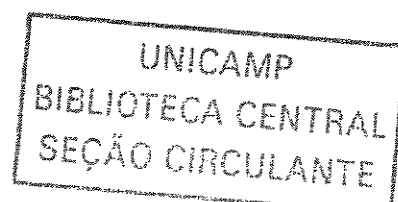


JANAÍNA MARIA ALVES MOURA

O Primo Basílio:

*Uma Análise da Intertextualidade
Musical no Romance Queiroziano*

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
2003



JANAÍNA MARIA ALVES MOURA

O Primo Basílio:

*Uma Análise da Intertextualidade
Musical no Romance Queiroziano*

Dissertação apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2003

81000405344

IDADE 86
CHAMADA T UNICAMP
M865p
EX 1
ABO BC/ 57672
IC 16-117-04
D X
CO 11.00
A 16/04/2004
DPD

CM00197051-6

119 10 314858

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Moura, Janaína Maria Alves

M865p

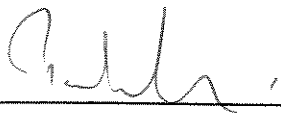
O Primo Basílio: uma análise da intertextualidade musical no romance queiroziano / Janaína Maria Alves Moura. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Paulo Elias Allane Franchetti

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ficção portuguesa - Sec.XIX - História e crítica. 2. Queiroz, Eça de - 1845-1900 - Crítica e interpretação. 3. Intertextualidade. I. Franchetti, Paulo Elias Allane. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Tese submetida à banca examinadora, constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

UNICAMP – Orientador

Profª Drª. Márcia Azevedo de Abreu

UNICAMP

Profª Drª Beatriz Berrini

USP

Prof. Dr. Antônio Alcir Bernárdez Pécora

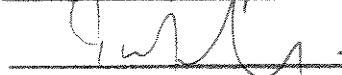
UNICAMP

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Janaína Maria Alves

Moura

e aprovada pela Comissão Julgadora em

03/03/2004



UNICAMP

IEL

Campinas, 19 de novembro de 2003

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido.

Ao Prof. Dr. Paulo E. A. Franchetti pela amizade, atenção e orientação durante todos os anos deste trabalho. Meu incansável obrigada.

À professora Marisa Lajolo pela aprendizagem de que o processo de amadurecimento é sofrido, porém muito compensador.

À professora Márcia Abreu pela leitura extremamente cuidadosa deste trabalho.

À professora Beatriz Berrini por cultivar ainda a mais a minha “paixão” por Eça, e pela honra de tê-la como minha examinadora na condição da exímia profissional que é.

À Patricia, ou simplesmente, Paty. Não há tempo nem distância que possam apagar todas as nossas histórias felizes, emocionantes, divertidas, por vezes inconseqüentes, mas que resultaram em experiências de vida memoráveis, e que ainda com certeza, render-nos-ão muitos outros motivos para sorrir, e sobretudo trazer à tona, reviver mesmo que em forma de palavras, grandes lembranças.

À minha ex-aluna e hoje amiga, Larissa. Sem você, este trabalho jamais teria se tornado realidade. Por me fazer perceber numa fria tarde de sexta-feira, que concepções idealistas e visões românticas da vida jamais me permitiriam estudar a fundo aquilo que desejava. O meu sincero e eterno obrigada.

À amiga Grá por ter sido minha “mentora” tanto nos tempos de minha iniciação científica, quanto no trabalho de correção efetiva do vestibular da Unicamp.

À Dra. Eliana por ter dividido comigo e me ajudado a superar meus momentos de maior adversidade.

À simpática e prestativa Maria Luíza pela ajuda nos primeiros passos de minha pesquisa, mais especificamente, quando esta dissertação consistia apenas num simples trabalho de final de curso para uma disciplina cursada durante o terceiro ano de graduação.
(*in memoriam*)

A todos aqueles, familiares e amigos, inominados neste curto espaço, que sempre me ajudaram e acreditaram em meu trabalho.

A Deus por todas as bênçãos e graças concedidas durante a realização deste trabalho.

Por fim, e especialmente, Emerson. Por cada sorriso que você soube fazer brotar em meu rosto nas situações em que eu julgava não haver a menor possibilidade concreta de que isto acontecesse; por cada pôr-do-sol visto de lugares que eu jamais poderia imaginar que pudessem existir em meio a toda correria e loucura da vida na “cidade grande”; por toda a força dada para que esse trabalho pudesse ser concluído da maneira com que sempre sonhei; e pela compreensão nas inúmeras tardes de domingo em que a redação da tese tomou o espaço de nossa convivência já tão rara. Por tudo isso e muito mais, o meu mais sincero obrigada.

Ao meu único irmão Silvio e aos meus pais, Silvio e Jaci, que me acompanharam e deram o apoio necessário durante toda a minha vida, e em especial no percurso deste trabalho, dedico esta tese.

Índice

1	INTRODUÇÃO.....	17
1.1	A IMPORTÂNCIA DO TEATRO SÃO CARLOS NA SOCIEDADE BURGUESA LISBOETA	20
2	O INTERTEXTO FÁUSTICO	25
3	O PRESSÁGIO DOS DESTINOS DAS PERSONAGENS.....	42
4	A PRODUÇÃO DO EFEITO DE IRONIA.....	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
6	BIBLIOGRAFIA.....	101
6.1	OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ.....	101
6.2	OBRAS CRÍTICAS SOBRE EÇA DE QUEIROZ.....	102
6.3	OUTRAS OBRAS.....	104
7	REPERTÓRIO GERAL DO TEATRO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX, ATÉ A MORTE DE GARRETT.....	107
8	PROGRAMAÇÃO DO TEATRO SÃO CARLOS DE 1817 A 1882	115
9	LISTAGEM DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS.....	121
10	SINOPSES DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS.....	123
10.1	FAUSTO (CHARLES GOUNOD).....	123
10.2	LA TRAVIATA (GIUSEPPE VERDI)	125
10.3	NORMA (VINCENZO BELLINI).....	126
10.4	MANDOLINATA.....	127
10.5	LÚCIA DE LAMMERMOOR (GAETANO DONIZETTI).....	128
10.6	SONÂMBULA (VINCENZO BELLINI)	129
10.7	A GRÃ-DUQUESA DE GEROLSTEIN (JACQUES OFFENBACH)	130
10.8	ROMEU E JULIETA (CHARLES GOUNOD)	131
10.9	MEDJÉ (CHARLES GOUNOD)	132
10.10	BARBA AZUL (JACQUES OFFENBACH).....	133
10.11	O BARBEIRO DE SEVILHA (GIOACHINO ROSSINI).....	135
10.12	O TROVADOR (GIUSEPPE VERDI).....	136
10.13	D. GIOVANNI (WOLFGANG AMADEUS MOZART)	138

10.14	RÉQUIEM	141
10.15	AFRICANA (GIACOMO MEYERBEER)	141

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a questão da intertextualidade musical (especialmente operística) na ficção queiroziana, presente principalmente em *O Primo Basílio*. Mediante a consideração dos diversos intertextos musicais inseridos ao longo do romance, procurar-se-á demonstrar que a música possui funções literárias definidas no enredo, tais como a produção de efeito irônico através da citação de óperas burlescas, bem como a função específica do presságio, tanto para o enredo quanto num plano menor, no destino das personagens.

Atentou-se por fim, e de forma especial, para o intertexto operístico *Fausto*, de Gounod. Semelhante escolha se encontrou baseada no fato de que essa composição musical é a mais recorrente de todo o romance, além de comparecer integrada às ações descritas ao longo do enredo nos seus momentos cruciais.

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyse in the Eça de Queiroz's fictional work the musical (Operas in special) intertextuality, specially present in *O Primo Basílio*. Considering the several musical intertexts inside the novel, will be demonstrated that the music has literary functions defined in the plot, such as the ironic effect through the burlesque opera citation, as well the presage specific function, both for the plot and also in minor plan, in relation with the characters destiny.

As a last approach will be considered, in a special form, the operatic intertext *Fausto*, by Gounod. Similar choice is based in the fact that this musical composition is the most used in the novel, besides to be integrated to the described actions in the plot in the most crucial moments.

**CARTA A JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS POR SEU PAI, POR OCASIÃO DO
LANÇAMENTO DE "O PRIMO BASÍLIO"**

Meu querido J. Maria
26-2 [1878]

Recebi a tua carta de 20. Tenho idéia (e creio que não me engano) de que quando passei ao Chardron recibo do que te pagou pelo Padre Amaro, declarei que tu lhe vendias a primeira edição. Consequentemente se ele quiser fazer segunda edição deve pagar-ta.

O Chardron mandou-me O Primo Basílio. Não sei se ele o mandou aos jornais. O que sei é que lendo eu todos os dias os jornais de Lisboa, e os do Porto que há no Grémio, nenhum deles tem anunciado a publicação, a não ser o Jornal do Norte daqui e o Jornal do Porto.

O Jornal do Norte anunciou a publicação, disse que ia ler o romance, e daria a sua opinião. Por ora ainda não a deu.

O Jornal do Porto publicou apenas a breve notícia que verás no número que mando hoje pelo correio.

Não sei pois se os periódicos se têm conservado silenciosos pelo motivo de lhes não ter o Chardron mandado o romance (se é que não mandou), ou se o fazem de propósito como fizeram com o Padre Amaro, e como fazem com qualquer publicação que eclipsa o falso brilhante da literatura de papel pardo, que é a literatura destes literatos das dúzias. Isto quando aos periódicos; e se alguma coisa aparecer publicada, eu ta mandarei.

Quanto às opiniões verbais que haja do romance, nada te posso dizer, porque, como sabes, eu não ando na roda dos que se ocupam de crítica literária. Quem te pode informar disso é o Alberto. Consta-me apenas que o romance tem tido grande venda, que o acham muito bom como obra d'arte, mas d'um realismo exagerado: isto mesmo apenas o sei pelo ouvir ao Alberto, que lida com a gente que faz literatura.

Mando também no correio de hoje um n.º da Revolução de Setembro, em que vem uma correspondência do Porto, que fala do romance.

A minha opinião franca é a seguinte. O romance é magnífico, e como obra d'arte acho-o superior ao Padre Amaro; porque trabalhaste n'um campo mais limitado, ocupando-te unicamente d'uma questão doméstica, enquanto que no Padre Amaro tratavas no fundo a grave questão social do celibato do clero. Os tipos são bem tratados. O do conselheiro por si só vale um romance. O da criada Juliana, protagonista do romance, é talvez um pouco exagerado no ódio contra os amos: esses ódios quadram mais propriamente nos países onde a classe servil está sempre em rebelião contra as raças dominadoras: em Portugal onde a brandura dos costumes faz dos criados uma espécie de membros da família, o ódio de Juliana contra a ama, que nunca a ofendera, sai fora das paixões comuns, e portanto da vida real. No ponto de vista porém em que a compreendeste o tipo está admiravelmente desenvolvido.

O tipo de Basílio é magnífico, e é o que são os Lovelaces de hoje. Eu o que teria era feito sempre dele um ser extravagante, e não um homem trabalhador, que foi restabelecer talvez com honra a sua fortuna no Brasil; porque um homem que assim procede não deve vir lançar depois a desonra nas famílias.

O tipo de Luíza está superiormente descrito, e a culpa que cometeu resgatada afinal por um modo sublimemente trágico. Ainda não li nada que tanto me comovesse. Faço apenas um reparo. Como é que uma mulher de educação recolhida, casada com um homem

que ama, vivendo naturalmente feliz, se entrega sem grande dificuldade? Talvez devesse preparar para isso o leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no Padre Amaro fizeste ao caráter de Amélia.

Todos os outros tipos os acho magníficos. O de Sebastião é extremamente simpático. E ainda que alguns deles estejam só no fundo do quadro, deste-lhes em poucos traços uma luz cintilante de verdade.

O caráter de Leopoldina tem toda a realidade do asqueroso. O de D. Felicidade não pode estar mais bem descrito.

No ponto de vista da escola realista que te domina, o romance é uma obra d'arte perfeita. Entretanto eu creio, que, mesmo n'essa escola, há um ponto além do qual não é permitido. Ou pelo menos não é conveniente passar. Pode mostrar-se a chaga, e o realismo está nisso; mostrar porém toda a podridão não dá mais caráter à escola realista e leva ao exagero, que é um defeito em todo gênero de composição.

Nesta parte lembro-te como espécimen o que se lê a p. 320 do romance. Hás-de concordar em que é um realismo cru!

Aqui tens em poucas palavras o meu juízo sobre o romance, que acho admirável, e como em Portugal não se fez.

De resto deixo falar, ou não falar os invejosos, e vai por diante. Recomendo-te só que em tudo o que escreveres evites descrições que senhoras não possam ler sem corar.

Saudades de todos

Teu pai

J.

O Primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isto é) arrasada de romance, lírica, sobre excitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc. etc. – enfim, a burguesinha da Baixa. Por outro lado, o amante – um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor grátis. Do outro lado, a criada, em revolta secreta contra sua condição, ávida de desforra. Por outro ainda, a sociedade que cerca estes personagens – o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever. (Trecho da carta a Teófilo Braga, escrita em Newcastle a 12 de março de 1878)¹

¹ QUEIROZ, Eça de. Obras Completas. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 04. p. 917-8.

1 INTRODUÇÃO

*A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa
(...) É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental,
o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e
com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna,
destruir as falsas interpretações e falsas realizações, que lhe dá
uma sociedade podre. Não lhe parece Você que um tal trabalho é
justo? (Eça de Queiroz em carta a Teófilo Braga)*

Quando consideramos a fortuna crítica de Eça de Queiroz, observamos que a atenção da maior parte dos estudiosos se divide entre dois aspectos. Por um lado, as questões relativas à representação realista da sociedade, em que os pontos de destaque são a introdução do romance naturalista em Portugal e o retrato que o escritor nos apresenta da vida portuguesa, tanto na grande cidade, quanto no campo. Por outro lado, as questões relativas à forma e ao estilo queiroziano.

Há, porém, alguns outros aspectos que não comparecem de modo muito significativo na fortuna crítica do autor, embora alguns ensaios esparsos permitam perceber que valeria a pena desenvolvê-los. Estão nesse caso, por exemplo, o aproveitamento das lendas e tradições religiosas populares,² o gosto exotista que atravessa boa parte dos seus textos³ e a intertextualidade musical presente em vários romances e, principalmente, em *O Primo Basílio*.

É justamente o estudo desse último tópico que constitui o objetivo deste texto, como se verá a seguir.

Segundo Francastel,⁴ é impossível entender plenamente o significado de uma linguagem se se faz abstração do conhecimento de outras linguagens contemporâneas. Tal afirmação contribui para a sustentação da idéia de que a compreensão de uma obra se torna maior no momento em que consideramos em conjunto, e não isolados, os elementos que a compõem. Como já esboçado anteriormente, este trabalho objetiva o estudo e a análise dos intertextos musicais na obra queiroziana. Como assinalou Berrini (1985), a música no geral possui funções literárias definidas na ficção de Eça de Queiroz. Algumas dessas funções serão destacadas ao decorrer deste texto.

Num primeiro momento, a idéia de intertextualidade surge-nos como existente em sua maior expressão n'*O Primo Basílio*,⁵ dado o número de óperas citadas no decorrer do enredo.⁶ Na leitura do romance, uma primeira constatação é que é bastante grande o número de obras musicais,⁷ que são referidas, executadas ou fruídas pelas personagens. Uma segunda constatação é que, dentre as obras musicais, ocupam um lugar de primeiro plano – tanto em importância quanto em quantidade – as obras operísticas. Finalmente, é possível perceber, desde a primeira leitura, que as obras operísticas comparecem em momentos cruciais do enredo.

² Cf. outros textos queirozianos como *A morte de Jesus*, *A aia*, *Frei Genebro*, *O suave milagre* e também *São Cristovão*, *Santo Onofre* e *S. Frei Gil*.

³ BERRINI, Beatriz. Prefácio a *O Mandarim*. Lisboa: INCM, 1992.

⁴ BERRINI, Beatriz. *Eça de Queiroz: palavra e imagem*. Lisboa: INAPA, 1988.

⁵ QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. Cotia: Atêlie Editorial, 1998. Todas as citações são extraídas deste volume.

⁶ Todas as obras musicais citadas no romance estão organizadas por ordem de citação e número de ocorrências. Tal disposição tem o objetivo de facilitar a pesquisa e a localização de determinada obra musical no interior do romance.

Este é o assunto desta dissertação de mestrado, iniciada no ano de 2000: a importância de tais intertextos musicais na construção desse romance queiroziano.

O primeiro capítulo compreende a análise de um único intertexto operístico, o *Fausto*, de Gounod. Tal opção encontra justificativa no fato de que essa composição musical não encontra sua importância somente na quantidade de vezes em que é citada no romance, mas também porque comparece integrada às ações descritas ao decorrer do enredo nos seus momentos mais importantes. Por meio da análise aí desenvolvida, muitas das questões de a maneira de Eça lidar com o intertexto musical já podem ficar mais claras. Ainda neste capítulo discute-se a função pressagiadora de tal intertexto musical para o romance. A função específica do presságio, tanto para o enredo quanto num plano menor, no destino de cada personagem, é o objetivo primordial do segundo capítulo.

Tomando por base outras grandes composições musicais de gênero dramático, no segundo capítulo procuramos chamar a atenção do leitor para o fato de que Eça selecionou intertextos musicais específicos com o intuito de não somente dialogar com produções artísticas de natureza distintas, mas também de apresentar a importância da ópera em Portugal no século XIX.⁸

A fim de que a nossa análise ainda pudesse adquirir uma consistência maior e mais precisa, este trabalho se encerra com um capítulo no qual se consideram outras composições musicais que possuem funções distintas das que já destacamos acima. A principal delas é a produção de efeito irônico.

Através de composições musicais burlescas ou mesmo de qualidade inferior se comparadas às óperas dramáticas, Eça insere ao longo do enredo uma série de críticas e/ou inferências que só podem ser compreendidas em sua totalidade mediante o conhecimento de tais composições. A esse respeito, é interessante também notar que esse tipo de música, na maioria das vezes em que comparece no enredo, é interpretada por membros da classe social menos favorecida.

É, portanto, a importância e a complexidade do intertexto musical em *O Primo Basílio*, seja como elemento de contraste para acentuar a severidade crítica em relação à

⁷ Na seção *Sinopses das Composições Musicais*, localizada ao fim deste trabalho, encontra-se uma sinopse correspondente a cada obra musical citada por Eça ao longo do romance.

⁸ Esta parte introdutória ainda prevê um breve histórico no que diz respeito ao entretenimento voltado à sociedade portuguesa em meados do século XIX, bem como a importância do Teatro São Carlos nesse processo.

sociedade burguesa, seja como elemento de caracterização psicológica das personagens, o objeto desta dissertação.

1.1 A IMPORTÂNCIA DO TEATRO SÃO CARLOS NA SOCIEDADE BURGUESA LISBOETA

O teatro perdeu a sua idéia, a sua significação; perdeu até o seu fim. Vai-se ao teatro passar um pouco a noite, ver uma mulher que nos interessa, combinar um juro com um agiota, acompanhar uma senhora, ou – quando há um drama bem pungente – para rir, como se lê um necrológio para se ficar de bom humor. Não se vai assistir ao desenvolvimento duma idéia; não se vai sequer assistir à ação dum sentimento. [...] Vai-se, como ao Passeio, em noites de calor, para estar. (Eça de Queiroz)⁹

A citação de Eça sintetiza a função adquirida pelo teatro em meados do século XIX: apenas a exibição do eu, e não o gosto pela aquisição de cultura. Nesse contexto, e para que se possa obter uma compreensão maior e melhor da importância desse tipo de atividade social para aquela sociedade, é que não se pode deixar de considerar, de maneira breve, o histórico do teatro São Carlos em Portugal e seus antecessores no que tange à musicalidade e ao entretenimento.¹⁰

O gosto por espetáculos luxuosos começou em Portugal na segunda metade do século XVI. Até então, a expressão artística predominante era o teatro dos jesuítas. Tal expressão não se restringia apenas àqueles que dominassem o latim, mas para o público como um todo. O teor dessas peças se resumia a críticas ao Teatro enquanto arte. Isto porque, julgava-se essa forma de expressão como algo que desrespeitava os preceitos divinos.

⁹ CARVALHO, Mário Vieira de. Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

¹⁰ CARVALHO, Mário Vieira de. “Notas de programa”. In: Vária Escrita (Caderno de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais). Sintra: Ed. Câmara Municipal de Sintra, 1997. nº 04. pp. 331-47.

Quando Almeida Garrett é nomeado inspetor geral dos teatros¹¹ em 1836, tem-se a demonstração dos primeiros esforços em favor de mudanças substanciais no presente quadro. Nesse sentido, dentre as muitas propostas feitas pelo escritor português, podemos destacar, basicamente, a necessidade de se criar o drama português, despertando para tanto, o próprio gosto literário na população, já que, até aquele momento, as encenações feitas, além de apresentarem como atores, em sua maioria, simples trabalhadores, a própria programação, consistia também na repetição de comédias de cordel do século XVIII moldadas pela escola de Antonio José. Aliado a isso, urgia ainda, realizar a inspeção dos teatros do reino, criando, por fim, um espaço adequado e digno das tradições do teatro nacional.

No que tange especificamente à formação de profissionais adequados ao exercício da interpretação, em 1837, Garrett organizou a seleção de atores portugueses para que os mesmos tivessem aulas com uma companhia francesa especializada, a fim de que, a partir das bases, seu projeto de reconstrução do teatro nacional obtivesse êxito.

Com a formação da Companhia de Teatro Portuguesa, instalada na rua dos Condes, pôde-se, finalmente, fundar o Conservatório de Arte Dramática, espaço no qual serviu de abrigo para a Escola Dramática, a Escola de Música e a Escola de Dança, Música e Ginástica Especial, respectivamente. Mediante a realização desses dois grandes feitos, restava apenas a construção de um local com maiores proporções, e que pudesse oferecer as condições ideais e satisfatórias para a continuidade da apresentação dos espetáculos.¹²

Porém, justamente nesse último objetivo proposto por Garrett é que se encontrou a maior dificuldade, tanto que, as divergências políticas do escritor, ocasionadas na busca da de uma solução para o problema atual, acabaram resultando na perda de seu cargo, e por consequência, como afirmou Teófilo Braga, o fim do esplendor do teatro em Portugal. Assumindo em seu lugar, o antigo governador Civil de Lisboa, Joaquim Larcher, a principal conquista do novo inspetor foi justamente a definição do local da obra de construção: a praça de D. Pedro.

¹¹ Dentre as muitas funções pertinentes ao cargo, podemos destacar a de aprovar as peças e demais apresentações, apaziguar as desavenças entre empresários e atores, dirigir e fiscalizar a boa regência de Conservatórios e escolas e propor ao governo todas as providências necessárias para o melhoramento dos teatros existentes.

¹² A esse respeito, conferir na seção *Repertório Geral do Teatro Português no Século XIX, até a morte de Garrett*, os espetáculos realizados no período.

Se no que diz respeito ao Teatro, Portugal vive, em sua História, períodos de grandes dificuldades, o mesmo pode ser dito com relação à música. Esse quadro só protagoniza uma mudança a partir da prosperidade na qual a Corte portuguesa passa a desfrutar com a extração de ouro do Brasil. A riqueza faz com que a necessidade de espetáculos mais condizentes com seus novos prazeres sejam emergenciais. Nesse sentido, as peças jesuíticas anteriormente mencionadas perdem completamente o seu valor, e não havendo em território nacional uma qualidade musical adequada ao gosto da Corte, começa a “importação” de cantores para apresentações variadas, de forma a favorecer o entretenimento, especialmente visando aos admiradores da música profana.

Nessa esteira, a maior representante desse estilo anti-sacro foi a música italiana. Interessante notar que nem mesmo a dificuldade da língua foi um obstáculo para que a mesma pudesse ser apreciada. Na verdade, tal predileção apenas acabou por contribuir para a mudança da função institucional da música em território português. Isto porque, se no período anterior a essa importação dos cantores, o teatro dos jesuítas funcionava como uma satisfação da vista e do ouvido, nesse novo momento, o centro das atenções dos telespectadores residia na grandiosidade do cenário e no figurino dos atores. Percebe-se, portanto, que a atividade cultural da ida ao teatro se torna sinônimo de prestígio social, e não divertimento. Esta mudança ainda gera a dicotomização das classes sociais no que tange à música: à plebe fica destinado o teatro dos jesuítas, e à nobreza a ópera-bufa italiana.

Dada a nova situação social da nobreza, fez-se necessária também, a reivindicação de um novo espaço para a apresentação das peças musicais importadas, pois até então, Portugal não possuía um local adequado para tanto. E com o terremoto de 1755, tal exigência tomou proporções ainda maiores, na medida em que, nem mesmo as construções dos teatros já existentes resistiram ao acontecimento. Dessa perspectiva é que surge o Teatro São Carlos.¹³

Este teatro será também o primeiro a não fazer distinção entre classes sociais, ou seja, aquele que pagasse pelo espetáculo, teria direito a assisti-lo.¹⁴ Sua construção apenas

¹³ A fundação data de trinta de junho de 1793.

¹⁴ Lembrar, por exemplo, em *O Primo Basílio*, da personagem Juliana. Numa de suas brigas com Luísa, sai da casa da patroa a fim de visitar e conhecer o teatro, atividade nunca antes exercida por ela.

se torna possível mediante uma verba liberada por Carlota Joaquina como forma de agradecimento a sua gravidez.¹⁵

Com o São Carlos, a mudança da função institucional dessa arte é consolidada, ou seja, não se procura mais o teatro apenas como esclarecimento ou diversão; a música se torna um “dever de prestígio”, fato justificado pela aparição eventual do rei. Tal característica ainda permite a ascensão da burguesia enquanto classe social, já que era ela quem mais realizava reservas de camarotes a fim de também se sentir parte efetiva da sociedade portuguesa.

O súbito progresso do São Carlos não permitiu ainda que aqueles que estudassem música ou canto em território português tivessem a oportunidade de se profissionalizar, visto que para as grandes apresentações¹⁶ (no formato e no prestígio social) só se admitiam os intérpretes italianos. Isto também se deve ao fato de que o próprio público (os burgueses em geral) possuía uma forte tendência de encarar a música somente como uma atividade para espantar o tédio, sem nenhum fim lucrativo. O que, portanto, abre espaço para que a música, numa acepção burguesa, seja entendida, na verdade, como uma mera atividade social, existente apenas para dar prazer aos ouvidos e ao próprio ego, em outras palavras, à necessidade de se fazer presente ou notado nos diversos acontecimentos sociais.

Todas as características sociais brevemente citadas correspondem e justificam muitas das cenas existentes, por exemplo, nos romances queirozianos. Personagens pertencentes ao núcleo burguês se encontram constantemente inseridas pelo narrador nos espaços concernentes a apresentações de ópera ou mesmo execuções musicais caseiras, o

¹⁵ Por isso se lê no frontispício:

CARLOTA BRASILIAE PRINCIPI
QUOD FELICEM STATUM REI P.
REGIA PROLE CONFIRMARIT
THEAT. AUSPICATO EXTE
AUCT. DID. IGN. P. MANIQ. P. P.
OLYSIPONENSES CIVES
SOLIC. AMORE ET LONGA FIDE
ERGA. DOMUM AUG. PROBATI
IN. MON. PUBLICARE LAETITIAE
C

ANNO MDCCXCIII.

¹⁶ Conferir, ao fim desse trabalho, o repertório de apresentações realizadas no teatro São Carlos durante o século XIX.

que prova ser esta atividade da ida ao teatro e reuniões domiciliares equivalentes, muito comuns para a sociedade da época.

Além disso, torna-se interessante também considerar, como algumas das personagens queirozianas encaram a música e a utilizam para fins determinados. Considerando *O Primo Basílio* especialmente, a personagem cujo nome também corresponde ao título, não é somente um dos representantes da tendência portuguesa de considerar a música como mero passatempo. Mais do que isso, ele a utiliza para fins específicos. Prova disso seria seu relacionamento adúltero com Luísa. Para seduzi-la, ele utilizou a ópera como uma espécie de linguagem do amor, e nos momentos em que se exibiu à prima, a mesma arte simbolizou uma espécie de realização pessoal no plano artístico.

Exemplos como esses apenas colaboram para a sustentação da idéia de que tanto o Teatro como a ópera não possuíam uma função educativa, mas apenas de diversão. Como o próprio Eça afirma no excerto citado anteriormente, a atividade social da ida ao Teatro – que originalmente deveria consistir num enriquecimento cultural –, fez do São Carlos apenas mais um espaço equivalente ao Passeio Público, onde além de funcionar para seus espectadores como uma espécie de dupla alienação – da exibição do eu para a ilusão¹⁷ –, vai-se, simplesmente, para estar.

¹⁷ Cf. Luísa. Sua simples presença no teatro corresponde ao que denominamos exibição do eu; e a respeito de seus devaneios quando em São Carlos, pode-se afirmar o desejo existente por parte da personagem de transpor para a vida real acontecimentos que haviam sido representados no teatro ou mesmo existentes nos romances.

2 O INTERTEXTO FÁUSTICO

Mas o coração de Luísa batia precipitadamente, vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído ao piano aquela ária — Al pallido chiarore dei astri d'oro. Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! — e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma.

Olhou o relógio. Eram dez horas. Que se passaria?

— Estás incomodada? — perguntou-lhe Jorge.

— Um pouco.

(Cap. XIII)

Esta passagem faz parte de um dos últimos capítulos d'*O Primo Basílio*. A cena se passa no teatro São Carlos, no qual se dá a encenação da ópera *Fausto*,¹⁸ de Gounod. Luísa e Jorge estão no teatro, enquanto Sebastião está tentando obter da empregada Juliana as cartas com as quais esta chantageia sua patroa.

O espetáculo, no teatro São Carlos, tem início em meio às agitações nos camarotes. A primeira aparição da protagonista queiroziana nessa cena tem lugar quando ela, objetivando chegar à frente do camarote, produz um forte ruído com a cadeira, o que desperta a atenção da platéia. Pela maneira como é examinada, a esposa de Jorge se sente bonita perante os demais, e, disfarçando o pudor, volta-se fixamente para o palco, onde Margarida também aparecia pela primeira vez numa visão de Fausto provocada por Mefistófeles.

Outro momento importante da peça, do ponto de vista das reações de Luísa, é a cena em que Margarida entoa a saudosa *Balada do Rei de Tule*¹⁹. Semelhante canção narra a

¹⁸ Para maiores informações a respeito v. BARRENTO, João (org.). *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica Telles da Silva, 1984.

¹⁹ Segue, abaixo, a letra da canção. Extraído de QUEIROZ, Eça de. *O mistério da estrada de Sintra*. In: *Obras Completas*. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 01. pp. 1652-3.

*Houve outrora um rei de Tule,
A quem, em doce legado,
Deixou à amante ao morrer
Um copo de ouro lavrado.*

*Sempre o rei achava nele
Um sabor da antiga mágoa,
E se por ele bebia
Tinha os olhos rasos d'água.*

*N'alta esplanada normanda
Batida da fria onda
Reúne os seus irmãos de armas
A uma tábola redonda...*

*Foi-se com trêmulos passos
Na amurada debruçar...
E com as suas mãos antigas
Atirou a taça ao mar!*

*Junto ao seu corpo real
Estão os pajens a velar
E a taça vai viajando
Por sobre as águas do mar...*

lenda de um antigo rei que conservou uma taça de ouro como recordação da amada. Quando sentiu que ia morrer, o rei bebeu da taça, atirou-a às ondas e fechou os olhos para sempre. A melancolia que atinge Luísa neste momento se explica pelo fato de Margarida, com a canção, evocar a presença materna, que certamente aliviaria a personagem operística da situação difícil que se configurava em torno de si. Ora, Luísa já tinha perdido sua mãe, e também se encontrava numa situação difícil. Mais uma vez, o que temos nesta nova passagem do enredo é a retomada do passado de Luísa, que em contraposição ao presente, faz com que o seu sentimento de agonia, esquecido momentos atrás, retorne. Esta cena ainda é o começo do desconforto da personagem, que chegará ao seu ápice na passagem a ser comentada abaixo.

Ao final do terceiro ato ocorre a sedução de Margarida por Fausto. As personagens entoam árias belíssimas entre si. Justamente por uma dessas, Fausto precipita-se aos braços de Margarida. O processo de sedução se completa. Observando a cena, Luísa recorda do dia em que se entregara a Basílio, seduzida pela mesma música. E de maneira súbita, “véus fúnebres” descem sobre a personagem, que não mais passa a recordar o dia de sua perdição, mas sim a pensar se Sebastião havia conseguido cumprir sua missão, libertando-a de uma vez por todas de Juliana. Nesse momento, Mefistófeles desata numa selvagem gargalhada. Exatamente ao mesmo tempo em que Luísa terminava seu pensamento.

À medida que a ópera atinge o clímax da tensão no terceiro ato, a agonia de Luísa vai tornando-se cada vez mais visível, despertando a curiosidade de Jorge.

O incômodo crescente de Luísa fez com que esta não mais se posicionasse à frente do camarote ao retornar do intervalo, mas sim se escondesse mais atrás. A narração das personagens no teatro São Carlos durante a encenação da ópera é interrompida ao começo da terceira cena do quarto ato, no qual encontramos Valentin beijando a medalha dada por sua irmã Margarida, antes de partir em busca do destino que lhe seria reservado. Esta cena, que antecede os momentos finais da ópera, propositalmente coloca Luísa a pensar com o *coração confrangido: que fará a esta hora Sebastião?*

Como assinalou Franchetti (1998) em sua apresentação para uma edição d’*O Primo Basílio*, a cena da ópera tem dupla função no desenvolvimento do romance: além de ser um retardamento de ação (ou do próprio desfecho da obra), é também a maneira pela qual Eça

procurou enfatizar a ansiedade de Luísa, que ao assistir à ópera voltava seu pensamento somente para Juliana e para a missão de reaver as cartas que tinha confiado a Sebastião.

O trecho com que abrimos este capítulo sintetiza todas essas linhas de força da construção do romance e da caracterização da personagem: Luísa escuta a ária dos “astros de ouro”, lembra-se, num breve transe, do momento em que se entregara a Basílio (que ela agora identifica como o momento de perdição da sua vida), passa dessas lembranças à angústia pelo desenrolar da tarefa que atribuíra a Sebastião e finalmente, ao acordar desse “curto transe”, depara-se com a percepção de que seus movimentos, que ela julgava serem apenas interiores, atraíam a atenção de Jorge, seu marido, que, como o narrador ironicamente assinala, também gostava de lhe cantar aquela mesma ária do *Fausto*.

Assim, esta última cena gera também um certo suspense sobre o próprio destino de Luísa. Enquanto se subentende a continuação da ópera no teatro, a narração é transferida para a casa da protagonista, onde Sebastião, acompanhado por um policial, coage Juliana, que, não suportando a pressão, falece instantes depois.

Na seqüência, veremos como, embora Luísa acreditasse estar salva após a morte de Juliana, e pudesse julgar que teria um destino menos desgraçado que o de Margarida, Eça permanecerá “fiel” às linhas gerais do enredo da ópera. Assinalamos aqui, em linhas gerais, em função do fato de que, o libreto original da ópera *Fausto* não encontra no romance de Eça uma correspondência *ipsis literis*. Aliás, é-nos completamente impossível identificar as cenas descritas no libreto de forma idêntica ao romance.

A extensão do valor simbólico da cena que acabamos de comentar só se revela inteiramente quando temos em mente que o *Fausto*²⁰ é um intertexto importante ao longo de todo o romance.

Mas antes de prosseguir na análise do intertexto fáustico em *O Primo Basílio*, assinalemos que o interesse pela obra de Goethe e, especialmente, da sua adaptação operística, transcende, na obra de Eça de Queiroz, os limites desse romance. De fato, a ópera *Fausto* parece ter exercido sobre Eça um grande e duradouro fascínio, dado que já nos textos de juventude, depois reunidos sob o título de *Prosas Bárbaras*, o futuro

²⁰ Esta é a composição musical de maior ocorrência em todo o romance. Cf. tabela disposta na seção *Listagem das Composições Musicais*.

romancista dedicara algumas páginas a ela. Não somente a ópera em si, como também o próprio mito fáustico. Isto também pode ser comprovado através da hagiografia de *São Frei Gil*, texto queiroziano póstumo e inacabado, que retoma todos os motivos do *Fausto*, de Goethe, e ainda realiza uma espécie de adaptação ao contexto português, representando através da personagem do senhor de Astorga, o próprio demônio.

Num pequeno artigo de 1866-7, intitulado *Mefistófeles*, encontramos uma reflexão de Eça que nos ajudará a compreender a relação que vai estabelecer, em *O Primo*, entre o destino de Luísa e as personagens da ópera de Gounod.

Em *Mefistófeles*, Eça enfatiza de modo surpreendente a importância da personagem-título para a ópera em questão. Segundo ele, *a figura dramática e sintética* de toda a ópera é o diabo. As demais personagens, Fausto e Margarida, perfazem apenas o papel de coadjuvantes, já que o médico não era nada mais do que um ambicioso patético que vendera sua alma em troca de um simples desejo: a juventude eterna para que pudesse conquistar uma bela mulher.

Quanto a Margarida, o que se pode sentir da personagem são apenas *suas primeiras rebeliões nervosas do desejo*. Comparando a ópera com a obra original de Goethe, Eça ainda conclui que a bela jovem perdera na adaptação operística toda sua característica de representante da alma alemã, dando lugar a uma jovem sensual para quem a morte mais significa a libertação do que propriamente um castigo a ser pago por seus pecados. Assim, para Eça, a única personagem que se “salva” é Mefistófeles, *o antigo Satanás das lendas*.

Ao conceber *O Primo Basílio* anos mais tarde, constatamos a retomada das mesmas personagens antes aludidas por Eça em seu artigo. Porém, nesse novo momento, as mesmas personagens operísticas adquirem não somente um novo sentido, mas também um novo propósito: o de ridicularizar as personagens do romance. Assim, para cada uma das personagens principais encontramos equivalentes na encenação operística. Equivalentes porém, que se situam em patamares inferiores. Luísa, mulher deslumbrada diante dos encantos do primo, possui muitas semelhanças com a Margarida que se encanta com as jóias deixadas em sua porta. Mas Fausto é quem sofre o maior rebaixamento, na medida em que seu equivalente corresponde exatamente a Basílio, uma espécie de Fausto que age e vive apenas em função de satisfazer seus próprios caprichos, sem nenhum pacto, nenhum objetivo específico, a não ser viver a vida como um *bon-vivant*.

O excerto abaixo apresenta a descrição feita pelo autor das personagens operísticas no capítulo XIII, quando em representação da ópera no teatro São Carlos.

O pano já estava levantado. Era a luz diminuída da rampa, a decoração clássica duma cela de alquimista; embrulhado num roupão monástico, com uma abundância hirsuta de barbas grisalhas, tremuras senis, Fausto cantava, desiludido das ciências, pousando sobre o coração a mão onde reluzia um brilhante.

[...]

Mas na orquestra correram fortes estremecimentos metálicos, dando um pavor sobrenatural; Fausto tremia como um arbusto ao vento; um ruído de folhas de lata, fortemente sacudidas, estalou; e Mefistófeles ergueu-se ao fundo, escarlate, lançando a perna com um ar charlatão, as duas sobrancelhas arrebitadas, uma barbilha insolente, um bel cavalier, e enquanto a sua voz poderosa saudava o Doutor, as duas plumas vermelhas do gorro oscilavam sem cessar de um modo fanfarrão.

[...]

A visão desapareceu num trêmulo de rebecas. E depois duma ária, Fausto que ficara imóvel ao fundo do palco, debateu-se um momento dentro da túnica e das barbas, e emergiu jovem, gordinho, vestido de cor de lilás, coberto de pós-de-arroz, compondo o frisado do cabelo. (p.437-8)

Nessa nova descrição das personagens, podemos constatar que nem mesmo Mefistófeles, antes elogiado no artigo do próprio autor, escapa ao ridículo. Ele, o diabo, não mais possui os traços satânicos antes exaltados. Em São Carlos, não há sequer aspecto sombrio. Ele é apenas aquele que possui *duas plumas vermelhas no gorro* que oscilam sem parar, a imagem falsa de um indivíduo cheio de coragem e poder. Fausto, por sua vez, é ainda mais ridicularizado. O sábio alquimista não passa de um homem que treme em excesso diante do menor ruído desconhecido, e não consegue nem mesmo se ajeitar dentro da própria túnica.

Ainda dentro desse contexto, resta-nos Margarida. A personagem é a menos estereotipada, mas nem por isso escapa às críticas do autor. Se na ópera de Gounod, Eça já havia apontado o caráter da jovem como aquela que desperta para as *primeiras rebeliões*

nervosas do desejo, aqui essa imagem é reforçada na medida em que a encontramos toda vestida de branco, fiando linho. Uma imagem caricatural que procura acentuar a figura de donzela. Tanto que ao olhá-la no palco, *D. Felicidade achou-a tão linda que a comparou a uma santa!*

Essa forma de conceber a cena da exibição do *Fausto* no teatro São Carlos, bem como as personagens do romance, permite-nos supor que o autor realiza da mesma forma aquilo que criticara anteriormente em seu artigo para as *Prosas*. Em outras palavras, se já no artigo, Eça chamava atenção para o fato de que o *Fausto* de Gounod era um rebaixamento da obra de Goethe, aqui em seu romance, ao utilizar a mesma ópera, o autor acaba por encontrar uma forma de alçar a questão do romance à consideração dos problemas universais.

Assim, esta apresentação depreciativa das personagens possui um propósito específico dentro do romance, que é o de constituir um contraponto mediante à paródia caricatural, às personagens Luísa e Basílio e seus respectivos sentimentos. Na verdade, o que os levou um para o outro foi nada mais que o ócio, a satisfação de uma vaidade, e no caso de Luísa em específico, tolas idéias romanescas. Em São Carlos, e diante dos olhos das próprias personagens romanescas, encontramos uma Luísa representada por Margarida, e Basílio representado por um patético Fausto, o grande conquistador de mulheres. É importante ainda frisar que as vestimentas usadas por Margarida durante a encenação da ópera, tendo por fundo a luz elétrica, faziam-na *parecer de um gesso muito caiado*. Em outras palavras, assemelhavam-na a uma verdadeira boneca, um “fantoche” a ser manipulado pelas mãos do próprio Fausto, auxiliado por Mefistófeles. Essa mesma brancura com que o narrador descreve Margarida é que torna possível a aproximação feita com o gesso, material usualmente utilizado na confecção de bonecas do tipo fantoche. Algo muito semelhante ao papel que Luísa exercia, estando ao lado de Basílio.

As relações estabelecidas entre as personagens operísticas e os protagonistas queirozianos tendem a ser reforçadas e enfatizadas na medida em que a intriga do romance se desenrola ao olhos do leitor. Na seqüência, veremos como tais relações são estabelecidas e reforçadas.

A primeira referência fáustica existente no romance ocorre no momento exato em que Jorge se despede de Luísa para ir ao trabalho. A ária cantada pelo marido, intitulada *Dio del oro* (ária mais citada ao longo de todo o romance) é um elogio brutal ao poder advindo do dinheiro. Capital conquistado pelo engenheiro diariamente, já que é ele quem provê o sustento, bem como os luxos de Luísa, mantendo não somente ele, mas também a esposa numa posição social de respeito.

Enquanto ela permanece estendida na *voltaire*, ele é quem sai de casa para mais um dia de árduo trabalho. E este mesmo poder proporcionado pelo dinheiro é que determina a necessidade da ida de Jorge ao Alentejo, facilitando, portanto, a realização da aventura amorosa de sua mulher com o primo Basílio. Ironicamente, como já citado, foi esta a mesma ária que, cantada por Basílio, permitiu que Luísa cedesse aos seus encantos.

Na ópera de Gounod, tal ária é interpretada por Mefistófeles no momento em que Margarida encontra diante de sua porta a caixa de jóias deixada por ele. Ao lado da caixa, também depositado junto à porta, encontra-se o buquê de flores deixado momentos antes por Siebel, o jovem enamorado de Margarida. O canto entoado pelo demônio prenuncia a entrega de Margarida a Fausto, bem como a própria perdição da jovem donzela.

Aos olhos do leitor menos atento, a cena que acabamos de comentar talvez não parecesse ter muita importância. Porém, ela só pode ser totalmente compreendida num outro momento posterior, mais especificamente na cena em que Luísa se entrega a Basílio, consolidando o adultério.

I.

— *Tu partes!* — exclamou ela surdamente, precipitando-se para ele.

— *Não!* — E prendeu-a nos braços. — *Não! Imaginei que me não recebias a esta hora, e tomei este pretexto.*

Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada; os seus lábios prendiam-se aos dele. Basílio deitou um olhar rápido, em redor, pela sala, e foi-a levando abraçado, murmurando: Meu amor! Minha filha! Mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do divã.

— *Adoro-te!*

— *Que susto que tive!* — suspirou Luísa.

— *Tiveste?*

Ela não respondeu; ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer; balbuciou: Jesus! não! não! Os seus olhos cerraram-se. (p.218-9)

II.

Luísa, através das últimas vibrações de seus nervos, ia entrando na realidade; os seus joelhos tremiam. E então, ouvindo aquela melodia, uma recordação foi-se formando no seu espírito, ainda estremunhado: era uma noite, havia anos, em S. Carlos, num camarote com Jorge; uma luz elétrica dava ao jardim, no palco, um tom lívido de luar legendário; e numa atitude extática e suspirante o tenor invocava as estrelas; Jorge tinha-se voltado, dissera-lhe: Que lindo! E o seu olhar devorava-a. Era no segundo mês de casamento. Ela estava com um vestido azul-escuro. E à volta, na carruagem, Jorge, passando-lhe a mão pela cintura, repetia:

Al pallido chiarore

Dei astri d'oro

E apertava-a contra si...

Ficara imóvel à beira do divã, quase a escorregar, os braços frouxos, o olhar fixo, a face envelhecida, o cabelo desmanchado. Basílio então veio sentar-se devagarinho junto dela. — Em que estava a pensar? (p.219)

A ária cantada pelo marido ao se despedir para o trabalho era no momento também a mesma cantada pelo primo. Ironicamente, Basílio a canta logo após seduzir a prima, como se a ária fosse o símbolo de sua mais nova conquista, de seu mais novo desejo satisfeito.²¹ Exalta-se o poder do dinheiro, objeto que lhe proporcionou a sustentação de uma imagem patética, porém sedutora aos olhos da prima, despertando, na senhora de educação romântica, as mesmas sensações tolas descritas nos romances a que estava

²¹ Aqui, comprova-se a menção feita anteriormente na introdução deste trabalho: Basílio é um exemplo típico da parcela da sociedade burguesa que atribuía à música uma função distinta de sua original. No contexto em questão, ele a utiliza como uma espécie de linguagem do amor.

habituada a ler, e por vezes, dando-lhe a real impressão de ter diante de si os mesmos heróis romanescos por quem derramava intermináveis lágrimas durante a leitura.

Comprovando ainda a importância dada ao dinheiro nesta ária da ópera, encontramos uma outra ocorrência intertextual em que, tendo falecido Juliana, Julião, auxiliado por Sebastião, canta os primeiros compassos do *Fausto* enquanto carrega o cadáver da personagem.

Singular, nesse sentido, é a postura do médico na medida em que, estando diante do corpo de Juliana, não deixa de fazer uma observação a respeito do quarto em que vivia a criada. De acordo com seu ponto de vista, era inadmissível que uma serviçal estivesse instalada em melhores condições que ele, profissional de alguma importância na sociedade, mas que no romance se apresentava muito mais como um indivíduo que sobrevivia a duras penas, já que, segundo ele, a Medicina não era nada rentável na época, o que também introduz na cena uma longa sequência de queixas tanto financeiras quanto políticas que não se restringem apenas ao seu campo profissional em específico, mas ao país como um todo. (p.452 e ss.)

Após a entrega a Basílio, Luísa se recorda de sua ida a São Carlos, estando acompanhada por Jorge. Esta mesma lembrança retornará à cabeça da personagem no capítulo XIII, quando ela, mais uma vez, encontra-se diante da representação da ópera *Fausto* no teatro, porém num novo e angustiante momento: as chantagens da empregada, o abandono do primo diante desse quadro e o medo de que o marido pudesse descobrir sua traição. Ao ouvir novamente a ária, Luísa conclui enfim, que dessa música tinha advindo toda a sua desgraça. E se a personagem se sentira incomodada ao lado de Basílio durante a execução de tal música como pudemos constatar no excerto citado anteriormente, agora ela se sentia da mesma forma, mas ao lado do marido. Primeiro o amante, depois o marido. Em comum a mesma música e sensação de angústia. Note-se que até então, em nenhum momento, fez parte dos pensamentos da personagem classificar sua aventura como desgraça, mas bastou ver o seu “drama” representado no palco para que ela se identificasse imediatamente.

Assim, é-nos claro que as percepções de Luísa apenas se tornam conscientes no momento em que são materializadas em expressões oníricas. O que se mostra mais significativo nesse sentido, é que em nenhum momento a mesma parece ter consciência do

perigo ou risco que corre ao se entregar à aventura. Isso nos leva a afirmar, portanto, que o narrador atribui consciência à personagem, seja através dos muitos romances lidos por ela, seja pelas inúmeras óperas executadas, e por fim, pelos sonhos da personagem.²² Dentro desse contexto onírico é que Luísa consegue experimentar a dor do remorso e da expiação. Ao se identificar com Margarida, ela entende na personagem operística a sua própria máscara, e assim se vendo, compreende também que a jovem donzela nada mais é do que uma cópia fiel de seu próprio rosto.

No romance, embora Eça não atribua “consciência” às personagens, ele faz com que as mesmas também tomem conhecimento de seu destino antes mesmo que concretizem as aventuras que os esperam. São exemplares nesse sentido, as afirmações de Jorge acerca da peça de Ernestinho *Honra e Paixão*, na qual a personagem principal trai seu marido. A cena passada na casa do engenheiro na véspera de sua partida para o Alentejo, causa verdadeiro espanto nas demais personagens, que passam a chamá-lo de Barba-Azul, Othelo, todas personagens “corroídas” pela dúvida ou certeza de terem sido traídos por suas esposas, duas outras referências explícitas a óperas. Nela, Jorge expõe sua opinião a respeito do adultério, julgando tal atitude como imperdoável.

A postura de Luísa diante das afirmações do marido é de um silêncio absoluto. Mas nota-se que, esta cena do capítulo II prenuncia vários dos acontecimentos seguintes. Não só a morte de Luísa ao fim do romance, bem como a mudança de opinião de Jorge no capítulo XIV, que, ao encontrar a carta de Basílio vinda da França, descobre o caso extraconjugal da mulher.²³ Ele próprio estava envolto na mesma situação descrita pela peça, e que tinha condenado de maneira enfática no passado. Ao ser interpelado em sua casa sobre o sucesso da estréia da peça de Ernestinho, sucesso este devido ao perdão concedido à mulher adúltera e, portanto, à mudança do desfecho, o engenheiro confirma a mudança de sua opinião, sorrindo nervosamente.

A fim de ainda exemplificar esta atribuição de consciência às personagens através de fatores exteriores como romances e música, há uma outra cena em que podemos destacar

²² Nesse sentido, considerar os diversos sonhos da personagem. Todos são reflexos direta ou indiretamente dos problemas existentes em sua vida e de seu próprio caráter fantasista e ingênuo. Para isso, v. p.321; p.330 e p.352 e ss.

tal característica, sendo que desta vez a compreensão das situações que cercam especificamente Luísa chega por meio de um sonho. A cena a que nos referimos é a do Passeio Público, na qual Luísa caminha acompanhada por Basílio e D. Felicidade.

O passeio das personagens é marcado pela aparição de um homem estranho que olha para Luísa. Estando Basílio na companhia das duas senhoras, e a rir das vestimentas das outras pessoas por julgá-las extremamente ridículas, mal percebe que um homem alto e de cavanhaque coloca os olhos em Luísa. O incômodo sentido pela personagem é tamanho que ela deseja sentar-se. Tal fato até poderia ser encarado como apenas um simples elemento narrativo a mais na cena. Porém, este homem possui um sentido simbólico muito importante para o romance, ao mesmo tempo em que também dialoga com o intertexto operístico de *Fausto*.

O demônio na ópera *Fausto* é o responsável pela oportunidade de o protagonista tornar-se jovem, e, portanto, sedutor. Em *Ó Primo Basílio* não há uma menção explícita de um demônio como o responsável pelos atos de Basílio, porém Eça deixa implícito a existência de um. A menção implícita, quase alegórica, de um ser maligno sugere uma correspondência com este homem do Passeio Público, que possui como caracteres físicos a descrição popular do diabo:

Um sujeito alto então passou rente deles, e voltando-se, revirou para Luísa dois grandes olhos langorosos e prateados; tinha uma pêra longa e aguçada; trazia o colete decotado mostrando um belo peitilho e fumava por uma boquilha enorme que representava um zuavo. (p.138)

A mesma personagem causadora do incômodo em Luísa desaparece após esse rápido encontro. Porém, torna a reaparecer quando a personagem, já envolta com a clandestinidade do adultério, põe-se em direção ao “Paraíso”, local destinado aos seus encontros com Basílio. Note-se que, esse novo encontro corresponde ao momento exato que ela se entregaria pela segunda vez ao primo. Assim, a nova aparição poderia ser compreendida como mais um elemento pressagiador do destino da personagem, ou mesmo

²³ Para uma melhor compreensão acerca do sofrimento de Jorge a partir da descoberta do adultério de Luísa, considerar p.467 e ss.

um “sinal” de que ela rumava para “pecar” novamente. Momentos depois, em um de seus sonhos, o homem misterioso reaparece como a “alma caridosa” que lhe entregava em mãos o dinheiro no qual necessitava para acabar com as chantagens sofridas, livrando-a de Juliana. Ainda em seu sonho, Luísa, além de associar a imagem do homem ao demônio, recorda-se da primeira vez em que o havia visto no Passeio Público. Temos, portanto, a associação da personagem entre um fato obscuro de seu passado e sua agonia atual. Citando Franchetti (1998), teríamos que

...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. (p.42)

A presença deste misterioso homem no Passeio Público tem seu valor pressagiador enfatizado instantes depois, já que logo a seguir, ao passarem pelo coreto, a música que estava sendo executada era justamente a da ópera *Fausto*.

A outra referência feita no romance ainda da ária *Dio del oro* também ocorre no capítulo XIII, enquanto as personagens ainda estão no teatro São Carlos. Retomando a cena em que Luísa se lembra do início de seu casamento, e posteriormente de sua entrega a Basílio, seus pensamentos são bruscamente “cortados” pela lembrança de Sebastião. Essa suspensão repentina conduz o leitor ao raciocínio de que enquanto ela permanecia ali junto ao marido, Sebastião, em sua casa, acompanhado por um policial, tentava, por imposição de ameaças, reaver as cartas comprometedoras escritas pela personagem, e que estavam em poder da empregada Juliana. Nessa cena em específico, podemos notar que a posição social é um fator naturalmente favorável para que a coerção seja realizada de forma mais eficiente, já que Juliana era tanto econômica quanto socialmente inferior a Sebastião.

Da casa para o palco, o narrador nos permite constatar que a ária em questão não exercia fascínio apenas em Luísa. As demais personagens que se encontravam no teatro também de certa forma reagiam à música. Conselheiro Acácio, por exemplo, diz ser este o “ponto capital” da ópera. E leia-se capital pelo dinheiro a quem a música elogia, e por ser

este também o momento antecedente à sedução de Margarida. Enquanto o mesmo conselheiro apontava para o vigor, a força das cantoras, seus altíssimos salários e a maneira desregrada com que se despendiam deles, D. Felicidade se preocupava com a possibilidade de estas virem a ter algum problema na garganta durante a execução da música. Preocupação que logo se dissipou no momento em que a senhora passou a observar as jóias que Margarida retirava da caixa. A sua maior indagação residia em saber se eram ou não verdadeiras, e se as mesmas pertenciam à atriz que interpretava a jovem donzela.

Como observou Beatriz Berrini,²⁴ há em *O Primo Basílio* todo um entrelaçamento entre as ações existentes na ópera e o próprio enredo do romance. Assim, encontramos exemplos dessa afirmação especialmente no que diz respeito ao drama vivido por Luísa, e a sua extensão nas demais personagens que se constituem como um “espetáculo à parte” para os leitores, já que é através deles que o narrador manifesta suas críticas e explicita os valores que tem em vista.

Uma das cenas exemplares de todo o processo dramático pelo qual passa Luísa ao começar a ser chantageada pela empregada (e ao mesmo tempo tratada com uma certa frieza pelo amante), ocorre quando ela, estando no *Paraíso*, resolve “cobrar” do primo uma espécie de explicação para um certo desdém que sentia de sua parte nos últimos dias. Quando Basílio afirma que a prima trazia todo “aquele discurso” decorado, Luísa se ergue num movimento brusco, e passa a relatar de maneira agressiva e impaciente, todos os sacrifícios e riscos a que se submetia para que ambos pudessem permanecer às tardes juntos.

Previsível, nesse sentido, é a reação de Basílio, que a julga louca, perdendo também a sua compostura. Ora, encarando-se como o “senhor” da situação, jamais passaria por sua cabeça, que num dado momento haveria por parte da prima tamanha cobrança, que associada ao tédio que os encontros já haviam se tornado, resultaram naquela sua reação. Mas o fato que mais nos interessa nessa postura de Basílio é a sua justificativa perante as exigências de Luísa.

²⁴ BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

— *Mas que queres tu? Queres que te ame como no teatro, em S. Carlos? Todas sois assim! Quando um pobre-diabo ama naturalmente, como todo o mundo, com o seu coração, mas não tem gestos de tenor, aqui d'el rei que é frio, que se aborrece, é ingrato... Mas que queres tu? Que me atires de joelhos, que declame, que revire os olhos, que faça juras, outras tolices?...*

[...]

— *Mas sê razoável, minha querida. Uma ligação como a nossa não é o dueto do Fausto. Eu amo-te; tu, creio, gostas de mim; fazemos os sacrifícios necessários, encontramos-nos, somos felizes... Que diabo queres tu mais? Por que te queixas? (p.270)*

Mais uma vez, a ópera *Fausto* retorna como um intertexto num momento importantíssimo do romance. Observando a fala da personagem, notamos claramente que Luísa sonhava com a aventura caracterizada nos romances, que fazia dos amantes verdadeiros “escravos” de suas mulheres. Aqui, Basílio utiliza a cena operística para comparar o momento da relação atual dos dois: um começo de certa forma idealizado, a busca por um local seguro para os encontros, a periodicidade dos mesmos... Mas agora, a situação vivida por ele ao lado da prima se configurava de maneira semelhante às outras tantas mulheres que passaram por sua vida: um acontecimento rotineiro, um duro encargo do qual precisava livrar-se o quanto antes. Note-se ainda que, na mesma fala, a personagem generaliza a atitude de Luísa como a de todas as mulheres, o que para o contexto burguês do século XIX não deixa de ser verdade: sem maiores obrigações, estas consomem grande parte de seu tempo a ler romances, tocar óperas ao piano...

Interessante é também o fato de Basílio chamar a atenção da prima para a situação de que o “período novidade” do romance dos dois já havia findado, ou como ele mesmo disse, o tempo das tolices iniciais já havia passado. O momento atual era de vida real, um momento no qual não há espaço para falas como *Lili ama Bibi* (p.258), encontradas em passagens anteriores a essa no romance. E, finalizando, como todo conquistador que se preze, Basílio inverte a situação desfavorável em que se encontrava, de forma a se colocar como vítima ao se predispor a amar naturalmente, classificando por fim, toda aquela reclamação e cobrança da prima como uma cena típica e patética de teatro.

A cena comentada também é o momento em que a “máscara” de Basílio cai. Através dela é que também o narrador começa atribuir a Luísa uma certa consciência da situação, na medida em que a personagem passa a refletir e questionar-se continuamente a respeito não só de suas atitudes, bem como os reais motivos que a levaram a cometer adultério. Uma circunstância que, indubitavelmente, contrasta em sua totalidade com a primeira impressão da personagem a respeito de Basílio quando do reencontro de ambos.

O que a levava então para ele?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a por ventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecia ser o amor – vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do Paraíso, de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! (p.272)

O excerto acima finalmente aponta para a fragilidade característica do relacionamento adúltero de Luísa com seu primo. A conclusão de que seu envolvimento extraconjugal nada mais era do que uma simples ocupação para as longas horas de tédio, leva-nos à possibilidade de também constatar que, na verdade, Luísa, em busca de luxúria, é quem parece realmente “vender sua alma” ao demônio.

Nesse sentido, tal contexto nos permite depreender que Basílio seria o próprio Mefistófeles, o promotor de desejos. E visto que todo desejo e/ou satisfação de uma determinada vontade pressupõem um preço a ser pago, o sofrimento decorrente das atitudes e escolhas de Luísa consistiu no castigo a que a protagonista teve de ser submetida por agir de uma forma socialmente condenável. E nem mesmo os poucos e fugazes momentos, nos quais ela acreditou ser amada por Basílio, foram suficientes para que a protagonista criasse forças ou mesmo alternativas que permitissem superar todas as adversidades que lhe foram impostas, desde o dia em que se rendeu aos encantos, e especialmente mentiras, de seu primo Basílio.

E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira de um banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria dum luxo radioso de sensações! (p.226)

3 O PRESSÁGIO DOS DESTINOS DAS PERSONAGENS

Seria possível exumar centenas de óperas inteiramente desprovidas de drama, mas apesar de estas poderem facilmente constituir a maioria, não provam que a Ópera é não-dramática. As melhores óperas são dramáticas; os fracassos não provam nada.

H. D. F. Kitto

Esta epígrafe citada por Joseph Kerman em sua obra *A Ópera como drama*, prova a importância da dramaticidade dentro de uma ópera. Assim, neste capítulo em especial, veremos como os intertextos musicais aqui abordados contribuíram de forma significativa para a construção do enredo de Eça, pressagiando ainda, o destino de suas personagens.

Dentre os muitos fatores estilísticos peculiares ao autor português, um fato recorrente, e que diz respeito especificamente à seleção feita pelo mesmo das óperas citadas no enredo, é que a maioria delas são adaptações de obras literárias.²⁵ É o caso, por exemplo, do romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que resultou na ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. A estreita ligação entre romance e ópera é explícita logo no início do livro, quando nos deparamos com Luísa encerrando a leitura do romance.

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que [Luísa] acabou as páginas da Dama das Camélias. E estendida no “voltaire”, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs a cantar baixinho, com ternura, a ária final da Traviata: Addio del passato... (p.22)

Após cantar esta ária, Luísa se lembra da notícia da chegada do primo Basílio a Lisboa. Inúmeras lembranças são suscitadas na mente dela. Recordar-se de maneira contemplativa dos tempos de seu namoro com o primo, especialmente os intermináveis passeios em Sintra, até o momento em que ele a abandona, partindo para o Brasil em busca de riquezas, e não lhe dando sequer uma explicação para seu desaparecimento. Esclarecimento que só iria ocorrer um ano após sua partida, no qual ele escreve poucas linhas a fim de colocar um final no envolvimento dos dois, qualificando-o como uma simples fantasia de juventude. Tal revelação causa em Luísa grande sofrimento, que só encontra fim após o casamento com Jorge.

Ainda dentro dessa fase inicial de apresentação das personagens é interessante considerar o seguinte aspecto. Luísa é apresentada ao leitor acompanhada por romances. E deitada em seu sofá, representa não somente a mulher pertencente a uma classe social privilegiada (burguesia), mas também a situação feminina de total dependência financeira do marido: enquanto Jorge sai para trabalhar, ela ocupa seu tempo lendo.

Semelhante atitude é peculiar a mulheres como Luísa, que, não possuindo muitas opções para preencherem seu tempo, ocupam-se de tarefas essencialmente domésticas. Bordam, vão às compras, tocam piano, cantam... A autonomia que possuem se restringe ao comando da criadagem, única situação em que lhes é permitido o exercício da autoridade –

²⁵ Seguem, pela ordem, as óperas que se constituem a partir de adaptações literárias: *Fausto*, *La Traviata*, *Lúcia de Lammermoor*, *Romeu e Julieta*, *Barba Azul*, *O Trovador* e *D. Giovanni*.

uma autoridade caracterizada pelo respeito à hierarquia social, ou seja, aqueles que detêm o dinheiro, oprimem os que não o possuem, mas dependem destes como forma de sobrevivência –, já que diante dos maridos assumem um papel totalmente submisso. Tal submissão encontra respaldo não somente na dependência econômica, mas também na própria educação que as mesmas receberam, uma educação caracterizada essencialmente por moldes românticos, e que, na condição de casadas, condena-as a viverem sob uma atmosfera limitada: se não exercem as atividades acima descritas, resta-lhes apenas o tédio.

No que diz respeito ao hábito da leitura, o narrador enfatiza que Luísa possuía *uma assinatura na Baixa*, lendo, portanto, muitos romances. Tais leituras alimentavam muito a imaginação da personagem desde solteira. Assim, aos dezoito anos, por ter tido contato com as obras de Walter Scott, desejou muito conhecer a Escócia, imaginando-se uma moradora daqueles castelos, que funcionavam como cenários para grandes paixões. Já casada, tomara gosto pelo que denominava moderno. Nesse sentido, nada tão exemplar quanto Paris, cidade em que é ambientado o romance de Dumas Filho.

Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier; o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada; via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético duma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo dum cupê quando nas avenidas de Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves.
(p.22)

O cenário descrito acima provoca em Luísa o anseio de vivenciar as mesmas situações que a protagonista da ópera. Nesse contexto, *La Traviata* é válida para a protagonista queiroziana enquanto “símbolo” universal da verdadeira e intensa paixão que liga duas personagens. Além disso, o enredo da ópera retoma o motivo da prostituta de alma nobre que, em princípio, tenta sua regeneração perante si mesma e à sociedade através do amor. Porém, ao mesmo tempo, embora nem a própria Luísa o saiba, tal música é também o prenúncio de sua própria decadência, ou seja, o início da passagem da moça de educação romântica para a situação de *traviata*, isto é, a desviada, pecadora.

Das muitas lembranças suscitadas pela ópera em Luísa, uma em especial merece destaque: as recordações da época em que a personagem sofrera penosamente o abandono de seu grande amor, Basílio. Durante essa época de amargura, Luísa também cantara a ária final de *La Traviata*, *Addio del passato*. O ponto comum entre o momento de recordação do sofrimento da personagem no passado e o momento atual de casada é apenas um: o abandono. No passado, ao entoar a ária final da ópera de Verdi, Luísa procurava encontrar uma forma de esquecer Basílio, e assim buscar forças para continuar vivendo. No momento presente, ou seja, na situação de casada, a personagem põe-se a refletir dias antes da partida de Jorge, como a pressagiar – mas sem que o narrador lhe atribua consciência – a respeito das mudanças que ocorreriam em sua vida em virtude daquele “abandono temporário” do marido a negócios no Alentejo.

O reencontro com Basílio não demora a acontecer, e nesse contexto, é relevante considerarmos o fato de que todas as aventuras narradas pelo primo a Luísa, configuram-se como situações (cenas) semelhantes às lidas por ela em romances, e que, portanto, acabam por estimular ainda mais sua imaginação, bem como seu interesse por Basílio. É como se as histórias contadas funcionassem desde o início como estratégias de sedução, já que como as próprias palavras do primo informam ao leitor, poderia Luísa talvez estar *aborrecidinha* com a ausência do marido, como estando carente de algo, alguém, que “ocupasse” seu enorme tempo ocioso.

Retomando o libreto de *La Traviata*, constatamos que a morte de Violeta ao final da ópera é o fato que mais sensibiliza Luísa (demonstrando seu caráter fantasista e romântico), justamente pela impossibilidade da realização do amor sentido pelas personagens principais (Alfredo e Violeta). Note-se que, ao afirmar possuir um interesse de certa forma até exagerado pela personagem da ópera, a protagonista queiroziana cita lugares de Paris que desejava conhecer. Tal interesse poderia ser estendido aos modos com que Violeta é caracterizada: sempre muito bem vestida, presença marcante em grandes eventos. A identificação de Luísa com a cortesã de alma nobre, dá-se não somente por pena de seu destino, mas também e essencialmente por suas características exteriores, modelo no qual ela procura seguir, e que se acentua ao concretizar sua relação amorosa com Basílio.

Ao se encontrar nas mãos da criada quando a mesma lhe rouba uma carta comprovadora de seu adultério, Luísa necessita encontrar uma forma de compensar Juliana pela manutenção de seu silêncio. Não sabendo a quem buscar, a protagonista pede ajuda a Leopoldina, que sendo condizente com sua própria conduta de vida, sugere à amiga que tire proveito de sua beleza como forma de obter o dinheiro de que precisava. Assim, nada mais prático do que se aproveitar da admiração do banqueiro Castro, entregando-se a ele “somente por um dia”, atitude que poderia não ser um grande sacrifício, já que o mesmo sempre lhe devotara uma grande afeição, e certamente não lhe negaria o dinheiro em troca desse “pequeno agrado”.

— *A questão é de dinheiro!*

Então Leopoldina, parando bruscamente diante dela:

— *Eu sei quem te dava o dinheiro!...*

— *Quem?*

— *Um homem.*

Luísa ergueu-se, espantada:

— *Quem?*

— *O Castro.*

[...]

— *Que horror! – exclamou Luísa subitamente indignada. — E tu propões-me semelhante coisa? – O seu olhar, sob as sobrancelhas franzidas, dardejava de cólera. Ir com um homem por dinheiro! Tirou o chapéu, violentamente, com as mãos trêmulas; arremessou-o para a jardineira, e com passos rápidos pelo quarto: — Antes fugir, ir para um convento, ser criada, apanhar a lama das ruas! (p.373-4)*

A série de acontecimentos desencadeados a partir da posse da carta por Juliana, retomam uma passagem já citada aqui, em que Luísa lendo *A Dama das Camélias*, aspira por *uma vida intensamente amorosa e aflições advindas da falta de dinheiro*; todas estas, situações enfrentadas pela protagonista da ópera, Violeta, no momento em que passa a lhe faltar dinheiro para própria subsistência, dado o fato de ela ter optado abandonar a profissão de cortesã em favor do amor que sente por Alfredo.

Face às considerações feitas, podemos examinar alguns pontos possíveis de coincidência entre Luísa e a protagonista de *La Traviata*.

Inicialmente, destaca-se o fato de que tanto Luísa quanto Violeta se encontram insatisfeitas com a vida que possuem. A primeira, mulher mimada, não se contenta com a vida calma (e por que não dizer cômoda) que a estabilidade do casamento oferece. Deseja aventura, vaidade e caprichos. A falta destes componentes desejados abre espaço para um outro sentimento: o tédio. Tédio este que é deixado parcialmente de lado a partir do momento em que se torna adúltera. A falta de uma ocupação realmente significativa (mas que a sociedade da época nem permitia que fosse diferente), uma vida ausente do que costumava denominar *modernidades* descritas nos romances e o abandono temporário do marido, fazem com que ela encontre em Basílio uma espécie de lazer para preencher seu enorme tempo disponível. Assim, o amor acaba por assumir um caráter de distração. Luísa, moça de educação romântica, que tenta transpor para sua vida as cenas que lia nos muitos livros, julga esta oportunidade única de ter um outro homem em sua vida – que não o marido –, quase como uma dádiva, pois fazia dela um alguém mais interessante (leia-se desejável) e era um fator que contribuía muito para o aumento de sua auto-estima.

Violeta, por sua vez, buscava no amor verdadeiro uma chance para redenção. E aqui, entenda-se tal regeneração como uma forma de aceitação social. Diferentemente de Luísa, a personagem da ópera tem como motivo para seu tédio justamente os maiores desejos da protagonista queiroziana. Cansada do ambiente luxurioso que a vida de cortesã proporcionava, deseja ser “abençoada” com um amor puro e verdadeiro encontrado na pessoa de Alfredo.

O desejo por um amor que a mantivesse unida a uma única pessoa, ao mesmo tempo almejado, causa relutância por parte da cortesã, que se sente inexperiente diante da nova situação. Sua primeira atitude é relutar, fugir (assim como Luísa aos assédios iniciais de Basílio), mas não consegue e se entrega (novamente assim como Luísa), até o momento em que a pedido do pai de Alfredo se afasta, pois o fato de ser cortesã impedia que a irmã do mesmo se casasse.

Como se não bastassem os problemas que sua condição de vida trazem a Alfredo e sua família, Violeta sofre ao ser incompreendida pelo amado por abandoná-lo. Não lhe restando nenhuma alternativa, vê-se obrigada a retomar a vida de cortesã de maneira a

garantir sua sobrevivência. Alfredo, que não se conforma com o abandono, além de desconhecer os nobres motivos da atitude de sua amada, julga-a como uma pessoa incorrigível e de má índole ao encontrá-la na companhia de outro homem, acusando-a ainda de nunca tê-lo amado verdadeiramente.

Luísa aspira pela vida de Violeta. Porém, uma aspiração que encontra sustentação apenas nos aspectos concernentes a viagens, festas em grandes salões, vestimentas várias e inúmeros homens a seu dispor como autênticos vassalos. Enfim, todas as ilusões que permitiram sustentar a permanência da cortesã Violeta entre a classe social privilegiada, mesmo que esta presença pudesse ser sintetizada como a mulher que exercia o papel de uma simples acompanhante de cavalheiros de notória importância, uma profissional a quem se comprava como se adquiria um novo bem, e que por possuir semelhante função, jamais receberia o tratamento dado às verdadeiramente grandes damas.

Quanto ao derradeiro destino das personagens, Luísa e Violeta, verificamos que as doenças, causas de morte das personagens, foram ocasionadas em virtude dos problemas enfrentados por cada uma delas. A primeira, ainda fragilizada após a morte de Juliana, e imaginando-se livre para viver em paz sua vida com Jorge, não agüenta a revelação feita pelo marido a respeito da carta do amante encontrada. Cai doente numa febre sem fim que a consome até o último suspiro. Nesse momento é importante que se considere que, assim como Alfredo, Jorge também se arrepende de sua atitude, passando a ser uma companhia incansável ao leito da mulher, acreditando em vão, que esta ainda poderia sobreviver para que ambos tivessem a chance de um novo recomeço.

Quanto a Violeta, atingida por uma tuberculose, resultado de seus maus hábitos e vida desregrados, ao que também podemos acrescentar a decepção sofrida com Alfredo ao ser acusada de leviana e não ter sua difícil decisão de abandoná-lo reconhecida como um ato de amor, falece no momento em que acreditava ter obtido forças para sobreviver, e também para um novo recomeço.

Tanto Luísa quanto Violeta faleceram de maneira dramática, exatamente no momento em que se acreditava que todo o sofrimento sentido por cada uma delas parecia chegar ao fim. Quando tudo indicava a real possibilidade de um recomeço. Assim, o falecimento é um traço estrutural romântico que permite a aproximação das duas obras,

ressaltando ao mesmo tempo, o caráter irônico do discurso queiroziano, na medida que ele retoma o outro e o despe de idealismo.

Como se poderá notar ao longo das considerações aqui feitas, Luísa encontra sempre identificação com as protagonistas das peças musicais que ouve ou toca. Assim, por exemplo, é o que ocorre com a ópera *Norma*, mais especificamente com a ária *Casta Diva*. Uma referência, como se verá a seguir, completamente irônica por parte de Eça.

A cena em que a ópera de Vincenzo Bellini é citada pela primeira vez ocorre ainda antes da partida de Jorge ao Alentejo. Nesse momento, o marido, preocupado com a amizade da esposa com Leopoldina, e informado pela criada de que Luísa passara a tarde toda em companhia desta, aconselha-a a não mais recebê-la, especialmente em sua ausência. Ela acena positivamente ao pedido do marido, alegando que Juliana detinha a culpa por deixá-la entrar, mas que ela, na verdade, jamais quisera receber a amiga. A criada, por sua vez, ao ser interpelada de forma agressiva pela patroa, afirma que desconhecia o fato de que as visitas de Leopoldina deveriam ser segredo para o marido. Tal afirmação é rebatida de forma violenta pela patroa, que a acusa de mentirosa e manda que esta se cale.

Enraivecida com o mexerico da criada, Luísa se retira para o quarto, de onde passa a observar o movimento da rua pela janela. É desta posição, que a personagem ouve num realejo a música a que fizemos referência acima.

Se retomarmos o enredo da ópera *Norma* teremos também uma espécie de triângulo amoroso, da mesma forma com que se encontra no romance queiroziano. A diferença nesse caso reside no fato de que o adultério é cometido pelo marido de Norma, Pollione, que se apaixona justamente por uma subalterna da esposa, Adalgisa. Observa-se que aqui, neste exato momento do enredo, Luísa ainda não reencontrara o primo, ele apenas aparecera como referência no romance a partir do anúncio de sua chegada a Lisboa no jornal lido pela protagonista.

A característica que marca a protagonista da ópera é de uma pureza e submissão incontestáveis ao marido, desejos claramente expressos por Jorge, que momentos depois vai afirmar à esposa que o “ninho” deles era muito santo para ser maculado pela presença pecaminosa de Leopoldina.

Retomando a ópera, tais características de Norma são ressaltadas no momento em que esta descobre a paixão do marido por Adalgisa. Inicialmente é tomada de uma fúria quase que incontrolável, mas que depois se transforma num ato de conformismo ao aceitar que Pollione deveria ser feliz com quem amasse, e não se manter ligado a ela apenas pelos filhos. Como semelhante ato da protagonista é entendido pelo marido apenas como uma oportunidade de permanecer para sempre ao lado de Adalgisa, e não como um ato de infinito amor por parte da esposa, o cônsul não reluta a comunicar sua decisão de fugir com a amante o mais rápido possível.

Para surpresa de Pollione, a amante se recusa a fugir com ele, alegando que não trairá Norma. Num ato de desespero, o cônsul rapta Adalgisa. Tal atitude condena-o à fogueira. Porém, Norma não podendo suportar que o marido sofresse tal punição se oferece para ser queimada em seu lugar. Pollione, finalmente compreendendo a grandeza do amor da esposa, junta-se a ela para que ambos morram queimados.

Num plano de análise superficial, podemos afirmar que assim como Norma, Luísa, inicialmente, conforma-se com a vontade do marido, atribuindo-lhe razão em não manter relações com Leopoldina, ainda que não concordasse inteiramente com tal determinação. Porém, a real importância de tal intertexto operístico reside no fato de que ele se configura no romance como uma espécie de contraste à vida futura de Luísa, pois se ainda naquele momento ela permanece fiel ao marido e às suas vontades, tal fidelidade deixará de existir nos momentos seguintes, nos quais a personagem continuará a receber a amiga, como também se envolverá com Basílio. Tais atitudes refletem, na verdade, como um grande contraste da personagem queiroziana se comparada a Norma. Uma completa ironia por parte de Eça, ressaltando as qualidades puras de Norma em contraposição às experiências efetivas de Luísa.

O outro momento em que a ópera *Norma* é citada no romance, praticamente ocorre numa mesma situação, ou seja, também num domingo, executada por um realejo e enquanto uma personagem se encontra à janela olhando a rua. Porém, nesse novo momento, a diferença existente para com a referência anterior, reside no fato de que ao invés de Luísa postada à janela, temos a criada Juliana, desfrutando de uns poucos momentos de descanso antes de engomar ou preparar as vestimentas da patroa para que esta saísse à noite em companhia de D. Felicidade para o Passeio Público, local que, como já aludimos no

capítulo anterior, as senhoras encontram por “pura coincidência” o primo Basílio. Aqui, mais uma vez, temos reforçada a função da ópera enquanto contraste para as situações efetivas vividas por Luísa, ou seja, a personagem “caminha” para o desenrolar de um processo que resulta no adultério. É importante ressaltar que, já nesse momento, as maneiras da patroa causam estranheza em Juliana, que passa a desconfiar de seus modos, completamente distintos se comparados à presença de Jorge na casa antes de sua viagem ao Alentejo. Note-se que, nos próprios comentários da criada a respeito de Luísa temos o contraste criado por Eça entre sua personagem e a protagonista da ópera.

I.

Quando voltou às dez horas, com um bilhete de d. Felicidade, Luísa quis saber se havia muito calor, se fazia poeira. Sobre a mesa estava um chapéu de palha escuro, que ela estivera a enfeitar com duas rosas de musgo.

Fazia um bocadinho de vento, mas para a tarde abrandava, decerto. E pensou logo: — Temos passeata, vai ter com o gajo! (p.134)

II.

Juliana foi-lhes alumiar, furiosa. Olha que propósito, irem duas mulheres sós por aí fora, numa tipóia! E se uma criada então se demorava na rua mais meia hora, credo, que alarido! Que duas bêbedas! (p.135)

Os excertos selecionados acima têm em comum a ênfase no comportamento suspeito de Luísa – seguido de uma imediata reprovação por parte de Juliana. A crença por parte de Jorge na inocência de Luísa – e por consequência na má influência advinda da companhia de Leopoldina – é tão grande, que o marido chega a ponto de pedir a Sebastião que, durante sua ausência, visitasse a esposa com frequência, de maneira a certificar que a *Pão e Queijo*²⁶ não estivesse em sua casa, e nem tampouco Luísa a visitasse.

²⁶ NB: o apelido dado à personagem é extremamente carregado de sentido pejorativo. É possível interpretarmos que o nome atribuído a ela seja uma referência direta a uma das formas mais baratas de alimentação reservada aos desprovidos de dinheiro. A relação estabelecida é a de que, com a mesma

A conversa dos amigos é interrompida pela voz de Luísa ao piano cantarolando a *Mandolinata*. A maneira com que a jovem executa a canção causa admiração no marido e em Sebastião, que finalizam a conversa, prestando atenção aos sons que vinham da sala. A fala que encerra a cena é de Jorge, que lamenta ter de abandonar forçadamente tão bondosa mulher.

O novo intertexto musical ocorre numa das muitas reuniões dominicais realizadas na casa de Luísa e Jorge aos domingos. Na cena em questão, Luísa toca, entretendo os convidados, enquanto Sebastião e Jorge segredam no escritório. O importante a ser destacado nessa cena, é que a mesma, aparentemente, apresenta-se como uma dentre muitas outras reuniões corriqueiras realizadas na casa do engenheiro. Porém, o sentido dela, bem como sua importância crucial será retomada apenas ao final do romance. Isto porque, ambas as cenas descrevem uma Luísa feliz, e no caso da primeira em específico, apreciada por todos os amigos do marido. O ambiente da casa é de pura tranquilidade e felicidade, ainda que Jorge estivesse para viajar.

Ao fim do romance, Jorge, voltando do Ministério, encontra Luísa que, estando já curada de sua doença, e acreditando ter enterrado seu passado adúltero de uma vez com a morte de Juliana, penteia-se feliz em frente ao toucador cantarolando a mesma música de outrora. Imediatamente vem à cabeça do marido, a lembrança da cena que acabamos de descrever, suscitando nele um crescente ódio e as suspeitas de que o adultério poderia estar acontecendo desde àquela época.

O momento da revelação de Jorge a Luísa de seu conhecimento a respeito do caso amoroso com o primo (p.482) é impulsionado pelo som da canção que a esposa cantava tempos atrás, com a mesma alegria que ela demonstrava no momento presente.

Assim, somente nesta cena é que Eça nos permite conhecer a real importância de tal canção para a construção do enredo. Sendo executada em momentos semelhantes no que diz respeito aos sentimentos da protagonista, o grande contraste e, ao mesmo tempo, o motivo detonador da ação reside em Jorge, que não somente modifica seu julgamento em relação à esposa, como também revela o segredo que o vinha atormentando há dias.

facilidade com que se paga por um sanduíche como esse, igualmente, os homens têm a possibilidade de se relacionar com a personagem.

As falas de Basílio em específico surpreendem Luísa logo de início, justamente por irem de encontro aos seus desejos: conhecer lugares que somente podia “visitar” através de leituras. Um dos lugares citados nas leituras é a Escócia. Tal país é também cenário da ópera que Luísa tocará ao piano, *Lúcia de Lammermoor*.

Da mesma maneira que nas outras óperas já analisadas aqui, a protagonista encontra uma correspondência direta com Luísa na medida em que assim como esta, a moça teve de casar mediante imposição de sua família, e não por verdadeiramente amar seu marido. No caso de Luísa, ao retomarmos sua história, ou mais especificamente a forma como Jorge entrou em sua vida, encontramos uma moça fragilizada pelo abandono do noivo Basílio. Sem perspectivas de sua volta, arranja-se o casamento com o engenheiro.

A vida de Lúcia, porém, é bem mais curta que a de Luísa. Mas não menos triste. Inconformada diante de seu casamento com lorde Arthur, ela o mata logo após a cerimônia. A consequência de sua ação é imediata: ela acaba por enlouquecer em meio a delírios vários. Aqui, tal “castigo” encontra correspondência direta na cena já aludida em que Jorge revela a Luísa a descoberta de sua traição. O castigo da protagonista queiroziana também é agonizar e delirar em consequência da alta febre que a consome até a morte.

Se considerarmos a personalidade de Lúcia no enredo operístico, temos a possibilidade de afirmar que seu caráter é marcado essencialmente pelo inconformismo, mesmo diante de sua condição inferior em relação aos homens de sua família. No enredo da peça musical, um homem é responsável pelo destino da personagem: o irmão, lorde Henry. É ele quem também forja uma carta acusando o verdadeiro amor de Lúcia, Edgar, de adúltero, e assim fazendo com que a irmã acredite na falsa acusação, cedendo, portanto, passivamente, à imposição do irmão. Uma passividade manifestada pela mágoa de se sentir traída, mas que como se verá depois, tal postura será abandonada no momento em que tomar conhecimento da farsa armada pelo próprio irmão.

Este caráter estereotipado de rebeldia, julgado a partir de uma visão essencialmente masculina, e exibido como característica principal da protagonista é o contraste maior que podemos encontrar ao colocá-la lado a lado com Luísa. Se a protagonista lamenta, por sua vez, a falta de oportunidades que a consigam transportar do mundo de fantasia criado a partir dos romances, e que ela reproduz em seus pensamentos, chegando, por vezes, a manifestá-los verbalmente, tais devaneios são completamente sufocados através da

“instituição sagrada do matrimônio”, que para a personagem acaba por assumir definitivamente muito mais um aspecto conformista diante da impossibilidade de mudanças substanciais em sua vida.

O olhar analítico de Luísa sobre o marido é uma forma de convencer a si mesma de que a sua vida não era tão ruim, ainda que quase todos – se não todos – os seus sonhos não viessem a ser realizados. Sobretudo, ainda podemos perceber que todos os elogios feitos ao marido são construídos racionalmente e não provêm do sentimento. E se mediante seus pensamentos se apresenta para o leitor um marido perfeito, bondoso e compreensivo, tal idéia se desfaz por ocasião de uma reunião dominical realizada em sua casa. Nela, Ernestinho apresenta sua peça de teatro, *Honra e Paixão*, e ao narrar a todos o enredo, revelando o adultério cometido pela protagonista, Jorge é o primeiro – para o espanto geral – a se rebelar contra tal atitude, afirmando que para tal comportamento feminino não há outro castigo cabível, senão a morte.²⁷ Condena a mulher adúltera de maneira veemente, sustentando uma posição arbitrária, a ponto de nem mesmo seus amigos mais próximos o reconhecerem.

Tal posição, porém, não se mantém, quando a própria personagem se vê envolvida numa situação de caráter semelhante. Assim, Ernestinho, após o sucesso da estréia de sua peça, e interpelando Jorge, procura recordar ao engenheiro sua antiga postura, defendida durante as fases de montagem e ensaio. O marido, um tanto quanto encabulado diante de tal situação – timidez considerada normal por todos os presentes, como uma espécie de traço de sua personalidade – assume, a muito custo, que mudara de idéia, recebendo a aprovação do Conselheiro, que sempre vira no amigo um exemplo de bondade, e que na época estranhara a defesa de uma postura tão autoritária.

No fundo, porém, e para o leitor atento, admitir a mudança de postura é para Jorge muito mais um martírio do que um motivo para ser elogiado, já que a esta altura ele já tem conhecimento do caso extraconjugal de sua mulher, e ele próprio, vendo e se sentindo como uma vítima de tal situação, não fez nada daquilo que defendera momentos antes.

Toda essa transformação ocorrida em Jorge, decorrente das situações em que se viu envolvido, retoma o enredo da ópera *Sonâmbula*. Ainda que esta não tenha sido citada

²⁷ Lembrar que a própria personagem, quando em viagem, também comete adultério.

anteriormente, encontramos aproximações possíveis justamente nas atitudes dos protagonistas masculinos.

No enredo operístico, tem-se uma falsa acusação de adultério feita por Lisa a respeito de Amina. A dona da pensão acusa a donzela de envolvimento com o conde Rodolfo, um visitante recém-chegado à vila. Elvino, noivo de Amina, não a perdoa, tomando-lhe o anel de noivado.

O que desperta atenção a respeito desta peça musical é seu final feliz: com a ajuda do próprio conde Rodolfo, este consegue não só desmascarar Lisa, como também provar a Elvino que o fato de Amina ter sido encontrada em sua cama, motivo detonador do rompimento dos noivos, deve-se ao motivo de a donzela sofrer do mal do sonambulismo, não tendo, portanto, consciência e nem tampouco um desejo premeditado de ofender seu noivo através de seus atos. Na sequência, Elvino tem tempo de encontrar Amina para uma reconciliação.

Transportando o enredo da ópera para o romance queiroziano, encontramos também Jorge em busca de uma reconciliação com Luísa diante de sua doença e da possibilidade de perdê-la em definitivo. O desespero demonstrado pelas duas personagens masculinas é notável, tanto que até mesmo seus mais simples gestos são idênticos. Jorge toma a mão de Luísa a fim de, numa última tentativa, obter uma resposta por parte desta que ainda assinalasse um sinal de vida.²⁸ Já Elvino, utilizando-se do mesmo gesto, recoloca o anel de noivado em Amina, anunciando para o dia subsequente a realização da cerimônia matrimonial.

Porém, os desenlaces são opostos. O desenlace feliz da ópera é justificado pelo fato da real inocência de Amina, sendo, portanto, uma injustiça acusá-la de adultério, pois seu problema é apenas de saúde. Nesse caso em específico, encontramos a retomada do tão conhecido motivo de que a moça honesta tem por direito a um final feliz. No caso de Luísa, não há inocência, nem tampouco falsas acusações. Pelo contrário, há uma prova documental do seu erro: a carta de Basílio. Para ela, por ter infringido leis sociais e religiosamente impostas não há perdão, e sim castigo. Paga-se com a morte. O mesmo pagamento exigido e defendido por Jorge na memorável cena em que condena de maneira veemente e efusiva o ato do adultério.

²⁸ Para maiores detalhes a respeito das ações de Jorge quando em desespero, consultar p. 483 e 490.

Se o amor de Amina e Elvino, ainda que marcado por inúmeras dificuldades, encontrou uma maneira de se consolidar, o mesmo quadro já não se encontra no caso da conhecida rivalidade entre Montéquios e Capuletos, tão bem explorada na obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O final trágico dos dois amantes é retomado também no romance de Eça, porém através de sua adaptação operística feita pelo mesmo autor de *Fausto*, Charles Gounod.

A referência a tal ópera tem seu momento no romance queiroziano pelas mãos da personagem Sebastião, que é apresentado ao leitor numa das reuniões dominicais em casa de Luísa e Jorge. Desde sua primeira aparição, o narrador o descreve de forma que, inicialmente, já se crie uma grande simpatia pela personagem (p.90), que terá sua importância aumentada ao decorrer do enredo.

À medida que as visitas de Basílio a Luísa se intensificam, desde o momento da partida de Jorge, Sebastião passa a estranhar tamanha regularidade. Até então, o amigo do casal desconhece o fato de que o homem com ar estrangeirado é primo de Luísa. E na tentativa de elucidar as questões que permeiam sua cabeça, ele leva a partitura de *Romeu e Julieta*, tão requisitada pela esposa de Jorge. Recebendo de Juliana a informação de que Luísa não se encontra em casa, Sebastião começa a se preocupar. Logo ao tomar conhecimento das estranhas visitas em casa de Jorge, Sebastião põe-se a tecer hipóteses, todas elas calcadas em negócios pertinentes à carreira do amigo. Em nenhum momento, de início, ele cogita que “algo errado” se passe na casa. Mas, não superando a curiosidade crescente a respeito das ações de Luísa, em uma das cenas em que não a encontra em casa, resolve ir a lugares que julgaria encontrá-la, uma vez que sua companhia constante era D. Felicidade. Nenhum sucesso. E ele só vem a descobrir o paradeiro de Luísa no dia seguinte, quando ao encontrar um vizinho, Neto, que lhe informa ter visto a esposa de Jorge caminhar em companhia de um homem no Passeio Público.

Julgando prudente alertá-la a respeito dos comentários da vizinhança, em visita a sua casa, Sebastião é surpreendido com uma reação completamente hostil por parte dela, e ainda que não realize sequer uma censura a respeito da inesperada reação agressiva e nem de seu novo comportamento, nenhum desses fatores consegue ocultar a surpresa que semelhante postura lhe causa.

Nesse sentido, as pretensas e hipotéticas justificativas encontradas por Sebastião para a presença constante do primo, na verdade, consistem em verdadeiros paliativos para o fato de ele não assumir que seu verdadeiro sentimento diante de toda aquela situação era ciúme, um desejo intenso – e por ser encarado por ele próprio como incorreto – e sufocado pelas circunstâncias (e por que não dizer também pelo seu próprio caráter) de estar no lugar de Basílio. Afinal, era ele quem Jorge designara como acompanhante da esposa durante sua ausência, mas que tinha agora, com as visitas diárias do primo, o “seu” lugar, a sua única maneira de se manter próximo a ela, ocupada por um outro.

Quando finalmente Luísa lhe pede ajuda, Sebastião não só se apieda de sua situação, como também a repreende por não tê-lo procurado antes. Note-se ainda que, em nenhum momento Luísa assume de maneira explícita o adultério perante Sebastião. (p.429) Ele próprio também já não acredita na inocência da esposa de Jorge²⁹, mas nem por isso deixa de ajudá-la. Pelo contrário, além de não deixar transparecer suas desconfianças e nem a condenar por sua conduta errônea, sente-se pretensiosamente feliz por se sentir necessário, especialmente por ela.

Portanto, a existência desse amor platônico vivido por Sebastião dentro de *O Primo Basílio* é muito mais do que um simples fato peculiar na vida de um homem solteiro: é o ponto de contraposição à personagem Basílio. Sebastião representa o ideal do amor puro, cujo representante maior é sem dúvida Romeu, e pela dedicação e fidelidade demonstrados, remete por vezes ao chamado amor cortês, característica do cavaleiro medieval: *o amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo*. É justamente este o princípio do amor sentido pela personagem: um amor que não recrimina, apesar de estar consciente da existência do erro (lembrar do episódio do capítulo VI em que a personagem em questão livra Luísa do falatório dos vizinhos, mas não consegue convencer-se de que ela seja completamente inocente), que não pede nada em troca, que é consciente de sua irrealização e impossibilidade, mas mesmo assim, não deixa de servir.

Já ao pensarmos em Basílio, identificamos o estereótipo do *Don Juan*, ou seja, do amante em potencial movido somente pelo desejo. O aspecto diferencial existente entre as

²⁹ Esta questão da dúvida de Sebastião com relação à inocência de Luísa será melhor discutida no capítulo concernente à análise das operetas citadas no romance.

duas personagens seria a demonstração do amor puro e do amor carnal, representada cada vertente por uma personagem, respectivamente.

Diante de toda essa situação, Luísa age como o esperado: ávida por aventuras que a retirassem do tédio a que era submetida, entrega-se aos caprichos e seduções de Basílio nos momentos em que o primo demonstrava sua linda voz ao cantar uma ópera ou quando este simplesmente tocava ao piano. Sebastião jamais teria a chance de compartilhar com Luísa momentos semelhantes, seja pelo fato de não possuir atributos sedutores que despertassem sua atenção, seja pelo agravante primordial de seu caráter, cujos modos em hipótese alguma permitiriam o menor ato que fosse ameaçador ao casamento dos amigos (Jorge e Luísa).

Para o leitor, nada é tão claro quanto o fato de que Luísa só procura Sebastião por não ter mais a quem recorrer, e também por saber que ele, por quem era, não a deixaria desamparada. Por mais que o bondoso amigo de Jorge se sentisse até lisonjeado com o pedido de ajuda, nada nos impede de perceber que a personagem só o faz por amar Luísa de maneira incondicional e platonicamente. Não interessa que ela tenha errado, o que realmente importa é que ela o tenha procurado para resolver o problema. A ajuda dele era a que se fazia necessária, e, portanto, era nele em que a própria Luísa creditava sua confiança, não somente para realizar a confidência do problema das cartas, mas porque também o via como competente para a resolução da questão.

A coerção exercida por Sebastião em companhia do policial acaba por provocar o falecimento de Juliana. Fato que, em função do avançar do horário, obriga Jorge, muito a contragosto, a aceitar a oferta do amigo para pernoitar em sua casa até que tudo fosse arranjado para o enterro da criada.

Ao abrigar o casal de amigos em sua residência, encontramos um Sebastião novamente satisfeito pelo simples fato de agora poder ter em sua casa, mesmo como visita passageira, a presença de Luísa. A preocupação de recebê-la de maneira adequada, bem como lhe relatar o desfecho de seu plano, faz da personagem um homem ainda mais devoto, um vassalo ainda maior de sua “dama platônica”. Um desejo também quase que incomensurável de mantê-la o mais tempo possível em sua casa, mesmo que para isso, a sua doença, consequência imediata das pressões que sofrera de Juliana, tivesse de durar um tempo mais prolongado.

(...) Sebastião não dizia nada, mas quase desejava secretamente que uma convalescença a retivesse ali semanas indefinidas. Ela parecia tão agradecida! Tinha olhares tão reconhecidos, que só ele compreendia! (...) ...andava pelos corredores e pela sala com respeito, quase em bicos de pés, como se a presença dela santificasse a casa; (...) ...e já pensava que quando ela partisse, tudo lhe pareceria mais frio e com uma tristeza de ruína! (p.463)

A partida de Luísa entristece muito Sebastião. Mas nada comparado à dor causada pela morte da personagem ao fim do romance. Nesse aspecto, a narração “seca” de Eça parece tornar o sofrimento da personagem ainda maior, já que mesmo recebendo Jorge em sua casa após o enterro, oferecendo ao amigo todo o conforto e hospitalidade que se faziam necessários na situação, Sebastião, como fizera durante todo o romance, esconde o que sente por Luísa, especialmente com a perda definitiva desta. E é somente em seu quarto, sozinho, através de uma interrupção brusca feita pelo narrador para o relato da chegada de Basílio a Lisboa, é que podemos deparar-nos com a real dimensão de seu sofrimento. Sofrimento que punha, definitivamente, um ponto final na paixão oculta da personagem. (p.502)

Um amor impossível como o descrito por Shakespeare em sua obra, e adaptado posteriormente para uma versão musical através da ópera de Gounod, também prenunciou o destino trágico de Luísa, motivado pela descoberta de Jorge. A ópera, portanto, nesse sentido também pode ser entendida como um aviso trazido por Sebastião de maneira a tentar alertar Luísa de que a situação na qual se encontrava não poderia resultar num final feliz. Em outras palavras, a partitura da ópera que a protagonista queiroziana nunca chegou a receber, encontraria correspondência na carta de igual importância que impediria o suicídio de Romeu, encontrando Julieta viva em tempo de fugirem juntos em busca de um futuro comum, mesmo que incerto.

As composições de Gounod são presença constante no romance queiroziano como já pudemos demonstrar anteriormente. Porém, ainda há uma outra de fundamental importância para o enredo. Esta se difere das demais obras do compositor por não se tratar especificamente de uma ópera, mas sim de uma canção, cujo enredo consiste numa jura de amor eterno que um árabe faz a sua amada, *Medjé*. Mediante tal peça musical é que

analisaremos a seguir as estratégias de Basílio para seduzir Luísa, bem como as reações desta provocadas a partir do momento em que ouve pela primeira vez a execução da partitura da canção.

Das muitas visitas de Basílio, realizadas sob os mais diversos subterfúgios, uma em especial merece ser considerada com um cuidado maior, dada a importância da cena em ressaltar uma de suas maiores qualidades, da qual ele também tira proveito para transformá-la em uma de suas estratégias mais eficientes de sedução. Referimo-nos à habilidade do canto, demonstrada pela primeira vez durante a presença do Conselheiro Acácio.

E Basílio soltou logo a voz, cheia, bem timbrada, de barítono; as suas notas altas faziam a sala sonora. (...)

Basílio dizia com uma melancolia grave a primeira frase, tão larga, da canção:

*Igual ao mar sombrio
Meu coração profundo...*

[...]

*Têm tempestades, cóleras,
Mas pérolas no fundo!*

Os olhos largos de Luísa afirmavam-se para a música – ou a espaços, com um movimento rápido, erguiam-se para Basílio. Quando, na nota final, prolongada como a reclamação dum amor suplicante, Basílio soltou a voz dum modo apelativo:

*Vem! Vem
Pousar, ó doce amada,
Teu peito contra o meu...*

os seus olhos fixaram-se nela com uma significação de tanto desejo, que o peito de Luísa arfou, os seus dedos se embrulharam no teclado. (p.154)

Na passagem acima é que podemos deparar-nos pela primeira vez com uma reação exterior perturbadora por parte de Luísa ao ouvir o primo cantando. O fato de quase errar na execução da música, denota que a presença do mesmo em sua casa já não mais era tida

como natural, da forma com que a protagonista tentara demonstrar durante o primeiro encontro. (p.106)

Como já fizemos referência anteriormente, grande parte dos amigos de Jorge conhece Basílio quando este se encontra presente em casa de Luísa. Demonstrando uma certa irritação após a partida do Conselheiro e, principalmente com o fato da campainha soar novamente, anunciando uma nova visita, encontramos finalmente no romance, a primeira das falas explícitas em que o primo se dirige a Luísa, afirmando estar apaixonado por ela, e dando-lhe, finalmente, o primeiro beijo.

— *Vais-te? – exclamou ela toda desconsolada.*

— *Pudera! Não posso estar só contigo um momento!*

[...]

Mas Basílio, com um movimento brusco, passou-lhe o braço sobre os ombros, prendeu-lhe a cabeça, e beijou-a na testa, nos olhos, nos cabelos, vorazmente.

[...]

— *Não. Hás de ouvir. Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doido por ti, como dantes, a mesma coisa. Nunca deixei de morrer por ti. Mas não tinha fortuna, tu bem o sabes, e queria-te ver rica, feliz. Não te podia levar para o Brasil! Foi por isso que te escrevi aquela carta, mas o que eu sofri, as lágrimas que chorei!* (p.157)

Neste novo trecho, Basílio já utiliza um sentimentalismo exacerbado por saber que semelhante estratégia faria efeito sobre Luísa. Tanto que antes de tomá-la em seus braços de maneira voraz, ela havia pedido que ele não fosse embora, e que permanecesse em sua companhia. O que é mais singular neste trecho, porém, é que para convencer a prima de suas “boas intenções” e de seu “sentimento puro” nutrido e alimentado por ela durante todos os anos de sua ausência, Basílio reporta ao passado em que as personagens romperam o relacionamento que tinham de maneira brusca. O primo retoma essa ferida de Luísa, tentando justificá-la como uma necessidade naquele momento, a única alternativa possível para que ele pudesse obter melhores condições de vida. Toda essa “encenação” a fim de que, seu ato do passado e que ainda deixara marcas em Luísa, não se tornasse um empecilho para a sua conquista definitiva no presente.

Ainda que eventualmente Luísa sinalize de forma positiva às investidas do primo, quando estas perdem o seu caráter de teoria e passam definitivamente à prática, ela procura desvencilhar-se da maneira que pode, contradizendo o que suas atitudes apontavam anteriormente. Numa dessas fugas, a protagonista pede a Basílio que cante algo, o que ainda contribuiria para a quebra daquele silêncio constrangedor estabelecido pelos últimos acontecimentos.

Temer as palavras. É assim que o narrador define o estado de Luísa às investidas do primo. Ao pedir que ele cante, ela não imagina que a música utilizada pelo mesmo, em nada diminuiria a sensação de impotência diante dele, de seu jeito sedutor. Pelo contrário, ao cantar a música, Basílio consegue afetar Luísa ainda mais. Aqui, é que finalmente temos, a primeira referência à composição de Gounod.

(...) Basílio cantou a Medjé. A melodia de Gounod. Tão sensual e perturbadora. Aquelas notas quentes passavam-lhe na alma como baços duma noite elétrica. E quando Basílio saiu, ficou sentada, quebrada, como depois dum excesso. (p.177)

Considerando a letra da composição de Gounod, certamente, os versos responsáveis pela reação de Luísa – descrita pelo excerto acima – correspondem ao refrão, que como se verá abaixo, equivale a mais uma jura de amor feita por Basílio a ela.

*Hélas! Tu doutes que je t'aime
Quand je meurs de t'aimer!*

As palavras doces e meigas com que Basílio se dirige a Luísa possuem um efeito devastador na cabeça da personagem, e como se pode constatar, esta postura é reforçada na maneira com que ele exerce seu potencial de sedução. Ao tratar a prima como uma verdadeira santa, Luísa sente que não pode mais resistir.

As qualidades de Basílio apareciam-lhe tão magníficas e abundantes como os atributos dum deus. E estava apaixonado por ela! E queria viver junto dela! O amor daquele homem, que tinha esgotado tantas sensações, abandonado decerto tantas mulheres, parecia-lhe como a afirmação gloriosa da sua beleza e da irresistibilidade da sua sedução.

A alegria que lhe dava aquele culto trazia-lhe o receio de o perder. Não o queria ver diminuído; queria-o sempre presente, crescendo, balouçando sem cessar, diante dela, o murmúrio lânguido das ternuras humildes! (p.205)

O desejo de não querer perder aquele “culto” que lhe rendia Basílio, permite-nos retomar a canção *Medjé*, de Gounod. Levando em consideração a primeira vez em que tal composição é ouvida por Luísa, encontramos a personagem completamente perturbada, a ponto de quase errar na execução da canção ao piano. Numa referência posterior à mesma música, percebemos uma mudança no comportamento da protagonista: a mesma melodia que tanto a incomodara na primeira vez em que ouvira, assume um novo caráter, o de uma satisfação plena. É assim, portanto, que, ao receber a partitura da música de Basílio, a protagonista passa a executá-la alegremente ao piano. Tal sentimento vem corroborar a decisão da personagem em se manter próxima ao primo. A canção assume, a partir desse momento, um caráter simbólico concernente ao amor verdadeiro que Luísa acreditava existir por parte de Basílio.

Essas mesmas ilusões são as que conduzem Luísa a consumir o ato do adultério. As ações que se seguem no romance correspondem aos encontros às escondidas no *Paraíso*. Inicialmente, a existência de tal local, afigura-se para a protagonista como um cuidado a mais de seu amante para com ela. O nome do lugar dado por Basílio ao ninho dos amantes, quando descrito pelo narrador como um lugar horrível, sujo e freqüentado pela classe social pobre de Lisboa, aponta para uma designação irônica no que tange ao sentido original da palavra. (p.242-4)

Não bastando a ironia contida na própria palavra *Paraíso*, a escolha do local feita por Basílio já aponta para alguns traços de sua personalidade que são invisíveis neste momento aos olhos de Luísa. Defeitos tais como o fato de não querer sujeitar-se a grandes dispêndios financeiros, mesmo que esses fossem para a realização de um simples capricho seu. Tal pensamento aponta para a realidade de que Basílio trata Luísa apenas de forma a demonstrar seu poder de sedução, concretizar uma simples vaidade.

Semelhante percepção quando começa a se construir na mente de Luísa (p.267-8) também é pressagiada no romance através da composição de Gounod. Assim, numa cena em que a protagonista se encontra na companhia de Sebastião, ela apresenta ao amigo a nova partitura que estava estudando. Relata ainda que num determinado trecho possuía

muita dificuldade para executar a música. Sebastião, a fim de ajudá-la, passa a tocar tal trecho. Luísa, por sua vez, acompanha-o batendo o compasso com o pé. Ouvindo Sebastião tocar, ela sente um encanto penetrante, uma sensação muito diferente da sentida por ela quando a música era tocada por Basílio. Ao retomar a execução da melodia, a protagonista erra, e numa demonstração de profunda irritação, atira a partitura para o lado, desistindo momentaneamente de corrigir aquele seu erro.

A fim de justificar sua inesperada reação perante Sebastião, Luísa, temerosa de que aquela sua atitude pudesse levantar alguma suspeita quanto a Basílio, e ainda por já se encontrar em conflitos e descontente com ele, alega ao amigo a necessidade eminente de praticar mais tal partitura, pois seus dedos *estavam quase por enferrujar*. Aqui, na verdade, o que encontramos não é falta de prática nem tão pouco habilidade, mas sim um prenúncio de que a mesma canção que momentos antes encantara a personagem, levando-a a se envolver com Basílio, traria, em breve, a sua infelicidade como ela mesma descobriria com o decorrer dos dias.

A última citação da canção *Medjé* no enredo, ocorre posteriormente à morte de Juliana, na qual Luísa encontrando-se sozinha em casa por motivo da saída de Jorge para resolver as últimas questões pendentes com relação à falecida e seus pertences, tranca-se em seu quarto, fecha as janelas por precaução, e finalmente atea fogo em todas as cartas que a comprometiam e haviam sido o motivo principal de todo o seu sofrimento nos últimos tempos.

Ainda não se sentindo completamente tranqüila em sua consciência, a protagonista caminha pela casa em busca de outros indícios comprometedores. Ao se aproximar do piano, encontra a partitura que lhe dera Basílio. Por pura superstição, como afirma o próprio narrador, rasga-a em pedaços. Aquele parecia, definitivamente, o gesto derradeiro que “enterraria” para sempre seu passado adúltero, já que a partir daquele momento, acreditava Luísa, sua vida teria um novo recomeço.

— *Que bem que vou passar agora!* — pensava.

Quando sentiu no corredor os passos de Jorge que entrava, correu, deitou-lhe os braços ao pescoço, e com a cabeça no ombro dele:

— *Estou tão contente hoje! E se tu soubesses, é tão boa rapariga a Mariana!*

(p.464)

Assim, retomando o ato de Luísa rasgar a partitura musical, podemos afirmar que tal atitude se configura como um prelúdio dos acontecimentos restantes que ainda estariam por vir, e que como todos os outros momentos em que a canção é citada no enredo, esses vindouros também estariam caracterizados por sofrimento. Sensação que, indubitavelmente, marcou toda a trajetória do relacionamento adúltero de Luísa com seu primo Basílio.

Das composições musicais restantes a serem contempladas ainda neste capítulo, todas elas tratam essencialmente da infelicidade de Luísa em dois momentos distintos: o primeiro deles corresponde exatamente ao comportamento de Basílio, que já não se mostrava o mesmo desde que a seduzira; e o segundo, que procura demonstrar claramente toda a agonia e sofrimento em que a vida da protagonista se transformara a partir do momento em que ela teve de se submeter às chantagens de Juliana para que Jorge não tomasse conhecimento de sua traição.

A primeira dessas composições musicais é *O Trovador*, de Verdi. Tal ópera é citada no enredo por Basílio de modo desdenhoso, quando Luísa o convida a participar das reuniões dominicais que ocorriam em sua casa, a fim de que as relações entre os dois assumissem um caráter mais familiar, e não despertassem suspeitas nos amigos da protagonista.

Como é peculiar à personalidade de Basílio, quaisquer que sejam os eventos sociais realizados em Lisboa, todos, sem nenhuma exceção, constituíam-se em verdadeiros motivos para que a personagem se utilizasse de sua extrema ironia, reportando-o incansavelmente a narrar a disparidade existente entre a capital portuguesa e a francesa em termos de vida social e postura dos membros da sociedade, e postura nesse contexto, a forma com que se vestiam os considerados ilustres da sociedade parisiense.

A composição de Verdi citada por Basílio era não somente muito conhecida e executada em Lisboa, como também caracterizada por uma profunda dramaticidade, cujo enredo consiste na história de amor infeliz entre um trovador e sua amada. Características estas que, sem dúvida, eram muito apreciadas por Luísa, e conduziam sua mente fantasiosa novamente aos romances.

(...) Luísa tinha-lhe pedido que fosse de vez em quando aos domingos à sua casa, passar a noite: viria Sebastião, o Conselheiro, d. Felicidade quando estivesse melhor; era uma alegria para ela, e depois dava às suas relações um ar mais parente, mais legítimo.

Mas Basílio pulou:

— O quê! ir cabecear de sono com quatro caturras... Ah! não!...

— Mas conversa-se, faz-se música...

— Merci! Conheço-a, a música das soirées de Lisboa! A valsa do Beijo e o Trovador. Safa!

Depois duas ou três vezes falara de Jorge com desdém. Aquilo ofendera-a.

[...]

E um ar de superioridade quando lhe falava! Um modo de encolher os ombros, de exclamar: — Tu não percebes nada disso! Chegava a ter palavras cruas, gestos brutais. E Luísa começou a desconfiar que Basílio não a estimava — apenas a desejava!

[...]

Ele tinha às vezes uma secura áspera nas maneiras, era verdade; certos tons de indiferença, era certo... Mas noutros momentos, quantas denguiçes, que tremuras na voz, que frenesi nas carícias!... Amava-a também, não havia dúvida. Aquela certeza era a sua justificação. E como era o Amor que os produzia, não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao Paraíso. (p.259)

No trecho reproduzido acima, como em outros já considerados anteriormente, podemos notar claramente a vocação de Basílio em agir como se fosse um D. Juan, o grande conquistador de mulheres. Não por acaso, esta composição musical também é citada no enredo, exatamente na cena em que Luísa, chegando da igreja após uma terrível briga com Juliana, encontra Sebastião em sua casa executando tal melodia ao piano.

Nesse sentido, faz-se necessária a retomada de alguns conceitos para que se possa analisar a importância de tal intertexto e sua relação com o romance queiroziano. Assim, inicialmente, é fundamental que se tenha em mente que a ópera denominada originalmente como *D. Giovanni*, é citada no enredo com o título de *D. Juan*, e como muitas das outras óperas aqui analisadas, também corresponde a uma adaptação da obra literária de mesmo nome.

O tema do cavalheiro que viaja ao redor do mundo a conquistar mulheres é retomado no romance queiroziano por meio da personagem Basílio. Sem que consideremos seus modos e suas vestimentas, a personagem é singular desde o início do romance ao se reapresentar de forma insinuante a Luísa. Desconsiderando momentaneamente todos os acontecimentos decorridos dessa reaproximação para nos centrarmos em outros aspectos ainda não abordados, através do comportamento de Basílio e a forma pela qual se relaciona com as mulheres é que podemos introduzir nesta análise o tema de D. Juan.

Tal tema corresponde à busca incansável por novas conquistas amorosas.³⁰ No caso de Basílio em especial, todos os seus relacionamentos são caracterizados pela curta duração de tempo com que se mantém envolvido com cada de uma de suas “conquistas”. Assim, aquele que age feito um D. Juan tem por característica principal abandonar as mulheres tão logo as tenha conquistado, fingindo amá-las para seduzi-las, e depois, mantendo-as como amantes até o momento em que julgar conveniente, ou mesmo quando houver a necessidade de partir, seja por circunstâncias forçosas, seja pelo fato de que a amante já decaíra em suas predileções.

O fato de ser informado da morte de Luísa, em nenhum momento desperta em Basílio uma espécie de remorso ou lamento por todo o sofrimento que trouxera à prima. Assim, o narrador é ainda mais efusivo ao informar ao leitor, que a grande preocupação do “D. Juan queiroziano” residia exatamente na maneira com que ele se “ocuparia” em sua nova estada em Lisboa, dado que a prima, sua diversão em momentos anteriores, não mais se encontrava viva para servi-lo em seus caprichos. E é com frieza e sarcasmo, que caminhando pelas ruas na companhia de Reinaldo, Basílio faz uma queixa ao amigo.

Ao fundo do Aterro voltaram; e o visconde Reinaldo passando os dedos pelas suíças:

— De modo que estás sem mulher...

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois dum silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

— Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! (p.506)

³⁰ BERRINI, Beatriz. Portugal de Eça de Queiroz. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

O resquício de humanidade que pensávamos existir por parte de Basílio no momento em que dialoga com Reinaldo anteriormente, dizendo-se preocupado em abandonar Luísa diante de uma situação complicada com Juliana, afinal antes de ser sua amante ela era sua prima, esvai-se quando nos deparamos com este diálogo final.

A postura de Basílio no romance nos remete diretamente ao enredo da ópera em que Eça utilizou como diálogo intertextual. Nela, D. Giovanni não se contenta em apenas conquistar mulheres, mas também em deixá-las de maneira inesperada, causando-lhes grande sofrimento e um desejo de vingança. E se seduzir e abandonar mulheres são aspectos peculiares aos homens que agem feito D. Juan, não podemos desconsiderar o fato de que tal atitude também denota uma total falta de comprometimento e consideração para com os sentimentos das mulheres envolvidas em semelhantes situações.

Uma última consideração a respeito da importância do intertexto *D. Juan* no romance queiroziano, reside na aproximação que podemos realizar entre esta ópera e outra considerada no capítulo anterior, o *Fausto*, de Gounod. Tanto uma quanto a outra composição musical abordam temas concernentes à juventude como qualidade essencial à realização de uma conquista amorosa. Assim, é que encontramos Fausto envolvido com Mefistófeles, a fim de colocar um final em sua insatisfação para com a vida através de um pacto irreversível: a juventude em troca de sua alma. Esta atitude tomada pelo erudito assinala também para o desejo de recuperação de uma espécie de “tempo perdido”, ou melhor, um tempo em que ele (Fausto) não teve a oportunidade de viver, justamente por não possuir mais os requisitos que julgava necessários para a conquista de uma mulher, e, conseqüentemente, para gozar de sua vida de maneira plena. A chance que Mefistófeles lhe concede ao devolver sua juventude, Fausto a emprega justamente na busca por um amor. Procura que será ao mesmo tempo, o motivo que o levará à morte.

Enquanto a busca amorosa de Fausto o leva à morte, o destino de D. Giovanni também não será distinto. O que difere nesse contexto os destinos das duas personagens são as motivações que os levam a agir da maneira com que agem. Fausto, por exemplo, encontra motivação ao vender sua alma em troca da juventude, movido pelo desejo de poder realizar conquistas amorosas. Já D. Giovanni, apenas encontra motivação para viver, colecionando “conquistas” ao redor do mundo, uma postura incorrigível que o condenou à morte envolto por grandes chamadas.

Se para a doutrina católica, a idéia de morte corresponde à passagem da vida terrena para a vida celestial, o *Réquiem*, música de ofício executada em homenagem aos mortos e parte integrante do cerimonial de uma missa, tem por finalidade contribuir para a sustentação do dogma de que a vida vivida na companhia de Deus – mérito daqueles que, ainda em vida, seguiram os preceitos impostos pela Igreja – será ainda melhor do que a existência do indivíduo enquanto ser humano constituído de carne, e não de espírito. Assim sendo, tal crença procura atenuar a dor e o sofrimento advindos da perda de um ente com a promessa de uma “vida” pós-morte infinitamente melhor, ou ainda um fim para todos os males que persistiam em afligir ao cristão.

Transpondo o conceito acima para o enredo queiroziano, encontramos a menção do réquiem num momento delicado vivido por Luísa, momento em que ela, praticamente, não encontrando uma forma de obter o dinheiro exigido por Juliana, passa a cogitar a morte como única saída para o final de suas aflições, bem como a maneira de não ter de sofrer as conseqüências, especialmente o desprezo social, em função de seus atos adúlteros do passado.

Assim, é importante ressaltar que, em nenhum momento, a personagem pensa na morte como possibilidade de mérito por sua conduta em vida, mesmo porque a protagonista tendo cometido o adultério, feriu um dos principais preceitos da Igreja. Sua aspiração pela morte nada mais é do que a solução mais prática (dadas circunstâncias) para que a consumição lenta provocada pelo remorso tenha um fim definitivo.

Tendo pedido a Sebastião para que tocasse a música fúnebre, Luísa é repreendida por Jorge que, ignorando os motivos de sua melancolia, enfurece-se com a esposa, criticando-a por sua recém adquirida mania em proferir “coisas ridículas”. Luísa, porém, nem se abala com a repreensão feita pelo marido. Surda às críticas, pede a Sebastião que execute a ópera *Africana*, de Giacomo Meyerbeer, uma outra composição musical de caráter infeliz, na qual a heroína, não encontrando uma maneira de viabilizar seu amor pelo navegador português Vasco da Gama, respira o perfume mortal exalado por uma árvore.

Escutava, com a cabeça apoiada à mão: aqueles sons entravam-lhe na alma com a doçura de vozes místicas que a chamavam; parecia-lhe que ia levada por elas, se desprendia de tudo o que era terrestre e agitado, se achava numa praia deserta, junto ao mar triste, sob um frio luar – e ali, puro espírito, livre das misérias carnavais, rolava nas

ondulações do ar, tremia nos raios luminosos, passava sobre as urzes nos sopros salgados... (p.399)

O trecho acima representa claramente a idéia de paz que Luísa desejava obter, mas que, já antevia, só teria depois de morta. Isso pode ser constatado a partir da oposição construída entre matéria e espírito. Finda a matéria, dá-se lugar ao espírito. Indício mais do que concreto do fim de uma existência marcada pelo sofrimento, e a possibilidade de um recomeço de natureza completamente distinta.

A crença na hipótese de um recomeço é manifestada por Luísa logo após a morte de Juliana. Na curta duração dessa esperança da personagem, a idéia da morte antes tão familiar e próxima de si, passa a não mais existir. A protagonista jamais imaginava que Basílio pudesse desencadear, com sua carta, a reabertura de um processo doloroso que selaria em definitivo seu destino.

A morte de Luísa, preço pago pela personagem por seus atos errôneos, confirma finalmente, todos os presságios que os intertextos musicais, aqui abordados, apresentaram.

4 A PRODUÇÃO DO EFEITO DE IRONIA

Não, dramaturgos amigos, não compreendestes Offenbach! Offenbach! é maior que vós todos. Ele tem uma filosofia, vós não tendes uma idéia; ele tem uma crítica, vós não tendes uma gramática! Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem como ele fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Vós, com a vossa severidade, não tendes feito um único serviço ao bom senso, à justiça, à moral. Tendes só feito sono! E ele? o militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixeza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo resolveu, tudo abalou num couplet fulgurante!

Não, alta burguesia, não fizeste bem em o aplaudir e em o proteger. Julgaste encontrar nele um passatempo, encontraste uma condenação. A sua música é a tua caricatura. Tão mal alumniados são os teatros, tão estreita a vossa penetração, que vos não reconheçeis um por um naquela galeria ruidosa dos mediócrs do tempo? Não é o Rei Bobeche a fantasmagoria cantada da vossa realza? Não é Calchas, da Bela Helena, a mascarada pagã do vosso clero? Não é o general Bum a personificação ruidosa da vossa estratégia de salão? Não é o Barão Grog a grotesca pochade da vossa diplomacia? Não é o trio da conspiração a fotografia em couplets das vossas intrigas ministeriais? Não é toda a Grã-Duquesa a charge implacável dos vossos exércitos permanentes? (...)

Offenbach é uma filosofia cantada.³¹

³¹ Trecho de *As Farpas*, junho de 1871. In: QUEIROZ, Eça de. Obras Completas. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 03. p. 674-5.

Diferentemente dos capítulos anteriores, as óperas que são analisadas neste momento são todas de caráter cômico, as denominadas óperas-bufas. Ainda que sejam minoria se comparadas às dramáticas já abordadas, estas também exercem um papel fundamental dentro do romance.

Analisando o todo das óperas citadas ao decorrer do enredo, constatamos que todas as óperas de caráter dramático aparecem associadas a uma personagem da classe burguesa. Ao mesmo tempo, no que concerne às óperas burlescas, estas aparecem associadas a personagens socialmente discriminadas ou que se encontram numa posição de inferioridade social.³² Essa distribuição das óperas por personagens de nível social diferente é tão marcada que, quando uma personagem como Jorge, por exemplo, cita uma ópera-bufa, fica claro o seu objetivo de imprimir à frase um caráter irônico ou mesmo de inferiorização, cujo resultado, o mais das vezes, é o de produzir um rebaixamento no seu tema ou situação.

Podemos observar isso mais claramente considerando duas ocorrências da ópera-bufa *Barba Azul* no enredo queiroziano.

Executada ou requisitada por personagens distintas em momentos de caráter também distintos, tal composição tem a peculiaridade de sempre ser mencionada com a função explícita de contradição, em outras palavras, servir de contraste para alguma situação ou atitude.

Assim, é que em sua primeira menção no enredo encontramos tal obra de Offenbach executada por Leopoldina quando em casa de Luísa para uma visita. A associação desta música com a personagem é extremamente pertinente se consideramos o enredo operístico criado pelo compositor francês. Nele, há uma sugestão explícita de que o protagonista Barba Azul seja homossexual, o que faz dessa peça uma autêntica sátira da fábula medieval do homem que colecionava esposas trancadas na torre de seu castelo. Na ópera, o motivo que leva o protagonista a trancafiar as esposas é o fato de realmente não sentir atração por elas, mas sim por homens. Considerando o enredo original, não encontramos na adaptação musical caracteres constitutivos de uma personalidade malvada por parte do protagonista, mas sim uma personagem essencialmente caricatural.

³² Destaque especial para Juliana. Ela é a personagem, por exemplo, que mais executa a ária *Carta Adorada*, da ópera *A Grã-Duquesa de Gerolstein*.

Este caráter de caricatura encontra equivalência no romance queiroziano justamente em Leopoldina. Numa relação estabelecida entre romance e ópera, enquanto Barba Azul “colecciona” esposas em seu castelo, a personagem queiroziana “colecciona” amantes, postura na qual faz dela uma pessoa extremamente discriminada socialmente.

Nesse contexto, note-se porém que, o hábito da personagem que tanto incomoda a sociedade num todo – envolvimento amoroso com muitos homens, contrariando a sua situação de mulher casada – aponta muito mais para o fato do impedimento social de seguir a sua verdadeira inclinação: relacionamentos homossexuais. Assim, Leopoldina é voraz com os homens numa forma de compensação à impossibilidade de realizar seus verdadeiros intuitos e anseios.

Na cena abaixo, enquanto a personagem deseja executar ao piano a peça de Offenbach, Luísa pede a ela que toque algo mais triste e doce, já que aquela melodia lhe parecia *espalhafatosa* aos ouvidos. O teor da conversa que se segue só vem reforçar a homologia entre a situação da ópera e a vida e as inclinações homossexuais de Leopoldina.

I.

— *Lembras-te quando estivemos de mal?*

Luísa não se lembrava...

— *Por tu teres dado um beijo na Teresa, que era o meu sentimento* – disse Leopoldina.

Puseram-se a falar dos sentimentos. Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a Joaquina, a Freitas. Que olhos! E que bem-feita! Tinha-lhe feito a corte um mês!...

— *Tolices!* – disse Luísa corando um pouco.

— *Tolices! Por quê?*

Ai! Era sempre com saudades que falava dos sentimentos. Tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonia de ciúmes! Que delírio de reconciliações! E os beijos furtados! E os olhares! E os bilhetinhos, e todas as palpitações do coração, as primeiras da vida!

— *Nunca* – exclamou – *nunca, depois de mulher, senti por um homem o que senti pela Joaquina!... Pois podes crer...* (p.209)

II.

Leopoldina deu um salto na voltaire. Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa! Todos os dias dava graças a Deus em os não ter!

— Que horror! — exclamou com convicção. — O incômodo todo o tempo que se está!... as despesas! os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! E depois quando crescem, dão fê de tudo, palram, vão dizer... Uma mulher com um filho está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. É estar ali a aturá-los... Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da travessa da Palha!

— Que velha? — perguntou Luísa.

Leopoldina explicou. Luísa achava uma “infâmia”. A outra encolheu os ombros, acrescentou:

— E depois, minha rica, é que uma mulher estraga-se: não há beleza de corpo que resista. Perde-se o melhor. Quando se é como a tua amiga, D. Felicidade, enfim!... Mas quando se é direitinha e arranjadinha!... Nada, minha rica! Embaraços não faltam! (p.212-3)

As idéias contidas nos dois fragmentos revelam Leopoldina como uma mulher considerada avessa aos padrões e normas da época. Eça inova nesse sentido ao atribuir a uma personagem feminina características que se revelam contrastantes a todo um ideal de mulher que se tinha naquela sociedade. Nesse sentido, o prazer sexual tão veementemente defendido por Leopoldina é avaliado de forma negativa, um aspecto que, em definitivo, não deve fazer parte do “mundo das mulheres”.

Note-se que, justamente o conceito de maternidade é o que se afigura para a personagem como o mais abominável, e esta não hesita e nem se embaraça em cogitar a hipótese de um aborto, caso viesse a engravidar. Mas o que ainda parece ser mais agonizante para ela, no entanto, é o fato de que a gravidez, em sua concepção, está intrinsecamente ligada à feiúra — perda da beleza física da mulher em função das transformações que seu corpo tem de passar de forma a se adaptar às novas necessidades — e, conseqüentemente, ao desinteresse masculino. Uma mulher com filhos, portanto, é indesejável aos olhos dos homens, o que ainda pode resultar na busca deste por uma

amante. Além disso, é clara a alusão da maternidade associada à perda da liberdade, uma vez que tendo filhos, a mulher se vê obrigada a dedicar a maior parte de seu tempo a eles, não lhe restando muitas oportunidades para a prática de outras atividades que não sejam ligadas à família.

Mais polêmica que esta menção explícita ao aborto é a também explícita vivência homossexual nos tempos de colégio compartilhada por ambas as personagens. Nesse sentido, podemos afirmar que a referência à ópera trazida pela personagem funciona como uma espécie de ênfase ao tema, ou seja, um recurso estilístico utilizado por Eça de maneira a realizar a abordagem de um assunto considerado tabu no meio social.

Dadas as situações analisadas, podemos centrar nossa discussão no contraste entre estas duas personagens. Ao nos depararmos com uma personagem com as características de Leopoldina,³³ é notória a sua consciência para com relação aos limites impostos socialmente às mulheres naquela época; tanto que, a maioria de suas atitudes são todas regidas por esses limites, ou seja, ainda que impedida de realizar seus verdadeiros desejos, ela encontra uma maneira de pelo menos atenuá-los para que a insatisfação não seja uma constante em sua vida. Se comparada a Luísa, por exemplo, a anti-heroína queiroziana possui uma personalidade muito mais firme que sua amiga, o que ainda assim não lhe garante a aceitação social.

Eça, por sua vez, ao conceber a personagem como uma virago, encontra, ao mesmo tempo, uma solução alternativa para abordar questões como a homossexualidade, considerada problema e tabu em seu tempo, sem que isso se torne um motivo para a rejeição imediata de seu romance. Torna-se mais simples, portanto, tratar da personagem como uma homossexual em potencial, senão em ato, do que como uma mulher liberada com a própria sexualidade.

(...) Mas os desejos de Leopoldina eram mais vastos: invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, toilettes, jogo... Porque gostava do monte – dizia – fazia-lhe bater o coração. E estava convencida que havia de adorar a roleta.

³³ Para uma descrição pormenorizada da personagem v. p.66.

— Ah! — exclamou. — Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria!

[...]

E voltando-lhe a mesma idéia de ação, de independência:

— Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras... Sabes tu, fumava agora um cigarrito... (p.212)

Se a predileção de Leopoldina pela ópera-bufa *Barba Azul* encontra respaldo na constituição de sua própria personalidade, o mesmo não se aplica a Jorge. O engenheiro, responsável pela outra citação da música no enredo, realiza-a com propósitos distintos.

A cena a que fazemos referência se passa na casa da personagem, onde encontramos sua esposa extremamente deprimida por não ter conseguido, até aquele momento, o dinheiro exigido por Juliana em troca das cartas que escrevera a Basílio. A aparência abatida de Luísa, descrita pelo narrador, sugere-nos que ela já está descrente em alcançar uma solução definitiva para seu problema. Solução esta que, ao mesmo tempo, a livraria das constantes humilhações a que teve de se submeter apenas com o intuito de satisfazer as vontades da criada, assegurando dessa maneira, que Jorge permanecesse desconhecedor dos fatos que a comprometiam.

Mas o marido não compreende as atitudes da esposa. E sua insatisfação torna-se ainda maior quando Luísa pede a Sebastião que execute o *Réquiem*. Por desconhecer as razões da melancolia da protagonista, o engenheiro, como forma não só de demonstrar sua irritação, como também ridicularizar toda aquela situação, pede ao amigo que toque o *Barba Azul*. Note-se que, a referência feita aqui à ópera-bufa adquire um caráter de severa crítica à postura de Luísa, afinal já que a mesma tem por insistência ouvir músicas provenientes do cerimonial religioso, — especificamente as referentes ao cerimonial fúnebre — ele, Jorge, tem predileção por outras, e dadas as características de cada uma delas, deparamo-nos com composições de natureza essencialmente contraditórias.

Portanto, na junção proposital entre uma composição musical de caráter sarcástico e outra tida como sagrada, é que reside a ironia sustentada por Jorge. Sua postura só vem a confirmar a aversão que possui com relação ao doutrinamento eclesiástico, ainda que seja interessante lembrarmos da cena em que ele demonstra um comportamento completamente distinto diante da possibilidade de ficar viúvo, rogando a Deus que não permitisse o

falecimento de Luísa. Nesse sentido, à preferência da protagonista pelo sagrado, Jorge cita o “profano”, e vai mais além em sua postura irônica, quando canta sarcasticamente outras músicas também pertencentes ao cerimonial fúnebre a fim de enfatizar sua revolta, justificando ainda ser aquela uma atitude que atenderia ao desejo dos presentes na casa, caso este fosse a criação de um ambiente profundamente melancólico.

O aspecto da predileção musical marcado pela classe social da qual o indivíduo é proveniente, encontra respaldo na própria organização social das personagens no enredo. Se considerarmos, por exemplo, o fato de que, na maioria dos romances queirozianos, não há um espaço verdadeiramente marcado para aqueles que são pertencentes à classe proletária, talvez possamos então, ter justificado este aspecto do gosto musical: à classe menos favorecida é destinada um pequeno acervo de músicas, e ainda aquelas consideradas inferiores às ouvidas pela classe burguesa. Aqui, subentende-se que a falta de recursos também seja sinônimo de mau gosto, do ponto de vista da classe social mais abastada.

Juliana e sua tia não são as únicas representantes da classe menos favorecida socialmente, ainda que sejam, indubitavelmente, as mais expressivas. A própria vizinhança localizada aos arredores da casa de Jorge e Luísa também ganha um certo destaque no livro. Aliás, o hábito de estar sempre alerta a tudo o que acontece com os burgueses é o maior prazer desta classe. Embora só tenham os comentários entre os seus, sendo muitas vezes extremamente maliciosos, demonstram, quando em presença de alguém socialmente superior a eles, uma postura marcadamente submissa, como é o caso do Paula e da estanqueira. (p.188 e ss.) A única exceção nesse contexto é Juliana.

Logo ao início do romance, numa das habituais reuniões em casa de Jorge, o engenheiro comenta com o amigo Sebastião o inconveniente de residir num local onde a vizinhança tem por hábito primordial falar da vida alheia. Esta característica é especialmente incômoda a Jorge justamente pelo fato de ter como freqüentadora de sua casa Leopoldina.

Sebastião disse devagar:

— E o pior é a vizinhança...

— *Está claro que é!* – exclamou Jorge. — *Toda essa gente aí pela rua abaixo sabe quem ela é! Sabem-lhe os amantes, sabem-lhe os sítios. É a Pão e queijo! Todo mundo conhece a Pão e queijo!*

— *Má vizinhança...* – disse Sebastião.

— *De tremer!*

Mas então! estava acostumado à casa, era sua, tinha-a arranjado, era uma economia...

— *Senão! Não parava aqui um dia!*

Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos! Qualquer bagatela, o trotar de uma tipóia, e aparecia por trás de cada vidro um par de olhos repolhudos a cocar! E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas! fulano é indecente, fulana é bêbada...

— *É o diabo!* – disse Sebastião. (p.92)

Este excerto é o momento em que o narrador apresenta a vizinhança como elemento participante do enredo. No correr da narrativa é que se pode ter a exata dimensão da importância para a trama das personagens pertencentes a este núcleo. Mas, antecipadamente, já podemos notar a dicotomização das classes sociais dentro do romance: os burgueses não são apenas aqueles que detêm melhores condições de vida, mas também os que fornecem os melhores assuntos para as conversas e o deleite da classe subalterna.

Um desses principais assuntos a que nos referimos acima, se não o principal, diz exatamente respeito à aparição da personagem Basílio, e todas as consequências que tal presença acarreta para a vida de Luísa. O primeiro comentário tecido a respeito da presença *de um sujeito com ar estrangeirado* na casa de Jorge ocorre no dia posterior à ida de Luísa ao Passeio Público.

— *Ó amigo Sebastião, ouça cá. Vi ontem à noite no Passeio a D. Luísa com um rapaz que eu conheço. Mas de onde conheço eu aquela cara? Quem diabo é?*

Sebastião encolheu os ombros.

— *Um rapaz alto, bonito, com um ar estrangeirado. Eu conheço-o. Noutro dia vi-o entrar para lá. Você não sabe?*

Não sabia.

— *Eu conheço aquela cara. Tenho estado a ver se me recordo... — Passava a mão pela testa. — Eu conheço aquela cara! Ele é de Lisboa! De Lisboa é ele!*

E depois de um silêncio, fazendo girar o guarda-sol:

— *E que há de novo, Sebastião?*

Também não sabia.

— *Nem eu!*

E bocejando muito:

— *Isto está uma pasmaceira, homem! (p.160-1)*

As falas da personagem Neto causam um grande incômodo em Sebastião não somente por fazerem referência a Luísa, mas também e, especialmente, por revelarem fatos de que nem ele, um amigo próximo do casal, tem conhecimento. Considerando este excerto e o anterior citado, constatamos que o temor demonstrado por Jorge antes de sua partida tem sua razão justificada: bastou que Luísa saísse um dia à noite para que sua atitude se transformasse em assunto na vizinhança.

Note-se ainda que, o diálogo estabelecido entre as personagens ignora o fato de Luísa encontrar-se acompanhada por D. Felicidade. (p.137 e ss.) De forma timidamente difamatória, ressalta-se o aspecto de que o sujeito que acompanhava Luísa no Passeio era o mesmo que havia entrado em sua casa dias antes. Está claro que a intenção aqui é a da especulação pura e simples. Informar é também uma oportunidade de estar ciente de outros aspectos pertinentes ao fato. Assim, as próprias reações da personagem Neto revelam toda a sua decepção por não obter nenhuma nova a respeito daquele assunto. Somente depois de ter a confirmação da total ignorância dos fatos por parte de Sebastião é que a personagem se lamenta, demonstrando uma falsa admiração diante da face conturbada de seu interlocutor.

À medida que o grau de envolvimento entre Luísa e Basílio vai adquirindo proporções maiores, os comentários por parte da vizinhança crescem da mesma forma. E o que antes parece apenas especulação, simples curiosidade, passa a adquirir um caráter hipotético. Em outras palavras, se no início apenas se nota a presença estranha do primo, no momento atual, já se constróem suposições que possam justificar de maneira plausível tal presença.

Tornando-se público e notório que o misterioso homem que tinha acesso à casa de Luísa é seu primo, o narrador nos revela um certo descontentamento geral por parte da vizinhança, especialmente pelo fato de que, com essa revelação, é como se aquela situação perdesse seu caráter instigante, ao mesmo tempo em que se perdia, da mesma forma, o ensejo de criação de novos aspectos que aguçassem ainda mais o interesse geral da comunidade por aquela situação.

Mas não sendo encontrado nenhum novo assunto que pudesse ocupar o lugar e a intensidade do interesse da classe proletária, passa-se a especular sobre fatos provenientes da vida de Basílio. Não demora muito até que se reconheça, na figura do primo, o noivo que abandonara Luísa em seus tempos de adolescente. Fato este revelado por um outro membro da vizinhança, que assim como Neto, faz questão de afirmar a Sebastião o conhecimento que tem a respeito de toda a história dos dois jovens.

A fala do vizinho não consiste apenas num simples conhecimento dos fatos. Ela aponta na verdade, para um autêntico exame minucioso da rotina na casa do engenheiro. Esse acontecimento, em particular, “abre” uma série de outras falas que, sempre dirigidas a Sebastião, quase o colocam em completo desespero, pois a personagem percebe que não há a possibilidade do menor controle sobre aquilo que se fala, com quem se fala e a maneira como se fala.

Cada dia que se seguiu trouxe-lhe a sua inquietação diferente. Às vezes era a tia Joana que lhe dizia à tarde: “A Luisinha lá saiu hoje outra vez! por este calor, até pode apanhar alguma!-Credo!” Outras era o conciliábulo dos vizinhos, que avistava de longe, e que decerto “estavam a cortar na pele da pobre senhora!”

Parecia-lhe tudo aquilo exatamente a ária da Calúnia no Barbeiro de Sevilha; a calúnia ao princípio leve como o frêmito das asas dum pássaro, subindo num crescendo aterrador até estalar como um trovão! (p.249)

O excerto mostra o quanto Sebastião se sente incomodado com os comentários. Tal atitude é um fato narrativo que cria, junto com outros, a idéia do amor platônico sentido pela personagem com relação a Luísa. É como se Sebastião tivesse a obrigação de desfazer os “boatos” circulantes na vizinhança, visando com isso, à proteção e à manutenção da moral da esposa de Jorge.

Nesse contexto, é que se tem introduzido o intertexto de *O Barbeiro de Sevilha* no enredo. Através dele, constatamos que há uma menção clara por parte da personagem Sebastião da ária da ópera em que D. Basílio, professor de música de Rosina, exalta os méritos da calúnia como a forma mais eficaz de difamar alguém, ou mesmo deteriorar sua imagem. O interlocutor de D. Basílio é Bartolo, tutor e pretendente a marido de Rosina. Nessa ária da ópera, ambos procuram conceber um plano ou uma idéia que possa expulsar o Conde Almaviva da cidade, facilitando, portanto, a aproximação entre Bartolo e Rosina, e para que, ao mesmo tempo, a partir das maledicências proferidas a respeito de seu amado (ainda que falsas), Rosina o deixe de amar.

Em *O Primo*, os boatos provocados acerca das saídas de Luísa encontram fundamento, ainda que a vizinhança não chegue a ter a confirmação de ser aquela a prática de uma conduta realmente inadequada para uma mulher casada. Ainda assim, tomam Basílio por amante da protagonista antes mesmo que o adultério fosse consumado. Isto porque, a conduta da esposa de Jorge se modifica completamente com sua ausência, e atentando para esse dado, personagens como o Paula e a estanqueira se recordam de como Luísa era caseira em presença do marido. O fato de sua ausência constitui um dado estimulante para a calúnia, pois o juízo de valor e a própria dúvida dos vizinhos residem nas questões: o que tanto faz Luísa na companhia diária de seu primo com o marido ausente? E posteriormente, para onde ela se dirige diariamente durante as tardes?

Nesse contexto, sendo Sebastião a personagem a quem mais os vizinhos procuram para especular, ou mesmo descobrir algum novo aspecto a respeito da vida privada de Luísa, é ele também quem mais se incomoda com os excessivos comentários feitos sobre a protagonista. Inicialmente, a fim de se manter incólume à situação, procura desconversar e desviar de todos aqueles que proferem de maneira mais veemente calúnias contra Luísa. Posteriormente, distrai-se e esquece, por alguns instantes, a situação ao conversar com Julião. Mas a despreocupação se encerra simultaneamente ao fim da conversa.

Neste momento então, vem à mente da personagem a idéia de procurar D. Felicidade a fim de consultá-la em busca de uma orientação de como proceder naquele caso. Sebastião descobre que a mulher se encontra acamada por motivo de fratura no pé. Dadas as circunstâncias, ele encontra no infortúnio da amiga de Luísa a justificativa ideal para as constantes saídas da protagonista.

De maneira muitíssimo astuta, Sebastião utiliza-se dos mesmos meios dos “vizinhos caluniadores” para refazer o nome “arranhado” de Luísa. Passa, portanto, a “comunicar” indiretamente a todos o fato de que a esposa de Jorge realiza os passeios diários com o objetivo de servir como enfermeira e companhia à enferma D. Felicidade.

Comentários antes marcados por uma grande desconfiança da conduta de Luísa, a partir da “invenção” de Sebastião, têm seu caráter completamente modificado: a protagonista antes considerada pela vizinhança como uma mulher de péssima índole, assume o caráter de “santa”. As observações anteriormente feitas perdem seu sentido para dar lugar a novas considerações, nas quais se procura exaltar a qualidade recém descoberta da esposa de Jorge, a de enfermeira. Os dois excertos selecionados a seguir, visam comprovar a disparidade existente entre os discursos da vizinhança, antes e depois da justificativa inventada por Sebastião.

I.

Apenas ela dobrava a esquina o conciliábulo juntava-se logo a cochichar. Tinham a certeza que se ia encontrar com o “peralta”. Onde seria? – era a grande curiosidade da carvoeira.

— No hotel – murmurava o Paula. — Que nos hotéis é escândalo bravio. Ou talvez – acrescentava com tédio – nalguma dessas pocilgas da Baixa!

A estanqueira lamentava-a: uma senhora que era tão apositada!

— Vaca solta lambe-se toda, sra. Helena. – rosnava o Paula. — São todas o mesmo!

— Menos isso! – protestava a estanqueira. — Que eu sempre fui uma mulher honesta!

— Falo da alta sociedade, das fidalgas, das que arrastam sedas! É uma cambada, eu é que o sei! – E acrescentava gravemente: — No povo há mais moralidade. O povo é outra raça! – E com as mãos enterradas nos bolsos, as pernas muito abertas, ficava absorto, com a cabeça baixa, o olhar cravado no chão. — Se é! – murmurava. — Se é! – Como se estivesse positivamente achando as pedrinhas da calçada menos numerosas que as virtudes do povo! (p.247)

II.

Mas na rua todos a elogiavam. Mesmo, daí a dias, o Teixeira Azevedo (que apenas cumprimentava Luísa), tendo-a encontrado na rua de S. Roque, parou, e com uma cortesia profunda:

— *Desculpe vossência. Como vai a sua doente?*

— *Melhor, agradecida.*

— *Pois, minha senhora, tem sido de muita caridade, ir todos os dias por este calor à Encarnação...*

Luísa corou.

— *Coitada! Não lhe falta companhia, mas...*

— *É de muita caridade, minha senhora – exclamou com ênfase. — Tenho-a dito por toda a parte. É de muita caridade. Um criado de vossência.*

E afastou-se comovido. (p.256)

Note-se a constatação da mudança de postura por parte dos vizinhos diante da mentira inventada por Sebastião. Tal mudança exerce também a função de encerrar os comentários a respeito da conduta de Luísa. Tanto isto é verdade, que no restante do enredo Eça já não enfatiza mais os comentários maliciosos e outras atitudes de mesma natureza provenientes da classe proletária. Com isso, a vizinhança, grupo de personagens que adquire algum destaque e importância nessa passagem, reassume o papel de elemento secundário no romance, cuja menção é feita apenas nos momentos em que se têm a necessidade do estabelecimento de algum tipo de relação entre essa classe e a burguesa, especificamente quando há a necessidade de se transmitir uma notícia, veicular uma certa novidade.³⁴

Feitas estas considerações, podemos constatar que o intertexto da ópera *O Barbeiro de Sevilha* possui a finalidade de comprovar no enredo o quanto as calúnias possuem o poder de destruir a reputação das pessoas se confirmadas como verdadeiras. Tal intertexto ainda funciona, por conseguinte, como uma eficaz fonte de inspiração para Sebastião conceber a idéia (mentira) que seria a solução definitiva para o problema momentâneo de Luísa, agindo também, como uma espécie de fator promotor da (falsa) inocência da

protagonista. Aliado a isso, o fato de os boatos se espalharem facilmente, faz com que a possível veracidade original existente no que se comenta, perca-se na medida em que mais pessoas estejam envolvidas nos comentários realizados. Isto porque, a cada nova pessoa conhecedora da notícia, certamente algum aspecto da mesma é alterado ou, provavelmente, aumentado.

Ainda que essa situação nesse momento do enredo tenha se resolvido de maneira favorável a Luísa, não podemos deixar de ressaltar o fato de que, para que isto fosse possível, Sebastião vê-se obrigado a agir exatamente da mesma maneira que condenara tempos antes quando em conversa com Jorge. Tal traço de sua personalidade nos permite a abertura de um questionamento: seria a personagem realmente detentora de um caráter tão irrepreensível como procura demonstrar perante às pessoas de seu convívio social?³⁵

Sebastião tem consciência das atitudes que teve de tomar para defender a honra de Luísa perante os vizinhos. Sacrifício maior, porém, não deve ter sido sustentar a mentira que inventara para si mesmo e para os demais, mas sim conviver com a dúvida e a desconfiança de que a conduta da esposa de Jorge não era tão correta como julgava em tempos passados.

Sebastião foi para casa. Subiu à sala, e atirando o chapéu para o sofá: Bem, pensou, agora ao menos estão salvas as aparências! – Passeou algum tempo com a cabeça baixa; sentia-se triste; porque o ter conseguido, por um acaso, justificar aqueles passeios para com a vizinhança, fazia-lhe parecer mais cruel a idéia de que os não podia justificar para consigo. Os comentários dos vizinhos iam findar por algum tempo, mas os seus?... Queria achá-los falsos, pueris, injustos: e, contra sua vontade, o seu bom senso e a sua retidão estavam sempre a resolvê-los baixo. Enfim, tinha feito o que devia! E com um gesto triste, falando só no silêncio da sala:

— O resto é com a sua consciência! (p.255-6 – grifos meus)

³⁴ Basílio, quando de seu retorno a Lisboa, só toma conhecimento da morte de Luísa, p. ex., mediante informação fornecida pelos vizinhos.

³⁵ A coerção exercida sobre Juliana a fim de reaver as cartas de Luísa também aponta para uma falha no caráter da personagem. Percebe-se que, a noção de bondade e cortesia existentes em Sebastião, e demonstradas ao longo do romance, são exclusivas aos membros de sua classe social, e não se aplicam indistintamente.

Se para os vizinhos a mentira contada por Sebastião justifica as saídas diárias de Luísa, ou, pelo menos, satisfaz momentaneamente a curiosidade de todos a respeito daquela estranha situação, o mesmo não pode ser dito a respeito de uma personagem: Juliana. A criada tem plena convicção de que as saídas de sua patroa simbolizam a proximidade da descoberta de um segredo muito importante. Um segredo que, indubitavelmente, poderia resolver em definitivo a sua vida.

A ansiedade que cerca a espera da criada por dias melhores é caracterizada no enredo através da associação da personagem com a ópera burlesca *A Grã-Duquesa de Gerolstein*. Esta composição musical, especialmente a ária *Carta Adorada*, é a mais cantarolada por ela ao decorrer de todo o romance. A importância de mais este intertexto operístico e suas implicações diretas é o que veremos a seguir.

A primeira menção deste intertexto no romance apresenta Juliana na execução de suas tarefas diárias, ao mesmo tempo em que, envolta por seus pensamentos, continua a nutrir revolta por sua condição de serviçal, mas especialmente ódio pelas patroas em geral.³⁶ Afirma-nos o narrador que, presenciando ela algum fato que assinalasse qualquer tipo de aborrecimento ou problema envolvendo os patrões, tal situação se torna motivo mais do que suficiente para que ela experimente uma grande satisfação, sentimento traduzido pelo cantarolar da ária já citada. Nesse contexto, a música funciona para Juliana como uma espécie de desabafo ainda que indireto; uma manifestação contida de felicidade em ver aqueles que detêm uma vida privilegiada, sendo assolados pelo sofrimento, sensação que ela, enquanto criada, conhecia muito bem.

Mas a ária preferida de Juliana não é sinônimo apenas de demonstração de contentamento. A inserção dela no romance corresponde a toda uma preparação para o anúncio de acontecimentos que trarão grandes mudanças não somente para Luísa, mas para ela também. O próprio título da ária, *Carta Adorada*, antecipa ao leitor o objeto que será a grande oportunidade que ela tanto aguarda em vida.

À medida que a relação de Luísa e Basílio se torna mais íntima com as visitas diárias do primo, Juliana pressente naquela presença masculina o aumento de suas

³⁶ Para uma caracterização pormenorizada da personagem considerar p.124 e ss; 279 e 301-2. Nessas passagens, ter-se-á a percepção de que a característica da personagem mais ressaltada pelo narrador é a feiúra.

esperanças de que finalmente poderia conquistar algum benefício com a sua função de serviçal.

Esperança renovada a cada dia, Juliana mantinha-se cada vez mais atenta às conversas de Luísa com seu primo, às exigências da patroa para com relação ao cuidado com seus trajes. Cuidados estes que significam para ela um aumento considerável no número de serviços a serem feitos. E ainda que, segundo seu próprio julgamento, execute-o da melhor forma que pode, Luísa considera seu trabalho mal feito, muitas vezes ordenando que ela o refaça.

O ódio que tais atitudes despertam em Juliana coloca sua saúde num estágio ainda mais frágil, à medida que também aumenta sua revolta. E nos momentos em que pode expor toda sua ira pela patroa, Juliana o faz de forma a associar sua condição serviçal a de uma mulher negra. Uma referência explícita ao excesso de trabalho e maus tratos sofridos como sinônimo de ser ou viver como um negro. (p.129)

Note-se que a relação feita entre trabalho excessivo e negro corresponde a todo um juízo de valor que revela essencialmente uma visão preconceituosa por parte da personagem, mas, sobretudo vigente na sociedade da época. Humilhação menor é viver na condição de criada; o pior é viver e trabalhar nas mesmas condições de um escravo.

Se Juliana exerce nesse momento do enredo um papel de constante vigilante, Luísa, por sua vez, revela uma postura completamente oposta. Encantada e seduzida pelas qualidades que julga autênticas em Basílio, ela nem se dá conta dos planos da criada, nem tão pouco oculta de maneira eficiente seu segredo. Pelo contrário, dá mostras de um contentamento ainda maior quando recebe do primo uma carta, exatamente um dia após ter sido seduzida por ele.

Decidida a responder a missiva, Luísa sente-se um tanto quanto receosa ao traçar as primeiras linhas. Suas mãos tremem, indicando um certo nervosismo, o que faz com que a primeira folha de papel seja descartada, especialmente quando ouve Juliana cantarolar a *Carta Adorada* enquanto varria o patamar. Os erros sucessivos de escrita associados à cantoria da criada são interpretados por Luísa como uma espécie de mau presságio, que, como se verá a seguir, é ignorado.³⁷

³⁷ Para leitura da carta remetida por Luísa a Basílio, considerar p.230.

A carta simboliza exatamente a chance que Juliana espera em toda a sua vida: mudança e sobrevivência que não fossem sinônimos de trabalho excessivo, comprometendo ainda mais sua saúde. Dentro desse episódio, o que nos parece mais notável são as condições pelas quais a criada toma posse da carta comprometedora de Luísa. Estando a patroa a escrevê-la pela segunda vez, esta se assusta com a presença de D. Felicidade na casa, que adentra diretamente ao escritório. Na ânsia de ocultar o papel, Luísa simplesmente o coloca numa gaveta já lotada de outros, cujo destino seria o lixo. Abandonando o recinto para melhor receber a amiga e ainda tratar de negócios com a modista, a protagonista não se previne em ter o menor cuidado para que aquele papel não tivesse um destino que pudesse prejudicá-la. A este respeito, o narrador é enfático: Luísa recebe as visitas, enquanto Juliana inicia a limpeza no escritório.

A astúcia que contrasta com a ingenuidade absoluta é o que encontramos nessa passagem. Característica que se manterá cada vez mais presente, especialmente quando Luísa passa a sair todas as tardes em direção ao *Paraíso* para os encontros com Basílio. Mesmo “castigada” com os excessos de serviço de forma a manter as roupas da patroa sempre com um aspecto impecável, Juliana já não mais reclama da situação; pelo contrário, passa a exercer suas obrigações de maneira ainda mais dedicada, apenas aguardando pelo dia em que finalmente ela, a que nunca detivera algum poder sequer, ditaria as regras, numa inversão um tanto quanto irônica, colocando sua patroa sob o domínio de suas vontades.

Proporcional à satisfação de Luísa com seus encontros no *Paraíso*, encontramos da mesma forma a felicidade de Juliana que começa a antever e sonhar com seu futuro promissor no dia em que começar a submeter a patroa às suas chantagens. A postura da criada nesse sentido é extremamente irônica, pois enquanto Luísa se julga imune à descoberta de seu envolvimento adúltero, a criada, uma pessoa vista pela classe burguesa – e conseqüentemente por Luísa – como inferior, ri pelas suas costas, e ao invés de lhe dirigir insultos indiretos como forma de desabafo, agora Juliana age de maneira extremamente sarcástica, julgando-se no seu íntimo, por deter aquele segredo consigo, a verdadeira dona da casa, a que zela pelo destino moral e honra de seus patrões.

E cada dia detestava mais Luísa. Quando pela manhã a via arrebicar-se, perfumar-se com água de colônia, mirar-se ao toucador cantarolando, saía do quarto porque lhe tinham venetas de ódio, tinha medo de estourar! Odiava-a pelas toilettes, pelo ar alegre,

pela roupa branca, pelo homem que ia ver, por todos os seus regalos de senhora. “A cabra!” Quando ela saía ia espreitar, vê-la subir a rua, e fechando a vidraça com um risinho rancoroso:

— Diverte-te, piorrinha, diverte-te, que o meu dia há de chegar! Oh! se há de!
(p.245)

O dia tão aguardado por Juliana não demora a chegar. Exatamente numa ocasião em que Luísa, encontrando inesperadamente o Conselheiro não consegue chegar a tempo de encontrar Basílio no *Paraíso*, retorna a casa antes de seu horário habitual. Nessa repentina volta, a protagonista encontra todo o serviço doméstico ainda por fazer. Tomada pela cólera de suportar anteriormente a presença de Acácio, e ainda, ao mesmo tempo, ser impedida de passar seu tempo na companhia de Basílio, a patroa se enfurece com Juliana. Acusa-a de desleixo, ordenando que se retire da casa naquele instante. A criada, por sua vez, reassume sua expressão facial ameaçadora abandonada há tempos, e num ímpeto de fúria, declara a Luísa a posse da carta recuperada do sarcófago, bem como de outros dois bilhetes roubados à patroa que comprovam seu envolvimento adúltero. (p.289)

Assim, as cartas assumem um valor monetário de extrema importância: de posse delas, Juliana praticamente também detém o domínio sobre Luísa. Isto porque, o adultério feminino, sendo condenado socialmente, e não considerado apenas mais uma atividade social como o é para os homens, faz da protagonista uma pessoa extremamente vulnerável. Perdendo a confiança e especialmente a proteção do marido, caso ele viesse a tomar conhecimento de sua traição, Luísa praticamente se vê diante da possibilidade do destino igualmente temido por Juliana: a falta de meios para sobrevivência, dada a sua condição de dependente financeiramente do marido. O mesmo não se aplicaria a Jorge. Justamente por exercer uma profissão, e possuir recursos financeiros que o sustentem, perante uma chantagem a solução seria simples: bastaria oferecer à criada o dinheiro que esta lhe exigisse em troca de sua discrição.

A possibilidade de se ver abandonada à própria sorte se torna ainda mais iminente para Luísa quando Basílio resolve fugir, alegando a necessidade urgente de sua presença em Paris. O primo deixa, portanto, ao encargo da protagonista, a resolução daquele problema, e mais propriamente, o acerto de contas com a criada em troca de seu silêncio.

Tendo também conhecimento da fuga do amante de sua patroa e não conseguindo, portanto, o dinheiro que deseja pelas cartas, Juliana busca através de duras ameaças exigir da patroa o benefício que não obtém com o primo.³⁸ Sabendo-a, porém, desprovida de recursos financeiros que pudessem “comprar” sua discrição, em outras palavras, salvar as aparências perante os amigos e principalmente diante de Jorge, a criada dá início ao processo que talvez seja o mais densamente irônico de todo o romance: a inversão dos papéis sociais, que permite a Juliana desfrutar das mesmas regalias antes invejadas de sua patroa.

— Pois que lhe parece? — exclamava. — Não que eu como os restos e a senhora os bons bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma gota de vinho, quem mo dá? Tenho de o comprar! A senhora já foi ao meu quarto? É uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desaparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pode, senão, rua, para o hospital. Mas chegou-me a minha vez — e dava palmadas no peito fulgurante de vingança. — Quem manda agora, sou eu! (p.318)

A última frase do fragmento define de maneira clara o novo momento do romance: a procura desesperada de Luísa por uma forma de atender às exigências da criada de modo a salvar sua moral. A agonia da protagonista é caracterizada pelo narrador como crescente, à medida que os dias decorrem, o que também sinaliza a proximidade do retorno de Jorge. Para Luísa, portanto, apresentam-se, basicamente, dois problemas: a obtenção do dinheiro e como fazê-lo num curto espaço de tempo.

Preocupada em encontrar uma forma de conseguir o dinheiro que a criada exige, tal idéia praticamente se torna uma obsessão para Luísa, na medida em que a protagonista não consegue concentrar-se em nada que não seja relativo à chantagem exercida por Juliana. A inquietação é tanta, que nem mesmo em sonhos a personagem se vê livre de seus problemas. Situação que, muito bem aproveitada pelo narrador, consiste num novo método de composição textual, ao mesmo tempo em que conduz o enredo em direção às questões que lhe são verdadeiramente pertinentes.

³⁸ Esta atitude encerra, em definitivo, a postura de Juliana em agir de maneira complacente com a patroa. O excesso de bondade para com a protagonista queiroziana se devia somente ao fato de esperar pelo dinheiro

Brevemente considerados, podemos afirmar que todos os sonhos têm por característica comum a motivação da protagonista em obter dinheiro. A diferença existente entre eles reside exatamente nos aspectos de verossimilhança e funções dentro do enredo. Em dois deles, por exemplo, o narrador nos fornece percepções que não são provenientes da própria protagonista em si. Na verdade, essas são grandes interferências do narrador de forma a conferir um efeito irônico à situação. E sendo condizente com a personalidade de Luísa, tais percepções, por serem extremamente contrastantes, só podem fazer-se conhecidas em fantasia, uma vez que sua ingenuidade não lhe permite enxergar desde o início a verdadeira face da situação na qual ela se vê envolvida quando é adotada por Basílio como amante.

Completamente desprovida de recursos monetários que pudessem comprar o silêncio de Juliana, Luísa encontra como saída paliativa para seus problemas o ato de presentear a criada. Agindo desta forma, a patroa acredita poder aplacar um pouco a sede de vingança de Juliana, ao mesmo tempo em que espera que simples mimos a satisfaçam, afinal para quem nunca possuiu luxos maiores, alguns presentes seriam mais do que suficientes. Da mesma forma, tendo sido submetida às mais diversas humilhações na condição de serviçal, a criada não se ressentia, nem tão pouco teme em dar início a um processo de constantes expropriações materiais – ainda que ilícitas – de sua patroa.³⁹

Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida: o seu temperamento adoçara-se naquelas abundâncias; depois, bem aconselhada pela tia Vitória, fazia o seu serviço com um zelo minucioso e hábil. Os vestidos de Luísa andavam cuidados como relíquias. Nunca os peitinhos de Jorge tinham resplandecido tanto! O sol de outubro alegrava a casa, muito asseada, duma pacatez de abadia. Até o gato engordava.

E no meio daquela prosperidade – Luísa definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? era agora o seu terror. E como a odiava! Seguia-a por vezes com um olhar tão intensamente rancoroso, que receava que ela se voltasse subitamente, como ferida pelas

prometido. Para isso, considerar p.333.

³⁹ Para que se possa saber mais a respeito da expropriação material feita por Juliana através de suas chantagens v. p.357 e ss.; 361; 377; 422 (nessa última referência não se tem propriamente a satisfação de um desejo material, mas sim a realização de uma vontade que simboliza o poder da criada: a demissão de Joana).

costas. E via-a satisfeita, cantarolando a Carta Adorada, dormindo em colchões tão bons como os seus, pavoneando-se na sua roupa, reinando na sua casa! Era justo, justos céus?

Às vezes vinha-lhe uma revolta, torcia os braços, blasfemava, debatia-se na sua desgraça, como nas malhas duma rede; mas, não encontrando nenhuma solução, recaía numa melancolia áspera – em que o seu gênio se pervertia. Seguia com satisfação a amarelidão crescente das feições de Juliana; tinha esperanças no aneurisma: não rebentaria um dia, o demônio? (p.364)

No trecho acima, fica claro que, encontrando-se em melhores condições que as vividas anteriormente, Juliana consegue realizar seu trabalho de maneira ainda mais caprichosa, o que sinaliza a dimensão real da exploração a que é submetida na casa de Jorge. Note-se, contudo, que esta referência feita pelo narrador é sutilmente inserida no enredo de forma a contrastar não somente com a aparência de Luísa, mas também e especialmente, com seu estado de espírito.

É nesse momento também que se dá uma nova inserção da ária *Carta Adorada*, simbolizando toda a satisfação da criada com a nova situação. Ao mesmo tempo, tal intertexto, ao aparecer mencionado pelo narrador como uma percepção de Luísa, afigura-se-lhe como mais uma das atitudes da criada que contribuem para o aumento da revolta sentida pela protagonista.

Alcançados os seus maiores anseios materiais temos definitivamente encerrada a fase do “ter”. Resta a Juliana dar início a um novo momento de sua vida, em que, dispondo de meios que representam muito mais do que a supressão de suas urgentes necessidades, a criada não julga mais necessário esforçar-se tanto no desempenho de suas tarefas domésticas, já que, continuando a agir dessa forma, ela não encontra tempo nem tão pouco oportunidade de “gozar” as regalias recém conquistadas.

Somente mediante os sinais de desleixo da parte de Juliana para com relação às suas tarefas é que Jorge passa a voltar sua atenção para aqueles estranhos fatos. Luísa, por sua vez, cada vez mais aterrorizada com a idéia do marido deparar-se com o estado desarranjado em que se encontra a casa, passa a diariamente completar o quadro dos afazeres então abandonados por Juliana antes de se retirar para seus passeios; uma clara tentativa de manter as aparências, impedindo que o marido constate ser aquela uma prática já rotineira. Vendo-se devidamente “substituída” pela patroa em sua função, a criada não

demora a tornar os seus momentos de descanso e lazer cada vez maiores, fazendo de quem sempre a explorou, a atual responsável pela manutenção da limpeza e da ordem domésticas. (p.367 e ss.)

A inversão de papéis ocorrida entre Luísa e Juliana é o que podemos denominar, segundo W. C. Booth em sua obra *A rhetoric of irony*, de ironia situacional. Isto porque, a protagonista ao deixar de assumir a sua função de patroa garantida por sua classe social burguesa, abandona, ao mesmo tempo, a única atividade que possui enquanto uma mulher educada aos moldes românticos e, portanto, confinada ao espaço doméstico: o comando e autoridade sob os empregados. Tal poder é retirado de Luísa no momento em que a carta se encontra nas mãos de Juliana.

Note-se que com relação ao exercício do poder, há manutenção do quadro social “opressor-oprimido”; o que difere nesse contexto é a parte que o detém. Em outras palavras, por mais que seja nítida a inversão dos papéis entre as personagens, o modelo burguês permanece na medida em que, Juliana, optando por gozar de suas regalias, utiliza-se dos mesmos estratagemas de sua patroa.

Somente quando Luísa passa a exercer de maneira efetiva os deveres de Juliana é que os mesmos passam a ser caracterizados também como atividades que visam essencialmente à exploração, e que, portanto, jamais devem estar correlacionadas àqueles que se encontram numa condição financeira superior.

Assim, na primeira situação em que Luísa é flagrada por Jorge, varrendo a casa em trajes inapropriados para uma mulher de sua condição, o narrador assinala enfaticamente toda a surpresa sentida pela personagem ao presenciar a cena. Sem muito o que dizer a seu favor, a protagonista apenas argumenta ser aquele gesto uma maneira de se ocupar, exercitar-se. (p.398)

Jorge, apesar de estranhar toda aquela situação, nada diz à esposa por julgá-la um pouco adoentada e muito sensível nos últimos tempos a qualquer palavra que fosse dita num tom mais rude ou áspero. Mesmo assim, seu estranhamento passa a se configurar em desconfiança, justamente em mais um de seus flagrantes: Juliana deitada no sofá, lendo jornal e Luísa no quarto do andar superior, engomando roupas. Sua indignação perante a cena quase beira ao descontrole, mas respeitando *os nervos* da esposa, e não despedindo Juliana naquele momento, passa a fazer referência à criada sempre de maneira irônica.

Questionando Luísa sobre o porquê daquela situação, a personagem afirma suspeitar de um certo temor dela para com relação à criada. Além dessa insinuação, e tomando por base os flagrantes presenciados, o engenheiro explicita verbalmente a constatação de que as posições sociais na casa parecem estar invertidas, de modo que sua esposa enquanto patroa realiza o que deve ser de competência da criada e vice-versa. A menção a este fato faz com que, a situação antes apresentada pelo narrador somente no nível situacional, assuma, com a afirmação de Jorge, um caráter ainda mais explícito. As falas do marido, portanto, são sintomáticas e exemplares daquilo que podemos denominar de ironia verbal,⁴⁰ um tipo que se distingue da situacional, justamente por fazer do uso da linguagem o elemento primordial para a construção do efeito sarcástico pretendido.

I.

Luísa vendo-o às vezes seguir Juliana com um olhar rancoroso, tremia! Mas o que a torturava era a maneira que Jorge adotara de falar dela com uma veneração irônica; chamava-lhe de a ilustre d. Juliana, a minha ama e senhora! Se faltava um guardanapo ou um copo, fingia-se espantado: “Como! a d. Juliana esqueceu-se! Uma pessoa tão perfeita!” Tinha gracejos que gelavam Luísa. (p.417)

II.

Um dia, porém, que Jorge se irritara mais com a figura amarelada de Juliana, e que estava nervoso, ao achar à noite o jarro vazio e o lavatório sem toalha, enfureceu-se desproporcionalmente.

— Não estou para aturar estes desleixos! Irra! – gritou.

Luísa veio logo, inquieta, desculpar Juliana.

Jorge mordeu o beijo, curvou-se profundamente, e com a voz um pouco trêmula:

— Perdão! esquecia-me que a pessoa de Juliana é sagrada! eu mesmo vou buscar água! (p.418-9)

A situação de tensão existente entre Juliana e Jorge assume contornos cada vez mais graves à medida que a personagem passa a constatar que os desleixos da criada para com relação aos serviços domésticos permanecem inalterados mesmo com o decorrer dos dias.

⁴⁰ BOOTH, W. C. *A rhetoric of irony*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1974.

Juliana, por sua vez, temendo o patrão, e especialmente a perda de toda a sua mordomia, caso fosse demitida, retoma alguns poucos afazeres. Mas esses já não são mais suficientes para aplacar o estado de irritação de Jorge. Inconformado com o fato de que uma mulher mesmo condenada à morte possua em sua casa tamanhos privilégios, ainda mais se tratando de uma criada, resolve expulsá-la da casa, colocando um fim definitivo naquela presença que o incomoda tanto. (p.421)

Ao vislumbrar sua sorte como o resultado de tudo aquilo que mais teme para sua velhice, Juliana numa última e desesperada tentativa de coagir Luísa, volta a ameaçá-la de forma ainda mais hostil, partindo definitivamente para agressões tanto verbais quanto físicas. Embora nessa cena o narrador oculte a ofensa dirigida à patroa pela criada, sinalizando-a apenas com a inicial “p”, tal fato desencadeia a última das conquistas significativas de Juliana através de suas chantagens: a demissão temporária de Joana.

Tomada por um sentimento de humilhação e revolta devido à bofetada que recebe da outra criada em seu rosto, uma atitude explícita em defesa de Luísa, Juliana julga-se no direito de fazer a exigência de que Joana seja despedida imediatamente. A despeito da relutância da patroa em atender a imposição que lhe é feita, esta acaba por não encontrar outra alternativa a não ser ceder em favor daquela que ainda pode revelar todo o seu passado adúltero a Jorge. Nesse contexto, numa clara alusão e destaque dados à sensação de puro deleite vivenciada por Juliana com mais este triunfo, o narrador, ao mesmo tempo em que nos informa, realiza também a derradeira menção à ária *Carta Adorada*, consolidando uma vez mais, a peculiaridade da personagem em executá-la em seus momentos de maior satisfação em detrimento ao infortúnio daqueles que toma por inimigos.

Todo o destaque dado pelo narrador a uma personagem da classe proletária tem seu fim com o falecimento de Juliana. A única questão ainda recorrente no que tange à criada são os comentários gerais das demais personagens a seu respeito. Jorge, por exemplo, ressalta o inconveniente de ter de resolver as questões – especialmente financeiras – pertinentes ao enterro da criada,⁴¹ as dificuldades de tomar providências durante a madrugada e a preocupação de sua esposa e D. Felicidade em acenderem velas pela

⁴¹ Nesse sentido, mais uma vez, é enfatizada a feiúra da personagem. Nem mesmo a amortalhadeira, pessoa pertencente à mesma classe social de Juliana, poupa a criada de comentários maldosos. Para isso, v. p.462.

defunta, cumprindo um ritual que, segundo elas, faz-se necessário numa situação daquela natureza. (p.455 e ss.)

Quanto ao narrador, numa intervenção áspera na narrativa, procura enfatizar a idéia de que somente na situação efetiva de morte da criada, Luísa resolve ter escrúpulos. Uma posição bem distinta de quando Juliana estava em vida e a martirizava com suas chantagens, fazendo-a mesmo cogitar e desejar o estouro do aneurisma, acontecimento que poria fim à vida da criada, e, conseqüentemente, a seu sofrimento.

A maneira pela qual o narrador revela as explorações a que Juliana é submetida na condição de serviçal e proletária, faz com que o leitor se solidarize com sua situação, uma rotina marcada essencialmente pelo trabalho ininterrupto, acomodações insalubres e uma alimentação obtida a partir dos restos desprezados por seus patrões. Esse mesmo sentimento de comoção e pena adquire um crescimento no momento de sua morte. Fracassadas todas as suas tentativas na busca tão somente pela supressão de suas miseráveis condições de vida e sobrevivência, é que finalmente podemos vislumbrar na personagem uma característica até então recôndita: a ingenuidade.

O grande erro de Juliana consiste em se considerar realmente detentora dos instrumentos de modificação de uma estrutura social já consolidada, e que, portanto, não se encontra passível de mudança. Esta conclusão só se torna consciente para a personagem no momento em que Sebastião a intimida com a possibilidade de ser presa ou mesmo condenada à deportação para a África.

Porém, tão somente por Juliana é que podemos tomar conhecimento de um outro universo, completamente distinto daquele que possui como foco central as reuniões domiciliares, idas ao teatro, corridas. Um universo marcado pela demasiada exploração humana, e que não fornece a mínima oportunidade de conquista e/ou mudança, seja ela material ou mesmo social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

— *Que vida interessante a do primo Basílio! — pensava.*
— *O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances — a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de teto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta!*

(...) Involuntariamente, porém, o primo Basílio fazendo flutuar o seu burnous branco pelas planícies da Terra Santa, ou em Paris, direito na almofada, governando tranqüilamente os seus cavalos inquietos, — dava-lhe a idéia duma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento.
(p.113-5)

Resolveu não receber Basílio, escrever-lhe, pedir-lhe que não voltasse, que partisse! Meditava mesmo as palavras; seria seca e fria, não diria 'meu querido primo', mas simplesmente 'primo Basílio'.

E que faria ele, quando recebesse a carta? Choraria, coitado!

Imaginava-o só, no seu quarto de hotel, infeliz e pálido; e daqui, pelos declives da sensibilidade, passava à recordação da sua pessoa, da sua voz convincente, das turbações do seu olhar dominante, e a memória demorava-se naquelas lembranças com uma sensação de felicidade, como a mão se esquece acariciando a plumagem doce dum pássaro raro. (p.167-8)

Os dois excertos acima apresentam percepções da protagonista queiroziana. Tais fragmentos textuais apontam ainda para uma característica peculiar a Luísa, que é a de possuir uma mentalidade profundamente influenciada por enredos romanescos e operísticos. Interessante, nesse sentido, é poder constatar que semelhante traço pessoal transparece nas mais diversas relações sociais estabelecidas e/ou desenvolvidas pela personagem. Assim, Luísa tenta transpor ou mesmo buscar equivalentes em sua vida para tudo o que lê nos romances ou vê representado nas óperas.

Nesse contexto, e mediante as considerações tecidas anteriormente no que tange à intertextualidade musical em *O Primo Basílio*, podemos afirmar que a música – assim como os romances também citados por Eça – possui funções extremamente importantes para a construção do enredo. Algumas dessas, já consideradas por essa dissertação, sinalizam para o fato de que, a compreensão de um romance queiroziano adquire proporções maiores se se considerar juntamente às idéias do escritor, as referências intertextuais feitas por ele, sendo esse aspecto, indubitavelmente, um traço estilístico do autor português.

Retomando os conceitos discutidos no primeiro capítulo, constata-se que, o intertexto *Fausto* por ser o mais recorrente, comparece no enredo de forma a não somente contrastar as experiências de vida efetivas de Luísa com as lidas em romances e vistas em óperas, mas também funciona como um elemento exterior que contribui, de maneira significativa, para a construção dessa e de outras personagens como um todo. E a partir da análise do imaginário que permeia a personalidade de cada um deles, por exemplo, é que podemos compreender suas mais diversas ações.

Nesse contexto, pode-se considerar, em específico, a cena do romance em que as personagens se encontram todas no teatro São Carlos quando da representação da ópera referida acima. (p.437-45) Enquanto nos deparamos com Luísa envolta em lembranças, tanto de Jorge quanto de seu caso adúltero com Basílio, a protagonista ainda se preocupa com o andamento do plano de Sebastião em reaver de Juliana suas cartas comprometedoras. Note-se que, as lembranças da personagem, nesse momento, são todas motivadas pela representação da ópera, especialmente pela ária *Dio del Oro*, uma referência, como se sabe, completamente irônica por parte do narrador, já que semelhante canção era exatamente

cantada por Jorge na primeira vez em que o casal estivera junto em São Carlos, e também fora através dessa mesma melodia que Luísa se entregara aos encantos do primo.

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

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

Essas mesmas aspirações românticas de Luísa, e por essência ingênuas, caracterizadas nos casais protagonistas de romances e óperas, deixam-na ainda mais iludida em ter para si, o que só poderia haver na ficção. Dessa forma, ela deseja ser como Violeta, protagonista da ópera *La Traviata*, porém, não se dispõe a realizar todos os atos necessários a uma pessoa que tem a prostituição como meio de sobrevivência. Nem mesmo quando se encontra diante do banqueiro Castro, e da possibilidade de agir, definitivamente, como uma cortesã, ela toma consciência de que o conteúdo existente nos romances não poderia ser transposto para a vida real, ou seja, as facilidades ficcionais exemplificadas em declarações de amor ou na riqueza como fator de destaque social, não são, seguramente, condições *sine qua non* da vida de todo e qualquer indivíduo comum. Não possuindo tal percepção, é que ela age de forma ingênua, seja na maneira com que se coloca diante de Basílio (lembrar de

quando propõe a ele que fujam a Paris como forma de se livrar das chantagens da criada (p.304-7); e em muitos outros episódios que raramente suscitavam à protagonista uma certa desconfiança do real interesse do primo por ela), seja, especialmente, frente a Juliana.

A ingenuidade característica da esposa de Jorge persiste durante o desenrolar do romance, tanto que, as leituras que realiza ou mesmo as óperas que escuta, em nenhum momento, sinalizam para ela como espécie de avisos para sua própria vida, ainda que, os desfechos das mesmas sejam, em sua maioria, infelizes. Já para o leitor atento, esse quadro não se mantém, pois através das óperas dramáticas, pode-se constatar não somente presságios para o destino dela e de outras personagens, mas também para o enredo como um todo.

Por fim, retomando o terceiro capítulo, e de maneira a ressaltar um aspecto muito peculiar a Eça, a inserção das operetas no romance, assim como as demais, também contribui de forma precisa para reforçar, mesmo que por contraste, o traço ingênuo da personalidade de Luísa. Colocada ao lado de Juliana, notamos que as ações daquela não são marcadas pela astúcia ou mesmo malícia diante das mais diversas situações. Isso também se deve ao fato de que, a protagonista queiroziana, censurada socialmente, se agir de acordo com sua própria razão, vê-se obrigada a se submeter ora às vontades de Jorge, ora a de seus designados (Sebastião, por exemplo).

Na condição de criada, Juliana encontra prazer e realização apenas na desgraça daqueles que a oprimem, e por isso, o canto tão constante da ária *Carta Adorada*. É também através dessa representante da classe proletária que podemos verificar a passagem mais densamente irônica de todo o romance: a inversão, mesmo que momentânea, dos papéis sociais. Enquanto Luísa se esforça para desempenhar as tarefas que são de competência de Juliana, essa procura aproveitar tudo o que conseguiu mediante chantagens.

Além das funções destacadas acima, as operetas ainda são inseridas em momentos cruciais do romance, de forma com que Eça possa construir ao longo do enredo uma série de críticas ou inferências, compreensíveis em sua totalidade apenas através do conhecimento de tais composições. Como já aludido em momentos anteriores, esse tipo de música é interpretado por membros da classe social menos favorecida ou tratados como tal, haja vista Juliana ou mesmo Leopoldina, que apesar de não ser originalmente uma proletária, é discriminada da mesma maneira por seus semelhantes burgueses.

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

6 BIBLIOGRAFIA

6.1 OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ

QUEIROZ, Eça de. O Primo Basílio. São Paulo: FTD, 1994.

_____ intr. e com. Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

_____ Obras Completas. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 01,02, 03 e 04.

_____ Prosas Bárbaras. Intr. Jayme Batalha Reis. Porto: Livraria Chardron, 1917.

_____ *O crime do Padre Amaro*. In: Obras Completas. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 01.

_____ *Os Maias*. In: Obras Completas. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. v. 01.

6.2 OBRAS CRÍTICAS SOBRE EÇA DE QUEIROZ

BELLO, José Maria. Retrato de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

BERRINI, Beatriz. Portugal de Eça de Queiroz. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

_____. O mundo de Eça de Queirós. São Paulo: Ind. Gráfica Pancrom, 1985.

_____. “Presença e significado da música em Eça de Queiroz”. In: Novos Ensaios de Literatura Portuguesa. Araraquara: Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação/UNESP, 1986. n° 04. pp. 55-80.

_____. Eça de Queiroz: palavra e imagem. Lisboa: INAPA, 1988.

CAL, Ernesto Guerra da. Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz. trad. Helena Cidade. Lisboa: Aster, 1953.

CARVALHO, Afonso de. Como disse Eça de Queiroz... dicionário de suas mais sugestivas idéias, imagens e descrições. Porto: Lello & Irmão Editores, 1949.

CARVALHO, Mário Vieira de. “Eça de Queiroz e a ópera no século XIX em Portugal”. In: Revista Colóquio/ Letras. Maio de 1986. n° 91. pp. 34-40.

_____. “Eça de Queiroz: da música absoluta ao *couplet* de Offenbach”. In: I Encontro Internacional de Queirosianos. Porto: Edições Asa, 1990. pp. 47-59.

_____. “Música e crítica da cultura de Eça de Queiroz para a *Gazeta de Portugal* e o *Distrito de Évora*”. In: Queirosiana, 1993-4. n° 05/06. pp. 1173-191.

-
- “A música e o cosmopolitismo da capital: uma aproximação de Eça de Queiroz em diálogo com Walter Benjamin”. In: 150 anos com Eça de Queirós (III Encontro Internacional de Queirosianos). São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997. pp. 427-37.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “O Primo Basílio: para além da uma história de família”. In: O avesso do bordado: ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000. pp. 52-65.
- FEDORCHEK, Robert M. “The Opera motif in Eça’s Lisbon Novels.” In: Luso-Brazilian Review. 16 v. 1979. pp. 34-40.
- FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: Queirós, Eça de. O Primo Basílio. Cotia: Ateliê Editorial, 1998. pp. 09-44.
-
- “O jogo dos sentidos em Eça de Queirós.” In: Voz Lusíada (Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes). São Paulo, 2º Semestre de 2000. nº 15. pp. 54-8.
- LAJOLO, Marisa. “Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas”. In: 150 anos com Eça de Queirós (III Encontro Internacional de Queirosianos). São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997. pp. 438-45.
- MATOS, A. Campos (org.). Dicionário de Eça de Queiroz. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. “Os Maias, Eça et la musique”. In: Eça de Queirós et la culture de son temps. Actes du Colloque Paris, 22-23. Avril, 1988. Paris: Fondation Calouste Gulbekian (Centre Culturel Portugais), 1988. pp. 147-60.

SANTOS, Maria Eduarda B. dos. “A problemática da educação romântica n’O Primo Basílio: do romance à ópera.” In: 150 anos com Eça de Queirós (III Encontro Internacional de Queirosianos). São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997. pp. 355-60.

6.3 OUTRAS OBRAS

BARBE, Katharina. Irony in Context. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

BARRENTO, João (org.). Fausto na literatura europeia. Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica Telles da Silva, 1984.

BRAGA, Teófilo. História do teatro português: Garrett e os dramas românticos. Porto: Imprensa Portuguesa Editora, 1871. v. 04.

BIE, Oscar. Historia Universal de la Opera. trad. Santiago Sanches Calvete. Buenos Aires: Centurion, 1947.

BOOTH, W. C. A rhetoric of irony. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1974.

CARVALHO, Mário Vieira de. “Notas de programa”. In: Vária Escrita (Caderno de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais). Sintra: Ed. Câmara Municipal de Sintra, 1997. nº 04. pp. 331-47.

-
- Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
- CLEMENT, Catherine. A ópera ou a derrota das mulheres. trad. Rachel Gutierrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COELHO, Lauro Machado. A ópera na França. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CROSS, Milton. As mais famosas óperas. trad. Edgard de Brito Chaves Junior. São Paulo: Ediouro, 1983.
- ECO, Humberto. Como se faz uma tese. trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FILHO, Zito Baptista. A Ópera. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 4 ed. 1987.
- HARDING, James. Jacques Offenbach: a biography. New York Riverrun Press, 1980.
- HOBBSAWM, Eric J. A Era das Revoluções: Europa 1789-1848. trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- JACOBS, Arthur. Guia da ópera. trad. J. E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1992.
- KERMAN, Joseph. A Ópera como Drama. trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- Kobbé, O livro completo da ópera. trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

- LANG, Candace D. Irony / Humor: critical paradigms. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- LOPES, Óscar & SARAIVA, Antonio. História da Literatura Portuguesa. 17 ed., Porto: Porto Editora, 1996.
- MUECKE, D. C. Ironia e o irônico. trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NEWMAN, Ernest. História das grandes óperas e de seus compositores. trad. Antonio Ruas, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 3 ed. 1949. v. 02, 03 e 05.
- PEIXOTO, Fernando. Ópera e Encenação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PRAZ, Mario. A carne, a morte e o diabo na literatura romântica. trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- SADIE, Stanley. (ed.) The New Grove Dictionary of Opera. London: Mac Mellan Press, 1992. v. 01.
- STEWART, Margaret. História das óperas. São Paulo: E. S. Mangione, 1941.
- TRAUBENER, Richard. Operetta: a theatrical history. New York: Doubleday & Compant Inc., 1983.

7 *REPERTÓRIO GERAL DO TEATRO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX, ATÉ A MORTE DE GARRETT*⁴²

- 1800 – A Graça Triunfante da Culpa, Elogio dramático, Ms. de Francisco Joaquim Bingre.
- 1801 – A Paz de 1801, idem, id.
- 1803 – A madrinha russiana, por Manuel Rodrigues Maia.
- 1803 – O Periquito ao ar, idem.
- 1803 – Os três rivais enganados, idem.
- 1803 – O Doutor Sovina, idem.
- 1803 – Os Macabeos, trad. de João Baptista Gomes.
- 1803 – Nova Castro (imitada de Quita) idem.
- 1804 – O Carvoeiro de Londres ou a dama desenterrada.
- 1805 – A virtude laureada, por Manuel M. Barbosa du Bocage.
- 1806 – Lição para maridos, por A. R. Carneiro.
- 1808 – A glória do oceano, Elogio dramático por Nuno Álvares Pereira Pato Moniz.
- 1809 – A queda do despotismo, idem.
- 1809 – Os três gêmeos, ou o criado raro, pelo padre José Manoel de Abreu e Lima, Ms.
- 1809 – O triunfo da natureza, por Vicente Pedro Nolasco da Cunha.
- 1810 – A Estância do Fado, Elogio dramático por Pato Moniz.
- 1810 – Elogio dramático, em 29 de novembro, idem.
- 1810 – O sermão sem fruto, anônimo.
- 1811 – Triunfos e lutas, Elogio dramático por Pato Moniz.
- 1812 – O Enredador, por Francisco Antonio Vermuele.
- 1812 a 1816 – Xerxes, tragédia de Almeida Garrett (perdida).
- 1812 a 1816 – Lucrecia, idem.
- 1812 a 1816 – Afonso de Albuquerque, idem.
- 1812 a 1816 – Sofonisba, idem.
- 1812 a 1816 – Atalá, idem.

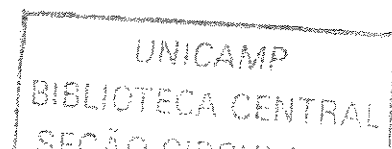
⁴² Extraído de BRAGA, Teófilo. História do teatro português: Garrett e os dramas românticos. Porto: Imprensa Portuguesa Editora, 1871. v. 04. pp. 291-6.

- 1812 – O mês das flores, Elogio dramático por Pato Moniz.
- 1812 – O trono, Elogio dramático, idem.
- 1813 – O nome, Elogio dramático, idem.
- 1813 – Elogio dramático ao aniversário, etc, idem.
- 1813 – Fayel, trad. por João Baptista Gomes.
- 1813 – Hypolito, trad. de Mendo Trigoso.
- 1813 – O Juramento dos Nunes, Elogio dramático por D. Gastão Fausto.
- 1814 – Aparição de Dom Afonso Henriques, por Miguel Antonio de Barros.
- 1814 – Jesualdo, por José Joaquim Bordalo.
- 1814 ⁴³ – Palafox em Saragoça, por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo.
- 1814 – Pedro Grande ou A Escrava de Mariemburgo, idem.
- 1814 – Zulmira, idem.
- 1814 – Manoel Mendes, idem.
- 1814 – Os doidos, ou O doido por amor, idem.
- 1814 – A Parteira Anatômica, idem.
- 1814 – O frenesi das senhoras, idem.
- 1814 – A sensibilidade no crime, idem.
- 1814 – Santo Hermenegildo, idem.
- 1814 – Eufêmia e Polidoro, idem.
- 1814 – Adelli, idem.
- 1814 – O divórcio por necessidade, idem.
- 1814 – A verdade triunfante, idem.
- 1814 – A Paz de Pruth, idem.
- 1814 – Os Monges de Toledo, idem.
- 1814 – Amor e Vingança, idem.
- 1814 – O desertor francês, idem.
- 1814 – Achemet e Rakima, idem.
- 1814 – A inimiga do seu sexo, idem.
- 1814 – A mulher zelosa, idem.
- 1814 – O Eunuco, idem.

⁴³ A partir dessa data, as peças teatrais citadas estão marcadas com o símbolo (?).

- 1814 – Os Doidos (segunda parte), *idem*.
 1814 – O velho chorão, *idem*.
 1814 – O taful fora do tempo, *idem*.
 1814 – A viúva imaginária, *idem*.
 1814 – O chapéu, *idem*.
 1814 – O velho perseguido, *idem*.
 1814 – Clementina de Vormes, *idem*.
 1814 – A esposa renunciada, *idem*.
 1814 – A mulher de dois maridos, *idem*.
 1814⁴⁴ – O patriota escocês, *idem*.
 1814 – Adelaide ou A Pastora de Saboya.
 1814 – Rhadamisto, trad. por José Antonio de Araújo Velloso.
 1815 – O serralheiro holandês, pelo padre José Manoel de Abreu e Lima.
 1815 – Ercia ou a Vestal, por Manoel M. Barbosa du Bocage.
 1815 – A Incógnita, ou O filho perverso, por A. R. Carneiro. Ms.
 1815 – Os Doidos Fingidos.
 1815 – Merinval, trad. de João Alexandrino de Sousa Queiroza.
 1816 – Abel, trad. de José Antonio de Araújo Velloso.
 1816 – Fedra, trad. de Manoel Joaquim da Silva Porto.
 1816 – Virgínia, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
 1816 – Os dois irmãos inimigos, *idem*.
 ? – Inês de Castro, ms. por Sebastião Xavier Botelho.
 1816 – Viriato e Osmia, por Thomaz A. dos Santos Silva, ms.
 1816 – Catão, de Addison, *idem*.
 1816 – A vingança, de Young, *idem*.
 1816 – Busiris, *idem*, *idem*.
 1816 – Os irmãos, *idem*, *idem*.
 1816 – Eduardo e Leonor, de Thompson, *idem*.
 1816 – D. Nuno Alves Pereira, *idem*.
 1816 – A conquista de Ceuta, *idem*.

⁴⁴ Fim das marcações com o símbolo (?).



- 1816 – A restauração de Pernambuco, *idem*.
 1816 – A madrasta, *idem*.
 1816 – Egas Moniz, *idem*.
 1816 – Vasco da Gama, *idem*.
 1816 – O Ministro Sindicante, *idem*.
 1816 – O inimigo das mulheres, *idem*.
 1816 – Os irmãos rivais, *idem*.
 1816 – O mágico com a locanda, *idem*.
 1816 – O empresário de Marselha, *idem*.
 1816 – A condessa Gyvry, *idem*.
 1816 – O matrimônio em máscara, *idem*.
 1817 – Destruição de Jerusalém, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
 1817 – Andromaca, trad. de Antonio José de Lima Leitão.
 1817 – El Rei D. Sebastião em África, por T. A. Santos Silva.
 1817 – Mérope, de Almeida Garrett.
 1817 – Arria, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
 1818 – Os anos de Bertholda ou Os papistas enganados, por Francisco Joaquim Ferreira Bastos.
 1818 – Nova Osmia, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
 1819 – El-rei Dom Sabastião, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
 1819 – Dom João I, *idem*.
 1819 – Conquista do Peru, *idem*.
 1819 – Endoxia Licinia, *idem*.
 1819 – Branca de Rossis, por José Agostinho de Macedo.
 1819 – Asiucias de Zaguizarra, de Ricardo José Fortuna.
 ? – A Preta de Talentos.
 1819 – José II visitando os cárceres da Alemanha.
 1819 – A correção das vaidosas.
 1820 – Caráter dos Lusitanos, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
 1820 – A Revolução de 24 de agosto, elogio de Bingre, ms.
 1820 – Amor, traição e ventura, por Ild. C. T. D. F.

- 1821 – Morte de César, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
- 1821 – Lucinda, *idem*.
- 1821 – Polidoro, *idem*.
- 1821 – Jonas, *idem*.
- 1821 – O Plenipotenciário dos Corcundas em Laybach.
- 1821 – O Corcunda por Amor, por Garrett e Paulo Midosi.
- 1821 – Catão, por Almeida Garrett.
- 1821 – Bruto, trad. por A. Maria Couceiro.
- 1821 – O que fazem os herdeiros, por P. A. Cravoé.
- 1822 – A Ambição, por Francisco de Alpuim Menezes.
- 1822 – Medea, por José Manoel da Veiga.
- 1822 – A louca fingida, trad. por A. R. Carneiro, ms.
- 1822 – Bajazeto, trad.
- 1822 – Eryphile, trad. por Thomaz da Silva Teixeira.
- 1823 – Dom Luiz de Athaide, por José Agostinho de Macedo.
- ? – Impostura castigada, *idem*.
- ? – Sebastianistas, *idem*.
- ? – Clotilde ou O triunfo do amor materno, *idem*.
- 1823 – Ótima receita, etc., por José Joaquim Bordalo.
- 1823 – Leonido, por Dom Gastão Fausto da Câmara Coutinho.
- 1823 – Rainha de Coryntho, por V. P. Nolasco da Cunha, ms.
- 1823 – Tomada de Lisboa por D. Afonso Henriques, *idem*.
- 1823 – Morte de César (imitado de Shakespeare), *idem*.
- 1823 – Andromaca, *idem*.
- 1823 – Fedra, *idem*.
- 1823 – Electra, *idem*.
- 1823 – Os Bandidos, trad. de Schiller, *idem*.
- 1823 – Intriga de amor, *idem*.
- 1824 – O Estalajadeiro de Milão, por D. Gastão Fausto.
- 1824 – Astúcias de Falsete.
- 1824 – O Professor de Escripta.

- 1824 – Astúcias de Mengoto.
- 1824 – Os amantes desconfiados.
- 1824 – Julio, o assassino, ou A força da gratidão.
- 1825 – Cai no logro o mais esperto, por José Joaquim Bordalo.
- 1826 – O Grão-Duque de Baden.
- 1827-1830 – *Reina o terror sob o governo de D. Miguel de Bragança; o Teatro não tem vida.*
- 1831 – O Vaticínio de Jove, elogio de Ricardo José Fortuna.
- 1831 – O médico fingido, por Castro Azevedo, ms.
- 1832 – O Infante Santo, tragédia de Garrett (perdida).
- 1835 ⁴⁵ – Pedro Grande ou Os falsos mendigos, pelo padre José Manoel de Abreu e Lima.
- 1835 – O Retrato de Cervantes, idem.
- 1835 – Os espertos também se iludem, idem.
- 1835 – Os três gêmeos, idem.
- 1835 – Quinze dias de prudência, idem.
- 1835 – O anel de Giges, idem.
- 1835 ⁴⁶ – O maníaco, idem.
- 1838 – Um auto de Gil Vicente, por Almeida Garrett.
- 1838 – Os empíricos de algum dia, por Felner.
- ? – O Templário, idem.
- ? – Quem tem mazela, tudo lhe dá nela, idem.
- ? – Belisário, idem.
- ? – Gato por lebre, idem.
- 1839 – O Emparedado (drama apresentado no Conservatório)
- 1839 – Os dois renegados, idem.
- 1839 – Dom Sisnando, idem.
- 1839 – A atriz, idem.
- 1839 – O Camões do Rocio, idem.
- 1839 – O Marquês de Pombal, idem.

⁴⁵ A partir dessa data, as peças teatrais citadas estão marcadas com o símbolo (?).

⁴⁶ Fim das marcações com o símbolo (?).

- 1839 – Os dois campeões, *idem*.
 1839 – D. Ausenda, *idem*.
 1839 – Cativo de Fez, *idem*.
 1839 – Um noivado em Friellas, *idem*.
 1839 – Conde Andeiro, *idem*.
 1839 – Pedro Grande, *idem*.
 1839 – Almanzor, *idem*.
 1839 – Aben-Affan, *idem*.
 1839 – Afonso III, *idem*.
 1839 – Cora, ou Triunfo da Natureza, por Nolasco da Cunha.
 1839 – O Fronteiro de África, por Alexandre Herculano.
 1840 – Philipa de Vilhena, por Almeida Garrett.
 1841 – O Alfageme de Santarém, *idem*.
 1842 – A Cigana, por Antônio Maria de Sousa Lobo.
 1842 – A Moura, *idem*.
 1843 – As duas filhas, por A. P. da Cunha.
 1843 – Brazia Parda, A. P. da Cunha.
 1843 – A Herança de Barbadão, *idem*.
 1843 – O aviso à Gazeta, de Ricardo José Fortuna.
 1843 – O Testamento logrado, *ms*.
 1843 – Erros do Coração, *ms*.
 1843 – Os velhos logrados, *ms*.
 1843 – Frei Luís de Sousa, por Almeida Garrett.
 1844 – Tio Simplício, imitação, *idem*.
 1844 – A Precita, por A. J. de Mesquita e Mello.
 1845 – Falar a verdade a mentir (trad. do *Menteur Véridique*, de Scribe), por Almeida Garrett.
 1846⁴⁷ – Astúcias de Merlim, por Francisco de Paula Cardoso Assentis, *ms*.
 1846 – O africano generoso, *idem*.
 1846 – Os súcios da mesma laia, *idem*.

⁴⁷ A partir dessa data, as peças teatrais citadas estão marcadas com o símbolo (?).

- 1846 – A heroína de Viena, trad. de Casari, idem.
- 1846 – O Doutor Patusca, idem.
- 1846 – O qui pro quo, idem.
- 1846 – A prova à militar, idem.
- 1846 – Julia ou O perfeito amigo, idem.
- 1846 – O convite, idem.
- 1846 – O Alcaide de Saragoça, idem.
- 1846 – A Aurora ou A filha de prestígio, idem.
- 1846 – O Castelo do Diabo, idem.
- 1846 – A ida a Fokemburgo, idem.
- 1846 – O naufrágio venturoso, idem.
- 1846 – O Deviche por amor, idem.
- 1846 – O casamento dito e feito, idem.
- 1846 – O Barbeiro de Sevilha, trad. de Beaumarchais, idem.
- 1846 – O Direito de hospitalidade (de Casari), idem.
- 1846 – As minas de Delacarla (de Frederici), idem.
- 1846 – Conrado ou O Torneio de Cromberg (de Holbein), idem.
- 1846 – O Conde dos Castelos (de Pixerecourt), idem.
- 1846 – O Alcaide de Saragoça, idem.
- 1846 – O assassino por amor filial (de Casari), idem.
- 1846 – A criada ama, idem.
- 1846 – A leva da nau da Índia, idem.
- 1846 – O extermínio do fanatismo, idem.
- 1846 – O filho de Alcouce, idem.
- 1848⁴⁸ – A sobrinha do marquês, por Almeida Garrett.

⁴⁸ Fim das marcações com o símbolo (?).

8 PROGRAMAÇÃO DO TEATRO SÃO CARLOS DE 1817 A 1882 ⁴⁹

IV — ÓPERAS E OUTRAS OBRAS ESTREADAS NO TSC DE 1817 A 1882

Ano	Música	Teatro	Título	Origem	*
1817	G. Mannelli	G. Foppa G. Rossi	[Cantata]		
	G. Rossini		<i>L'ingratto felice</i>	Veneza 1812	L
	J. S. Mayr		<i>I Cheruschi</i>	Roma 1808	L
1818	C. Coccia	G. Rossi A. Peracchi L. Romanelli A. Anelli	<i>Le Clotilde</i>	Veneza 1815	L
	G. Nicolini		<i>Carlo Magno</i>	Placenza 1813	
	G. Nicolini		<i>Coriolano in Roma</i>	Milão 1806	L
	G. Rossini		<i>L'Italiana in Algeri</i>	Veneza 1813	
1819	C. Coccia	G. Foppa G. Gasparini G. Gheurdan J. Ferretti C. Sierhini G. Rossi G. Rossi	<i>Marilda</i>	Veneza 1811	
	F. Celli		<i>L'uso nell'imbarazzo</i>	Veneza 1813	
	G. Rossini		<i>La Gazza ladra</i>	Milão 1817	L
	G. Rossini		<i>La Cenerentola</i>	Roma 1817	L
	G. Rossini		<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Roma 1816	L
	J. S. Mayr		<i>L'amor conjugale</i>	Pádua 1805	L
	P. Generali		<i>Pamela nociva</i>	Veneza 1804	L
	P. Generali		<i>Idomeneo</i>	EA?	L
	A. d'Asci		<i>Orsino</i>	EA	
	C. Coccia		<i>O genio fasciano trionfante</i>	EA	L
1820	C. Coccia	G. Foppa F. Roman G. Rossi G. Foppa M. A. Prunetti C. Sierhini G. Schmidt F. Roman	<i>La donna selvaggia</i>	Veneza 1813	L
	C. Coccia		<i>Azar</i>	EA	L
	F. Palmi		<i>La figlia dell'aria</i>	Veneza 1815	L
	G. Farinelli		<i>Il matrimonio per concorso</i>	Veneza 1813	L
	G. Nicolini		<i>Quinto Fabio</i>	Veneza 1813	L
	G. Rossini		<i>Torvaldo e Doriska</i>	Viena 1811	L
	G. Rossini		<i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i>	Roma 1815	
	G. Rossini		<i>Il Turco in Italia</i>	Nápoles 1815	
	G. Rossini			Milão 1814	
	G. Rossini				

* A sigla «EA» significa que se conserva no Arquivo do Teatro de São Carlos um exemplar do libreto.

⁴⁹ Extraído de CARVALHO, Mário Vieira de. Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. pp. 347-57.

Anno	Musicista	Testo	Titolo	Origine	
1820	G. Rossini	F. Berio di Salsè	<i>Otello</i>	Nápoles 1816	L
	J. Weigl	L. Romanelli	<i>Il rivale di se stesso</i>	Milão 1808	L
	P. Gherardi	J. Ferretti	<i>La donna delirante</i>	Roma 1811	L
	P. Generali	G. Foppa	<i>Lacrime di vedova</i>	Venezia 1808	
1821	C. Cocchi	L. Romanelli	<i>Mandane, regina della Persia</i>	EA	L
	C. Cocchi	G. Rossi	<i>La festa della rosa</i>	EA	L
	G. Mosca	G. Checcherini	<i>Il Fanciullo secondo, re di Prussia</i>	Palermo 1817	L
	G. Nicolini	L. Romanelli (G. Bertati)	<i>Il trionfo del bel sesso</i>	Milão 1799	L
	G. Rossini	M. Burio	<i>Riccardo e Zoraida</i>	Nápoles 1818	L
	G. Rossini	L. Romanelli	<i>La Pietra del Paragon</i> <i>La caccia di Enrico IV</i>	Milão 1812 Londres KsTb 1814	L
1822	C. Cocchi	A. L. Tottola	<i>Elena e Costantino</i>	EA	L
	G. Rossini	G. Rossi	<i>La donna del lago</i>	Nápoles 1819	L
	G. Rossini	F. Romani	<i>Tamerlàn</i>	Venezia 1813	
	J. S. Mayr	F. Romani	<i>La rosa bianca e la rosa rossa</i>	Génova 1813	
1823	F. Celli	G. Rossi	<i>Ennio di Resburgo</i>	Bolonia 1821	
	F. Paer	L. Buonavoglia	<i>Agnes</i>	Ponte d'Altare 1809	L
	G. Pacini	F. Romani	<i>La gioventù di Enrico V</i>	Roma 1820	
	G. Rossini	A. L. Tottola	<i>Zelmira</i>	Nápoles 1822	L
	G. Rossini	A. L. Tottola	<i>Mosè in Egitto</i>	Nápoles 1818	L
	G. Rossini	G. Schmidt	<i>Edoardo e Cristina</i>	Venezia 1819	
	G. Tadolini	G. Rossi	<i>La principessa di Navarra</i>	Roma 1819	L
	P. Generali	G. Rossi	<i>I Baucanali di Roma</i>	Venezia 1816	L
1824	F. Merlucchi	G. Rossi	<i>Tobaldo ed Isolina</i>	Venezia 1822	L
	G. Pacini	F. Romani	<i>Il barone di Dülshelm</i>	Milão 1818	

	G. Pacini	G. Rossi	<i>La sposa fedele</i>	Venezia 1819	L
	G. Rossini	F. Romani	<i>Aureliano in Palmira</i>	Milão 1813	
	G. Rossini	F. Romani	<i>Bianca e Faliero</i>	Milão 1819	L
	G. Rossini	L. Prividali	<i>L'occasione fa il ladro</i>	Venezia 1812	
	J. S. Mayr	G. Rossi	<i>Il fantico per la musica</i>	Venezia 1798	
	N. Vaccai		<i>Pietro il Grande</i>	Parma 1824	
	S. Mercadante	G. Schmidt	<i>Anacronite in Siro</i>	Nápoles 1820	
	S. Mercadante	J. Ferretti	<i>Scipione in Cartagine</i>	Roma 1820	
	S. Mercadante	L. Romanelli	<i>Elina e Claudio</i>	Milão 1821	
1825	G. Donizetti	Merelli	<i>Zoraida di Granata</i>	Roma 1822	L
	G. Rossini	J. Ferretti	<i>Marilda di Shabran</i>	Roma 1821	L
	G. Rossini	G. Foppa	<i>La scula di seta</i>	Venezia 1812	
	G. Rossini	G. Rossi	<i>Semiramide</i>	Venezia 1823	L
	P. Generali	A. L. Tottola	<i>Chiara di Rosenberg</i>	Nápoles 1820	L
	S. Mercadante	G. Schmidt	<i>L'apoteosi d'Eccolo</i>	Nápoles 1819	L
1826	F. Mirecki	Duca Ventrigliano	<i>I due forzati</i>	EA	L
	G. Rossini	G. Bevilacqua	<i>Maometto Secondo</i>	Nápoles 1820	L
	G. Rossini		<i>Adina</i>	EA	L
	J. E. Pereira da Costa	B. Merelli	<i>Regia D'Assra (Cant)</i>	EA	L
	N. Vaccai	G. Rossi	<i>La pastorella feniciara</i>	Torino 1824	L
	P. Generali		<i>Adelina</i>	Venezia 1810	L
1827	G. Pacini	G. Schmidt (Metastasio)	<i>Alessandro nell'Italia</i>	Nápoles 1824	L
	G. Pacini	G. Anguillesi	<i>Tennison de</i>	Lucca 1823	L
	J. E. Pereira da Costa	F. Romani	<i>Egilde di Provenza</i>	EA	L
	J. E. Pereira da Costa		<i>O tributo a virindi (Cant)</i>	EA	L
	N. Vaccai	A. L. Tottola	<i>Zadig ed Astarca</i>	Nápoles 1825	L
	S. Mercadante	P. Metastasio	<i>Dudone abbandonata</i>	Torino 1823	L
	S. Mercadante/Vaccai		<i>Pietro il Grande</i>	EA	L

Anno	Musica	Testo	Titolo	Origine	
1828	G. Meyerbeer	G. Rossi	<i>I Creolani in Egitto</i>	Venezia 1824	L
	G. Pacini	A. L. Tottola	<i>L'ultimo giorno di Pompei</i>	Nápoles 1825	L
	N. Vaccai	F. Romani	<i>Giulietta e Romeo</i>	Milão 1825	L
	S. Mercadante		<i>Adriano in Siria</i>	EA	L
	S. Mercadante	F. Romani	<i>La Testa di Bronzo</i>	Lisboa TL 1827	L
	S. Mercadante	Riccioli	<i>Ipermestra</i>	Nápoles 1825	L
	S. Mercadante	A. Profrasio	<i>Gabriella di Vergy</i>	EA	L
1834	S. Mercadante	F. Romani	<i>Adèle e Emérico</i>		L
	G. Donizetti	F. Romani	<i>Anna Bolena</i>	Milão 1830	L
	G. Donizetti	D. Gilardoni	<i>Fausta</i>	Nápoles 1832	L
	G. Donizetti	F. Romani	<i>L'chire d'amore</i>	Milão 1832	L
	G. Pacini	L. Romanelli	<i>Gli Arabi nelle Gallie</i>	Milão 1827	L
	L. Ricci	J. Ferretti	<i>Il nuovo Figaro</i>	Fama 1832	L
	L. Ricci	G. Rossi	<i>Chiara di Rosenberg</i>	Milão 1831	L
	S. Mercadante	Paolo Pola	<i>La Carlotta</i>	Venezia 1826	L
	V. Bellini	F. Romani	<i>Il Pirata</i>	Milão 1827	L
1835	V. Bellini	F. Romani	<i>La Smanieba</i>	Milão 1831	L
	A. L. Miró		<i>Il sonnambulo</i>	Lisboa TL 1835	L
	F. Schira		<i>Il fantasma per la musica</i>	EA	
	G. Donizetti	J. Ferretti	<i>Il fiorista nell'isola di San Domingo</i>	Roma 1833	L
	G. Donizetti	D. Gilardoni	<i>Gianni di Calais</i>	Nápoles 1828	L
	G. Rossini	Balocchi/Jeay	<i>Moise et Pharaon (It)</i>	Paris GO 1827	L
	G. Rossini	Balocchi/Sommer	<i>Le siège de Corinthe (It)</i>	Paris GO 1826	L
			<i>[N.V. Maometto Secondo]</i>		
	S. Mercadante	Sommer/Romani	<i>Uggero il Danese</i>	Bergamo 1834	L
	V. Bellini	F. Romani	<i>La Straniera</i>	Milão 1829	L
	V. Bellini	F. Romani	<i>Norma</i>	Milão 1831	L
	V. Bellini	F. Romani	<i>I Capuletti e Montechi</i>	Venezia 1830	L

1836	A. L. Miró		<i>Atar</i>	EA	L
	F. Schira	G. Rossi	<i>I Cavalieri di Valenza</i>	EA	L
	G. Donizetti	F. Romani	<i>Parisina</i>	Firenze 1833	L
	G. Donizetti	J. Ferretti	<i>Oliva e Pasquale</i>	Roma 1827	L
	G. Donizetti	D. Gilardoni	<i>L'esule di Roma</i>	Nápoles 1828	L
	G. Rossini	Bis Jony	<i>Giulietta Tell (It)</i>	Paris GO 1829	L
	P. A. Coppola	J. Ferretti	<i>Nina pazzo per amore</i>	Roma 1835	L
	S. Mercadante	F. Romani	<i>I Normani a Furi</i>	Torino 1832	L
1837	C. Cocca	F. Romani	<i>Caterina di Guisa</i>	Milão 1833	L
	G. Donizetti	J. Ferretti	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	Roma 1824	
	G. Donizetti	Compositore	<i>Le convenienze ed inconvenienze teatrali</i>	Nápoles 1827	
	G. Donizetti	J. Ferretti	<i>Torquato Tasso</i>	Roma 1833	L
	G. Donizetti	Compositore	<i>Beth</i>	Nápoles 1836	L
	G. Donizetti	S. Cammarano	<i>Bellario</i>	Venezia 1836	L
	G. Meyerbeer	F. Romani	<i>Margherita d'Anjou</i>	Milão 1820	L
	G. Pacini	D. Gilardoni (Manzoni)	<i>Il contestabile di Chester</i>	Nápoles 1829	L
	L. Ricci	F. Romani	<i>I due sergenti</i>	Milão 1833	L
	L. Ricci	J. Ferretti	<i>L'orfanello di Giocosa</i>		L
	S. Mercadante	F. Romani	<i>Zaira</i>	Nápoles 1831	L
	S. Mercadante		<i>Emma d'Antiochia</i>	Venezia 1834	
	V. Bellini	G. Pepoli	<i>I Parturiti ed i Cavalieri</i>	Paris ThI 1835	L
	V. Bellini	F. Romani	<i>Beatrice di Fenda</i>	Venezia 1833	L
1838	D. F. E. Aubert	Scribe/Delavigne	<i>La muette de Portici (It)</i>	Paris GO 1828	L
	G. Donizetti	S. Cammarano	<i>Lucht di Lammermoor</i>	Nápoles 1835	L
	G. Donizetti	G. E. Bilén	<i>Martina Fabbra</i>	Paris ThI 1835	L
	G. Donizetti	S. Cammarano	<i>Roberto Devereux</i>	Nápoles 1837	L
	G. Donizetti	G. E. Bilén	<i>Gemma di Vergy</i>	Milão 1834	L
	G. Meyerbeer	Scribe/Delavigne	<i>Robert le diable (It)</i>	Paris GO 1831	L
	G. Pacini	J. Ferretti (Byron)	<i>Il Corvaro</i>	Roma 1831	L

Anno	Musica	Testo	Titolo	Origine	
1835	G. Persiani	S. Cammarano	<i>Ines di Castro</i>	Nápoles 1835	L
	L. e F. Ricci	J. Ferretti	<i>Il disertore per amore</i>	Nápoles 1836	L
	L. Ricci	F. Romani	<i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	Milano 1834	L
	S. Mercadante	J. Crescim (Schiller)	<i>I briganti</i>	Parigi THL 1836	L
1839	L. J. P. P. Hérold	Melesville	<i>Zampa (tr.)</i>	Parigi OC 1831	L
	G. Donizetti	D. Ollardoni (Kotzebue)	<i>Gli Esiliati in Siberia</i>	Nápoles 1827	L
	G. Donizetti	P. Salatino	<i>Sancia di Castiglia</i>	Nápoles 1832	L
	Inocencio dos Santos	A. Profumo	<i>Ines de Castro</i>	EA	
	F. A. Coppola	F. Romani	<i>Gli Illusi</i>	Torino 1836	L
	W. A. Mozart	L. da Ponte	<i>Don Giovanni</i>	Praga 1787	L
1840	A. L. Miro		<i>Virginia</i>	EA	L
	A. Mazzucato		<i>Esmeralda</i>	Mantua 1838	L
	G. Donizetti	F. Romani	<i>Lucrezia Borgia</i>	Milano 1835	L
	L. Savi	F. Romani	<i>Caterina di Cleves</i>	Firenze 1835	L
	P. A. Coppola	A. Pandola	<i>Giovanna di Napoli</i>	EA	L
	S. Mercadante	S. Cammarano	<i>Elena di Folvie</i>	Nápoles 1838	L
	S. Mercadante	G. Rossi	<i>Il giuramento</i>	Milano 1837	L
1841	A. Frontoni	C. Cambiaggio	<i>Un tempo al tempo</i>	Milano 1835	
	G. A. Speranza	F. Romani	<i>I due Figaro</i>	Torino 1839 (Nápoles 1838?)	L
	F. Ricci	G. Rossi	<i>La prigione d'Edimburgo</i>	Trieste 1838	L
	G. Donizetti	Bayard/St. Georges	<i>La fille du régiment (li)</i>	Parigi OC 1840	L
	G. Lillo	S. Cammarano	<i>Il conte di Calais</i>	Nápoles 1839	L
	Inocencio dos Santos		<i>L'assedio di Din (Pr?)</i>	EA	L
	P. A. Coppola	S. Cammarano	<i>Ines di Castro</i>	EA	L
	F. A. Coppola	C. Bassi	<i>La bella Celente degli Spulci</i>	Milano 1837	L
	S. Mercadante	G. Rossi	<i>Il bravo</i>	Milano 1839	L
					L

1842	G. Donizetti	Romani/G. Marini	<i>Alella</i>	Roma 1841	L
	G. Donizetti	Scribe/Royer/Vizz	<i>La Favorite (li)</i>	Parigi GO 1840	L
	G. Donizetti	F. Romani	<i>La regina di Golconda</i>	Genova 1828	L
	G. Donizetti	S. Cammarano	<i>Maria di Rodenz</i>	Venezia 1838	L
	G. Nicolai	G. M. Marini (Scott)	<i>Il templario</i>	Torino 1840	L
	S. Mercadante	S. Cammarano	<i>La Vestale</i>	Nápoles 1840	L
1843	G. Donizetti	Scribe	<i>Les Martyrs (tr)</i>	Parigi GO 1840	L
	G. Pacini	S. Cammarano	<i>Saffo</i>	Nápoles 1840	L
	G. Verdi	T. Solera	<i>Nabucco</i>	Milano 1842	L
1844	A. Frontoni		<i>I profughi di Parga</i>	EA	L
	A. Nini	D. Bancaleari	<i>Virginia</i>	Genova 1843	L
	G. Donizetti	P. Salatino/Bardari	<i>Maria Suarda</i>	Nápoles 1834	L
	S. Mercadante	S. Cammarano	<i>Il reggente</i>	Torino 1843	L
1845	A. Nini	G. Prati	<i>La marescialla d'Ancre</i>	Pisa 1839	L
	G. Donizetti	G. Rossi	<i>Maria Padilla</i>	Milano 1841	L
	G. Donizetti	Scribe	<i>Don Sebastien, roi de Portugal (li)</i>	Parigi GO 1843	L
	G. Donizetti	G. Rossi	<i>Linda di Chamomiz</i>	Vienna 1842	L
	G. Donizetti	Anelli/Accardi/ Compositor	<i>Don Pasquale</i>	Parigi THL 1843	L
	G. Verdi	F. M. Piave	<i>Ernani</i>	Venezia 1844	L
	G. Verdi	T. Solera	<i>I Lombardi</i>	Milano 1843	L
1846	F. Ricci	G. Sacchero	<i>Il corrado d'Alamara</i>	Milano 1841	L
	G. Verdi	F. M. Piave	<i>I due Foscari</i>	Roma 1844	L
	L. Ricci	J. Ferretti	<i>Cia dura vince</i>	Roma 1834	L
	M. Aspa	J. Ferretti	<i>Pasto e Virginia</i>	Roma 1843	L
	S. Mercadante	M. d'Arienzo	<i>Leonora</i>	Nápoles 1844	L
1847	G. Donizetti	S. Cammarano	<i>Fio di Tolomei</i>	Venezia 1837	L
	G. Verdi	T. Solera	<i>Anita</i>	Venezia 1846	L

Ano	Música	Texto	Título	Origem
1865	F. Ch. Gounod	Carre/Barbier	<i>Faust</i> (It)	Paris ThL 1859
1867	F. e L. Ricci	F. M. Piave	<i>Crispino e la comare</i>	Veneza 1850
1868	Sa Noreña	A. Correia/P. Almeida/ trad. Tughiapetra (Garratt)	<i>O Arco de Sant'Anna</i> (It)	Porto TSJ 1867
1869	E. Petrella G. Meyerbeer J. Halévy	G. Peruzzini Scribe Scribe	<i>Jane</i> <i>L'Africaine</i> (It) <i>La Juive</i> (It)	Milão 1858 Paris GO 1865 Paris GO 1855
1870	M. A. Pereira	P. Lima (Herculano)	<i>Enrico</i> (It)	EA
1871	G. Verdi	Métyde Loche (Schiller)	<i>Don Carlos</i> (It)	Paris GO 1867
1872	F. Mascetti	D'Ormeville	<i>Roy Blas</i>	Milão 1869
1873	G. Verdi	F. M. Piave	<i>La forza del destino</i>	Petersburgo 1862
1874	G. Meyerbeer	Carre/Barbier	<i>Dinorah (Le pardon de Ploermel)</i> (It)	Paris OC 1859
1875	D. F. E. Auber	Scribe	<i>Fra Diavolo</i> (It)	Paris OC 1830; E Lisboa: TC 1842 (Pt)
1876	Visc. de Arceio	I. J. Magne	<i>L'obsire di giovinezza</i>	EA
1877	A. Thomas	Barbier/Carre	<i>Mignon</i> (It)	Paris OC 1866
1878	G. Verdi A. L. V. Boieldieu A. Thomas Ch. A. Adam	Giusianzoni Scribe Leuven/Rosier Dennery/Bressi	<i>Aida</i> <i>La danie blanche</i> * <i>Le songe d'une nuit d'été</i> * <i>Si j'étais roi</i> *	Cairo 1871 Paris OC 1865 Paris OC 1850 Paris ThL 1852

Representação por uma companhia francesa de ópera cômica, no âmbito de uma série de espetáculos realizados depois de afunda a ópera lírica italiana. (Bates, 1983: 570).

	Ch. A. Adam Ch. A. Adam D. F. E. Auber D. F. E. Auber D. F. E. Auber F. E. J. Bazin F. Paer J. F. Halévy L. A. Maillart L. J. P. Hérold	Th. Sauvage Scribe/Mélesville Scribe Scribe/St. Georges Scribe Lafiche/Delacour S. Gay (A. Duval) St. Georges Lochnoy/Cormon E. Planard	<i>Le toréador*</i> <i>Le chœur*</i> <i>Le domino noir*</i> <i>Les diamants de la couronne*</i> <i>Haydée*</i> <i>Le voyage en Chine*</i> <i>Le maître de chapelle*</i> <i>Les Mousquetaires de la reine*</i> <i>Les Dragons de Villars*</i> <i>Le Pré aux Clercs*</i>	Paris OC 1840 Paris OC 1834 Paris OC 1837 Paris OC 1841 Paris OC 1847 Paris OC 1865 Paris Th. Feydeau 1821 Paris OC 1847 Paris ThL 1856 Paris OC 1832
1879	G. Rossini G. Verdi	Scribe/D. Poisson	<i>Le comte Ory</i> (It) <i>Messa du Requiem</i>	Paris GO 1828 Milão 1874
1880	Carlos Gomes	A. E. Scialvini/ D'Ormeville	<i>Il Guarany</i>	Milão 1870
1881	A. Boito A. Thomas	Compositor Barbier/Carré	<i>Meisofele</i> <i>Hamlet</i> (It)	Milão 1868 Paris GO 1868
1882	F. Gounod	F. Romani	<i>Beatrice</i>	EA

* Representação por uma companhia francesa de ópera cômica, no âmbito de uma série de espetáculos realizados depois de afunda a ópera lírica italiana. (Bates, 1983: 570).

9 LISTAGEM DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

Composição Musical	Ocorrência	Comentário
Fausto	p. 60 – Cap. I	Jorge despedindo-se de Luísa.
La Traviata	p. 61 – Cap. I	Luísa termina de ler o romance <i>A Dama das Camélias</i> . Lembra-se da chegada de Basílio.
La Traviata	p. 64 – Cap. I	Lembrança do abandono de Basílio, quando este a deixa para partir ao Brasil.
Norma (ária Casta Diva)	p. 74 – Cap. I	Concordância de Luísa em não mais receber Leopoldina (péssima influência).
Mandolinata	p. 93 – Cap. II	Luísa tocando piano enquanto Jorge adverte Sebastião para orientar a esposa a se manter longe de Leopoldina.
Lúcia / Sonâmbula	p. 116 – Cap. III	Sentada ao piano, Luísa toca para espantar o tédio.
A Grã Duquesa de Gerolstein	p. 123 – Cap. III	Ódio de Juliana para com as patroas e sua condição de vida enquanto serviçal.
Norma / Lúcia	p. 135 – Cap. IV	Tocam ao longe num realejo: único barulho em meio a um silêncio de uma tarde de domingo.
Fausto	p. 141 – Cap. IV	Música que toca no coreto enquanto Luísa, Basílio e D. Felicidade caminham no Passeio Público.
Romeu e Julieta	p. 160 – Cap. IV	Partitura que Sebastião leva a Luísa, mas não a encontra em casa.
Medjé	p. 177 – Cap. IV	Basílio ao piano, tentando seduzir Luísa.
Medjé	p. 200 – Cap. V	Luísa feliz ao piano: Basílio a visitaria à tarde, e Leopoldina à noite.
Barba Azul	p. 207 – Cap. V	Leopoldina ao piano em casa de Luísa.
A Grã-Duquesa de Gerolstein	p. 207 – Cap. V	Leopoldina cantando ao piano.
La Traviata	p. 213 – Cap. V	Luísa com Leopoldina ouvindo o realejo do bairro, relembrando trechos d' <i>A Dama das Camélias</i> .
Fausto	p. 219 – Cap. V	Basílio ao piano cantando o terceiro ato da ópera: sedução de Luísa. Ela se lembra de Jorge numa ocasião em que viam a mesma ópera no teatro.
Carta Adorada	p. 224 – Cap. VI	Juliana feliz com a chegada da

(ária de A Grã-Duquesa de Gerolstein)		carta de Basílio para Luísa.
Carta Adorada	p. 229 – Cap. VI	Luísa ouve Juliana cantar a ária: presságio de seu destino.
Medjé	p. 249 – Cap. VI	Luísa tentando tocar ao piano na companhia de Sebastião. Erra e se aborrece com o fato.
O Barbeiro de Sevilha	p. 249 – Cap. VI	Comentário dos vizinhos a respeito das saídas de Luísa provoca em Sebastião a lembrança da ópera.
O Trovador	p. 259 – Cap. VI	Basílio desdenhando das reuniões dominicais que aconteciam em casa de Luísa.
Fausto	p. 270 – Cap. VII	Basílio utiliza a ópera como exemplo para dizer que a ligação deles nada tinha a ver com o dueto feito pelos protagonistas operísticos.
Carta Adorada	p. 364 – Cap. X	Juliana cantarolando de felicidade por ter conquistado muitas regalias em função de sua chantagem.
D. Juan	p. 377 – Cap. X	Sebastião ao piano toca a ópera. Luísa chega da Igreja após sua crise nervosa e discussão com Juliana.
Réquiem	p. 398 – Cap. XI	Luísa muito desolada e triste com os acontecimentos de sua vida, pede a Sebastião que toque a música.
Africana	p. 399 – Cap. XI	Luísa já vê “com bons olhos” a morte: única maneira de ter paz em sua vida, livrando-se para sempre de Juliana e suas chantagens.
Barba Azul	p. 399 – Cap. XI	Jorge pede a ópera-bufa irritado com o desejo de Luísa pelas músicas que tematizam a morte ou possuem tons melancólicos.
Carta Adorada	p. 432 – Cap. XII	Juliana cantarolando por ter conseguido que Joana fosse despedida.
Fausto	p. 437-45 – Cap. XIII	Luísa no teatro S. Carlos assistindo à ópera.
Fausto	p. 452 – Cap. XIII	Julião cantando, enquanto Sebastião arrastava o cadáver de Juliana para o quarto.
Medjé	p. 464 – Cap. XIV	Luísa rasgando a partitura que lhe dera Basílio: estava salva, enfim.
Mandolinata	p. 481 – Cap. XV	Luísa curada de sua doença, vestia-se cantarolando.

Listagem das composições musicais citadas (por ordem de ocorrência) no romance *O Primo Basílio* (edição anotada e comentada por Paulo Franchetti)

10 SINOPSES DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

10.1 FAUSTO (CHARLES GOUNOD)

Ópera em cinco atos, baseada na obra de Goethe de mesmo nome. Encenada pela primeira vez no Théâtre Lyrique, Paris, a 19 de março de 1859. Tem como personagens Fausto (erudito), Mefistófeles, Margarida, Valentin (soldado e irmão de Margarida), Siebel (jovem aldeão, enamorado de Margarida), Wagner (estudante) e Martha Schwerlein (vizinha de Margarida). Estudantes, soldados, aldeãos, anjos, demônios, Cleópatra, Laís, Helena de Tróia e outros completam o quadro.

A primeira cena se passa no gabinete de Fausto, onde este tentara durante muito tempo resolver o enigma do Universo. Desanimado, decide ingerir veneno, mas é interrompido pelo canto de jovens trabalhadores aliados às vozes femininas. Idoso e transtornado pelos sons da juventude, clama por Satanás.

Mefistófeles surge, oferecendo a Fausto toda a riqueza e poder humanos. Ele apenas pede a juventude. O demônio consente em atender o desejo desde que o erudito assine a rendição de sua alma com o próprio sangue. Fausto hesita, mas, momentos depois, cede. Bebe de um cálice dado pelo demônio. O cenário desaparece, assim como os traços *seniors* de Fausto. No lugar do velho, vê-se um jovem garboso e ávido por aventuras.

Próximo aos portões da cidade uma quermesse ocorria. Inúmeras pessoas presentes. Valentin e Siebel juntam-se à multidão, o primeiro examinando um medalhão dado pela irmã Margarida como amuleto de sorte para as batalhas. Wagner começa a cantar a *Canção do Rato*, mas é interrompido por Mefistófeles. O demônio lê a mão de Siebel, e profetiza que o aldeão fenecerá toda a flor que tocar. Ele ainda brinda à saúde de Margarida. A atitude enfurece Valentin, que parte, investindo contra o demônio. Mas sua espada é quebrada ao tentar transpor um círculo riscado no chão pelo mesmo. O soldado compreende com quem está lidando, e tomando das duas partes da espada faz uma cruz, que afugenta Mefistófeles.

A valsa seguinte é o momento de encontro entre Fausto e Margarida. Os dois trocam palavras, mas a dama se mostra recatada diante do oferecimento do braço feito pelo forasteiro, ainda que não lhe desagrade tamanha atenção.

No jardim da casa de Margarida, Siebel entra e colhe uma flor para depositar à porta da amada. Logo a flor murcha em suas mãos, confirmando a previsão de Mefistófeles. O aldeão corre até a igreja, lavando as mãos numa pia com água benta. Livra-se da maldição. Fausto e Mefistófeles também penetram no jardim com o intuito de encontrar Margarida. Esta, por sua vez, encontra-se demasiadamente impressionada com os galanteios feitos anteriormente por Fausto. Mefistófeles aproveita que a dama ainda não se aproximou da porta, e substitui o buquê de Siebel por um outro acompanhado de uma caixa de jóias.

Margarida acha os presentes. Vem-lhe à mente Siebel e seu amor não correspondido. Este pensamento dura pouco, já que instantes depois a vaidade se apodera de seu ser, e ela se enfeita com as jóias. Martha, a vizinha, vem ao seu encontro. Desmancha-se em galanteios ao ver Mefistófeles que se encontrava juntamente com Fausto. Os dois saem a passeio, deixando Margarida e Fausto sozinhos.

Margarida despetala uma flor: “Ele me ama, ele não me ama – ele me ama!” Os enamorados entoam maravilhosos duetos e se despedem. Mefistófeles ainda fica à espreita, esperando o momento em que Margarida abra a janela de seu quarto. Fausto adentra ao cômodo para surpresa da donzela. A sedução é feita, e o demônio, ao pé do portão, profere uma gargalhada.

Margarida é abandonada, e se recusa a casar com Siebel, que a deseja mesmo desonrada. Ela vai até a igreja, mas é perseguida por Mefistófeles e outros demônios. Foge aterrorizada.

Valentin, percebendo a inquietação de Siebel, logo a associa à irmã. Parte rumo à casa da mesma. Lá se encontram Mefistófeles e Fausto entoando uma serenata zombeteira. O soldado parte em defesa da irmã, mas é golpeado mortalmente pelas costas por Mefistófeles. Cai agonizante. Margarida ainda encontra o irmão vivo, que, num último suspiro, a amaldiçoa.

No último ato, Margarida encontra-se na prisão por ter cometido o assassinato do próprio filho. Em meio a orgias, Fausto manifesta a Mefistófeles o desejo de revê-la. Ao encontrar Margarida, o erudito implora para que fujam juntos. Mas ela perdeu a razão:

rememora os acontecimentos, e roga aos céus que a levem. Depois de proferido o desejo, Margarida morre, e é levada aos céus por anjos. Fausto observa tudo, e cai de joelhos em prece. Mefistófeles se afasta barrado pela espada reluzente de um arcanjo.

10.2 LA TRAVIATA (GIUSEPPE VERDI)

Ópera em quatro atos, baseada na obra *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Possui o seguinte elenco: Violetta (cortesã), Alfredo (seu amante), Giorgio (pai de Alfredo), Flora (amiga de Violetta), Barão Douphol (amante de Violetta), Dr. Grenvil, Annina (criada de Violetta) e Giuseppe (criado de Violetta).

Tem como cenário os luxuosos salões da casa de Violetta. É iniciado com um expressivo prelúdio, todo o drama que vai desenrolar-se mais tarde.

Entre os convidados da festa de Violetta, é-lhe apresentado Alfredo. Nesse instante, Violetta sofre uma vertigem, indício terrível da tuberculose que a espreita. Alfredo vem ficar a seu lado, e num breve e expressivo dueto, definem o amor que desperta em cada um. Ela, que a princípio duvidara das palavras do seu novo admirador, comove-se diante de sua sinceridade, e suplica-lhe que a abandone, pois não é digna desse amor. Ao se despedir de Alfredo, dá-lhe uma camélia, convidando-o a restituí-la quando a flor murchar. Despedem-se felizes, apesar da posterior revolta de Violetta contra o próprio amor que sente.

Numa casa de campo, Violetta e Alfredo vivem a felicidade ideal. Esta só é perturbada com a chegada da criada de Violetta, trazendo a notícia da venda das jóias e outros bens, como forma de obter dinheiro para seu próprio sustento.

Alfredo pede segredo à criada, e parte em busca de recursos. Nisso, Violetta recebe uma carta de sua amiga Flora, convidando-a para uma festa, já que a mesma se encontrava há muito tempo afastada de sua vida anterior. Chega o pai de Alfredo. Este pede a Violetta que abandone seu filho, pois devido à sua antiga vida, sua filha não consegue casar-se. Ela não vê alternativa a não ser separar-se de Alfredo. Para isso, escreve-lhe uma carta de

despedida, e volta para Paris. À volta de Alfredo, este acha não somente a carta de Violetta, mas também a de Flora. Compreende que fora abandonado pela escolha de sua amada em retornar à antiga vida. Parte em busca de vingança.

Na festa de Flora, apresentam-se ciganas. Violetta se encontra acompanhada pelo Barão Duphol, seu rico protetor. Alfredo se aventura nas cartas, e ao vencer, profere a famosa frase: azar no amor, sorte no jogo. O barão se sente desafiado e joga com Alfredo. Perde. Alfredo procura Violetta, e esta o repele, cumprindo a promessa feita ao pai de seu amado. Ele se enfurece. Diante de todos, chama Violetta de prostituta, e arremessa a seus pés uma bolsa cheia de ouro.

O último ato ocorre na casa de Violetta, onde já muito enferma, encontra-se acamada. O médico avisa à criada que a mesma não tem muitas horas de vida. Violetta então entoa a canção *Adeus ao passado*, quando é surpreendida por Alfredo que chega. Esta tem a ilusão de recobrar as forças ao ver o amado. Porém, na mesma impressão com que se levanta, cai morta.

10.3 NORMA (VINCENZO BELLINI)

Ópera em dois atos, encenada pela primeira vez em La Scala, Milão, a 26 de dezembro de 1831. Tem por elenco Pollione (procônsul romano na Gália), Oroveso (chefe dos druidas, pai de Norma), Norma (grã-sacerdotisa), Adalgisa (virgem do templo), Clotilda (confidente de Norma) e Flávio (centurião).

O início do primeiro ato é na Gália à época da ocupação romana (cerca de 50 a.C). Entram em cena o procônsul Pollione e Flávio. O primeiro confessa ao centurião que não mais ama Norma, apesar de esta ter quebrado seus votos e ter-lhe dado dois filhos. Seu coração pertence agora a Adalgisa.

Na cena seguinte, Pollione suplica a Adalgisa que fuja com ele para Roma. Apesar da hesitação, a moça concorda. Enquanto isso, em sua casa, Norma se desespera ao saber

da intenção do marido em abandoná-la. Adalgisa chega ao seu encontro e revela que está renegando sua fé por um romano. Pollione chega. Norma compreende quem é sua rival. Adalgisa despreza Pollione por respeito e amizade dedicados a Norma.

O segundo ato se inicia com a grã-sacerdotisa enfurecendo-se com a descoberta de sua rival. Tem ímpetos de matar os filhos. Acalmando-se, procura Adalgisa, dizendo-lhe que deixará Pollione livre para amá-la, desde que cuide de seus filhos. Adalgisa se recusa a trair Norma, e decidida, procura Pollione a fim de terminar tudo, mas este, por sua vez, não aceita a negativa. Norma fica furiosa, e a partir de sua ira, declara guerra aos romanos.

Pollione é preso no templo pela tentativa de rapto de Adalgisa. Norma sabe que a pena do marido será a morte. Oferece então, uma nova vítima, ou em outras palavras, uma nova virgem. Sua oferenda é ela própria. Diante do pai, confia-lhe a guarda dos filhos. Norma caminha em direção à pira acesa para seu sacrifício. Tocado por sua grandeza d'alma, Pollione se junta a ela para que ambos sejam sacrificados e purificados nas chamas, como forma de arrependimento pelas ofensas feitas a Deus.

10.4 MANDOLINATA

Peça musical executada em mandolina, espécie de pequena mandola. Tal instrumento é semelhante ao bandolim, possuindo quatro cordas duplas que vibram mediante o uso de uma palheta. Assim como o alaúde, também possui a caixa de ressonância abaulada ou achatada.

No caso do romance, esta peça musical corresponde a uma obra de Émile Paladilhe.

10.5 LÚCIA DE LAMMERMOOR (GAETANO DONIZETTI)

Ópera em três atos, baseada no romance de Walter Scott. Foi encenada pela primeira vez no Teatro San Carlo, Nápoles, a 26 de setembro de 1835. As personagens são o Lorde Henry Ashton de Lammermoor, sua irmã Lúcia, Edgar (senhor de Ravenswood), Lorde Arthur Bucklaw, Raymond (capelão de Lammermoor), Alice (acompanhante de Lúcia) e Norman (seguidor de Ashton). Parentes, servidores e amigos da propriedade de Lammermoor completam o quadro das personagens.

Escócia, ano de 1700. Norman diz a Henry suspeitar de que Lúcia esteja encontrando-se às escondidas com Edgar. O criado encarrega os caçadores de descobrirem a veracidade da suspeita. Confirmada a hipótese, o Lorde é tomado de fúria.

Lúcia aparece na fonte junto a sua acompanhante Alice. Momentos depois, já em seu aposento no castelo de Lammermoor, ela lamenta o casamento arranjado por seu irmão com Arthur. Como forma de defesa, o lorde arruma uma carta forjada, que “comprovaria” a infidelidade de Edgar. Magoada, Lúcia aceita a imposição do irmão.

A cena da assinatura do contrato de casamento é marcada pela tristeza de Lúcia. Porém, após a cerimônia, ela vê Edgar surgir, descendo a ampla escadaria da igreja. Uma tensão se estabelece entre ele e Henry Ashton. Logo se revela a traição do último.

No sinistro castelo de Edgar, este recebe a visita de Henry Ashton, cujo intuito era desafiá-lo na manhã seguinte. Enquanto isso, em Lammermoor, os convidados ainda comemoram o casamento quando são interrompidos por Raymond, que anuncia a morte de Arthur, assassinado por Lúcia. Ela enlouquece. Quanto a Edgar, este fica sozinho à espera do duelo com o lorde, irmão de seu grande amor.

10.6 SONÂMBULA (VINCENZO BELLINI)

Ópera em dois atos, encenada pela primeira vez em 06 de março de 1831 no teatro Carcano, em Milão. As personagens são o Conde Rodolfo (senhor do castelo), Teresa (dona do moinho), Amina (filha adotiva de Teresa), Lisa (dona da hospedagem da aldeia), Elvino (jovem fazendeiro) e Alessio (aldeão).

O primeiro ato se inicia na praça de uma aldeia suíça do início do século XIX. No local, os aldeãos se preparam para a comemoração do casamento de Amina e Elvino. A única que não vê com bons olhos o acontecimento é Lisa, pois ama Elvino e já não mais agüenta os galanteios de Alessio. Com a chegada de Elvino e do tabelião, o noivo põe um anel no dedo de Amina.

Os preparativos são interrompidos pelo ruído do trotar de cavalos. É a chegada de um forasteiro militar, que, na verdade, é o Conde Rodolfo disfarçado. Este se hospeda na pensão de Lisa, onde recebe desta inúmeros afagos. Porém, a situação é interrompida por um ruído. Lisa foge em decorrência do mesmo, deixando cair um lenço no quarto do conde, que o apanha e deposita sobre sua cama.

Os aldeãos possuíam uma superstição de que na aldeia havia um fantasma. Ignorando tal crença, o conde Rodolfo compreende o mistério ao ver Amina caminhar toda de branco pela noite. Ela é sonâmbula. A fim de ajudar, o conde resolve dispor a moça sobre sua cama, pois percebe a aproximação dos aldeãos que vinham cumprimentá-lo. Sua identidade havia sido descoberta.

No segundo ato, Lisa, aproveitando-se da situação, e antes da total retirada dos aldeãos, toma posse de uma lâmpada, mostrando a todos Amina deitada sobre a cama do conde. Ofuscada pela luz, Amina acorda. Sua perturbação é tomada por Elvino como um agravante de sua culpa. Ele a despreza, além de lhe tomar o anel. Teresa é a única dentre todos que não despreza Amina, consumida pela dor.

A vilã Lisa, sem demora, faz Elvino prometer-lhe casamento. Rodolfo ainda tenta convencer Elvino da fidelidade de Amina, contando a ele do problema do sonambulismo. Por ignorância, Elvino despreza as palavras do conde.

Teresa, ao saber das intenções de Elvino em desposar Lisa, mostra-lhe o lenço que tinha pego no quarto do conde. Elvino se sente traído duas vezes. Rodolfo volta a insistir com o fazendeiro a respeito da fidelidade da noiva. Este não o ouve, até que o conde lhe chama a atenção para Amina que, toda vestida de branco, vinha caminhando pela ponte, falando do anel que o noivo havia lhe tomado. Elvino acredita nas palavras do conde, e vê Amina ajoelhada, rezando. Vai ao encontro dela, e coloca novamente em seu dedo o anel. Ela desperta. Elvino lhe estende os braços à espera de seu perdão, e do momento em que irá conduzi-la ao altar.

10.7 A GRÃ-DUQUESA DE GEROLSTEIN (JACQUES OFFENBACH)

Ópera em três atos, encenada pela primeira vez no Théâtre des Variétés, Paris, em 12 de abril de 1867. Tem como personagens a Grã-Duquesa, Fritz, Wanda, General Boum, Barão Puck e Príncipe Paul.

O barão Puck e o general Boum são os responsáveis pelos negócios da Grã-Duquesa desde que a mesma, precocemente, tornou-se órfã. Para ocupar a mente da donzela até o seu casamento com o príncipe Paul, um fraco, Puck e Boum organizam uma grande parada. Mas a Duquesa toma afeição por um soldado, Fritz, e resolve adiar seu casamento para fúria dos comandantes. Ignorando que Fritz já tinha prometido desposar uma camponesa chamada Wanda, a Duquesa cria para o mesmo títulos de nobreza para que a união entre ambos pudesse tornar-se legítima. Fritz se torna o Barão Von Bock Bier e Conde de Avail Vintt Katt Schopp Vergiss Mein Nicht, assumindo ainda o lugar dos antigos comandantes e a responsabilidade de dirigir as tropas militares.

Ao voltar vitorioso da guerra, Fritz se casa com Wanda. Descobrimos a traição, a Duquesa, irada, trama um plano, contando com a ajuda de Puck, Boum e Paul. Na noite de núpcias, ela executa sua vingança: Fritz é pego e espancado a mando desta. Perde seus títulos, voltando a ser um camponês comum.

A Duquesa, após um outro flerte, agora com Ambassadeur von Grog, é abandonada pelo mesmo devido ao fato de este ser casado e possuir quatro filhos. Sem alternativas, e procurando amenizar o escândalo, a Duquesa restitui seus antigos comandantes aos postos que lhes pertenciam anteriormente, e consente em se casar com o príncipe Paul.

10.8 ROMEU E JULIETA (CHARLES GOUNOD)

Ópera em cinco atos, baseada na tragédia de Shakespeare. A estréia ocorreu no Théâtre Lyrique, Paris, em 27 de abril de 1867. As personagens são: Duque de Verona, Conde Páris, Conde Capuleto, Julieta, Gertrude (governanta de Julieta), Teobaldo (sobrinho de Capuleto), Romeu, Mercutio, Stéphano (criado de Romeu), Gregory (servidor dos Capuleto), Frei Laurent, Benvólio (servidor dos Montéquios) e Frei Jean.

A ópera se inicia diretamente com a cena do baile das máscaras no palácio dos Capuletos. Romeu, Mercutio, Benvolio e mais alguns amigos entram escondidos no baile, devido ao forte ódio que separa Montéquios e Capuletos. Ao descuido de Gertrude, Julieta vaga pelo salão, onde encontra Romeu. A paixão é simultânea e fulminante. Porém, momentos depois, ela descobre que o amor que alimenta advém de seu maior ódio. Teobaldo ainda reconhece Romeu, e deseja partir investindo contra o Montéquio, mas é contido pelo tio. Romeu e seus amigos se retiram do baile.

À cena do balcão, encontramos um elemento novo: Stephano, criado de Romeu, que coloca a escada para que o amo suba em direção à Julieta. Os dois enamorados realizam o diálogo já tão conhecido, e se despedem à aproximação da criadagem dos Capuletos.

Na cela de Frei Laurent é celebrado o casamento de Romeu e Julieta com a presença de Gertrude. Sonho de paz entre as famílias, mas que fica apenas no sentimento. Momentos depois, uma nova briga entre Capuletos e Montéquios faz vítimas Mercutio e Teobaldo, morto por Romeu. Este é exilado da cidade pelo duque.

Romeu vai ao quarto de Julieta, e permanece a seu lado até o canto da cotovia, que anuncia o nascer do dia. Os amantes despedem-se. Sai Romeu, entram o pai de Julieta e Frei Laurent, avisando-a da antecipação de seu casamento com o Conde Páris. Usando a

justificativa de explicar a Julieta os detalhes da cerimônia, Frei Laurent, secretamente, dá-lhe a poção que a fará cair morta por um dia.

Julieta bebe a poção. Romeu, avisado no exílio da morte de sua amada, chega precipitadamente ao túmulo onde a mesma se encontra. Não sabendo do plano de Frei Laurent, envenena-se. Mas Julieta não poderá viver sozinha e, como Romeu julgue ouvir a cotovia, semelhante ao último encontro dos jovens amantes, apunhala-se.

10.9 MEDJÉ (CHARLES GOUNOD)

Trata-se de uma peça musical que possui o subtítulo *Chanson Arabe*, cujo texto é de Jules Barbier, mesmo autor que escreveu o libreto do *Fausto* para Gounod. O enredo da canção consiste numa declaração de amor feita por um árabe à sua amada, Medjé. Na canção, o amante jura a ela amor eterno e incondicional.

I.

*O Medjé, qui d'un sourire
Enchaînas ma liberté,
Sois fière de ton empire,
Commande à ma volonté.
Naguère encor, sans entraves,
Comme l'oiseau dans les airs,
Ton regard a fait esclave
Le libre enfant des déserts.
Medjé! Medjé!
La voix de l'amour même
Devrait te désarmer!
Hélas! Tu doutes que je t'aime
Quand je meurs de t'aimer!*

II.

*Ces bijoux que l'on t'envie,
J'ai vendu pour les payer,
Ingrate, plus que ma vie
Mes armes et mon coursier!
Et tu demandes quels charmes
Tiennent mon coeur enivré?*

*Tu n'as donc pas vu ses larmes?
Toute la nuit j'ai pleuré!
Medjé! Medjé!
Les pleurs de l'amour même
Devraient te désarmer!
Hélas! Tu doutes que je t'aime
Quand je meurs de t'aimer!*

III.

*Tu veux lire dans mon âme
Pour y voir ton nom vainqueur!
Eh bien! prends donc cette lame
Et plonge là dans mon coeur!
Regarde sans épouvante
Et sans regrets superflus
Ton image encor vivante
Dans ce coeur qui ne bat plus!
Medjé! Medjé!
Le sang de l'amour même
Devrait te désarmer!
Hélas! Tu doutes que je t'aime
Quand je meurs de t'aimer!*

10.10 BARBA AZUL (JACQUES OFFENBACH)

Ópera em três atos, encenada pela primeira vez no Théâtre des Variétés, em 05 de fevereiro de 1866. Basicamente, o elenco é composto por Barba Azul, Popolani (seu alquimista), Conde Oscar, Boulotte, Princesa Hermia, Rei Bobeche, Príncipe Saphir.

Esta ópera é uma versão satírica de uma história medieval. A encenação inicia com Barba Azul requisitando a Popolani que encontre para ele uma nova esposa, já que o mesmo estava viúvo pela quinta vez. Tendo o alquimista organizado um torneio para promoção da honra dos cavaleiros no reino, tem-se como campeão o promíscuo Boulotte. Enquanto isso, o Conde Oscar requisita o mordomo do Rei Bobeche para que recupere a Princesa Hermia, abandonada quando bebê, e que agora vivia como pastora. Encontrada pelo pai, e vindo morar no palácio, este tenta persuadi-la a casar-se com o Príncipe Saphir.

A donzela recusa a proposta até o momento em que descobre que o seu pretendente é o pastor que amava enquanto vivera no campo.

Boulotte se exhibe diante de Barba Azul, que se impressiona com o que vê. Isto causa a ira de Popolani, que se rebela contra o patrão. Fica conhecido logo a seguir, que Barba Azul não era viúvo, mas sim escondia suas cinco esposas anteriores em cavernas, onde elas estavam adormecidas. Popolani aproveita-se da revelação para se vingar.

Princesa Hermia e o Príncipe Saphir estavam a caminho do castelo quando são interrompidos por Barba azul, que anuncia o falecimento de Boulotte, exigindo que a Princesa se torne sua sexta esposa. Popolani chega com seis esposas acompanhadas por cinco condes supostamente condenados à morte por serem amantes da rainha. O impasse criado é resolvido a partir do casamento de cinco das esposas com os condes. Ficando a princesa Hermia com o Príncipe Saphir, restando a Barba Azul, o cavaleiro Boulotte.

Apesar de o enredo não ser muito preciso, o que se percebe claramente a respeito da ópera é que a personagem principal, Barba Azul, era homossexual, o que explica o fato de este esconder todas as cinco esposas anteriores em cavernas. Ao ver Boulotte, sente-se atraído pelo mesmo, porém acaba apenas ficando com o cadáver deste, já que o mesmo falece. Pela pesquisa feita, não se encontrou mais dados que pudessem explicitar alguns pontos falhos desta sinopse, como por exemplo, algo que pudesse informar, ou ao menos justificar, a causa da morte de Boulotte.

10.11 O BARBEIRO DE SEVILHA (GIOACHINO ROSSINI)

Ópera em dois atos, cujas personagens são: Fiorello (criado do Conde de Almaviva), o Conde de Almaviva, Fígaro (barbeiro), Rosina, Bartolo (protetor de Rosina) e Basílio (professor de música de Rosina).

O primeiro ato se inicia com a cena do Conde de Almaviva diante da casa de Bartolo à espera de ver Rosina para fazer uma serenata à jovem. Não obtém resposta da donzela, e por isso, prefere tentar novamente no outro dia. Entra Fígaro, dizendo-se um profissional de livre acesso às casas devido à sua profissão. O Conde de Almaviva pede então, a ajuda do barbeiro para conquistar Rosina. Este, por sua vez, promete ajudá-lo, desde que ganhe uma boa quantia em dinheiro.

Rosina repentinamente joga um bilhete do balcão. O Conde canta novamente, revelando-se através do pseudônimo de Lindoro, e reafirmando seu amor pela donzela. Fígaro sugere ao Conde que se disfarce de um soldado bêbado com o objetivo de pedir hospedagem na casa de Bartolo.

Rosina decide lutar pelo amor de Lindoro. D. Basílio alerta Bartolo da necessidade de que ele se case rapidamente com sua protegida, já que o admirador desta (Conde de Almaviva) está na cidade. Sugerindo idéias de como Bartolo poderia livrar-se do conde, o professor de música exalta os benefícios e poderes da calúnia. Tendo ouvido a trama, Fígaro alerta Rosina do perigo. Chega o Conde de Almaviva disfarçado de bêbado, passando um bilhete à amada. A confusão formada faz com que o conde seja preso, e somente após revelar sua verdadeira identidade, obtém a liberdade.

Mediante às suspeitas de Bartolo, o conde aparece na nova cena disfarçado de professor de música, substituindo D. Basílio, que “se encontrava” doente. O próprio conde inventa uma calúnia a respeito de si para dissipar as suspeitas de Bartolo. D. Basílio chega, e o que parecia configurar uma grande confusão, revela os planos do conde, tornando a cena uma completa comédia, pois sendo o professor de música subornado pelo conde, retira-se da casa sem dizer nenhuma palavra a Bartolo.

Enquanto Fígaro distrai Bartolo fazendo sua barba, o conde relata a Rosina o seu plano de fuga para que ambos possam casar-se. Porém, Bartolo ouve as palavras “meu disfarce”, e compreende que está sendo enganado.

A história complica a partir do momento em que o tutor se utiliza da própria mentira inventada pelo conde para fazer com que Rosina acredite estar sendo enganada. Esta acredita no que diz seu tutor, e lhe revela o plano de fuga. Bartolo consegue frustrar a fuga, mas não antes de Rosina ter descoberto que Lindoro e Almaviva são a mesma pessoa. Com a ajuda do escrivão e uma pequena pressão sob D. Basílio, quando Bartolo chega para surpreender a todos, Rosina e Almaviva já estão casados.

10.12 O TROVADOR (GIUSEPPE VERDI)

Ópera em quatro atos, baseada no romance homônimo de Antonio Garcia Gutierrez. A estréia foi realizada no Teatro Apollo, Roma, em 19 de janeiro de 1853. As personagens são o Conde de Luna (jovem nobre de Aragão), Ferrando (capitão da guarda), Manrico (chefe de tropas e suposto filho de Azucena), Ruiz (soldado a serviço de Manrico), um velho cigano, duquesa Leonora (dama de companhia da princesa de Aragão), Inez (confidente de Leonora) e Azucena (cigana). Integrantes dos séquitos do Conde de Luna e de Manrico, mensageiro, carcereiro, soldados, freiras, ciganos.

Cada um dos atos possui um título. Ato I (O Duelo), Ato II (A cigana), Ato III (O filho da cigana) e Ato IV (O suplício).

Na porta do palácio de Aliaferia, pertencente ao conde Luna, estão os guardas a postos. O conde deseja saber quem é que realiza serenatas à duquesa Leonora, sua paixão não-correspondida.

Nos jardins do palácio, Leonora conversa com Inez, dizendo-se apaixonada por um cavaleiro que há pouco havia ganho um torneio. Retiram-se do jardim, onde logo em seguida, o conde chega. Mal penetra no jardim, o Conde Luna ouve o canto do trovador.

Leonora volta rapidamente ao local. Julga por trovador o conde. Mas o verdadeiro trovador se revela: é Manrico, exilado em Aragão. Os dois cavaleiros desembainham as espadas.

O ato seguinte se realiza no acampamento de ciganos, onde Azucena narra a Manrico a história da morte de sua mãe, e pede ao filho que vingue a avó. Entra Ruiz, mensageiro do príncipe de Biscaia, que vem ordenar a Manrico que assuma suas tropas. Ao mesmo tempo, avisa-lhe que Leonora, julgando-lhe morto em virtude da batalha de Petilla, fará seus votos num convento próximo a Castellor.

Manrico não permite que Leonora se torne freira, indo buscá-la no convento. No acampamento, Azucena é capturada, e ao ser acusada de jogar o filho pequeno do conde às chamas, grita por Manrico. Este, em uma cela de Castellor, está prestes a se unir em casamento com Leonora. A cerimônia é interrompida por Ruiz, que avisa Manrico da prisão de sua mãe. O cavaleiro parte com seus homens para salvá-la, mas tudo é em vão. Mãe e filho são presos. Leonora elabora um plano desesperado para salvar o amado: beberá o veneno contido em seu anel. Oferece-se, portanto, para se casar com o Conde Luna em troca da liberdade de Manrico.

Momentos depois, Leonora suplica a Manrico que fuja da prisão, e este começa a desconfiar do preço que a amada terá de pagar por sua liberdade. Ela ingere o veneno, e morre nos braços de seu amado. O conde presencia a cena. Tomado pela fúria, ordena que Manrico seja arrastado ao cadafalso juntamente com Azucena para que presencie a morte de seu filho. Após a morte de Manrico, o Conde Luna sorri satisfatoriamente. Só então a cigana lhe revela que ele tinha acabado de assassinar o próprio irmão.

10.13 D. GIOVANNI⁵⁰ (WOLFGANG AMADEUS MOZART)

Ópera em dois atos, encenada pela primeira vez no Teatro Nacional de Praga, em 29 de outubro de 1787. O elenco é composto por D. Giovanni (jovem nobre), D. Pedro (Comendador de Sevilha), D. Anna (filha de D. Pedro), D. Ottavio (noivo de D. Anna), D. Elvira (nobre dama de Burgos), Leporello (criado de D. Giovanni), Zerlina (jovem camponesa) e Masetto (camponês e noivo de Zerlina). Os atos são ambientados na cidade de Sevilha.

A ópera é baseada na literatura que narra a história de um legendário amante, D. Giovanni, cuja incansável perseguição às mulheres e sua conduta infame, levaram-no a receber uma dramática punição.

A ação se inicia na praça em frente ao palácio do Comendador, onde Leporello lamenta que as atividades de seu patrão sempre o ocupem dia e noite, deixando-o exausto em função da necessidade de estar alerta a todo o instante enquanto seu patrão se encontra envolvido com alguma mulher.

Nesse ínterim, tendo D. Giovanni invadido o palácio, sai de maneira apressada, fugindo de D. Anna que tenta, a todo custo, ver seu rosto. Ao gritar, o cavaleiro ameaça a jovem dama. Os gritos atraem seu pai, que ao tentar ajudá-la, encontra-se frente a frente com D. Giovanni. O Comendador o desafia para um duelo. Receando duelar com alguém bem mais velho, o cavaleiro teme pela vida do homem. Porém, D. Pedro insiste tanto, que não lhe resta escolha a não ser lutar.

O duelo é fácil para D. Giovanni que, sem muito esforço, acaba por matar o Comendador. Despertando a ira em D. Anna ao encontrar seu nobre pai morto, ela roga a seu noivo, D. Ottavio, para que juntos busquem por vingança.

Dando prosseguimento às suas incansáveis viagens em busca de novas conquistas amorosas, D. Giovanni segue por uma estrada solitária, acompanhado sempre por Leporello. O amante já tem em vista uma nova beldade.

⁵⁰ No romance tal composição é citada com o título em espanhol, *D. Juan*.

Uma jovem dama vai ao encontro dos dois homens, caminhando ao longo da estrada. D. Giovanni pressente que nem precisará procurar por uma nova conquista, já que ele vê uma em potencial bem a sua frente. A donzela se encontra completamente desconsolada e amargurada por ter sido abandonada por um homem que somente se aproveitou dela. Ao oferecer seu consolo, o cavaleiro percebe, com grande susto, que a dama em questão é D. Elvira, mulher que ele traiu alguns anos antes em Burgos, e especialmente naquele momento, estava à procura do sedutor para se vingar. Ela também acaba por reconhecê-lo, e ao tentar exigir dele uma explicação, D. Giovanni puxa seu criado, alegando que o mesmo lhe dará uma explicação convincente. Aproveita a oportunidade para fugir.

D. Elvira passa a lamentar sua vida com Leporello. Mostra-se muito inconformada por ter sido enganada no passado. O criado tenta consolá-la, dizendo que esta é uma prática corriqueira de seu patrão. De forma a comprovar tal afirmação, retira uma caderneta do bolso, e começa a enumerar as mulheres conquistadas por seu patrão ao redor de todo o mundo: 640 na Itália, 231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia e mais 1003 na Espanha. Ouvindo estes números, a ira de D. Elvira cresce ainda mais, e ela jura vingança, agora mais determinada do que nunca.

Num campo aberto, já acompanhado novamente por Leporello, D. Giovanni caminha. Avista rapidamente Zerlina que está acompanhada por seu noivo, Masetto. Desejando-a para si, o cavaleiro ordena a seu criado que prepare uma grande festa em seu palácio de forma a atrair muitos camponeses, criando assim, a oportunidade ideal para conquistar seu mais novo objeto de desejo.

Quando Zerlina está prestes a ser seduzida, Elvira adentra ao palácio, advertindo a camponesa de que está sendo enganada. Chegam também D. Anna e D. Ottavio em busca do assassino do Comendador. Para sorte de D. Giovanni, o casal não o reconhece. Mas ao oferecer ajuda a D. Anna para encontrar o assassino de seu pai, esta percebe tratar-se do homem que tanto procuram.

Numa nova festa em seu palácio, D. Giovanni tenta, mais uma vez, seduzir a jovem Zerlina. O cavaleiro desconhece o fato de que Elvira, D. Anna e D. Ottavio também estão na festa para pegá-lo. O trio está mascarado, trajando uma fantasia de dominó para não ser reconhecido.

Ao encontrar Zerlina, o cavaleiro sedutor a conduz para seu quarto. Ouvem-se gritos, e todos correm em busca da camponesa. Estando cercado, D. Giovanni tenta culpar seu criado. Porém, o estratagema não convence ninguém. Rindo de seu próprio destino, o cavaleiro se desvencilha da espada de D. Ottavio, fugindo e levando consigo Leporello.

Numa rua em frente à casa de D. Elvira, Leporello volta a reclamar ao patrão sobre sua postura e conduta para com as mulheres. Mostra-se insatisfeito, e é zombado por D. Giovanni. Isto enfurece o criado que tenta matá-lo. Sua ira só é contida com uma bolsa cheia de dinheiro. O cavaleiro, porém, não se importa mais com as reclamações de seu servo, e passa a observar de maneira contínua a camareira de D. Elvira. Temendo ser pego por seus inimigos, D. Giovanni troca de capa com seu criado. Leporello é quem passa a ser o alvo de D. Anna e D. Ottavio, que o julgam sendo D. Giovanni. Cercado pelos inimigos do patrão, e temendo por sua própria vida, o criado revela sua verdadeira identidade.

Enquanto isso, D. Giovanni utiliza o cemitério como esconderijo de seus inimigos. Leporello logo o encontra instantes depois. Narrando suas aventuras desde a última vez em que tinham se separado, sua fala é interrompida por um grito do criado. Ele adverte o patrão que uma voz vinha da estátua do Comendador.

Sentindo-se desafiado, D. Giovanni ordena ao criado que convide a estátua para cear com ele em seu palácio. Lá, ele espera poder vingar-se.

O clima alegre da festa é quebrado por Elvira que roga ao cavaleiro andante para que demonstre pelo menos uma virtude antes que seja castigado por seus erros. D. Giovanni ri do aviso e o ignora, convidando-a para que permanecesse na festa.

A estátua finalmente aparece. Ao pedir a mão do cavaleiro como garantia de ser seu hóspede, esta a torce de forma que D. Giovanni estremece de medo. Exige que o cavaleiro se arrependa de seus atos. Mas ele se recusa. Ao fazê-lo, a estátua pronuncia sua condenação, desaparecendo. Do chão surgem chamas que bloqueiam todas as saídas, impedindo que D. Giovanni fuja. Por fim, demônios debaixo da terra surgem, proclamando as torturas que aguardam o incansável amante.

10.14 RÉQUIEM

Corresponde à música de ofício de defuntos. É uma parte da liturgia católica romana dedicada especialmente a eles. Principia com as palavras latinas *Requiem aeternum dona eis Domine* (Dê-lhes descanso eterno, ó Senhor) cantadas enquanto o padre se aproxima do altar para a Eucaristia. O texto segue a linha básica das missas comuns, porém omite as partes mais alegres (a Glória e o Credo), e inclui a seqüência do século XIII, *Dies irae, dies illa* (Dia da cólera, dia do julgamento).

10.15 AFRICANA (GIACOMO MEYERBEER)

Ópera em cinco atos, encenada pela primeira vez no Grand Ópera em Paris, a 28 de abril de 1865. Elenco composto por Selika (escrava), Inez (filha de D. Diego), Anna (sua acompanhante), Vasco da Gama (oficial da Marinha Portuguesa), Nelusko (escravo), D. Pedro (presidente do Conselho Real), D. Diego (membro do Conselho), D. Alvar (membro do Conselho), O Grande Inquisidor e o Grão-Sacerdote de Brahma. Aparecem ainda padres, inquisidores, conselheiros, marinheiros, indianos, criados, damas, soldados. Os atos se passam em Lisboa, no alto-mar e em Madagascar no início do século XVI.

Não havia mais notícias a respeito da embarcação de Bartolomeu Dias. Vasco da Gama se encontrava na expedição referida, e era noivo de Inez, filha de D. Diego. O pai, diante do suposto desaparecimento do genro, deseja que sua filha se case com D. Pedro.

Mas Vasco da Gama sobrevive ao naufrágio da expedição. Apesar dos problemas enfrentados, o oficial decide voltar ao mar para descobrir as terras africanas. Como prova de suas palavras, traz consigo dois escravos: Selika e Nelusko. Na ausência de Vasco, D. Pedro lhe rouba um mapa, convencendo D. Alvar da futilidade dos planos do oficial.

Vasco retorna, e se revolta ao saber da recusa feita pela Câmara do Conselho Real. Sua fúria o leva a prisão. Na cela, Selika lhe informa da existência de uma outra rota para chegada ao continente africano. Faz isso por amor ao português, suscitando, ao mesmo tempo, o ódio de Nelusko. Vasco se anima com a notícia dada. Nisso, entra Inez na cela, afirmando ao oficial que ele está livre: ao se casar com D. Pedro, “comprou” a liberdade de Vasco. A tristeza de Vasco ainda aumenta ao saber que Nelusko partirá com D. Pedro em busca das terras africanas.

A esquadra de D. Pedro vai diminuindo aos poucos. D. Alvar começa a suspeitar de Nelusko. Um outro navio alcança a esquadra: é Vasco que, auxiliado por Selika, navega para o destino africano. O oficial adverte o rival da rota perigosa que sua esquadra segue. Este, por sua vez, acusa-o de inventar um pretexto para encontrar Inez. Uma forte tempestade desaba, e o navio é jogado contra um recife. A um sinal de Nelusko, selvagens invadem o navio, massacrando quase toda a tripulação, e capturando os restantes.

Já em terras africanas, Selika é novamente coroada rainha. Para que não matem Vasco, ela o apresenta como seu marido. O português se comove com a prova de amor dada e até pensa em ficar. Mas ao ouvir a voz de Inez, a paixão é despertada. Selika pede a Nelusko para que providencie uma embarcação que os leve de volta a Portugal.

Num promontório, ergue-se uma mancenilheira, cujo perfume é mortal a quem inspirá-lo. Selika vê a partida de seu amor à sombra da árvore. Ela respira o perfume envenenado, e morre. Encontrando-a momentos depois, Nelusko busca também a morte nos galhos da árvore fatal.