

RAZÃO CÉTICA X RAZÃO NATURALISTA

Benito Petraglia (Doutorando, UFF)

betra@ig.com.br

RESUMO: O autor procura examinar as diferenças entre o ceticismo de Machado de Assis e o realismo-naturalismo de Eça de Queirós, e as conseqüências de tais perspectivas na literatura e na vida social.

Palavras-chave: ceticismo, Machado, realismo-naturalismo, Eça

Certamente foi Machado de Assis o primeiro escritor brasileiro a manifestar-se sobre o romance *O primo Basílio*. Com efeito, apenas alguns dias após a chegada do romance ao Brasil, ele publicava, sob o pseudônimo de “Eleazar”, em 16 e 30 de abril de 1878, dois artigos críticos no jornal de orientação católica *O Cruzeiro*. A propriedade dessa crítica vem merecendo, desde então, uma série de comentários. A divergência de opiniões e, sobretudo, a qualidade dos protagonistas transformaram essa polêmica num acontecimento célebre, e fonte de um debate que parece inesgotável. Vejamos, pois, em que consistiu tal crítica.

Machado de Assis começa o seu julgamento referindo-se ao romance *O crime do padre Amaro*, que revelava as tendências literárias de Eça de Queirós: um escritor que se filiava declaradamente ao realismo à maneira de Zola; um “realismo que era a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis.” (ASSIS, 1961, p. 156). Aliás o mesmo romance – *O crime do padre Amaro* – era, na opinião de Machado, imitação de outro do autor naturalista francês – *La faute de l’Abbé Mouret*.

A seguir, ele passa ao exame de *O primo Basílio*. E depois de fazer um breve resumo da história, se detém no personagem Luísa, para afirmar, em sentença que ficou famosa, que Luísa “é um carácter negativo, é antes um títere do que uma pessoa moral.” (ASSIS, 1961, p. 159). Ela não tem paixões, remorsos, consciência; tem só nervos e músculos. Não, o melhor é que ele próprio nos dê o resumo, para que não se acuse o mediador de subverter ou truncar suas palavras:

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

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

Casada com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela sozinha em Lisboa; aparece-lhe o primo Basílio, que a amou em solteira. Ela já o não ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito ‘admirada’; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê, começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo; diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de estar o marido ausente. Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até a entender que o espera no dia seguinte. Ele sai; Luísa sente-se ‘afogueada, cansada’, vai despir-se diante

de um espelho, ‘olhando-se muito, gostando de se ver branca’. A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. (ASSIS, 1961, pp. 158, 159, 160).

Além de uma nova insinuação de plágio, ou, por outra, de uma imitação inepta de Balzac, ao ver de Machado nenhuma razão explicaria a “queda” de Luísa. Destituída de vontade, matéria inerte que é, ela deixa-se rolar para o erro, presa aos cordéis que Basílio manipula. Situação que irá repetir-se quando a criada Juliana se apodera de algumas cartas trocadas entre os amantes e passa a ameaçá-la, obtendo-lhe inúmeros favores. E é aqui, para Machado, que reside o defeito capital do livro:

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

padecia com a longa ameaça e perpétua humilhação, expira alguns dias depois. (ASSIS, 1961, pp. 160, 161).

Um episódio fortuito como o roubo das cartas transforma-se na ocorrência principal, isto é, o fato de os personagens não serem definidos moralmente desloca a ação dos caracteres e sentimentos para um incidente casual, sem o que o romance acabaria.

Machado de Assis acusa também uma demasiada preocupação com o acessório, com a minúcia, enfim, com a descrição do pormenor sem relevância para a história:

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Julião, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monnier); finalmente, o capítulo do teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores. (ASSIS, 1961, pp. 165, 166).

De resto, essa seria uma característica de uma nova poética que só chegaria “à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.” (ASSIS, 1961, p. 157).

Desse modo, não obstante o intenso realismo perfilhado por Eça de Queirós, o seu dom de observação era superficial e exterior. Machado de Assis exortava os jovens talentos daqui e de Portugal a que voltassem os olhos para a realidade, mas excluíssem o realismo, assim não sacrificariam a verdade estética. Se Eça de Queirós, como autor realista, pretendia demonstrar alguma tese, a única possível era esta: “A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério.” (ASSIS, 1961, p. 163).

Eis aí, em síntese, o conteúdo da crítica. Muitos quiseram ver nela apenas a perspectiva moralista – e moralista aqui no sentido reacionário da palavra – do antigo censor do Conservatório Dramático.

Paulo Franchetti, alinhando-se na defesa de Eça de Queirós, sublinhou o registro, por assim dizer, moralizante da língua forte de Machado. Para ele:

Machado demonstra grande preocupação com o que julga uma excessiva erotização do enredo e da linguagem no livro de Eça, e com o conseqüente poder de corrupção do romance naturalista, contra o qual adverte as suas leitoras de *O Cruzeiro*. (FRANCHETTI, 2000, p. 50).

Não se pode negar, de fato, que Machado de Assis condenou a exposição de certos aspectos que considerava escabrosos e pouco próprios ao decoro literário. É possível, realmente, encontrar no texto frases, expressões ou advertências que inculcam esse decoro: “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”; “incidente erótico repugnante, vulgar”; “erotismo onissexual e onímoto”; “obscenidade sistemática do realismo”; “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras”.

No entanto, é irrecusável reconhecer que a finalidade precípua da crítica era outra, que ela representava, sobretudo, visões diferentes de construção literária e da realidade dos seus respectivos países. E o mesmo Franchetti admite isso ao afirmar que o “[s]eu objetivo maior é questionar o resultado estético da concepção naturalista do romance e demonstrar a sua imperfeição artística.” (FRANCHETTI, 2000, p. 50).

O objetivo deste escrito é tentar compreender tais diferenças. Para tanto, situemos primeiro o ambiente histórico-cultural em que ambos se formaram e em que influíram.

Portugal e Brasil eram, na segunda metade do século XIX, nações caudatárias, periféricas, dependentes. Em Portugal, a sociedade estagnava sob todos os aspectos: o

econômico, o social, o tecnológico. As condições de vida dos camponeses eram precárias, o que fez aumentar a emigração para o Brasil. Eles serviam de massa de manobra das oligarquias dominantes. Oligarquias que se dividiam entre o partido Progressista e o partido Regenerador. No Brasil a situação não era muito melhor. As relações de produção refletiam e continuavam as condições herdadas do período colonial: economia baseada no escravismo, no latifúndio e na monocultura. Também sob regime monárquico constitucional, alternavam-se no poder luzias e saquaremas.

Enquanto isso, nos principais países da Europa se observava um novo surto de progresso técnico e industrial. E essas transformações materiais tinham como reforço ideológico um corpo de doutrinas que guardavam uma coerência na crença dos valores científicos: o evolucionismo biológico de Darwin, o evolucionismo social de Spencer, o positivismo de Comte, a historiografia otimista de Michelet, a dialética de Hegel, o negativismo religioso de Renan, o rígido determinismo de Taine e, até mesmo, o socialismo reformista de Proudhon. A literatura impregnou-se do espírito cientificista do tempo, constituindo-se o que os manuais didáticos chamam de um novo estilo de época – o realismo-naturalismo.

Se os caminhos-de-ferro e os paquetes não puderam transportar o progresso material, trouxeram, no entanto, um produto bem mais volátil: as idéias e o movimento cultural da Europa adiantada. Em Portugal, surgiu a geração coimbrã; no Brasil, o grupo da chamada Escola do Recife.

Assim, sem a base produtiva e social que fundamentasse a nova estética, sem os primeiros embates entre uma burguesia consolidada e um proletariado em ascensão, o realismo-naturalismo transplantou-se para o Brasil e Portugal de uma forma esquemática. Não podia, desse modo, dar conta dos mecanismos profundos que teciam a

vida nessas sociedades. O autor do romance realista, tal como se apresentava aí e o queria Eça de Queirós¹, reduzido ao papel de um cientista que vai fria, impassível e mecanicamente observando e registrando fatos, não conseguia transfigurar em ficção os móveis profundos, estabelecer a importância dos fatores que concorriam para a construção da realidade. “Assim, a comédia burguesa que Eça quis levantar com rigor ‘realista’, subalterniza a dinâmica essencial da exploração, isto é, a mola material.” (SARAIVA, 1976, p. 962). Ele preferia, ao invés disso, centrar forças nas questões culturais, como a influência negativa da literatura romântica e de uma educação viciada.

Por outro lado, alguns críticos e historiadores da literatura, confirmando, de certa forma, a inadequação da maneira realista-naturalista ao ambiente sócio-cultural, sustentam que não existiu uma ruptura definitiva com as fórmulas românticas. É o caso, em relação às letras brasileiras, do historiador Nelson Werneck Sodré. Já Massaud Moisés afirma que Eça de Queirós pregou o realismo

à sua maneira, ou seja, com uma óptica romântica, como se houvesse assimilado mal a teoria aprendida nos autores franceses, decerto em razão de ser substancialmente mais propenso ao fantástico das *Prosas Bárbaras*, do que ao objetivismo fotográfico de *O crime do padre Amaro*. (MOISÉS, 1995, p. 12).

Em sua opinião, a fase naturalista de Eça de Queirós seria um interregno pouco convincente de sua trajetória artística. Ele aderira ao naturalismo mais por um dever literário, contrariando o espírito português, impregnado de lirismo e idealismo.

Por sua vez, Eduardo Lourenço fala da obra de Eça como a “mais típica e mais trágica do nosso Romantismo sarcástico, mascarado de realismo”. (LOURENÇO, 1992, p. 54). De qualquer maneira, de uma forma ou de outra, o realismo-naturalismo serviu a certos propósitos, como a descrição exterior de costumes.

Literatura como missão, Eça de Queirós procurava regenerar a sociedade portuguesa pela acusação de seus vícios e misérias, os quais o deixavam vexado de sua pátria. Ele e a inteligência lusitana se imbuíam de uma

generalizada consciência [...] de uma *desvalia trágica*, insuportável, *da realidade nacional sob todos os planos*. É ela que determinará o ritmo cultural da segunda metade do século, a bem notória oscilação pendular entre a *acusação-regeneradora* do que somos ou fomos e o *alegorismo-compensatório* que as obras de Eça de Queirós e Oliveira Martins sobejamente ilustram. (LOURENÇO, 1992, p. 86; grifos do autor).

É dentro, portanto, desse contexto que devemos situar *O primo Basílio*. Escrito com o intuito manifesto de ser um “instrumento de experimentação social” (QUEIRÓS, s.d.a, p. 318), buscava seguir as lições da nova doutrina estética: preferência por um tema de patologia social – no caso, o adultério; homem visto como produto do meio e da educação; utilização do discurso indireto livre, com o narrador onisciente distanciando-se da ação e dando voz a cada personagem; preocupação exagerada com a minúcia.

Ao pretender atacar a sociedade portuguesa, Eça de Queirós, criou uma série de personagens que simbolizam as instituições que ele procurava reformar: a Monarquia, a Igreja e a Família burguesa. Assim temos: o patriota ridículo e pedante (conselheiro Acácio); a beata cheia dos fogos da luxúria (D. Felicidade); os personagens que integravam o característico e corrompido ambiente burguês: o casal, o amante e a criada intrinsecamente má (Jorge, Luísa, Basílio e Juliana). Eram, portanto, personagens típicos, alguns verdadeiras caricaturas. E se a caricatura é mais forte, mais facilmente compreensível, traz consigo, no entanto, o risco de borrar a pintura, ao deformar o retrato, já que, afinal, era o retrato que se procurava reproduzir, era o apanágio da nova

maneira literária. Maneira que, aliás, não é infensa também ao romantismo, pois ambos, romantismo e realismo, alimentam a pretensão especiosa de mostrar a inteira realidade.

Esses personagens estavam a serviço de um propósito, visavam a um objetivo determinado, eram armas de guerra que Eça empregava para atacar a sociedade lisboeta. Dessa forma, quando Machado acusou Luísa de ser um títere, ele pretendia dizer que ela era um personagem conduzido para um destino previamente traçado, sem vontade própria, mero instrumento. Numa sociedade em que ter amantes era quase uma exigência, até mesmo um traço distintivo das mulheres burguesas, devia ser fatal que Luísa também tivesse o seu. É curioso ainda observar que, tanto no seu casamento quanto no episódio em que se deu o adultério, ela é tomada por um certo torpor, perde a percepção das coisas, não parece saber o que exatamente está fazendo.

Machado de Assis não ficou sozinho nesses comentários feitos no calor da hora. Antonio José Saraiva e Óscar Lopes afirmam que o romance realista de Eça de Queirós parece “empobrecido de verdadeiros caracteres dotados de força própria, com ganas de triunfar ou viver”. (SARAIVA, 1976, p. 972). João Gaspar Simões é ainda mais explícito: “Machado de Assis tinha razão: estudada minuciosamente, Luísa fica sempre aquilo que não podia deixar de ser: um títere.” (SIMÕES, 1973, p. 398).

Podemos, além disso, aproximar Luísa de Rubião, personagem de *Quincas Borba*. Rubião, como Luísa, também vivia pela imaginação; como Luísa, também tinha a ilusão de um bovarista, porém, ao contrário dela, existem razões objetivas para que ele fosse assim, razões internas à ficção. É que Rubião, um acanhado professor do interior de Minas e, de súbito, herdeiro de uma fortuna, era um deslocado da nova sociabilidade que se impunha à vida urbana do Rio de Janeiro, que se queria civilizada e européia. “A

ruína e loucura do personagem é a sua incapacidade de falar a linguagem moderna, isto é, de dominar os novos signos sociais.” (MURICY, 1988, p. 92).

Quando Machado de Assis, do mesmo modo, assinala como defeito capital do livro o fato de um episódio fortuito, como o roubo das cartas, dominar o romance, de a ação deslocar-se dos caracteres e sentimentos para um incidente casual, ele desejava que Eça figurasse *uma* realidade – e não *o* realismo – que se fosse construindo de uma forma menos exterior, em que os personagens não fossem autômatos regidos pelas leis cegas de qualquer determinismo. Com efeito, não há razão para pensar que a importação do modelo realista-naturalista de romance assegurasse maior rigor em revelar a complexidade das relações humanas. Acaso, o ceticismo machadiano refletisse com mais propriedade as condições sociais de um país na periferia do capitalismo. Sua atitude cética era o filtro crítico com que acolhia a entrada dos valores da modernidade europeia no Brasil. Ou, ainda na formulação de Kátia Muricy, “não articulando a dicotomia sociedade colonial conservadora *versus* sociedade burguesa liberal, Machado erige, na construção cética, uma resistência à modernidade defendida pelo ideário progressista liberal.” (MURICY, 1988, p. 86).

É certo que, por essa época (1878), Machado de Assis não havia completado o percurso cético. Nesse ano ele publicava *Iaiá Garcia*, último romance da primeira fase machadiana, cuja voz narrativa onisciente, como a dos demais dessa fase, ainda nega a visão necessariamente complexa e restrita de mundo que está ao nosso alcance, o que dá a verdadeira dimensão da realidade. Em Machado, o “surgimento da narração em primeira pessoa tornou possível a expressão da perspectiva cética.” (MAIA NETO, 2007, p. 27). Tudo é relativo, os sucessos do mundo têm no mínimo dois lados. Aires é a figura pronta e acabada do cético, o que preenche “a condição de espectador e autor de

memórias e memoriais.” (MAIA NETO, 2007, p. 24). Ele é reflexivo, contemplativo, reconhece o equilíbrio das contradições, suspende o juízo e atinge o estado de ataraxia ou tranqüilidade pirrônica.

Mesmo assim, aquele romance apresenta um personagem que prenuncia os da grande fase. Luís Garcia adota uma atitude problemática, precursora da cética, meio divorciada da vida exterior – “amava a espécie e aborrecia o indivíduo” -, mas ainda possui crenças e não assume o papel de narrador. De qualquer maneira, as incursões críticas do escritor carioca são claras em revelar que ele não aderira às “novas idéias” das “gerações novas”. Não é à toa que Silvio Romero, um dos expoentes da Escola do Recife, se transforma no seu maior adversário, ele que era um cultor das “ciências modernas”.

Quando Machado, por fim, apontou uma preocupação exagerada com o pormenor sem relevância, ele estava repetindo uma observação do próprio Eça em carta a Teófilo Braga. Nela, ele reconhecia em *O primo Basílio* “uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação.” (QUEIRÓS, s.d.a, p. 318).

A crítica de Machado e o reconhecimento de Eça antecipam a questão proposta por Lukács entre narrar ou descrever. Para o teórico marxista da cultura, a importância excessiva conferida ao detalhe – traço do romance naturalista – tende a retirar a dramaticidade da ação. As descrições detalhadas e científicas são quadros isolados do conjunto da trama. Sem se integrarem ao fato narrado, elas são elementos supérfluos, estáticos, superficiais. Dessa forma, tal método de composição não consegue estabelecer as necessárias conexões entre os episódios, dar o encadeamento dramático às cenas, incorporando-as a uma coerência explicativa. Desaparecem os movimentos de transformação da vida humana, afinal, origem de toda história.

Machado de Assis e Eça de Queirós foram dois escritores que se orientaram para uma visão problematizadora da existência. Ambos assumiram uma posição crítica diante da realidade de seus respectivos países. Agora, ao passo que o ceticismo de Machado ajusta a forma literária às situações particulares de um país provinciano, o realismo da fase combativa de Eça segue uma feição, por assim dizer, programática. Dentro daquela relação problematizadora dos escritores portugueses para com sua pátria, de que nos fala Eduardo Lourenço, oscilando entre a vanglória e a vergonha, ele situou-se na denúncia amarga de um universo cultural em decadência.

ABSTRACT: The author examines the differences between Machado de Assis' scepticism and Eça de Queirós' realism-naturalism, and the consequences of those perspectives in literature and in social life.

Keywords: scepticism, Machado, realism-naturalism, Eça

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

ASSIS, Machado de. "O Primo Basílio". In: *Obras completas de Machado de Assis: crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1961.

ARCA – Revista literária anual – Eça de Queirós (1845-1900). Porto Alegre: Paraula, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. "Eça e Machado: críticas de ultramar". In: *Cult – Revista brasileira de literatura*, São Paulo, Ano IV, setembro/2000, nº 38, p. 48-53.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever? – contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In: *Ensaaios sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MASSAUD, Moisés. “Paradoxos estéticos”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/12/95, Caderno *Mais!*, p. 11-13.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Nova Cultural, s.d. (a)

_____. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, s.d. (b)

SALGADO JÚNIOR, Antonio. *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 9ª ed. Porto: Porto Editora, 1976.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

¹ Para uma compreensão mais ampla do pensamento teórico de Eça de Queirós a respeito da estética realista-naturalista, vejam-se, por exemplo, o artigo “Idealismo e Realismo” (*Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto, Lello & Irmão, s.d., p. 161-179) e o resumo de sua conferência “A literatura nova (o Realismo como nova expressão de arte)” em SALGADO JUNIOR, Antonio. *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930, pp. 47-59.