

UMA COISA NA ORDEM DAS COISAS

ESTUDOS PARA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CARLOS REIS
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
MARIA HELENA SANTANA

COORD.

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS



RELENDO N'OS MAIAS **A “ENORME FARSA DOLOROSA QUE É A VIDA”**

1. Com a perplexidade que lhe suscita a história da vida de Maria Eduarda, que Carlos lhe revela “miudamente”, João da Ega comenta, num murmúrio, “como durante as longas confidências de Carlos: «É prodigioso!... Que estranha coisa, a vida!»¹. De acordo com o texto, pois, não terá sido esta a primeira vez que Ega manifesta a sua estranheza perante a vida e, como sabemos, também não será a última, atendendo ao desenlace que o futuro reserva à história de amor de que o seu amigo é, então, protagonista.

A interrogação que transparece no comentário de João da Ega, sobre a lógica – ou a falta dela – a que obedece o percurso que a cada ser humano é dado viver, sempre constituiu para mim um dos fundamentais sentidos do vasto texto a que Eça se referiu, numa carta a Ramalho Ortigão, como “um romance em que pusesse tudo o que t[inha] no saco”². Sem obter uma resposta, essa interrogação percorre a história da família Maia, insinua-se em diversos momentos sob o rosto do espanto face à imprevisibilidade da vida e, como tal, conduziu-me, num outro lugar³, a estabelecer uma associação entre a insistente presença da literatura no romance e a surpresa sentida pelas personagens relativamente às experiências que a vida lhes oferece e aos factos de que são vítimas.

¹ Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, s/d, p. 515 (As posteriores citações do romance remetem para esta edição, sendo a página indicada entre parênteses no texto).

² Idem, “Carta a Ramalho Ortigão, 20/fev./1881” in *Correspondência*, leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1º vol., p. 188.

³ Cf. Maria do Rosário Cunha, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2004.

Retomo essa associação, aparentemente um pouco insólita. Há que notar, antes de mais, que a presença da literatura no universo diegético do romance é facilmente explicável pelo meio em que a ação decorre e pelas personagens que a protagonizam: quanto ao meio, é a aristocracia e a alta burguesia da capital que o compõem, elegendo a cultura, nomeadamente a cultura literária, como fator socialmente distintivo e adereço imprescindível de uma elegância de maneiras e de espírito. E, de facto, é frequentemente como adereço que a literatura se faz presente, através dos muitos livros que rivalizam com sofisticados objetos decorativos e com a delicadeza das flores, na composição dos espaços interiores em que as personagens, tão elegantes quanto cultas, se projetam. É verdade que essa cultura não passa, muitas vezes, o limiar da aparência, mas o valor que lhe é atribuído enquanto bem simbólico não deixa, por isso, de se afirmar. Quanto às personagens – e refiro-me concretamente ao núcleo restrito que gira em torno dos protagonistas que dão o título ao romance – constituem um grupo cuja cultura literária invade frequentemente o discurso mais coloquial, exigindo que os diferentes interlocutores dominem um código comum que lhes permita apreender o sentido de observações relativas ao “temperamento byroniano” (108) de Craft, ao “grande ar de Manfredo triste” (181) de Alencar ou, entre muitos outros exemplos que poderiam ser convocados, ao “fino olho à Balzac” (116) de D. Diogo, característica que João da Ega, aliás, igualmente ostenta com orgulho⁴.

Mas outras formas mais óbvias servem a presença da literatura no mundo ficcional que vive nas páginas d'*Os Maias*. Entre elas, destaco as muitas cenas de leitura a que o narrador nos faz assistir; a menção de títulos que as personagens já leram ou hão de vir a ler; a presença efetiva do objeto livro que, como atrás ficou registado, não se limita aos locais – bibliotecas e escritórios – que são os seus por excelência, mas invade outras zonas da privacidade doméstica, nelas imprimindo as marcas de natureza psicológica e intelectual de quem o lê e manuseia; as longas sequências que dão lugar à exibição, como é o caso do Sarau do Trindade, ou à discussão, nem sempre de forma elevada como sucede no jantar do Hotel Central, do fenómeno literário; e, por fim, a trivialização de que,

⁴ Cf. p. 382 do romance: “– Tu estás-me a mentir, devasso! – dizia o Ega. – Mas não importa. Eu hei-de descobrir tudo isso com o meu olho de Balzac, na segunda-feira... Porque nós vamos lá jantar na segunda feira.”

sob a forma de valoração estética, de produção ou de consumo, aquele mesmo fenômeno é alvo, através da familiar e constante presença do poeta, romancista e dramaturgo Tomás de Alencar, bem como das intenções ou tentativas de criação literária e literário-científica de Ega e de Carlos, respectivamente.

De forma mais ou menos direta, portanto, são vários os caminhos a permitir que a literatura se debruce sobre si mesma, transformando em objeto ficcional muito da cultura literária do tempo, plasmada na referência a títulos e autores, na discussão de períodos e gêneros, e na utilização dos produtos da própria ficção – personagens e situações – como modelos para a interpretação do mundo. É, justamente, o último aspeto mencionado que, neste contexto, me importa realçar.

Na verdade, não são poucas as situações em que a literatura e, mais particularmente, a ficção surgem como meio de avaliar, definir e explicar a realidade ou, numa formulação mais rigorosa, aquilo que no romance é como tal apresentado. Dessa “realidade” fazem parte alguns dos traços e comportamentos reveladores do caráter das personagens, como antes foi já referido, mas também as situações em que estas se veem envolvidas e até os próprios objetos e cenários, de que pode servir de exemplo o “leito de dossel” da Toca, onde se consuma o amor de Carlos e Maria Eduarda, “ench[endo] a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu” (434). Ignore-se, por agora, a carga premonitória do adjetivo “trágica”, sem contudo ignorar o semantema, que reaparece frequentemente no discurso narrativo, seja este da responsabilidade do narrador ou das personagens. Quanto às situações por estas vividas, recorde-se o momento em que a revelação de Castro Gomes sobre a verdadeira natureza das relações que o unem a Maria Eduarda anulam a imagem da deusa que Carlos anteriormente idealizara. Com o “assombro”, que o texto regista por três vezes em seis páginas apenas, Carlos reage à enormidade das revelações que lhe são feitas, procurando na personagem de Armand Duval o modelo do comportamento a seguir:

“– O que eu vou fazer é escrever-lhe uma carta, remetendo-lhe o prego dos dois meses que dormi com ela...

– Brutalidade romântica!... Isso já vem na ‘Dama das Camélias’... Sobretudo é não ver com boa filosofia as *nuances*.” (486)

Mas em vez das “*nuances*” que lhe aponta o pragmatismo de João da Ega, a dor de Carlos não lhe permite sentir senão que o “romance radiante e absurdo” (245) que para si construía, sabendo, no entanto, que para o avô seria apenas “um romance confuso e frágil” (516), transformara-se, afinal, numa “torpe farsa” (489), numa “farsa banal, arrastada por todos os palcos de ópera cómica, da «*cocotte* que se finge senhora” (488).

Tal como o amigo, também Ega vive uma história de amor cujo desfecho torna “reles e chinfrim, o romance melhor da sua vida” (295). Entretanto, gozara a “imensa vaidade” de sentir “que os seus amigos conheciam a gloriosa aventura, o sabiam em pleno drama” (131). No momento do desfecho, porém, o *drama* passará a *melodrama*, segundo a perspectiva de Carlos, para quem “Tudo aquilo começava a parecer-lhe pouco sério, pouco digno, as ameaças de pontapés do marido, os furores melodramáticos do Ega” (271). Carlos, por seu lado, dá expressão às emoções que percorrem a *tragédia*⁵, concretizando, enfim, a “tragédia infernal” que Ega lhe predissera e que, mais tarde, lhe adivinha no relato “daquele grande amor, [...] profundo, absorvente, eterno, e para bem ou para mal tornando-se daí por diante, e para sempre, o seu irreparável destino” (417). Antes de adquirir a grandeza do trágico, no entanto, esse amor é *romance* – e nem sempre com os mesmos contornos –, passa pela *farsa*, Ega designa-o, em certo momento, como um “drama complicado” (485) e, no final, o mesmo Ega há-de hesitar entre o teatro clássico e o “dramalhão” romântico:

“E agora, pouco a pouco, subia nele uma incredulidade contra esta catástrofe de dramalhão. Era acaso verosímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges? [...] Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...” (621).

Frágil, vulnerável, cumprindo um percurso sem a segurança do previsível, a personagem recorre à ficção de que faz parte, procurando assim reproduzir a imagem de um ser confuso, ludibriado, incapaz de encontrar um sentido no

⁵ Cf. p. 665 do romance: “E aí andava agora, *aterrado*, escorraçado, fugindo ocultamente de casa, passando o dia longe dos seus, numa vadiagem *trágica*, como um excomungado que receia encontrar olhos puros onde sinta o *horror* do seu pecado...” (Os itálicos são da minha responsabilidade).

caminho que percorre e, por isso mesmo, socorrendo-se das categorias que a ficção já definiu, num esforço de melhor compreender a vida: *dramas, farsas, romances e tragédias* surgem então como designações que procuram introduzir a ordem no fluir caótico da realidade, de acordo com a gravidade e a importância que cada um atribui ao que vai sucedendo.

2. Creio que esta diversidade de modos e gêneros que a literatura exhibe de si mesma enquanto objeto de ficção e na tentativa de representar, catalogando, a mesma diversidade que a vida oferece, dialoga diretamente com as “profundas incongruências de ‘registro’” que a Professora Ofélia Paiva Monteiro encontra no texto d’*Os Maias*: – “num romance que em tão larga medida se configura como uma crónica da vida portuguesa e, sobretudo, lisboeta (movida, adentro do programa realista, por profiláticos intuitos satíricos), surgiam-me, ‘desconstruindo’ o pacto de leitura entre mim e o texto, um profuso investimento simbólico, uma excentricidade pouco conciliável com o intuito estético da verosimilhança, um tratamento caricatural até à distorção, uma invasão do trágico por entre o riso ‘útil’ que ali castiga a estupidez, a sentimentalidade oca, a ênfase balofa, o diletantismo estéril, a sensualidade epidérmica, a sabujice dos interesses e das vaidades, a ‘choldra’ do viver português, amodorrado e macaqueador de estrangeirices”⁶.

Todas estas incongruências, porém, aparentemente hostis à estrutural harmonia do romance, situa-as a Autora numa “visão grotesca do mundo” que, partindo de uma relação de perturbante mal-estar com a realidade, se concretiza em formas artísticas surpreendentes pelo inesperado das associações a que procedem, conduzindo inevitavelmente, no acto da recepção, a um sentimento de inquietação e assombro. Em qualquer um dos estádios ou momentos por que passa o processo criativo – a produção, o produto em si mesmo e o consumo – “é sempre”, segundo as suas palavras, “uma síntese de contrários – riso e lágrimas, gravidade e irrisão – que se encontra na origem do grotesco, desencadeando sob o ponto de vista semântico e estilístico jogos de antinomias inesperadas ou até aberrantes que traduzem e provocam um sentimento de estranheza”⁷.

⁶ Ofélia Paiva Monteiro, “A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*” in Carlos Reis (Coord.), *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Minerva, 1990, pp. 15-16.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 20.

Ora, relendo *Os Maias* à luz do que Ofélia Paiva Monteiro designa por “poética do grotesco”, é com nitidez, na verdade, que o texto se deixa desvendar na malha de contrastes em que se tece, através de personagens e situações: o risível e o solene, a tragédia e a farsa, o “trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal”⁸. Estrategicamente disseminado ao longo de toda a narrativa, este jogo antinómico atinge um particular realce a partir do momento em que a tragédia se instala pela revelação, feita por Guimarães a João da Ega, da relação de parentesco entre Carlos e Maria Eduarda. Instala-se a tragédia, porém sem que com ela deixe de se articular o burlesco da farsa.

Pondo de lado a figura do “mensageiro do destino”, na qual já se deteve o texto com que procura dialogar este que agora escrevo, é de realçar a constante mudança de registo, mudança para a qual concorre, em grande parte, o confronto de pontos de vista entre Ega e Vilaça, o primeiro habitado pelo horror da catástrofe revelada, enquanto o segundo dirige as suas preocupações para a grande “bolada” que, para os bens da família, significava o aparecimento inesperado de uma herdeira. O que o leva mesmo a suspeitar de uma “marosca”, talvez urdida – quem o saberia!... – pela «Companhia do Olho Vivo» (632). É, de resto, aquele tipo de preocupações que desmancha a solenidade e as angustiadas expectativas que a abertura da “velha caixa de charutos” de Maria Monforte naturalmente suscita:

“Tam tirando os papéis por ordem, com a ponta dos dedos, como tocando em relíquias. Um largo envelope atulhado de contas de modistas, algumas pagas, outras sem recibo, interessou profundamente o Vilaça – que percorria os itens, espantado dos preços, das infinitas invenções do luxo. Contas de seis mil francos! Um só vestido, dois mil francos!...” (635)

Mas se é ainda Vilaça e o seu chapéu transviado que aparece a entrecortar o desespero com que Carlos exige de Ega a explicação – e a dúvida! – sobre os factos de que acaba de tomar conhecimento, também este último se configura como uma peça do jogo sobre o qual o texto desafia o protocolo de leitura que, em princípio, estabelece com o leitor: recorde-se o lauto almoço a que se

⁸ Idem, *ibidem*, p. 28.

entrega no Café Tavares enquanto aguarda o encontro com Vilaça, a noite de orgia com o Taveira e duas raparigas espanholas, servindo-lhe de fuga à imagem da relação incestuosa a que Carlos se entregava, decerto, àquela mesma hora, a sua chegada ao Ramalhete, no dia seguinte, depois de um banho purificante no Bragança, “com a roupa suja numa trouxa” (640), e, por fim, para evitar o espetáculo da infâmia de Carlos e da dolorosa mágoa de Afonso, a decisão de partir para Celorico, empurrado pela revolta contra o comportamento do amigo, mas simultaneamente sofreado pelas “lembranças da *soirée* da véspera, certos olhares da Alvim, certas esperanças que lhe tornavam saudosa a partida” (663). Acrescentem-se, por fim, mais duas notas aparentemente sem importância, mas que insidiosamente sublinham o duplo registo que, ao serviço do que Ofélia Paiva Monteiro designa por “poética do grotesco”, garante a “coesão estrutural” do romance: por um lado, a intromissão do trivial mais prosaico, através do bilhete de Vilaça que espera Ega no Ramalhete, quando este aí chega sucumbido sob o peso do terrível segredo que, no momento, é ele o único a conhecer: – “Era uma curta linha, lembrando ao amigo Ega que a letrinha de duzentos mil réis, no Banco Popular, se vencia daí a dois dias...” (625); por outro lado, o violento contraste entre a trágica gravidade da figura de Maria Eduarda, no momento em que, na estação, se despede de Lisboa, e a sórdida vulgaridade de um qualquer Neves, empregado no Tribunal de Contas, que, furioso por Ega não lhe ter revelado a identidade daquela senhora “que parecia tão bela, de ar tão triste, coberta de negro” (686), lhe atira “de lado, disfarçadamente, um gesto obsceno” (687).

À oscilação comportamental de João da Ega corresponde a sua dupla perspetiva sobre a infelicidade que se abate sobre Carlos: ora o “irreparável desabamento de uma vida”, ora a passageira dor “de o prazer ter findado. Era então como outro qualquer desgosto de amor. Bem menos atroz do que se Maria o tivesse traído com o Dâmaso” (627); ora “um horror”, “um grande horror”, ora um “desastre” no qual, “praticamente encarado, só havia para Carlos a perda de uma bela amante” (630). E desenvolvendo este raciocínio, Ega acaba por antever o futuro do amigo, apelando para a fatal alternância, na qual a vida procura um equilíbrio mais ou menos conseguido, entre o singular e o banal, o sublime e o prosaico, a perda e o ganho:

“E essa perda que, agora, o angustiava, não traria depois compensações? O futuro de Carlos até aí tinha uma sombra – aquela promessa de casamento que,

irreparavelmente, o colava pela honra a uma mulher muito interessante, mas com um passado cheio de brasileiros e de irlandeses... A sua beleza poetizava tudo: mas quanto tempo mais duraria esse encanto, o seu brilho de deusa pisando a Terra?... Não seria, por fim, aquela descoberta de Guimarães uma libertação providencial? Daí a anos Carlos estaria consolado, sereno como se nunca tivesse sofrido – e livre, e rico, com o largo mundo diante de si!” (630)

Porque é difícil conviver com a tragédia, defrontar a natureza irreparável que a define – é significativa, a este propósito, a frequência com que a expressão “para sempre” aparece nos dois últimos capítulos do romance –, João da Ega procura reduzir a dimensão da catástrofe, perspetivando-a até que reverta, afinal, em favor da vítima. E é deste modo que tenta restabelecer a ordem destruída por um destino tão aleatório como incontrolável.

Nos romances do Realismo e do Naturalismo, a palavra “destino” dificilmente convivia com a cosmovisão neles contida. A pretensão de conhecer os fatores determinantes do comportamento humano, as certezas supostamente adquiridas acerca do homem e do mundo, que faziam do primeiro um ser tão previsível, quanto ao segundo atribuíam a segurança e a ordem do que se controla, repeliam a intervenção do acaso e da desordem que ele implica. Neste contexto, surgiam as teses claramente demonstráveis no encadeamento lógico das premissas certas: o romance, não só explicava a vida, como dela dava a representação de uma linearidade sem surpresas. Duvido que os dois primeiros romances de Eça de Queirós – *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* – obedeçam com rigor a esta visão do mundo e da arte ou que, pelo menos, a ela se limitem. N’*Os Maias*, porém, a explicação cede definitivamente o lugar à interrogação, a certeza é substituída pela dúvida, o linear pela ambiguidade, e o romance torna-se, como sublinham as palavras de Ofélia Paiva Monteiro, na representação “da enorme farsa dolorosa que é a vida, com o seu herói clownesco – o homem”⁹.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 30.