



Universidade Estadual de Feira de Santana

Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PROGEL

Juliana Rodrigues Salles

Servos das leis fatais: a ironia e o trágico em *Os Maias* de Eça de Queirós

Feira de Santana

2016

Juliana Rodrigues Salles

Servos das leis fatais: a ironia e o trágico em *Os Maias* de Eça de Queirós

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Orientadora: Prof^a Dr^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Feira de Santana

2016

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S164s Salles, Juliana Rodrigues
Servos das leis fatais : a ironia e o trágico em *Os Maias* de Eça de Queirós / Juliana Rodrigues Salles. – Feira de Santana, 2016.
107 f.

Orientadora: Alana de Oliveira Freitas El Fahl.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura portuguesa – Estudo e crítica. 2. Tragédia (Literatura). 3. Ironia (Literatura). 4. Queirós, Eça – Crítica e interpretação. I. El Fahl, Alana de Oliveira Freitas, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0-31.09

Juliana Rodrigues Salles

Servos das leis fatais: a ironia e o trágico em *Os Maias* de Eça de Queirós

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl. – UEFS

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima – UEFS

Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA

Feira de Santana

2016

À minha mãe, Marinalva, professora por vocação e incessante colaboradora. Todas as minhas vitórias também são suas.

A todos que sempre me apoiam.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento especial a professora e orientadora Alana Freitas, por ser, além de uma pessoa muito rara, uma leitora cuidadosa e humana. Obrigada por toda paciência, atenção e confiança depositados em meu trabalho.

As professoras Elvya Shirley, Àlex Leilla e Flávia Aninger, pelas aulas ministradas com tanta competência, seriedade e responsabilidade.

Aos professores Francisco Lima e Marcio Muniz por aceitarem participar da banca de qualificação e contribuírem de forma tão preciosa com o andamento da pesquisa.

A “confraria” composta por: Layz, Isaura, Erick e Lélia. Parceiros de riso e de aperto, são os presentes que o Mestrado me deu.

Aos colegas da turma, sempre tão solícitos nessa agitada vida acadêmica. Em especial, Carla, Jaci e Taís. Deixaram o caminho muito mais agradável.

A Juliano, mais que um amigo, um irmão de alma.

Aos amigos queridos, os que estão perto, pela constância; os que estão longe, por se fazerem presente.

Aos familiares, que suportam minhas ausências.

À CAPES, pelo incentivo.

A Julio do Carmo, pela diferença que faz em minha vida.

Do que ele principalmente se convencera, nesses estreitos anos de vida, era da inutilidade de todo o esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma na Terra porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio do Ecclesiastes, em desilusão e poeira.

(Eça de Queirós. *Os Maias*, 1888)

RESUMO

Eça de Queirós é um dos escritores que mais conseguiram realizar o retrato fiel da sociedade em que estava inserido: o Portugal da segunda metade do século XIX. Boa parte de sua obra representou a decadência de sua pátria e os vícios sociais mais predominantes. A presente dissertação faz, em primeiro lugar, uma síntese dos projetos do autor, com os temas e enredos predominantes, desde as *Farpas* até as *Cenas Portuguesas*. Em um segundo momento, é analisado o recurso da ironia, habilmente utilizado pelo escritor para tratar com sarcasmo, sátira e pessimismo os trágicos temas dos seus principais romances. O objetivo principal deste texto é buscar dentro de *Os Maias* (1888) os sinais da tragédia vindoura através da análise de trechos extraídos ao decorrer da narrativa. Para isso, o último capítulo trata inicialmente sobre a teoria da tragédia, que dá suporte à leitura das passagens escolhidas para a análise, passagens estas que vão demonstrando os indícios deixados pelo autor de que toda a ação do romance caminha paulatinamente para um trágico desenlace. Através da presença da ironia e da tragédia, nosso trabalho reitera que a questão principal de *Os Maias* vai muito além de uma história de amor com final trágico, é uma obra que abarca questões mais abrangentes e complexas do que o incesto, mas que a escrita de Eça de Queirós revela apenas aos olhares mais atentos.

Palavras chave: Eça de Queirós. Os Maias. Tragédia. Ironia.

ABSTRACT

Eça de Queiroz is one the writers that better managed to perform a reliable portrait of the society he was inserted: the Portugal of the Nineteenth century's second half. A good deal of his work represented the decaying of his nation and the more predominant social addictions. The present dissertation makes, in the first place, a synthesis of the author's projects, with the predominant themes and plots, since the *Farpas* until the *Cenas Portuguesas*. In a second moment, it's analyzed the expedient of irony, ably used by the writer to treat with sarcasm, satire and pessimism the tragic themes of his principal novels. The central objective of this text is finding out in *Os Maias* (1888) the signals of the coming tragedy through the analysis of extracted excerpts from the narrative. To do so, the last chapter deal initially with the tragedy theory, that gives support to the reading of the chosen excerpts for analysis, these excerpts demonstrate the evidence left by the author that all the action in the novel moves gradually to a tragic upshot. Through the presence of irony and tragedy, our work reiterates that the main question of *Os Maias* goes far beyond of a love story with a tragic ending, it's a work that includes more embracing and complex questions than the incest, but that Eça's writing reveals only to the more attentive eyes.

Keywords: Eça de Queirós. Os Maias. Tragedy. Irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	10
1 – RETRATOS E NEGATIVOS: EÇA DE QUEIRÓS E AS CENAS DA VIDA PORTUGUESA _____	12
2 – IRONIA EM MOTO PERPÉTUO: <i>OS MAIAS</i> E AS OUTRAS CENAS _____	19
2.1 A ironia com os devotos _____	23
2.2 A ironia com os adúlteros _____	27
2.3. A ironia sobre o romantismo em <i>Os Maias</i> _____	34
3 - CRÔNICA DE OUTRA CASA ASSASSINADA: OS INDÍCIOS DO TRÁGICO EM <i>OS MAIAS</i> _____	53
3.1 - Tragédia: do conceito ao acontecimento _____	53
3.2 - Os Maias: primeiros sinais do declínio _____	61
3.3 - O Ramalhete: crônica de outra casa assassinada _____	63
3.4 – Duas trindades: Os Maias e as Marias _____	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	104
REFERÊNCIAS _____	106

INTRODUÇÃO

Uma das formas de estudar o cânone literário é perceber que seus temas são atemporais e universais. Eça de Queirós (1845-1900) consegue, com sua galeria de personagens diferentes, emblemáticos e habilmente construídos, conduzir-nos a uma quantidade muito grande de temas a serem explorados. A força da sua escrita, seu apurado senso crítico, as sutis caricaturas e as vigorosas descrições da sociedade e de seus componentes são outros caminhos justificáveis para contínuos estudos de sua obra. Um autor como este, que se ocupa da condição, contradições e dores humanas, naturalmente é fonte inesgotável de conhecimento e conseqüentemente de pesquisa, estudo e análise. Sobre a diversidade da sua escrita, Carlos Reis ressalta que:

Essa prosa incomparável não se apresenta apenas nos romances. Ao longo de sua vida literária de cerca de trinta e cinco anos, Eça cultivou também o conto, a crônica de imprensa, a hagiografia, a biografia, a literatura de viagens, o ensaio crítico, envolveu-se em polêmicas, revelou-se notável epistológrafo, prefaciou obras de outros escritores, produziu importantes textos de reflexão doutrinária, fundou e dirigiu a Revista de Portugal, etc etc. (1999, p. 115)

Essa variedade de escrita foi resultado de um gradual amadurecimento do artista, inserido em um Portugal oitocentista permeado de mudanças políticas e sócio culturais. Sua essência inconformista com os contrassensos observados em seu país o permitiu desenvolver um senso crítico, irônico e humorístico externalizado em sua escrita desde as primeiras produções. A partir de 1871, com as iniciais publicações de *As Farpas*, conjunto de crônicas dedicadas a temas sociais e políticos, Eça de Queirós mostrou ser um bom observador dos costumes, dos vícios e do provincianismo de seu país e procurou atacá-los, por um ideal de consciência social e de uma reforma na intelectualidade portuguesa, sendo assim, o autor é um legítimo representante do período em que viveu. Sua arte almejava uma forma de tirar Portugal do atraso, da inércia e da improdutividade.

Se em *As Farpas* Eça de Queirós pormenorizou as mazelas sociais de Portugal do seu tempo, mostrando uma sociedade que acomoda e dissolve seus integrantes, através de um retrato composto de um profundo pessimismo e ironia, não foi diferente em seu projeto posterior: *As cenas da vida portuguesa*. O primeiro capítulo se propõe a analisar o surgimento de *As Farpas* e seus temas mais recorrentes, até chegar ao projeto das Cenas Portuguesas, que, com sua escrita corrosiva, foi uma espécie de estágio, um

processo de maturação que resultou em três dos seus principais romances: *O Crime do Padre Amaro* (cenas da vida devota), *O Primo Basílio* (cenas da vida doméstica) e *Os Maias* (cenas da vida romântica).

Voltado mais especificamente para o uso da ironia e os desenlaces trágicos em suas obras, pretende-se fazer uma análise das Cenas da Vida Portuguesa, suas estratégias textuais nas tramas e os objetivos do autor ao construí-las. Essa tríade de romances será analisado em seu aspecto irônico com amostras nos próprios textos e sob a luz de teóricos como Lélia Parreira Duarte, Carlos Reis e Isabel Pires de Lima. Em um segundo momento, o texto procura explorar, analisar e explicitar alguns conceitos e considerações gerais sobre a tragédia e o trágico, ancorados em pressupostos teóricos de Albin Lesky, Lélia Parreira Duarte, Carlos Reis, entre outros.

A partir daí, se desenvolverá a proposta de encontrar em *Os Maias*, o maior inventário dos costumes sociais portugueses criado por Eça de Queirós, exemplos das marcas trágicas e irônicas tão peculiares ao autor. Veremos que *Os Maias* é um romance constituído de aspectos simbólicos que remetem ao percurso trágico de uma família aristocrata, a partir da presença das antecipações do desenlace trágico da obra. Para isso, procura-se buscar trechos do romance, pormenores que mostrem os sinais mais simbólicos e significativos que o autor deixou ao leitor mais atento de que a narrativa caminhava todo o tempo para a destruição da família, através das fatalidades que culminam em um incesto entre irmãos. Pretende-se analisar objetos, locais, cores, sons e características de algumas personagens inseridas por Eça de Queirós que anunciam a tragédia vindoura, a partir de seus aspectos simbólicos. Não há dúvidas que as outras Cenas, como *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro* também oferecem suporte para o estudo da teoria do trágico, com os presságios e desenlaces, e são referenciados no decorrer do texto, mas a atenção aos prenúncios trágicos estão mais voltados para as Cenas da vida romântica, *Os Maias*. Para tanto, além da transcrição de cenas do romance, será recorrente o auxílio do *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o *Dicionário de Eça de Queirós*, organizado por A. Campos Matos e a associação das citações de tragédias clássicas feitas pelo autor ao destino fatal da família Maia.

1 – RETRATOS E NEGATIVOS: EÇA DE QUEIRÓS E AS CENAS DA VIDA PORTUGUESA

José Maria Eça de Queirós (1845 – 1900) é, segundo a crítica literária especializada, considerado um dos maiores escritores portugueses. Autor de contos, crônicas e romances de reconhecida importância, como *Os Maias*(1888), *O Primo Basílio*(1878), *O Crime do Padre Amaro*(1875), *A Capital*(1925). O reconhecimento como um grande escritor da língua portuguesa se dá tanto pelo seu estilo, vincado em naturalidades, fortes narrativas, e amplitude de temas que criticam principalmente o clero, a monarquia, a burguesia e suas relações vazias e improdutivas, quanto pela qualidade estética de suas produções. O modo de escrever, com as minúcias descritivas, os diálogos peculiares entre as personagens, a descrição caricata dos tipos sociais, o papel crítico observador do narrador e seus temas anti românticos, são alguns destaques da sua extensa obra. Por conta da sua escrita, que se distanciou do Romantismo em voga na época para abrir o caminho da difusão de uma realidade inserida na arte, o autor foi considerado o precursor do Realismo em Portugal.

Filho de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e Carolina Augusta Pereira de Eça, foi legitimado às vésperas do próprio casamento, aos 40 anos, pois até então era considerado como filho de mãe ignorada, e fora cuidado por uma ama, Ana Leal. Esses fatos causam especulações sobre os danos psicológicos no autor e se tiveram influência sobre a construção das suas personagens. O biógrafo Campos Matos, por exemplo, concorda que o fato de Eça não ter sido criado em uma família tradicional teve influência em sua obra, e lembra que algumas de suas principais personagens foram criadas por parentes próximos, como Carlos da Maia, Padre Amaro, João da Ega, Teodorico Raposo e Fradique Mendes.

Seguindo os passos do pai magistrado, Eça de Queirós formou-se em Direito na Universidade de Coimbra (1866), e começou aí a sua vida literária. Nesse período juntou-se a outros intelectuais como Teófilo Braga(1843-1924) e Ramalho Ortigão(1836-1915), e esse grupo de artistas ficou conhecido como a Geração de 70 do século XIX. Conviveu também com Antero de Quental (1842-1891), e junto com os contemporâneos da Geração de 70 criou-se um ambiente propício a discussões ideológicas, filosóficas, culturais e literárias. Esses jovens absorviam de outros países, sobretudo da França, novos pensamentos e ideias revolucionárias que serviram de estímulo e inspiração, pois através de todo esse movimento, tentaram promover um

processo de transformação na sociedade em que viviam com o intuito de impulsionar melhorias sociais e culturais, aproximando-se dos moldes estrangeiros que tanto admiravam.

Já neste período, Eça de Queirós começa a denunciar, em forma de sátira, o mundo em que vive. Em Lisboa exerceu direito e jornalismo. Mais tarde, ingressou na Administração Pública, foi cônsul de Portugal em Havana, Newcastle, Bristol e Paris, onde de fato, seu projeto literário ganha mais força, mesmo fora de sua pátria.

O início de sua produção literária deu-se através de folhetins na “Gazeta de Portugal” e reportagens no “Distrito de Évora”. Passou períodos com a escrita mais voltada para o Romantismo, aos poucos migrando para o Realismo e Naturalismo, aprimorando a crítica social e do uso da fina ironia, marcas inegáveis do seu estilo. Suas obras são pautadas em temas diversos, com escrita simbólica e representativa, como afirma um dos seus maiores estudiosos, o crítico e professor português Carlos Reis:

A obra de Eça de Queirós, configura, na sua globalidade, um universo de sentidos ao mesmo tempo muito amplo e muito representativo. A amplitude é a que provém da extensa e sistemática atenção que o escritor consagrou à vida pública e ao trânsito de idéias, de temas e de valores que no seu tempo testemunhou: a representatividade dos temas cultivados por Eça decorre de uma concepção de escritor e da escrita literária como entidade e prática diretamente envolvidos numa vida social que, na segunda metade do século XIX, conheceu transformações muito significativas (1999, p. 39).

A inserção de Eça de Queirós em um período histórico de grandes transformações, aliado a seus longos períodos de trabalho no exterior, permitiu que ele criasse tipos e ambientes ricos e complexos de grande diversidade cultural e ideológica. Ao analisar os valores sociais de sua época e as instituições importantes como a burguesia, o clero e a família, Eça demonstra um profundo pessimismo. Como testemunho do homem dentro da realidade da história e do seu tempo, ele pode escrever o que naturalmente observava em sua época, mas seus testemunhos são de temas universais como o adultério, o incesto, grandes paixões e hipocrisia. Seu olhar de escritor e sua forma de escrita permitem uma leitura em várias perspectivas, já que a ironia, o humor, o trágico e o simbólico estão presentes em diversas produções.

A amplitude da sua escrita foi se formando através dos vários modelos de narrativa, sempre com amadurecimento gradual pertinente à análise da sociedade em que estava inserido. Sua produção sofreu um longo processo de maturação e mutação.

Sobre o processo de evolução dos escritos de Eça, Carlos Reis divide a obra do escritor em períodos:

Com efeito, uma visão de conjunto da obra de Eça de Queirós revela-nos, antes de mais, um escritor polifacetado, porque responsável por uma produção literária que pode ser distribuída por três setores: há um Eça romântico (o das *Prosas Bárbaras* (1866-1867) e o da primeira versão do *Crime do padre Amaro* (1875)); há, depois, um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo (na segunda e terceira versões do *Crime do padre Amaro* (1876 e 1880) e no *Primo Basílio* (1878)); há, finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica (*O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887), *Os Maias* (1888), *A correspondência de Fradique Mendes* (1888), *A ilustre casa de Ramires* (1897) e *A cidade e as serras* (1899). (1988, p.14)

Pode-se perceber que a primeira fase abarca os textos compreendidos na época do término da formação universitária e o início de suas atividades jornalísticas. Já na segunda fase, denominada “A escrita do real”, começa a escrita voltada para o olhar atento aos costumes e às críticas aos problemas sociais do seu tempo.

Em parceria com Ramalho Ortigão, Eça de Queirós criou *As Farpas, Crônica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes* (1871), revista que consistia em um projeto de crônicas publicadas periodicamente. Começou em maio de 1871, e era uma espécie de inovação jornalística da época, pois pretendia, como o nome já sugere, “ferroar” a sociedade, de uma forma irônica e satírica cercado de críticas múltiplos setores sociais como a crescente ignorância vigente, a política, o adultério, o jornalismo partidário, a decadência da economia, a religião, as instituições públicas e o cotidiano português, sem ignorar também setores como a educação lisboeta e os movimentos culturais e literários.

A participação efetiva de Eça de Queirós neste projeto se deu apenas no período compreendido entre 1871 e 1872, pois o autor precisou mudar-se para Cuba, ao assumir o cargo de embaixador, o que não permitiria mais uma observação pessoal, por parte de Eça de Queirós, do cotidiano português. Ramalho Ortigão deu prosseguimento ao projeto até o ano de 1882. A saída de Eça de Queirós desse projeto não o dispersou de continuar com o processo de análise corrosiva e de todos os assuntos por ele discutidos.

Na abertura da primeira crônica de *As Farpas*, encontra-se um trecho que serve de amostra dos temas que serão discutidos por Eça de Queirós ao decorrer de sua evolução literária:

O País perdeu a inteligência e a consciência moral. Os costumes estão dissolvidos e os caracteres corrompidos. A prática da vida tem por única direcção a conveniência. Não há princípio que não seja desmentido, nem instituição que não seja escarnecida. Ninguém se respeita. Não existe nenhuma solidariedade entre os cidadãos. Já se não crê na honestidade dos homens públicos. A classe média abate-se progressivamente na imbecilidade e na inércia. O povo está na miséria. Os serviços públicos vão abandonados a uma rotina dormente. O desprezo pelas ideias aumenta em cada dia. Vivemos todos ao acaso. Perfeita, absoluta indiferença de cima a baixo! Todo o viver espiritual, intelectual, parado. O tédio invadiu as almas. A mocidade arrasta-se, envelhecida, das mesas das secretarias para as mesas dos cafés. (QUEIRÓS. 1945. p.01-02)

António José Saraiva e Oscar Lopes corroboram o conteúdo d' *As Farpas* (título posteriormente publicado como *Uma Campanha Alegre*) e acrescenta o teor de pessimismo dos referidos textos:

(...) é uma radical condenação de todos os aspectos da vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria <<o progresso da decadência>> - desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado... à imprensa, à poesia (produto de “pequenas sensibilidades, pequenamente contadas por pequeninas vozes”), ao romance sentimental (“apoteose do adultério”), aos agentes econômicos sem espírito de empresa nem sentido de responsabilidade, inteiramente dependentes de um crédito que o Estado aliás absorve. Nenhuma perspectiva de recuperação. (1996. p.862)

Essa condenação sobre a degradação social e política germinada em *As Farpas* será posteriormente retomada no projeto das *Cenas Portuguesas* e desenvolvidos com maior maturidade em seus três principais romances.

Após o período de *As Farpas*, e consciente do progresso que sua escrita poderia alcançar sobre essas críticas aos problemas sociais lisboetas, Eça de Queirós começa a amadurecer e desenvolver um projeto intitulado *Cenas da vida Portuguesa*. Esta ideia, inicialmente batizada de “*Cenas da Vida Real*”, foi inspirada na obra *Comédia Humana* de Honoré de Balzac(1799-1850), que era composta de mais de 80 narrativas, ordenadas por Balzac em três partes: “*Estudos Analíticos*”, “*Estudos Filosóficos*” e “*Estudos de Costumes*” sendo que, esse último se subdividia em “*Cenas*”: *Cenas da vida privada*, *Cenas da vida provinciana*, *Cenas da vida parisiense*, *Cenas da*

vida política, Cenas da vida militar e Cenas da vida rural. Todas elas serviam para “pintar” determinados panoramas. Esta ideia das Cenas da Vida Real, em Eça de Queirós, também tinha o claro objetivo de pintar e expor os costumes mais característicos da sociedade portuguesa em sua contemporaneidade.

Em uma das correspondências para seu editor, Eça de Queirós explicava o que seria e qual o teor abordado em sua ideia. Fazer uso de uma escrita corrosiva a fim de criar um choque na sociedade em que vivia:

Eu tenho uma idéia, que penso daria um excelente resultado. É uma coleção de pequenos romances, não excedendo de 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes entrariam nessa galeria. A coisa poderia chamar-se Cenas da Vida Real, ou qualquer outro título genérico mais pitoresco. Cada novela teria depois o seu título próprio. Como compreende, estas novelas devem ser curtas, condensadas, todas de efeito, e não deve exceder 12 volumes [...] Seriam trabalhadas de modo, e com tanta pimenta, que fariam sensação, mesmo em Portugal. Eu já tenho o assunto de três novelas, e uma quase completa. Numa delas pintarei o jogo e os jogadores, na outra a prostituição, a última é um drama de incesto doméstico. Já vê que não vou com meias medidas, e que ataco o touro pelos cornos, como dizem os franceses... Há uma quantidade de assuntos escabrosos que se não podem tratar num longo romance e que se dão perfeitamente bem na novela. (EÇA DE QUEIRÓS apud MATOS, 2000, p. 86)

Por uma série de fatores, como a revisão minuciosa por Eça de outros romances, como o *Crime do Padre Amaro*, lançamentos de outros, como *A Capital*, problemas de ordem financeira e, como consequência, a dificuldade para a circulação, o projeto não foi concretizado em sua plenitude. Em correspondência a Ramalho Ortigão, datada de 08 de abril de 1878, Eça de Queirós justifica outros motivos sobre parar de escrever as Cenas como uma publicação regular:

Eu trabalho nas Cenas Portuguesas, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe... De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho que me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental – isto é, ir para Portugal – ou

tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. (EÇA DE QUEIROZ, 1979. v III, p-519-520).

Mesmo passando pela “crise intelectual” mencionada, e vivendo grande parte de seu tempo longe do território português, o projeto das cenas rendeu bons frutos apimentados, e os assuntos escabrosos referidos pelo autor foram destrinchados em romances, que podem também ser considerados grandes representantes das “Cenas da Vida Real”. São eles: a versão final de *O Crime do Padre Amaro* (1880)¹, *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). São os romances que vão absorver toda essa gama de críticas ao aspectos sociais portugueses, geralmente de forma sarcástica ou satírica, algumas representações são feitas diretamente na descrição física e psicológica das personagens principais e outras por personagens secundárias. Tais romances são consagrados como a tríade realista por excelência da obra eciana, talhados pela verossimilhança e espelhamento do real tão marcantes desde as Conferências do Cassino.

Eça de Queirós desde o começo já se dedicava a fazer um delineamento do retrato da sociedade portuguesa e os temas abordados desde *As Farpas* faziam parte desse panorama. Independentemente de “escolas” realistas, naturalistas ou românticas, o autor não abandonou seu projeto dos esquemas críticos iniciais. A crítica eciana a partir da construção das “cenas” é voltada também para o desvirtuamento do clero (não a religião, mas a instituição religiosa), o diletantismo, o atraso de Portugal em comparação a outros países, a hipocrisia da sociedade, a falência do casamento e as falhas na política.

Pode-se dizer que dentro dessas três principais publicações, estão os conteúdos das *Farpas*, que pode ser considerada uma espécie de embrião da obra eciana e mais um pouco. *O Crime do Padre Amaro*, carregava o subtítulo de “Cenas da vida devota”. A obra faz uma forte caricatura e mostra a influência e o poder da igreja em Portugal, representado pelo pequeno vilarejo de Leiria. Demonstrava a força de uma instituição hipócrita, impregnada por um discurso que era muito distante da realidade. O desastre que é o exercício do sacerdócio sem vocação e a tragédia do exagero da educação religiosa, que diviniza as figuras dos sacerdotes servem como cenário maior para o romance passado entre Amaro e Amélia.

¹ O Crime do Padre Amaro possui três versões datadas de 1875-1876-1880. A versão de 1880 é considerada definitiva

Já em *O Primo Basílio* que é seguido pelo subtítulo de “Episódio doméstico”, o autor passeia sobre o cotidiano da pequena burguesia de Lisboa, suas particularidades e estranhezas. Um grupo dividido entre o deslumbramento e cópia dos costumes de outros países como França e Inglaterra, ou presos ao nacionalismo exacerbado. As mulheres seguem um comportamento fora do padrão, são contaminadas pela ociosidade e padecem de um fim trágico e melancólico. Essa série de problemas se mistura ao caso de adultério entre Luísa e seu primo que nomeia o romance.

Por fim, *Os Maias*, a mais completa e complexa obra integrante do projeto das Cenas, carrega o subtítulo de “Episódios da vida romântica.” Um vasto panorama social, com tudo o que Eça de Queirós pôde colocar dentro de sua paleta para fazer uma pintura *a fresco* do seu tempo, retratada através de uma família tradicional e aristocrática, pertencente a um Portugal em decadência. Um romance repleto de tipos sociais que, padecentes de um diletantismo evidente e totalmente mergulhados na ociosidade, sempre divergem entre o que projetam e o que conseguem cumprir.

Os romances são uma espécie de relato de suas observações sobre as classes baixa, média e alta de Portugal, e os vícios que contaminavam todo o país. Esse projeto das três cenas interligam-se na forma em que Eça de Queirós destaca os meios sociais: *O Crime do Padre Amaro*, trata de uma conservadora província altamente influenciada por clérigos; em *O Primo Basílio* será a pequena burguesia de Lisboa; em *Os Maias* a prioridade da crítica está na alta aristocracia.

2 – IRONIA EM MODO PERPÉTUO: OS MAIAS E AS OUTRAS CENAS

Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss*, ironia significa: 1. Figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria empr., para definir ou denominar algo. (2001). A partir desse primeiro conceito pode-se afirmar a ironia como uma forma estrutural do uso da palavra, uma forma diferenciada do discurso. Beth Brait (1996) afirma que para haver ironia tem que haver uma opacificação do discurso, um enunciador capaz de produzir um enunciado que chame atenção não apenas para o que está dito, mas também para o não dito. Linda Hutcheon (2000), em *Teoria e Política da Ironia*, afirma que já foram listados mais de 1.445 verbetes sobre ironia, que vem sendo estudada pelos mais diversos especialistas (linguistas, sociólogos, historiadores, religiosos, etc). Naturalmente, o estudo da ironia junto à literatura é também uma prática usual. Sobre a complexidade do emprego da ironia na literatura, Andrea Czarnobay Perrot, em sua tese de doutoramento discorre:

Para o estudo do emprego da ironia na literatura, é necessário assinalar a função que ela desempenha em uma obra literária. Ela deve ser considerada do ponto de vista filosófico, dando conta da visão de mundo e do princípio filosófico do autor, enquanto indivíduo inserido em determinado contexto social e, também, do ponto de vista estilístico, funcionando como um modo de discurso singular que representa uma estrutura particular dentre as abarcadas pela literatura ... Na verdade, a ironia funciona, em literatura, como um modo de discurso particular que, além de estruturar a obra, veicula a visão de mundo e o princípio filosófico do autor/obra em foco. (2006, p. 72-73).

É ponto pacífico que o estilo discursivo de Eça de Queirós é baseado no uso da ironia. Isabel Pires de Lima, em *As Máscaras do Desengano*, afirma que a ironia tem sido estudada na obra de Eça de Queirós juntamente com sua prática realista, sendo o uso da ironia uma parte fundamental na prática da escrita do real, “até porque, com efeito, o uso sistemático da ironia por parte de Eça processa-se a par do aparecimento das preocupações realistas e da dimensão profilática e moralizadora da sua arte.” (1987. p.232)

O crítico contemporâneo Harold Bloom insere Eça de Queirós em sua lista dos 100 autores mais criativos da história da literatura e faz uma observação muito pertinente ao conjunto da obra do autor português:

...agrupei cinco mestres da ficção que, a exemplo de outros anteriormente arrolados, podem ser considerados ironistas trágicos, iniciando com Flaubert, o artista dos artistas, especialmente em *Madame Bovary*. Eça de Queirós, o maior romancista português do século XIX, e Machado de Assis, o romancista negro brasileiro, contemporâneo de Eça, estenderam a ironia de Flaubert em fantasias satíricas que refletiam os seus respectivos dilemas nacionais” (2003. p. 667).

A partir dessas afirmações fica claro que, a partir da observação e denúncia das mazelas sociais e através de olhares aguçados e críticos, os escritores podem, através da sátira e da ironia, descortinar a verdade encoberta por interesses políticos e socioeconômicos. Utilizando desse recurso da ironia, Eça procurou mostrar, dentre outras coisas, o quão ruim era a exaltação ao Romantismo, o excesso de sentimentalismo e também dissecar tabus até então intocáveis nos pilares sociais como a Igreja, Família e Casamento.

Tentar conceituar ironia é uma tarefa pantanosa por conta da sua gama de significados e do seu poder de apresentar formas e funcionalidades diversas. Com a ironia, vem a figura do ironista, que segundo Hutcheon, é quem consegue fazer as interseções, relacionar o que se diz e o que se quer dizer. A comunicação irônica envolve, entre outras coisas, a ligação entre o emissor (ironista), o receptor e a mensagem, além de ambiguidades que podem estar contidas nas mensagens.

Lélia Parreira Duarte, em *Ironia e humor na literatura* afirma que:

A ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido, e por isso Muecke (1978, p.8-12) relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la: em primeiro lugar, os pontos de contato existentes entre as suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos. Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação -, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (DUARTE, 2006, p. 18)

E sobre os processos da comunicação irônica e os elementos envolvidos, discorre:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em

enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2006, p.19)

Com essa afirmação entende-se que, a serviço da literatura, a ironia exige um leitor que ultrapasse a passividade, que consiga entender a linguagem do autor como algo que pode conter múltiplos significados, múltiplas possibilidades interpretativas, que os textos podem trazer tramas repletas de mensagens não explícitas, sendo, portanto, uma estrutura sagaz e reflexiva. O autor se aproxima do leitor, e oferece a oportunidade ao mesmo de exercer sua percepção, para que ele use sua perspicácia para ler as entrelinhas da obra. É um recurso literário importante, que é largamente utilizado para satirizar, criticar e defender valores morais e sociais.

Há um exemplo do texto de abertura no primeiro folheto de *As Farpas* que Eça de Queirós incentiva a interação do leitor, convocando-o a participar ativamente da sua crítica:

Leitor de bom-senso, que abres a primeira página deste livrinho, sabe, leitor celibatário ou casado, proprietário ou produtor, conservador ou revolucionário, velho patuléia ou legitimista hostil, que foi para ti que ele foi escrito – se tens bom senso! E a idéia de te dar assim todos os meses, enquanto quiseres, com páginas irônicas, alegres, mordentes, justas, nasceu no dia em que pudemos descobrir através da penumbra confusa dos fatos, alguns contornos do perfil do nosso tempo
Aproxima-te um pouco de nós e vê. (QUEIRÓS, 1945. p. 01)

Um exemplo da ironia direta feita por Eça, que convida o leitor – de bom senso – a conhecer o “livrinho”, uma leitura voltada para todos, aparentemente, mas com compreensão destinada a poucos, certamente de olhar mais próximo e atento. Deixa nas entrelinhas a possibilidade de um leitor comum não alcançar o verdadeiro objetivo. Beth Brait, em *Ironia em Perspectiva Polifônica*, faz uma observação sobre o papel do ironista, que explica essa estratégia utilizada por Eça de Queirós: “... o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com a sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza” (1996, p.105). Eça convida o leitor a aproximar-se, a ver com seu mesmo monóculo e enxergar através da escuridão, mas com outro aditivo irônico: “enquanto quiseres”, que mais parece soar como “enquanto aguentares”. Esses textos eram uma forma de inovação, um modelo diferente do que a boa parcela da população estava

acostumada, como afirma Carlos Reis: “estava-se perante um tipo de escrita que chocava fortemente a sonolenta opinião pública lisboeta” (1988, p. 14).

Nas primeiras obras de Eça, percebe-se uma ironia mais corrosiva, sarcástica, como encontrada em *As Farpas*. Já nas chamadas “Cenas” a ironia está por vezes mais sutil e voltada para os conflitos, as limitações, os defeitos das personagens que geralmente caminham para o trágico desfecho. A ironia está a serviço de um pessimismo visível e latente do autor em relação ao ambiente em que vive ou conhece.

Ao analisar alguns exemplos da tríade dos romances, percebe-se que cada um tem estratégias e temas principais distintos entre si, mas também muitos pontos em comum, como a influência da Igreja nos ambientes sociais, os nocivos casamentos por aparência, a estagnação produtiva da população, os problemas da aristocracia, o desastre da educação extremamente romântica. Eça de Queirós tenta, através de sua arte, mostrar toda essa atmosfera que precisa ser mudada, tenta justificar o porquê de ser precisa uma revolução literária e social, e para isso seu objetivo primordial é pintar os quadros do mundo burguês em plena ruína, através da sátira.

Em uma das suas correspondências dirigidas a Rodrigues de Freitas, mostra que além de ter um senso autocrítico, acredita que o Realismo é uma forma de influenciar contra os costumes arraigados e as falhas sociais:

Os meus romances importam pouco; está claro que são medíocres; o que importa é o triunfo do Realismo – que, ainda hoje *méconnu* e caluniado, é todavia a grande evolução literária do século, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda. O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado: queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína... É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.” (EÇA DE QUEIROZ, 1983, v.1 p. 142)

Assim como a obra de Eça de Queirós amadurece com o tempo, o recurso do uso da ironia também foi se modificando, passa a ser não tão direto, exposto, quanto nas *Farpas*, vai tornando-se mais sutil, ao decorrer da escrita dos romances. Lélia Parreira Duarte afirma:

Através da ironia retórica, Eça de Queirós satiriza a sociedade portuguesa que retrata, com o objetivo de fazê-la cair em brios e

reeducar-se, segundo melhores padrões. Ao usar essa ironia Eça valoriza o seu leitor, vendo-o como inteligente e capaz de perceber o que se esconde por trás do fingimento de suas palavras. Marca entretanto sem dúvida a sua superioridade, a sua postura de quem sabe e pode ensinar, de quem satiriza para moralizar; exibindo o manto diáfano da fantasia, desvela a nudez forte de uma verdade que é sua e que procura levar o leitor a perceber. (2006, p.169)

Esta análise social é uma forma de denúncia do meio estagnado e pernicioso em que o autor vivia, e de forma fina e satírica, moldava os tipos sociais não só para uma simples crítica, mas com a intenção de modificá-los, pois, ao fim e ao cabo, em todo autor satírico há um resíduo de utopia, de uma arte que ao denunciar possa transformar em algum grau o seu meio.

Eça de Queirós que reconhecidamente é um exímio escritor irônico, utiliza muito a ironia retórica em seus textos. É através dela que ele mergulha no íntimo do ser humano, em seu lado mais vil e sedutor. Para começar a exemplificar esses recursos retóricos analisemos, em primeiro, lugar alguns aspectos das duas primeiras “Cenas” do autor: *O Crime do Padre Amaro* e o *Primo Basílio*.

2.1 – A ironia com os devotos

O Crime do Padre Amaro foi construído com base em observações. José Augusto França discorre que Eça, como administrador do conselho de Leiria a partir de 1870, “tinha podido observar a lenta vida de província, as suas intrigas, o papel preponderante do clero na vida quotidiana duma pequena burguesia estúpida e mesquinha” (1993, p. 485). Informação corroborada por Mário Sacramento: “Eça em Leiria, hospedara-se numa casa de família, que iria constituir para ele um precioso miradoiro. Frequentada por padres e beatas, permitir-lhe-a uma recolha de elementos para *O Crime*. (1945, p. 110)

O Crime do Padre Amaro, acrescido do subtítulo “Cenas de Vida Devota”, traz como ingrediente principal uma grande sátira anticlerical. Este romance, após a primeira versão, foi revista em mais duas edições, com modificações substanciais, mas sem perder a essência. O livro não gira apenas em torno de um padre e sua quebra do voto de castidade, nem ataca especificamente a religião, mas sim condena o exercício do sacerdócio sem vocação, as formalidades religiosas, a crença cega da sociedade em homens que consideram santos. Nas primeiras linhas do romance, a figura quase sempre santificada de um religioso aparece de forma bastante caricatural:

Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada de uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo “comilão dos comilões”. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica – que o detestava – costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada, de sangue, muito enfartado:

— Lá vai a jibóia esmoer. Um dia estoura! (QUEIRÓS, 1997, vol1. p. 101)

Esse pequeno trecho já demonstra o que Eça pretendia fazer desde *As Farpas*, “pegar o touro pelos chifres”, e começa desenhando um líder religioso de forma bestial, uma animal rastejante em forma de cidadão. Um padre que comete nitidamente o pecado da gula e ainda possuía modos pouco ortodoxos ao que se espera de um religioso: era rude, “arrotava nos confessionários”, irritava-se com os jejuns, gritava com as beatas e era conhecido por sua força física e gula. A descrição do pároco desconstrói o imaginário dos homens puros e de bons modos que deveriam comandar instituições religiosas.

Os dois primeiros capítulos deste romance são dedicados à apresentação de Amaro à pequena paróquia de Leiria, ao conhecimento das figuras mais importantes do lugarejo, dentre elas a mãe de Amélia, dona da casa onde Amaro se hospedará. Vale ressaltar que a educação religiosa do padre em nenhum momento fora por vocação e além disso, desde muito jovem já apresentava traços de curiosidade sexual com as mulheres que o cercavam. Amaro foi imposto por sua responsável, após a morte dos seus pais, a seguir o sacerdócio. Nunca agiu por devoção, mas sim por comodismo econômico e ambição social. Ao conhecer Amélia, o narrador trata de mostrar que a “bela rapariga, forte, alta e bem feita” despertou a sensualidade latente no jovem padre. Em vários trechos da obra, Eça de Queirós demonstra a falta de espiritualidade em confronto com as tendências, os instintos sensuais do Padre. Podemos citar uma das primeiras noites em que Amaro está hospedado na casa de Amélia:

O pároco fechou a porta do quarto. A roupa da cama entreaberta, alva, tinha um bom cheiro de linho lavado. Por cima da cabeceira pendia a gravura antiga de um cristo crucificado. Amaro abriu seu Breviário, ajoelhou aos pés da cama: persignou-se; mas estava fatigado, vinham-lhe grandes bocejos; e então por cima, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tique-taque das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se (QUEIRÓS, 1997, vol1. p.113)

Outro claro exemplo da pouca vocação sacerdotal e de religiosidade, das evidentes atitudes contrárias esperadas de um “santo homem” se dá em outro episódio:

Na sua cela havia uma imagem da Virgem coroada de estrelas: pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a salve-rainha, mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava; despindo-se olhava-a de revés, lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca. Julgava então ver os olhos do tentador luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar esses delírios, no confessionário, ao domingo. (QUEIRÓS, 1997. voll. p.119)

Uma das cenas mais significativas e irônicas no *Crime do Padre Amaro* denunciando o comportamento controverso e amoral dos religiosos, atacando-os satiricamente encontra-se num banquete em que todos os padres da paróquia estão reunidos. O padre Amaro ainda novo no rol dos colegas, ouviu expressões preconceituosas, desumanas e violentas. Quando a maioria estava bêbada por conta do excesso de vinho, a conversa tornou-se ainda mais acalorada e as insinuações sobre as experiências com as mulheres, com compra de votos para políticos e extorsão de dinheiro e troca de favores para as paróquias eram relatados. Em um dos momentos, um pobre pede esmola na porta da casa e os padres começam a falar sobre os mendigos e que há muita pobreza pela região.

— Muita pobreza, mas muita preguiça – considerou duramente o padre Natário... — Súcia de mariolas!
 — Deixe lá Padre Natário, deixe lá! – Disse o abade. – Olhe que há pobreza deveras. Por aqui há famílias, homem, mulher e cinco filhos, que dormem no chão como porcos e não comem senão ervas.
 — Então que diabo querias tu que eles comessem? – exclamou o Cônego Dias lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão. — Queria que comesse peru? Cada um como quem é! (QUEIRÓS, 1997. voll. p.167)

Além da falta de humanidade e piedade relatada no diálogo, é perceptível também o quanto eles se consideravam superiores aos outros habitantes mais pobres do vilarejo, enquanto refestelavam-se em um banquete, pouco importava a quem passasse necessidade. É toda uma ordem religiosa exibida, em vários momentos, com atitudes perversas e controversas. Outro ponto interessante a ser destacado nesse trecho do

romance é a total falta de respeito com um dos maiores sacramentos da Igreja Católica: a confissão. A declaração, a confissão dos pecados diante dos sacerdotes têm como único propósito a remissão dos pecados, mas Eça de Queirós ironiza e mostra mais um desvio de caráter do clero, que utiliza a confissão, utilizando a persuasão, “suas missões diretas com Deus” como arma para conseguir vantagens:

— Escutem, criaturas de Deus! Eu não quero dizer que a confissão seja uma brincadeira! Irra! Eu não sou pedreiro livre! O que eu quero dizer é que é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para o serviço de Deus, é uma arma. Aí está o que é – A absolvição é uma arma! (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.169)

A cena do banquete é fundamental para o interlocutor perceber a mensagem de Eça de Queirós, que mostra a maioria dos discursos que não combinam com as atitudes. Os padres, a comunidade, as beatas têm um discurso de uma religião que liberta e salva, mas a Igreja retratada não passa de uma instituição social hipócrita, que prega um Deus que amedronta e castiga, a liderança religiosa é corrupta, a entrada no campo religioso em sua maioria não é por vocação, e sim pela tranquilidade de um ofício que acomoda, corrompe, deturpa e mesmo assim proporciona uma gama de vantagens. É a religião representada por homens que dizem dialogar com Deus e por isso justificam seus hábitos, costumes e posições políticas.

Não se pode ignorar o papel da São Joaneira, mãe de Amélia, que parece não se preocupar com a filha imersa em uma situação doméstica estranha para os moldes da época: a presença constante de homens em sua residência, apesar de serem padres. Desde cedo Amélia aprendeu no catecismo e na cartilha sobre os castigos do céu e Deus lhe parecia “como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte e que é necessário abrandar, rezando e jejuando, ouvindo novenas, amimando os padres” (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.142-143). Órfã de pai muito jovem, Amélia se acostumou à presença dos homens, entre eles o cônego Dias, que mais tarde o narrador revela ser amante de sua mãe. O fato do cônego ser amante da mãe de Amélia oportuniza Amaro a “igualar-se” no sentido sexual e se permitir, sem culpa, de fazer parte integrante da casa como amante de Amélia. Tratam-se como “genro” e “sogro” numa irônica e estranha família caricata.

A crítica ao prestígio eclesiástico se dá também por conta do episódio em que João Eduardo, um pobre jovem tipógrafo, voz laica e popular dentro da trama e noivo de Amélia, faz uma denúncia contra a conduta dos padres da paróquia à imprensa, que

também corruptível, reverte a situação a favor da igreja. Esse episódio faz com que Amélia se entregue mais fortemente à sedução de Amaro. João Eduardo, ao tentar agir corretamente, contribuiu para induzir o desfecho trágico da trama.

Outro traço comum nas obras de Eça é a crítica à educação permeada em valores românticos. No caso das *Cenas da Vida Devota*, Amélia, educada nesses moldes, sob a tutela de Tio Cegonha, que lhe ensinava melodias sentimentais, Arthur Couceiro e Carlos Alcoforado, respectivamente cantores e poetas românticos, lhe apresentavam muitas fantasias. Com este tipo de educação, Amélia se inspira em enredos fantasiosos, é uma leitora tipicamente romântica e sucumbirá a esse romantismo ao se entregar a um amor proibido, que terminará em abandono e tragédia. É através do sonho de encontrar o homem da vida, o príncipe romantizado, o ideal dos romances/poesias lidos, que ela mesma selará o seu destino.

2.2 – A ironia com os adúlteros

Partindo para outro assunto abordado nas *Cenas*, uma espécie de prolongamento das *Farpas* de 1872, “As meninas solteiras”, é *O Primo Basílio*. Desta vez é a educação feminina e o papel da mulher em sociedade que está em jogo, além do casamento e adultério. Mário Sacramento, em *Eça de Queirós – Uma estética da ironia*, destaca que além do texto das *Farpas*, é importante mencionar um dos contos do autor, *Réu Tadeu*, (publicado incompleto no distrito de Évora) como um prólogo da essência de *O Primo Basílio*. O conto já demonstra o desinteresse de Eça pelo excesso do Romantismo e sugere a inclinação feminina para o adultério, já que as etapas do casamento vão rapidamente do entusiasmo ao tédio, e a esposa, fatalmente procura a liberdade:

[...] há de acreditar até, o desgraçado no amor da mulher com quem casar, sem saber que, nos primeiros dias, o amor da mulher é um amor-reconhecimento por quem lhe dá o prazer material, e, nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício... há de lhe falar na virtude, no dever, no arranjo da casa, sem saber que isso é impor-lhe a ela o tédio, e dar-lhe a ânsia de libertamento [...].

[...] Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca: vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada; e se passar na rua, neste momento, um homem

com os olhos mais lindos que o marido, chama-o para o teu seio.
(1945 p.67)

A descrença no casamento e a certeza do tédio em que algum momento se abaterá sobre o casal são ditas de forma irônica por uma personagem de *Os Maias* que não acredita no matrimônio: João da Ega. Ele oferece receitas que considera infalíveis para a duração de um enlace e provavelmente a ausência da prática do adultério. A primeira é sair da sonolenta Lisboa, fugir do tédio para viver em um local repleto de atividades diversas. É preciso toda uma série de novidades diárias e lazer permanente:

Dois amantes, cuja única profissão é amarem-se, deviam procurar uma cidade, uma vasta cidade, tumultuosa e criadora, onde o homem tenha durante o dia os clubes, o cavaco, os museus, as ideias, o sorriso de outras mulheres e a mulher tenha as ruas, as compras, os teatros, a atenção de outros homens; de sorte que à noite, quando se reúnam, não tendo passado o infundável dia a observarem-se um no outro e a si próprios, trazendo cada um a vibração da vida forte que atravessaram – achem um encanto novo e verdadeiro no conchego de sua solidão, e um sabor sempre renovado na repetição dos seus beijos... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1371)

Essa ideia da má educação “romântica” voltada para o público feminino e o papel da mulher no casamento já vem desde os traços iniciais da escrita de Eça de Queirós. Carlos Reis também relembra que as ideias contidas na trama de *O Primo Basílio* tem bases em textos anteriores, mais assertivamente nas *Farpas*:

De fato, o Primo Basílio constitui sobretudo a demonstração de teses enunciadas já por Eça nas *Farpas*; textos como “A multa municipal para o lirismo sentimental”, “O teatro em 1871” e sobretudo “As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea” e “O problema do adultério” são muito claros quanto ao processo de crítica que desenvolvem: a denúncia do tipo de vida da mulher burguesa na Lisboa da Regeneração, vida em que o romantismo deletério, ociosidade e sedução pelo adultério se interpenetravam (1988. p.16)

O enredo e a personagem principal de *O Primo Basílio* possuem uma ligação estreita com os textos anteriores do autor, como visto nos trechos demonstrados por Mário Sacramento e Carlos Reis: Luísa diz amar o marido, mas por conta de uma breve ausência dele em casa por compromissos profissionais, ela se aborrece com o tédio. Aparece um primo galanteador, mais perspicaz e atraente que o marido e ela se deixa seduzir. A convivência em um ambiente monótono, cercada de empregadas, sem filhos,

e influenciada por uma amiga “libertina” para os padrões da época (Leopoldina), fizeram de Luísa um alvo fácil de um Don Juan. O narrador é irônico ao se referir a Luísa, tome-se como exemplo quando Sebastião, primo de Jorge, questiona sobre o casamento apressado entre os dois, que mal se conheciam e o narrador assim a descreve: “Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho...” (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.457). De forma pouco sutil, o narrador exhibe Luísa com tendências sensuais, e ao decorrer do romance, essa característica é despertada pela sedução do primo, que acaba por induzir a personagem à prática do adultério. Já Machado de Assis, em sua polêmica crítica ao *Primo Basílio*, acusa Luísa de ser uma protagonista sem sentimentos ou remorsos, refere-se a personagem como uma pessoa sem moral, uma títere, que sem segurança nem vontade própria se arrasta de um lado a outro por conta dos acontecimentos.

Em carta endereçada a Teófilo Braga, datada de março de 1878, Eça de Queirós faz um panorama do que seria *O Primo Basílio*. Eça explica que ao tomar a família como tema, deixa claro que é a família lisboeta, uma instituição volúvel e contraditória:

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 isso é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada 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*. ... Uma sociedade sobre as falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto O Primo Basílio não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio. (EÇA DE QUEIRÓS, 1979, v. III, p. 516-517).

A Baixa é o local de origem da “burguesinha” e há, nesse trecho, uma perspectiva determinista abordada ao explicitar essa origem. Eça de Queirós expõe o quanto o meio, os hábitos, o tipo de educação recebida e a falta de espiritualidade influenciaram a formação da personalidade de Luísa, que tornou-se excessivamente romântica, frágil e sonhadora, alvo fácil para o Don Juan, seu primo.. Atacar esses pormenores, segundo Eça, era uma das qualidades do livro, que explorava com

veemência os problemas sociais de sua época, como um dos objetivos da arte que era considerada revolucionária, ao contrário do Romantismo, que já era uma arte datada.

Uma das formas de crítica ao Romantismo nas Cenas é na descrição das personagens que o representam. No caso de *O Primo Basílio* têm-se a descrição de Ernestinho, escritor romântico, primo de Jorge: “Pequenino, linfático, os seus membros franzinos, ainda quase tenros, davam-lhe um aspecto débil de colegial... e na sua cara chupada, os olhos repolhudos amorteciam-se com um quebrado langoroso. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.477)”. A debilidade física da personagem espelha o Romantismo, que, para o autor, era datado, frágil e falho.

Sobre a falta de moral, a crítica começa a partir do anti herói do romance, Basílio, *bon vivant* e conquistador, que teve, na juventude, um breve namoro com Luísa, atualmente casada. Rico, com hábitos ingleses e franceses, é crítico dos costumes e das mulheres portuguesas. Sempre galanteador e sedutor, usa sua malícia para conquistar a prima, influenciada por leituras românticas, em que os homens são príncipes romanescos que vão salvá-la de sua tediosa vida. Nesse contexto, Luísa torna-se “miope” em relação ao primo, um homem cheio de más intenções. Seu objetivo era nada mais que uma passageira aventura amorosa. Luísa, que não percebe toda a duplicidade, as segundas intenções do primo, que já a abandonara na juventude e a leva a ter encontros amorosos num local batizado de “paraíso”. O autor batiza esse “ninho” de amor de uma forma muito irônica:

Meu amor – dizia Basílio – por um feliz acaso descobri o que precisávamos: um ninho discreto para nos vermos... – E indicava a rua, o número os sinais, o caminho mais perto. – ... Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Batizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é com efeito o paraíso. Eu espero-te lá desde o meio dia; logo que te aviste, desço. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.581)

Eça de Queirós oportuniza ao leitor a reflexão do quão nociva era a educação das mulheres lisboetas iludidas principalmente pelo excesso das leituras de romances. O narrador expõe a diferença entre a idealização amorosa provocada pela influência do Romantismo e o que a realidade apresentava. Toda sequência do primeiro encontro entre Luísa e Basílio é uma crítica às aspirações românticas da protagonista:

Ia encontrar Basílio no Paraíso pela primeira vez. E estava muito nervosa; não pudera dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera pôr um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar o Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa,

múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.585)

O citado Paraíso ficava em um local chamado Arroios, e Luísa, mesmo sabendo que Arroios era um local conhecido por ser composto de casas antigas e mal cuidadas, além de ser habitado pelo proletariado, continuava míope não conseguia enxergar, ou mesmo imaginar que caminhava para um local estranho. Só pensava em sonhos românticos, em mãos entrelaçadas, ao ritmo lânguido do amor:

[...] quem sabe como seria dentro? Lembrava-lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam Gobelins veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio – e o *Paraíso*, decerto, era como no romance de Paulo Féval. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.585)

Mesmo apreensiva por conta do local escolhido por Basílio para seus encontros amorosos, ainda o imaginava num casebre simples, mas a sua espera deitado em um divã de seda. Luísa deparou-se com uma realidade muito distante dos seus mais modestos sonhos amorosos. Nada era o que parecia ser:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada, um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.586)

As condições paupérrimas do local escolhido para o adultério foi um golpe na protagonista. O paraíso ironicamente parecia um inferno. Mesmo com a decepção, ela ainda seguiu Basílio, que, já impaciente com a espera, a empurra para dentro de um quarto, um aposento que se passava aos olhos de Luísa como a descrição de um sonho que se transformava rapidamente em pesadelo:

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...

Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos, muito abertos, iam fixando – nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama; na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas das janelas, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando... Sobretudo, uma larga fotografia, por cima do velho canapé de palhinha (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.586)

Esses pormenores não impediram Luísa de arrepender-se do adultério, ainda tinha sonhos de fugir com o amado, de viver em Paris. Mas o tédio após a conquista, característica do Don Juanismo, já começava a tomar conta de Basílio que não tratava Luísa da mesma forma que antes, o que gerava desentendimentos. Ao tentar se afastar de Basílio, o narrador mostra a habilidade da retórica do sedutor para reconquistar Luísa:

Tinha fechado o envelope, quando Juliana lhe veio trazer “uma carta do hotel”. Basílio mostrava-se desesperado: “...Como não vieste, vejo que estás zangada; mas é decerto o teu orgulho, não o teu amor que te domina; não imaginas o que senti quando vi que não vinhas hoje. Esperei até às cinco horas; que suplício! Fui talvez seco, mas tu também estavas implicativa. Devemos perdoar-nos ambos, ajoelharmos um diante do outro, e esquecer todo o despeito no mesmo amor... Vem amanhã. Adoro-te tanto! Que outra prova queres, que esta que te dou de abandonar os meus interesses, as minhas relações, os meus gostos, e enterrar-me aqui em Lisboa, etc”. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.607)

O pedido de desculpas do amante é outro jogo bem elaborado de sedução. Essa arte de manipular ironicamente os dados, de usá-los para benefício próprio para obter vantagem, vencer ou dominar o mais “fraco” é uma das formas do texto utilizado por Eça, e envolve a ironia retórica. Sobre esse tipo de ironia ainda cito:

Se a retórica é, em sentido lato, segundo Lausberg, “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (1972, p.75), e em sentido restrito a “arte do discurso partidário, compreende-se por que

a ironia retórica está sempre a serviço de um partido, de uma ideologia, de uma “verdade”. (DUARTE, 2006, p.20)

E através de personagens como O Primo Basílio e o Padre Amaro, ele desenvolve o discurso retórico das mesmas para manipular dados e obter vantagens. Luísa, Amélia e Maria Monforte (personagem de *Os Maias*, que será analisada posteriormente), são ultrarromânticas, têm desejos amorosos e são predispostas a relacionamentos sexuais, conjugais ou não. As personagens caem num amoroso jogo irônico. Pode-se citar a retórica a serviço de uma “verdade” como exemplo, as formas sedutoras e enganosas que o Primo Basílio utilizou para conquistar Luísa e Amaro utilizou para conquistar Amélia, ou a forma que os padres utilizavam o seu “diálogo com Deus” para obter vantagens.

Eça de Queirós mostra ironicamente que a sociedade “premia” espécies como Basílio e Amaro, que distorcem a realidade, que cobrem as outras personagens mais ingênuas com as ilusões do mundo de fantasia que criam. Os sedutores são ardilosos e amorais. As mulheres que são românticas, e até certo ponto, ingênuas, ficam à mercê dos discursos retóricos, de estratégias argumentativas muito eficazes, porém vazias e por muitas vezes mentirosas. Basílio tem toda uma suposta bagagem estrangeira, suas conversas sobre as viagens, principalmente a Paris, local dos sonhos da protagonista. Para o Padre Amaro, bastou sua influência na paróquia e sua suposta aproximação com Deus. As personagens Luísa e Amélia são exemplos de protagonistas que foram castigadas por não conseguirem entender a ironia retórica dos seus pares. Luísa punida com a morte, por ter manchado o casamento com o adultério, enquanto Basílio continua a sua vida de conquistador. Basílio afirma que não precisa de mulheres ingênuas e românticas. É mais interessante e necessário para ele o convívio com as *cocotes* mais modernas, que não lhe causem maiores problemas futuros e, sem remorsos, vai embora pleiteando novas aventuras. Amélia também é punida com a morte, por se envolver com um padre, manchando uma instituição aparentemente sagrada e intocável, enquanto Amaro confirma seu mau caráter, se adaptando facilmente à hipocrisia e aproveitando seu prestígio dentro da sociedade burguesa para ter seu esperado sucesso, com oportunidade de dirigir paróquias maiores e galgar outros postos mais importantes dentro da igreja.

Isabel Pires de Lima cita um tipo de ironia muito comum na obra de Eça. É a chamada ironia socrática: “A ironia socrática é uma ironia que interroga, que visa levar

o homem a tomar consciência da sua própria ignorância, procurando abandoná-lo à dúvida e à inquietação para obrigá-lo à pesquisa.”.(1987. p.235) A autora reitera que assim como Sócrates foi a consciência dos atenienses, com sua ironia que os despreendeu dos terrores e os impediu de continuarem com tantas certezas, assim foi Eça de Queirós, que tentou ser a consciência dos portugueses. “A sua ironia foi capaz de inquietar, alertar, movimentar. Numa palavra, foi uma ironia social, como a socrática, e por isso mesmo também ele bebeu “a cicuta de Sócrates às colheres”. (1987.p.235).

Eça de Queirós estava ciente de que mexer com temas espinhosos, como fazia comumente em sua ironia, teria consequências. Em correspondência a Ramalho Ortigão, o autor exclama: “... ir sacudir, incomodar o repouso da velha tolice humana, traz desconfortos, vêm as caluniazinhas, os odiosinhos, os sorrisos amarelos, a cicuta de Sócrates às colheres (ORTIGÃO, 1942, p. 1383). Das *Farpas* às *Cenas*, é possível ver acentuadamente várias estratégias irônicas usadas pelo autor de forma implícita ou explícita que pode ir entre satírica e a socrática numa mesma obra, mas certamente com o mesmo objetivo: “dar o grande choque no porco adormecido”, uma das metáforas mais utilizadas pelo autor ao se referir à inércia do seu país.

2.3 – A ironia sobre o romantismo em *Os Maias*

Em 1878, Eça de Queirós começou a esboçar o que seria considerada sua obra prima: *Os Maias*. Após apresentar suas observações e críticas mais voltadas ao clero e à pequena burguesia lisboeta, o autor parte para farpear a alta aristocracia portuguesa. Nas entrelinhas de uma história trágica de amor e incesto há uma denúncia, uma sátira intensa do mundo aristocrático, da sociedade portuguesa no Século XIX, uma fotografia da atmosfera social e política da época e uma sofisticada crônica do meio lisboeta. A ironia está presente desde os diálogos entre as personagens até na descrição do animal de estimação de uma das personagens principais. A ironia de *Os Maias* já é carregada no subtítulo de “Episódios da vida romântica”. Um romance que é carregado de traços da tragédia. Uma tragédia moderna, que é manifestada por um incesto inicialmente inconsciente entre dois irmãos.

Os Maias, sob a ótica de José Augusto França é considerada como a obra-prima do romance realista português e Eça, demonstrando toda sua habilidade como escritor consegue fazê-la, mesmo fora de seu país. Nessa época o autor já morava em Paris, e lá exercia a função de diplomata. É importante lembrar sobre a resistência de

Eça de Queirós em escrever sobre Portugal estando distante de lá desde a época que começou a produzir *As Farpas*. Essa questão da distância da pátria e por consequência a falta de condições de observar o cotidiano português mais de perto com o exercício do autor da criação do retrato social de Portugal parecer um paradoxo, ou um contrassenso, é também lembrada por José Augusto França, que faz uma pertinente observação: “O paradoxo é apenas aparente: a distância garantia ao escritor o exercício inteligente duma análise isenta de qualquer contaminação, e até de qualquer cumplicidade [...]” (1993, p. 551). De certa forma, a distância favoreceu o processo de criação da obra prima de Eça de Queirós.

O romance pode ser lido de várias formas, por sua série de pormenores que o classificam tanto trágico, quanto psicológico, sem perder a veia irônica, crítica e satírica. Essa forma polimorfa se apoia na variedade de pontos de vista que se pode avaliar durante a sua análise. É ação, romance e denúncia, dessa forma atingindo o objetivo primordial do autor que seria o pintar um afresco de um Portugal em sua contemporaneidade, desnudando o precipício social em que o país se encontrava, com todos os tipos, burgueses ou não, prestando uma análise minuciosa dos costumes da época, com ênfase nos comportamentos da alta sociedade e (a falta de) atitudes, as relações de poder, e também a inércia, a improdutividade, a tragédia do vencidismo.

Dentro do enredo pode-se encontrar toda uma crítica aos costumes da sociedade que Eça de Queirós conhecia, um conjunto de cenas tratadas de forma irônica e minuciosa. O retrato de um país estagnado e sem esperança. A intenção seria que essas obras fossem uma espécie de inventário da sociedade portuguesa, e *Os Maias*, é considerado uma extensão, um inventário não só da sociedade, mas de toda a constituição da aristocracia e da burguesia de sua época, procurando mostrar uma camada social que estava adormecida. É a tragédia, um caminho de acomodação e desistência. Ao decorrer dos capítulos do romance é visto que os projetos iniciais das personagens principais entram em processo de estagnação até terminarem em total abandono. Os grandes planos, as ilusões, os projetos de transformação são desestruturados pouco a pouco, em um processo de involução, de declínio, um caminho que leva ao total insucesso, inanição e esterilidade.

Os Maias se passam em Lisboa, Portugal, no decorrer do século XIX, e conta a história de três gerações da família Maia. Embora trate de três gerações, toda a ação principal é iniciada em meados de 1875, findando 10 anos depois. Publicada em 1888, pertence ao período contemporâneo do autor. *Os Maias* é um romance que, entre outros

pilares, se baseia nos projetos de revolução das personagens Carlos da Maia e João da Ega juntamente com as esperanças de Afonso da Maia, que desejava, através do neto, Carlos, uma sequência simbólica de ações que pudessem tirar Portugal da estagnação que se encontrava.

Dentro do romance é possível identificar inúmeros exemplos do peculiar traço irônico do autor, a maioria voltada contra o dilentantismo, o Romantismo, a insistência dos portugueses em copiar costumes estrangeiros sem deixar também de farpear o clero, os casamentos tediosos e o adultério, temas de sua obsessão. Pode-se começar a exemplificar a ironia eciana a partir das personagens principais e seus costumes.

Afonso da Maia é o patriarca de uma família aristocrática portuguesa, é grande em sua postura crítica e moral, mas é um nobre, e como tal, não deixa de pertencer à classe social improdutiva. Apesar de todas as suas virtudes, era um aristocrata que vivia das rendas de gerações passadas, portanto apenas lamentava, mas não tentava combater, de fato, a vida ociosa do próprio neto. Um dos seus empregados, o procurador Vilaça, se referia a tradicional família de Afonso ironicamente como pessoas que ainda tinham “um pedaço de pão (...) e a manteiga para lhe barrar por cima” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1042) ao se referir as imensas propriedades e as rendas provenientes de suas vendas. Essa despreocupação econômica é um dos fatores da vida ociosa da aristocracia.

Há uma ironia perceptível na construção dessa personagem que resiste a vários anos de mudanças sociais e históricas, é um homem atualizado, com ideias “avançadas” em relação aos seus contemporâneos, acredita que a melhora dos males de Portugal está na forma de educação e dos pensamentos de outros países da Europa, como a França e a Inglaterra, confrontava o excesso de apego a valores religiosos, a crença em superstições e ideais românticos. Mas, ironicamente todos os valores que desprezava foram bem representados em seu único filho: Pedro da Maia, outro inativo e crente em muitos dogmas religiosos, assim como sua mãe, e o pior, extremamente romântico, o que era, aos olhos do seu pai, a maior das fraquezas.

O romantismo exacerbado de Pedro da Maia, o fez cair de amores por uma mulher instável, de origem não aristocrática chamada Maria Monforte. Tiveram dois filhos, e Pedro, por conta de uma traição e posterior abandono, suicida-se. Deixa um dos filhos, Carlos, aos cuidados do avô, que dedica sua vida a cuidar do neto, dando ao pequeno garoto uma educação à inglesa, longe dos rígidos dogmas da igreja e do excesso de mimos, a fim de que ele se torne uma pessoa forte e equilibrada. Possuía a esperança de que Carlos Eduardo desse um novo frescor à casa, que pudesse dar

seguimento à sua tradicional família, que fosse forte, sólido e não um “fraco”, forma a qual se referiu algumas vezes a seu filho.

Portanto, um dos fortes traços de ironia no romance é o próprio Afonso. Possuidor de um conjunto de virtudes, era também um inativo. Confiou o destino da família ao filho Pedro, culpou a esposa pela criação do garoto que se tornou excessivamente religioso e romântico, depois destinou suas últimas esperanças ao neto, que, diletante por natureza, fazia com que seus grandes projetos não ultrapassassem o campo das ideias. Afonso fracassou em todos os seus planos, falhou em todos os seus propósitos, apesar de toda sua grandeza, de sua mentalidade mais racional e pragmática.

Carlos é outra personagem que tem a vida e os hábitos carregados de ironia. Sua predestinação a uma vida vitoriosa e promissora começou a se concretizar a partir da educação considerada de melhor referência: a inglesa. Esta educação proporcionava severidade às regras de etiqueta, de conhecimento cultural e de educação física. De fato, o garoto Carlos foi bem preparado e decide estudar medicina, e “matriculou-se realmente com entusiasmo” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1100), mesmo a contragosto dos amigos de Afonso, mas o avô insiste que a medicina era a profissão da qual o país mais precisava. Eça de Queirós parece insinuar, de forma irônica, que toda a nação portuguesa estava doente, ou pior, que Portugal é todo um organismo doente. Imagem cara a todo o projeto realista, que desejava curar as feridas sociais.

O doutor juiz de direito confessou mesmo um dia a sua descrença de que o Sr. Carlos da Maia quisesse <<ser médico a sério>>.

— Ora essa! – exclamou Afonso. — E porque não há de ser médico a sério? Se escolhe uma profissão é para exercer com sinceridade e com ambição, como os outros. Eu não o educo para vadio, muito menos para amador; educo-o para ser útil ao seu país...

— Todavia – arriscou o juiz de direito com um sorriso fino – não lhe parece a Vossa Excelência que há outras coisas, importantes também, e mais próprias talvez, em que seu neto se poderia tornar útil?...

— Não vejo – replicou Afonso da Maia. – Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1099-1100)

Carlos, inicialmente descrito como alguém que teria condições de participar ativamente do crescimento do país, por conta de uma rígida educação básica nos moldes ingleses, complementada, mais tarde, pela faculdade de medicina em Coimbra, vivia, já durante sua estadia na universidade em instalações luxuosas, e desde essa época já apresentava indícios do diletantismo:

Carlos, naturalmente, não tardou a deixar pelas mesas, com as folhas intactas, os seus expositores de medicina. A Literatura e a Arte, sob todas as formas, absorveram-no deliciosamente. Publicou sonetos no *Instituto* - e um artigo sobre o Partenon: tentou, num *atelier* improvisado, a pintura a óleo: e compôs contos arqueológicos, sob a influência da *Salambô*. Além disso todas as tardes passeava os seus dois cavalos. No segundo ano levaria um *R* se não fosse tão conhecido e rico. Tremeu, pensando no desgosto do avô: moderou a dissipação intelectual, acantou-se mais na ciência que escolhera: imediatamente lhe deram um *accessit*. Mas tinha nas veias o veneno do diletantismo: e estava destinado, como dizia João da Ega, a ser um desses médicos literários que inventam doenças de que a humanidade papalva se presta logo a morrer!" (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1101)

A tendência a dissipar dos afazeres a que se dispõe, o gosto pela vida luxuosa e a predisposição para o lazer são indícios da inércia em que a personagem vai mergulhar. Ainda assim, os planos iam bem, parecia que Carlos iria superar as expectativas do avô. Terminado o curso de medicina em Coimbra, viajou pela Europa, adquiriu mais conhecimento. Ao chegar a Lisboa, montou um luxuoso consultório, e se dispôs a ser um grande destaque na ciência, o melhor médico da cidade, ou quem sabe, do país. E, mais uma vez, o narrador lembra a propensão de Carlos a adiar seus compromissos. Logo após sua formação em medicina um amigo pergunta a Carlos o que ele tencionava fazer. Ele responde: “— Agora, general? ... Descansar primeiro e depois passar a ser uma glória nacional!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1105)

Os sonhos de glória não pareciam impossíveis. No início, começou de fato a trabalhar, parecia que seria o primeiro Maia a ganhar a vida com o próprio esforço: “Salvara de um garrotilho a filha de um brasileiro, ao Aterro – e ganhara aí a sua primeira libra, a primeira que pelo seu trabalho ganhava um homem de sua família.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1127). As aspirações de trabalho eram criticadas em seu meio social, quando apareceram os primeiros clientes: “Alguns dos seus bons colegas, que até aí, vendo-o só a governar os seus cavalos ingleses, falavam do “talento do Maia” - agora percebendo-lhe estas migalhas de clientela, começavam a dizer “que o Maia era um asno” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1127)”. Portanto, seu meio social não favorecia e nem incentivava a prática trabalhista.

Mas até então, tudo apontava para a vitória do rapaz, se não fosse uma evidente característica: “tinha nas veias o veneno do diletantismo”(QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1101).

Com isso foi aos poucos se envolvendo na vida ociosa do seu meio. Preocupou-se em decorar luxuosamente o consultório, adiou infinitamente a construção do laboratório:

Mas dentro os trabalhos arrastavam-se sem fim; sempre um vago martelar preguiçoso numa poeira alvadia; sempre as mesmas coifas e ferramentas jazendo nas mesmas camadas de aparas! Um carpinteiro esgrouviado e triste parecia estar ali desde séculos, aplainando uma tábua eterna com uma fadiga langorosa; e no telhado os trabalhadores, que andavam alargando a clarabóia, não cessavam de assobiar, no sol de Inverno, alguma lamúria de fado. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1107-1108)

Além dessa morosidade sem fim na construção do laboratório, as longas horas perdidas no consultório eram a representação de uma cidade sem movimento. Dedicou-se a escrever um livro sobre a história da medicina, algo sem utilidade prática, apenas um modo de satisfação do próprio ego. Mas até isso estancou. Eça de Queirós começa a descortinar toda a ironia voltada a mostrar a distância entre o desejo e a realização:

As semanas foram passando nestes planos de instalação. Carlos trazia realmente resoluções sinceras de trabalho: a ciência como mera ornamentação interior do espírito, mais inútil para os outros que as próprias tapeçarias do seu quarto, parecia-lhe apenas um luxo solitário: desejava ser útil. Mas as suas ambições flutuavam, intensas e vagas; ora pensava numa larga clínica; ora na composição maciça de um livro iniciador; algumas vezes em experiências fisiológicas, pacientes e reveladoras... Sentia em si, ou supunha sentir, o tumulto de uma força, sem lhe discernir a linha de aplicação. “Alguma coisa de brilhante”, como ele dizia: e isto para ele, homem de luxo e homem de estudo, significava um conjunto de representação social e de atividade científica; o remexer profundo de idéias entre as influências delicadas da riqueza; os elevados vagares da filosofia entremeados com requintes de *sport* e de gosto; um Claude Bernard que fosse também um Morny... No fundo era ele um *diletante*. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1106)

Todo este diletantismo de Carlos e o ócio que ele começava a absorver, combinavam com a descrição que o narrador faz de Portugal. Carlos, aos poucos, começa a perder a força, a vontade de fazer algo brilhante, as ideias de revolução começam a dispersar:

... essa sussurração lenta de cidade preguiçosa, esse ar aveludado de clima rico, parecia ir penetrando pouco a pouco naquele abafado gabinete e resvalando pelos veludos pesados, pelo verniz dos móveis, envolver Carlos numa indolência e numa dormência... Com a cabeça na almofada, fumando, ali ficava, nessa quietação de sesta, num

cismar que se ia desprendendo, vago e tênue, como o tênue e leve fumo que se eleva de uma braseira meio apagada; até que, com um esforço, sacudia esse torpor, passeava na sala, abria aqui e além pelas estantes um livro, tocava no piano dois compassos de valsa, espreguiçava-se – e, com os olhos nas flores do tapete terminava por decidir que aquelas duas horas no consultório eram estúpidas! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1110)

Carlos falhou na carreira de médico, não por incompetência, mas por falta de empenho, repetiu a prática do adultério, primeiro com mulheres como a condessa de Gouvarinho, depois com Madame Castro Gomes, deixou-se absorver pelo tédio que era latente no meio em que vivia, e impregnou seus dias. Carlos é um grande representante dessa ironia dos grandes homens que veem suas vidas se esgotarem em busca de projetos, de ilusões, da saciedade dos desejos. Isabel Pires de Lima afirma que :

... quando pensamos nos grandes romances do século XIX – ingleses, franceses, russos ou mesmo portugueses, apercebemo-nos que de uma maneira geral eles assentam na inadequação do herói ao mundo que o rodeia e na conseqüente decepção advinda da incapacidade, por parte do herói de levar a cabo o seu projeto. (1987. p.48)

Mesmo com todas as ideias e a preocupação de fazê-las concretas, o espírito diletante e o dandismo evidente em Carlos não o permitiam se distanciar do modo ocioso e limitado que ocupavam o seu meio. Ele era um tipo que inicialmente não se adequaria ao seu meio, mas rapidamente adaptou-se a ele. A dispersão e o crescente gosto pelo ócio de Carlos se dá pela contaminação do ambiente social a qual pertence. Os planos eternamente adiados pelo neto já pareciam ao avô uma “assinatura de sua inércia”. Portanto, uma das fortes questões deste grande romance português é a incapacidade do personagem em concluir os seus grandes projetos.

João da Ega, grande amigo de Carlos, caracterizado fisicamente como um retrato irônico do próprio Eça de Queirós, pois usava um vidro entalado no olho, tinha nariz adunco, pescoço esganiçado, punhos típicos e pernas de cegonha era outra personagem que almejava construir projetos revolucionários, dentre eles o livro *Memórias de um átomo* – sobre a história do universo e da humanidade. Esta obra seria, para ele, uma revolução histórica e literária. Machado da Rosa afirma que através de Ega :“ o ficcionista gravou alguns traços de autocaricatura: seus planos ambiciosos (as famosas Memórias dum átomo), sua fugaz estética naturalista (Crime 1876) e, num

episódio, os sentimentos que lhe despertavam a crítica literária de Portugal” (1964, p. 385)

Quando questionado sobre o andamento da sua escrita, Ega sempre justificava que estava em processo de amadurecimento. E esse amadurecimento nunca chega. Essa personagem é outra que sempre está parada no campo das ideias, sofre também com o diletantismo. João da Ega é o retrato da contradição: crítico, sarcástico, ateu e revolucionário no discurso e nas ações é sentimental e romântico. Geralmente está mais preocupado com as questões estéticas dos seus projetos do que com a execução dos mesmos. Vide seu local de inspiração para escrever sua grande obra prima: A vila Balzac. Criado para ser um recanto de estudos e criações artísticas, teve essa denominação literária por conta do escritor realista Honoré de Balzac, a quem João da Ega considerava seu “padroeiro”. Não era um chalezinho fresco e assombreado como descrevia Ega e sim “uma casota de paredes enxovalhadas, com dois degraus de pedra à porta, e transparentes novos dum escarlate estridente” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1139). A vila Balzac é mais um exemplo irônico, uma vitrine que mostra um dos pontos cruciais do romance que é a distância entre o ser e o parecer. A ilusão em choque com a realidade.

Parecia ser o motivo, o centro da “vila Balzac”; e nele se esgotara a imaginação artística do Ega. Era de madeira, baixo como um divã, com a barra alta, um rodapé de renda, e de ambos os lados um luxo de tapetes de felpo escarlate; um largo cortinado de seda da índia avermelhada envolvia-o num aparato de tabernáculo; e dentro, à cabeceira, como num lupanar, reluzia um espelho. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1140)

Dândi, como seu amigo Carlos, o idealizado local de “trabalho” de João da Ega era mais utilizado para encontros amorosos ilícitos. Outro exemplo de sua predisposição à aventuras românticas é quando faz uma visita ao consultório de Carlos. Ele olha todo o gabinete e uma coisa em especial lhe chama atenção, além dos tons de verde escuro dos veludos, um divã, o objeto que destoava do que seria um consultório médico: “Gosto desse divã. Móvel de amor...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1112). Um literato falhado e um profundo romântico, envolveu-se com uma mulher casada, vivia em função dos seus encontros amorosos e dispersou todos os seus planos, continuando a viver de forma diletante e ociosa. Às vezes, quando percebe o seu incorrigível modo diletante de viver, é capaz de fazer autocríticas, mas por sua natureza, não consegue mudar: “No fim, esse

diletantismo é absurdo. Clamamos por aí, em botequins e livros, “que o país é uma choldra”. Mas que diabo! Porque é que não trabalhamos para o refundir, o refazer ao nosso gosto e pelo molde perfeito das nossas ideias?” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1403). Os projetos eram sempre fadados a serem moldes à espera das formas, que nunca chegavam.

Outras personagens secundárias acompanham a trama de *Os Maias*, que passa a ser uma espécie de pano de fundo para o desfile de suas ações. Não são personagens criadas aleatoriamente, são espelhos de todo o microcosmo que Eça de Queirós se propunha a denunciar. A construção desse conjunto de personagens serve para Eça construir metonímias dos problemas que ele pretendia criticar desde o projeto de *As Farpas*. Pode-se enumerar alguns como Alencar, simbolizando o Ultrarromantismo, Cohen e os Gouvarinho, a parcela abastada financeiramente e a expansão capitalista, Eusebiozinho, o ser medíocre fruto de uma educação tradicionalista e religiosa, Palma Cavalão, o retrato da ineficiência e corrupção da imprensa lisboeta, Raquel Cohen, representante das mulheres aristocráticas, entediadas e adúlteras. Essas e outras personagens são pintadas de forma satírica, desenhadas como caricaturas, são todos sujeitos de pouca moral. Sobre elas afirma Machado da Rosa:

E todos os outros, mais ou menos burlescos, constituem uma fauna rasteira, no físico e no espírito, sem ideias, sem gosto, sem capacidade de ação e sem caráter. Uma vagabundagem torpe, com pretensões à cultura e a ética, sem saber sequer em que consiste a primeira e o que exige a segunda” (1964, p. 361)

O conde de Gouvarinho, cuja mulher Carlos fora amante, a Condessa de Gouvarinho, é representante político, que aparece no romance esporadicamente, geralmente proferindo discursos vazios, fazendo indicações literárias as mulheres ou provocando discussões sobre lirismo social. Gouvarinho é uma espécie de caricatura política. Carlos Reis assim o denomina:

Invariavelmente encontramos em Gouvarinho as limitações fundamentais dos políticos do constitucionalismo regenerador: a retórica oca, as referências culturais de terceira categoria, a carência de visão histórica, a imodéstia obtusa. Ou seja, tudo o que aparecera já esboçado num outro político queirosiano: o conde de Ribamar, no Crime do Padre Amaro. (1988. p.61)

As personagens de carreira pública, burocrática ou política são atacadas nas três Cenas (O conde de Ribamar, O conselheiro Acácio, O conde de Gouvarinho). Com uma forma muito particular, Eça de Queirós faz com que as personagens deixem transparecer os defeitos, os problemas, o ridículo. Nas suas obras, as instituições políticas e burocráticas eram citadas como estruturas dirigidas por líderes corruptos ou estúpidos, e através das *Cenas*, Eça continuou a associar de forma direta e indireta toda a falha da política em Portugal. Como pode-se perceber nesse discurso irônico na voz de João da Ega, que demonstra toda a incapacidade dos governantes da época:

— É extraordinário! Neste abençoado país todos os políticos têm *imenso talento*. A oposição confessa sempre que os ministros, que ela cobre de injúrias, têm, à parte os disparates que fazem, um *talento de primeira ordem*! Por outro lado a maioria admite que a oposição, a quem ela constantemente recrimina pelos disparates que fez, está cheia de *robustíssimos talentos*! De resto todo mundo concorda que o país é uma choldra. E resulta portanto este fato supracômico: um país governado com *imenso talento*, que é de todos na Europa, segundo o consenso unânime, o mais estupidamente governado! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1422)

Não só a política, mas toda a dinâmica de trabalho é ironizada pelo autor. Os frequentadores dos encontros sociais e do Ramalhete, casa em que se passa boa parte da trama, não possuíam uma profissão de fato, alguns eram empregados públicos e não davam a devida importância aos serviços que se comprometiam a prestar. Um bom exemplo disso se passa entre o diálogo de Carlos com o amigo Taveira, em um dos encontros sociais.

— Duas horas e um quarto! – exclamou Taveira, que olhara o relógio.
 – E eu aqui, empregado público, tendo deveres para com o Estado, logo às dez horas da manhã.
 — Que diabo se faz no Tribunal de Contas? – perguntou Carlos. – Joga-se? Cavaqueia-se?
 — Faz-se um bocado de tudo, para matar tempo... Até contas!
 (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1126)

A pergunta de Carlos, carregada de ironia, esclarece a ideia do autor sobre o problema do funcionalismo público português, que também sofria com a falta de importância por parte dos seus responsáveis.

Muito atento à forma que faz suas denúncias sobre um país que vive adormecido, preguiçoso e inerte, Eça de Queirós associa ao personagem clerical de *Os Maias*, responsável por boa parte da educação tradicional do país, da mesma forma

como os da paróquia de Leiria, de *O Crime do Padre Amaro*: animais obesos e inanimados. Refere-se ao padre Vasques, encarregado da educação de Pedro da Maia, como um reverendo “obeso e sórdido”, e de grande forma irônica o narrador explica o porquê de o gato de estimação de Afonso de Maia ser apelidado de “Reverendo Bonifácio”.

Este pesado e enorme angorá, branco com malhas louras, era agora (desde a morte de Tobias, o soberbo cão de S. Bernardo) o fiel companheiro de Afonso. Tinha nascido em Santa Olavia, e recebera então o nome de Bonifácio: depois, ao chegar à idade do amor e da caça fora-lhe dado o apelido mais cavalheiresco de D. Bonifácio de Calatrava: agora, dorminhoco e obeso, entrara definitivamente no remanso das dignidades eclesiásticas, e era o Reverendo Bonifácio... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1046)

Vale ressaltar que o Reverendo Bonifácio, uma animal de “vagar estúpido” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1046) e que sempre gozava de sextas infinitas, ao fim do romance, morre por falta de movimento, de tão obeso. É essa falta de atitude, de mobilidade e de mudança que o narrador expõe o clero como um grupo fechado, atrasado e contrário ao progresso e às ideias revolucionárias que contrariem os dogmas religiosos, como se fosse necessária uma vida enclausurada, com pouco contato com o exterior. Tem-se como exemplo disso, o diálogo entre o procurador Vilaça e o abade, a respeito de um comboio recém inaugurado:

— De causar horror, hem? — Pergunta o abade, suspendendo a colher que ia levar a boca.
O excelente homem nunca saíra de Resende; e todo o largo mundo que ficava para além da penumbra da sua sacristia e das árvores do seu passal lhe dava o terror de uma Babel. Sobretudo essa estrada de ferro que tanto se falava (...)
O abade gostava do progresso... Achava até necessário o progresso. Mas parecia-lhe que se queria fazer tudo à lufa-lufa... O País não estava para essas invenções; o que se precisava era de umas boas estradinhas... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1080)

Esse diálogo ilustra a resistência ao progresso, a perpetuação da condição de província e, mais uma vez, a dificuldade em promover mudanças, e dentro dessas mudanças, está latente dentro do romance o embate entre a educação clerical e a educação inglesa, considerada mais moderna. A educação clerical, dogmática e tradicional, representava, para Eça, um dos motivos para o atraso do seu país em relação aos outros países europeus. Essa educação prejudicial é representada primeiro pela

personagem Pedro da Maia e depois Eusébio Silveira, mais conhecido como Eusebiosinho. Contemporâneo de Carlos, era descrito como um “menino molengão e tristonho” de “perninhas flácidas” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1091). A debilidade física dessa personagem, o uso dos diminutivos, demonstra a fragilidade dessa educação, concentrada em memorização das cartilhas, que impedia o uso da criatividade e da criticidade. Pedro da Maia e Eusebiozinho têm um papel representativo de uma educação que deforma e atrasa. Há uma passagem em que o narrador resume esse modelo educacional através dos olhos de Afonso da Maia:

Afonso da Maia, no entanto, com as pernas estiradas para o lume, recomeçara a falar do Silveirinha. Tinha três ou quatro meses mais que Carlos, mas estava enfezado, estiolado, por uma educação à portuguesa: daquela idade ainda dormia no choco com as criadas, nunca o lavavam para não constiparem, andava couraçado de rolos de flanelas! Passava os dias nas saias da titi a decorar versos, páginas inteiras do *Catecismo de Perseverança*. Ele por curiosidade um dia abria este livreco e vira lá <<que, o Sol é que anda em volta da Terra (como antes de Galileu), e que Nosso Senhor todas as manhãs dá ordens ao Sol, para onde há-de ir e onde há-de parar, etc., etc.>> E assim lhe estavam arranjando uma almazinha de bacharel... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1092)

Os ensinamentos dos padres denotam a perpetuação de uma educação conservadora: além da alusão a Galileu Galilei, o físico e astrônomo italiano que foi julgado, condenado pela Igreja e sentiu-se obrigado a renegar suas ideias por contrariar as verdades da época ao afirmar que a Terra girava em torno do sol, o narrador expõe a perpetuação do ensino através das cartilhas que pregavam a crença na punição divina a quem for contrário aos dogmas religiosos. Os padres achavam ruim um garoto tão formoso e excepcional como Carlos não ter uma educação religiosa, não ter noções de moral ou as lições do catecismo. A resposta de Afonso era sempre a mesma: “Eu quero que o rapaz seja virtuoso por amor da virtude e honrado por amor da honra; mas não por medo às caldeiras de Pêro Botelho, nem com o engodo de ir para o reino do céu...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1085)

Esses contrapontos entre a educação conservadora e dominadora de Pedro da Maia e Eusebiozinho e a educação à inglesa de Carlos causavam embates ideológicos entre os abades e Afonso da Maia. Enquanto os clérigos apontavam para doutrinas religiosas e aulas de latim clássico, Afonso demonstrava sua opinião:

— Qual clássicos! O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser são, ser forte. Toda educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo de uma grande superioridade física. Tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois... A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande....” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1082)

A educação católica romantizada, com os estudos voltados para as escrituras portuguesas, poesias ultra românticas e latim resultava num comportamento submisso e frágil, já a educação inglesa realista mesclava a capacidade física em primeiro lugar, as qualidades familiares, os bons modos, a erudição, os ideais corporais e a masculinidade, mas ignorava a porção emocional. A educação religiosa acabou com Pedro da Maia, Eusebiozinho, mais tarde continua fisicamente decadente e se torna amoral, corrupto e vivia “morosa e soturnamente como se caminhasse para a sua própria sepultura”, “mais fúnebre e mais tísico, decaído e molengo”, sempre acompanhado por prostitutas, foi um fracassado na vida. Carlos da Maia, mesmo com toda a sua educação moderna, também caiu em desgraça, pois desenvolveu só seu lado físico e animal. Ironicamente, nenhum dos processos educacionais foi eficaz. Podemos tomar esses resultados como uma crítica ao próprio determinismo, cientificismo e a ilusão positivista.

Outro assunto abordado através de outras personagens é o embate ente o Romantismo e o Realismo representados por Tomás de Alencar, poeta romântico, descrito como “antiquado, artificial e lúgubre” que possuía voz cavernosa, arrastada e ateatrada com João da Ega. Em um encontro, mais especificamente, um jantar no Hotel Central é que haverá o melhor debate entre esses dois opostos literatos. Em alguns trechos, Eça de Queirós apresenta, através de suas personagens, os assuntos abordados nas Conferências do Casino, dentre eles as questões de filosofia e ciências modernas e o surgimento do Naturalismo, escola contrária ao Romantismo. Vejamos os trechos:

Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a falar-se do *Assommoir*, de Zola e do realismo: - e o Alencar imediatamente, limpando o bigode dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora aseada do jantar, essa literatura *latrinária*. Ali todos eram homens de aseio, de sala, hem? Então, que não mencionasse o *excremento*! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1151)

O nome de Zola, é mencionado, como um dos precursores do Naturalismo, considerado grosseiro e imundo e que não era bem visto em Portugal,. Alencar altamente inspirado por conta de sua natureza ultrarromântica, julga o Naturalismo

como algo sujo e rude, era a realidade feia das coisas, era desprezível e obsceno. Na verdade era um retrato social, que a maioria das pessoas não desejava ver. Uma literatura inadequada que atacava alguns pilares intocáveis como a igreja e a família. João da Ega rebate:

Pobre Alencar! O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental, chamava Idéia Nova), caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnorteado o pobre Alencar e torna-se o desgosto literário de sua velhice. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1151)

Alencar, que se defendia em preceitos de moralidade, utilizava do caráter doutrinário para defender a sua arte e se dizia contra as obscenidades naturalistas, não passava de um falso puritano. O defensor do Romantismo costumava usar sua retórica literária durante vinte anos para propor “comércio lúbrico a todas as damas da capital” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1151) e ele próprio costumava estar em meio a adultérios e orgias. Já o revolucionário Ega, defensor da escrita realista revolucionária nunca deixou de ser um romântico, além de também usar seus talentos de escritor para seduzir senhoras. Mais uma vez Eça mostra, em sua ironia, o contraste entre o ser e o parecer. Portugal necessitava de uma revolução, mas insistia em permanecer sempre com as mesmas ideias, não aceitava outros movimentos que pudessem promover algum tipo de mudança. Era mais cômodo manter as aparências, as máscaras, e a verdade não deveria ser exposta. Era o constante elogio a idealização e o evidente incômodo com a possível evolução. No trecho abaixo o narrador, através da voz de João da Ega é incisivo nessas questões:

Para que servia então o grande movimento naturalista do século? Se o vício se perpetuava, é porque a sociedade, indulgente e romanesca, lhe dava nomes que o embelezavam, que o idealizavam... Que escrúpulo pode ter uma mulher em beijocar um terceiro entre os lençóis conjugais, se o mundo chama isso sentimentalmente um romance, e os poetas o cantam em estrofes de ouro? (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1305)

Mário Sacramento discorre que Coimbra vivia uma série de revoluções ideológicas e estéticas novas e exemplificava Michelet que surgia, e Hegel, e Proudhon,

Balzac, Poe, Haine e Darwin, e Carlos Reis complementa ao dizer que “Os Maias situam-se, como se sabe, numa época de complexa transformação e crise ideológica” (1988 p.167). Mesmo com a entrada de tantas ideias filosóficas modernas e a sede portuguesa em progredir e igualar-se a outros países europeus, era uma grande ironia a não aceitação de novas ideias e a perpetuação de ideais românticos. Eça queria mostrar que o Romantismo poderia até ser belo, mas era inútil, o autor precisava tirar a ilusão de que o país estava bem. As pessoas precisavam se livrar dessa zona de conforto.

Outra forma de trabalhar a ironia em *Os Maias* é a sátira aos costumes. Um dos maiores exemplos disso está no capítulo X, em que a organização de uma corrida de cavalos representa o desespero de um Portugal finissecular a se aproximar dos costumes estrangeiros, mesmo que seja de forma desastrosa e improvisada. Uma das críticas mais contundentes é sobre a ânsia de copiar os costumes das civilizações estrangeiras. Eça de Queirós farpeia o país através de um risível, lamentável e desastroso evento sob a ótica da aristocracia vigente, como exemplificado nos trechos:

Aquela corrida insípida, sem cavalo, sem jóqueis, com meia dúzia de pessoas a bocejar em roda, dava-lhe a certeza que eram talvez as últimas e que o Jockey Club rebentava... E ainda bem! Via-se a gente livre de um divertimento que não estava nos hábitos do país. Corridas era para se apostar. Tinha-se apostado? Não? Então histórias! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1263)

O bufete estava instalado debaixo da tribuna, sob o tabuado nu, sem sobrado, sem um ornato, sem uma flor. Ao fundo corria uma prateleira de taberna com garrafas e pratos de bolos. E, no balcão tosco, dois criados, estonteados e sujos, achatavam à pressa as fatias de *sandwichs* com as mãos úmidas da espuma da cerveja. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1261-1262)

Não é propriamente um campo de corridas... E verdade que não há também propriamente cavalos de corridas... Verdade seja que não há jóqueis ... Ora é verdade que não há apostas... Mas é verdade também que não há público... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1300)

Nesse episódio o narrador faz uma intensa caricatura de uma sociedade despreparada para imitar tradições de outros países, mais especificamente a França, que era um exemplo de sofisticação e civilização. Trazer a Portugal um esporte que não era tradicional, transformou o evento em um grande fiasco, mostrou uma aristocracia mal educada, inculta, despreparada, e principalmente provinciana. O improviso de caráter caricatural, soou como um rascunho mal desenhado, uma imitação mal feita, e só afirmou o atraso de Lisboa em relação a Paris. Mais uma ironia que representou o

abismo entre o plano das ideias e a concretização, que foi um total fracasso. Esse costume de importar tudo o que Portugal precisava é duramente criticado pelo autor através da voz de João da Ega, que afirma que tudo o que é postigo, a ânsia para conquistar a civilização é praticamente uma batalha perdida:

— Enfim – exclamou o Ega – se não aparecerem mulheres, importam-se, que é em Portugal para tudo recurso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo pacote. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de São Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo brancos, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão... Isto é uma choldra torpe. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1115).

A torpeza não é só retratada em eventos sociais, até a degradação da imprensa lisboeta é tratada de forma caricatural, desde a *Voz do Distrito*, do *Crime do Padre Amaro*. Os jornais são descritos como “folhas rasteiras de informação caseira”, o narrador é irônico inclusive nas descrições dos espaços físicos. Refere-se aos jornais intitulados de *A Corneta do Diabo* (uma espécie de imprensa sensacionalista) e *A tarde* (representado como um estabelecimento de matérias pagas), descritos respectivamente como “um cubículo, com uma janela gradeada por onde resvalava uma luz de saguão” e o outro em que “dentro do pátio desse jornal elegante fedia”. O chefe da redação do *Jornal A Tarde*, chamado Palma Cavalão, vive sempre acompanhado de prostitutas e seu jornal é especializado em escândalos, mas o *Corneta do Diabo* é o que há de pior no jornalismo lisboeta:

Decerto toda cidade sofria a sua vermina... Mas só Lisboa, só a horrível Lisboa, com seu apodrecimento moral, o seu rebaixamento social, a perda inteira de bom senso, o desvio profundo do bom gosto, a sua pulhice e o seu calão, podia produzir uma *Corneta do Diabo*. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1411)

Essa crítica ao povo lisboeta em toda sua falta de moral e bom gosto é reiteradamente exposta na trama, a falta de bons profissionais em todas as esferas sociais, a inatividade e a inércia populacional é um assunto recorrente, como afirma Machado da Rosa: “A linha evolutiva do século XIX em Portugal, no Portugal contemporâneo e nos Maias, é um crescendo de degeneração moral e debilidade geral” (1964, p. 346.). Esses problemas estão presentes em vários diálogos ao decorrer da

trama. Em uma das passagens de reuniões entre Carlos e um dos amigos, o Conde de Gouvarinho, a pauta era a falta de conhecimento das pessoas em Portugal. O interlocutor afirmava que pessoas com o conhecimento de Carlos eram raríssimas, Carlos rebatia, mas o amigo dava a palavra final:

— ... Mas a vossa Excelência podem-se dizer estas coisas, porque pertence à *elite*: a desgraça de Portugal é a falta de gente. Isto é um país sem pessoal. Quer-se um bispo? Não há um bispo. Quer-se um economista? Não há um economista. Tudo assim! Veja Vossa Excelência mesmo nas profissões subalternas. Quer-se um bom estofador? Não há um bom estofador... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1138)

Há um visível casamento com as ideias de João da Ega quando afirmava que tudo em Portugal tinha que ser importado, e mesmo assim não cabia, continuava tudo muito roto, muito amador. Outro exemplo da debilidade (pode-se reparar que durante todo o romance há a repetição de termos como descansar, bocejar ou espreguiçar) como podemos reparar em outro perspicaz diálogo entre Carlos e o amigo Cruges,

Ninguém faz nada – disse Carlos espreguiçando-se
 — Tu, por exemplo, que fazes?
 Cruges, depois de um silêncio, rosou encolhendo os ombros:
 — Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que me representaria?
 — E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?
 — O maestro terminou por dizer:
 — Isto é um país impossível (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1192)

É difícil entender se o narrador quer dizer que o país é impossível porque ninguém faz nada, ou ninguém faz nada porque o país é impossível, mas percebe-se, uma forte ironia presente no trecho e que há sempre o tom pessimista e desesperançoso, além do visível deslocamento da classe aristocrática, que julgava não ter com quem dialogar sobre suas intenções e “produções”. É por ser um país impossível, que Carlos vai embora para Paris ao final do romance, instalar-se e viver confortavelmente bem como um homem rico que é. Por fim, em um último exemplo de diálogos, dessa vez sobre o apodrecimento moral que assolava Portugal, e Eça de Queirós fazia questão de frisar, se passa entre Carlos da Maia e João da Ega. O contexto é a descoberta de Carlos que Maria Eduarda é “casada” com Castro Gomes, nesse simples diálogo o narrador ironiza o quão necessária é uma “cura” para a degradação moral impregnada na sociedade portuguesa:

— Tudo isso é nojento!... No fim talvez até se entendam ambos. Estou como tu dizias aqui há tempos: “Caiu-me a alma uma latrina, preciso um banho por dentro”

Ega murmurou melancolicamente:

— Essa necessidade de banhos morais está-se tornando, com efeito, tão freqüente... Devia haver na cidade um estabelecimento para eles. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1378)

A ironia em *Os Maias* é uma forma de denúncia, a denúncia da tragédia de um grupo social amoral e inerte que escolhe estar alheio, que é desistente em todos os seus projetos de ascensão e grandeza. Toda dinâmica do romance e os desejos das personagens acabam encontrando a barreira da imobilidade, da estagnação e termina em desistência, esterilidade e fim. É uma obra repleta de oposições, como o Romantismo e o Realismo, o atraso em relação aos outros países e a ânsia de um progresso que parece nunca chegar, a formação fossilizada tradicional em contraste com a educação inglesa. As cenas da vida romântica possuem reminiscências das cenas da vida devota e das cenas da vida doméstica, como os desencantos amorosos de Amaro e Amélia, de Luísa e Basílio, Pedro da Maia e Maria Monforte, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, a prática do adultério que em geral culmina em tragédias, a influência perniciosa do excesso de religiosidade, o sacerdócio sem vocação que produz indivíduos de mau caráter, a educação religiosa conservadora e ineficiente que degrada as pessoas, as aspirações românticas que deterioram as mulheres, o sacrilégio amoroso (vide Padre Amaro ao pedir que a amante se vista com a Túnica de Nossa Senhora ou Carlos da Maia praticar um encontro adúltero em um quarto cheio de cópias do Novo Testamento).

Toda essa miscelânea é entrecortada por uma ironia que abarca desde o jogo hábil com os diálogos das personagens até as configurações caricaturadas dos “seres sociais” que vem desde *As Farpas*, com ares de intervenção junto à sociedade portuguesa, às vezes direto, às vezes sutil, mas com um tom de extremo pessimismo. Eça de Queirós, através da voz de Afonso da Maia dá três conselhos que podem intervir em toda essa desestrutura generalizada em seu país:

De resto, o que teria a dizer ao seu país, como fruto de sua experiência, reduzia-se pobremente a três conselhos, em três frases – aos políticos: “menos liberalismo e mais caráter”; aos homens de letras: “menos eloquência e mais ideias”; aos cidadãos em geral: - “menos progresso e mais moral”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1435)

Os desejos de mudança de Eça de Queirós traduzidos na voz de Afonso da Maia, que representa a única personagem que tem ideias sérias para o progresso do seu país, é apenas uma forma de dizer que mesmo as mudanças mais simples parecem impossíveis em Portugal. A prova disso é o retorno de Carlos a Lisboa, após uma longa viagem pelo mundo, dez anos depois de toda a problemática do incesto ocorrida e encontra Lisboa da mesma forma em que deixou:

Nada mudara. A mesma sentinela rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O Hotel Aliança conservava o mesmo ar mudo e deserto[...] E Carlos reconhecia encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim melancólicos... e o Dâmaso, mais pesado... com o ar regaladamente embrutecido de um ruminante farto e feliz. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1528)

Toda a ironia de Eça é voltada para um país que é um organismo doente e visivelmente sem remédio, povoado por personagens sem ideias e sem vontade, reiterando a inutilidade de todo o esforço. A grande ironia trágica em Os Maias é juntar todas as personagens dotadas de superioridade física, intelectual e financeira em relação aos outros que os rodeiam e fazê-los derrotados na vida, falhados em tudo, e incluir nesse painel toda a glória, êxito e ascensão da mediocridade que eles desejavam combater.

3 - CRÔNICA DE OUTRA CASA ASSASSINADA: OS INDÍCIOS DO TRÁGICO EM *OS MAIAS*

3.1 - Tragédia: do conceito ao acontecimento

Um dos objetivos do presente trabalho é analisar, em *Os Maias*, dois aspectos em especial: a tragédia e seus indícios no decorrer do romance. Para isso, é necessário buscar um embasamento teórico que possibilite classificá-lo como um romance que se aproxima da natureza trágica e que em todo o decorrer da leitura, o narrador deixa indícios desse processo.

Antes de começar a discorrer abertamente sobre tragédia, é importante sinalizar sobre indício. Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss*, indício significa: 1. o que indica, com probabilidade, a existência de (algo); indicação, sinal, traço. 2. marca deixada por; vestígio (2001). O texto a seguir desenvolve justamente uma busca pelos sinais, indicações e traços de elementos simbólicos inseridos dentro do romance que forneçam indícios de que toda a trama anuncia uma tragédia futura. Dentro da obra vão ser observadas revelações sutis entre os objetos, personagens, acontecimentos que preparam o ambiente trágico do palco de fatalidades inevitáveis. São esses indícios fundamentais na narrativa que pouco a pouco vão convergir para o final trágico da intriga. Os sinais vão mostrar um futuro de destruição e sofrimento, caminhando junto a tragédia.

Historicamente, a tragédia começa a ser formada contemporaneamente ao teatro grego e possui raízes na Mitologia Grega. O trágico, no teatro, fazia parte das comemorações direcionadas ao Deus da Fertilidade, Príapo, filho de Dionísio e Afrodite. Junito de Souza Brandão (1985) diz que a tragédia nasceu do culto de Dionísio. Durante as festas ocorridas em homenagem a Dionísio, havia prêmios para os ganhadores de concurso de peças trágicas, o que geralmente era uma cabra ou bode, que eram sacrificados ao som de cantigas. Portanto, é possível que a palavra tragédia tenha sua origem em “tragos” e “odé” que em grego significam respectivamente cabra/bode e canção. Ainda há a palavra “tragoi” que significa adoradores ou seguidores de Dionísio. Então, o que há, na verdade, são suposições que procuram definir a tragédia etimologicamente, mas não a conceitua. Como apoio dessa afirmação, temos o auxílio de Maria Helena de Moura Neves:

Dever-se-ia o nome à assimilação dos bodes com os sátiros, sendo a peça satírica uma intermediária entre o ditirambo e a tragédia? Ou os bodes seriam as recompensas dos concursos, ou, ainda, as vítimas dos sacrifícios? Para cada uma das hipóteses há óbices. A interrogação maior está na passagem para a forma literária, pois outros povos também tiveram improvisações, e não chegaram à tragédia. Não havendo, nas tragédias conservadas, nem bodes nem sátiros, pode-se concluir que não está aí o essencial da tragédia. (Neves, 2006, p. 16-7)

Para começar a desenvolver a tragédia como conceito, é preciso começar com a tragédia clássica grega, que se constitui, em sua formação, de um Prólogo (espécie de introdução ao coro), do Párodos (apresentação do coro), de Episódios (desenrolar da intriga), de Estásimos (textos líricos declamados pelo coro) e, finalmente, do Epílogo (desenlace). Geralmente as situações ocorriam entre o homem, ser ambíguo e fraco, e o destino ou deuses, seres grandes e onipotentes. Desse molde clássico, deriva a estrutura da tragédia contemporânea.

O incesto já era um tema utilizado na tragédia de Sófocles, Édipo Rei, do mesmo modo como acontece em *Os Maias*, que reúne pelo menos dois pré requisitos que se encaixam no contexto estético da tragédia, como afirma Carlos Reis: “...a impossibilidade de uma solução pacífica do conflito instaurado e o fato de atingir, com o seu impacto destruidor, seres dotados de condição superior e acariciados pela felicidade.”(1988. p.91) Eça de Queirós estabeleceu nexos entre a tragédia grega, com a presença de heróis de nível elevado, o desenrolar da intriga repleto de fatalidades e presságios, transgressões inconscientes e conscientes e o desenlace cheio de dilemas morais.

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier reafirma a condição trágica do romance que tem raízes nos fundamentos da tragédia grega:

Eça de Queirós foi irônico ao dar ao romance o subtítulo “episódios da vida romântica”. Na verdade, o seu mais famoso texto é, sobretudo, uma tragédia, tal como a entendia Sófocles quando, já na maturidade, compôs o seu Édipo – Rei. Uma tragédia aristocrático burguesa que se completa na parcial inconsciência trágica de suas duas personagens centrais – Carlos Eduardo e Maria Eduarda da Maia, ambos irmãos, apaixonados, mantêm relação incestuosa. Neste ponto o romance apontaria para a característica trágica em que o mesmo se assemelha às tragédias gregas primordiais. (2009. p. 119-120)

Ainda sobre a questão da dificuldade de uma definição etimológica do trágico e os constantes estudos sobre sua teoria, procurando aproximá-la da contemporaneidade, Maria Helena de Moura Neves oferece a seguinte afirmação:

Muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações.

Como tem sido definido, afinal, o indefinível trágico? Aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certeza. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano – por sua própria essência, pois, indefinível –, eis o trágico. (2006, p. 18)

Seguindo o raciocínio de Maria das Neves, entende-se que por ser estudada por uma gama de filósofos e teóricos, é diversa e incontornável uma conceituação da tragédia. Em relação a *Os Maias*, Carlos Reis faz uma observação pertinente sobre a trágica ligação entre Carlos da Maia e Maria Eduarda nessa perspectiva da casualidade nos acontecimentos:

Insusceptível de ser explicada de forma racional, a trágica ligação de Carlos com Maria Eduarda (dois irmãos separados por um golpe de fortuna e muito mais tarde, ignorando a sua relação familiar, unidos numa relação amorosa) parece obedecer ao arbítrio de uma fatalidade que a vontade humana não controla. O que vem a ser uma espécie de desmentido que põe em causa a ilusão positivista de conhecer, explicar e condicionar racionalmente o destino dos homens e das sociedades. (1999, p. 92)

A tragédia que ocorre no romance não tem provocadores ou culpados, é obra do destino, independente da vontade dos protagonistas. É uma sucessão de fatalidades, uma forma de mostrar que nem sempre os homens têm controle do seu destino nem do meio em que vivem. Forças externas fizeram com que acontecesse o que nunca deveria ter acontecido: o trágico incesto entre os irmãos. Mas não se pode deixar de mencionar que em algumas partes do romance, a tragédia se dá também pelas escolhas das personagens e não somente obras do acaso, pois mesmo com os presságios e os “avisos” feitos por Afonso da Maia, tanto seu filho quanto seu neto são empurrados para o abismo por conta de escolhas amorosas, mesmo com livre arbítrio.

Aristóteles, em *Arte Poética* propõe um conjunto de elementos para a criação de uma tragédia. Dentre eles: personagem, canto, harmonia, ritmo e enredo. De uma forma resumida, a evolução de uma verdadeira tragédia residiria na apresentação dos personagens e de seus modos de pensar, que influenciam nas suas ações. Além disso, faz-se necessária a presença de um herói (homens superiores, reis...) com qualidades elevadas, mas portador de falhas que se aproximem de qualquer ser humano comum. Após aparente calma e equilíbrio, acontece o evento caótico que transforma a vida do herói em uma triste agonia, ele tenta de todas as formas reverter a situação em busca de redenção, mas o catastrófico final geralmente é irreversível. Ainda, segundo Aristóteles, a tragédia teria a função principal de purificar os sentimentos do homem através da compaixão e do terror (catarse):

A tragédia é a imitação de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) desses sentimentos (2003, p.25)

Pode-se não encontrar a tríade proposta por Aristóteles, por conta da ausência da linguagem ornamentada, mas a obra queirosiana é composta dos outros itens do gênero dramático, afastando-se um pouco do texto teatral grego, diferenciando-se por conta de ser um texto narrativo, uma vez que, passado tanto tempo do início do teatro grego é compreensível que mudanças ocorram, e que textos que não foram feitos para serem encenados, também carreguem as características mais fundamentais da tragédia grega. Northop Frye(1912-1991), em *Anatomia da Crítica*, cita obras que não fazem parte do estilo da dramaturgia, mas que são consideradas obras literárias trágicas como *Madame Bovary*, *O processo* e *A morte de Arthur*. Da mesma forma, *Os Maias*, que não pertencem ao estilo grego clássico pode ser considerado um romance trágico.

Além do conjunto de elementos que compõem a tragédia, Aristóteles enumera três partes fundamentais na ação trágica: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia configura-se como “a súbita mutação dos sucessos, no contrário”. São as ações acontecidas ao acaso, como o fortuito encontro de Guimarães com Maria Eduarda, o mesmo acaso quando o próprio Guimarães pede que Ega entregue um cofre a Carlos ou a irmã (esta que todos julgavam morta).

Carlos e Maria sofreram obstáculos para ficar juntos: a insistência de Dâmaso para conquistar Maria, as revelações de Castro Gomes sobre o passado obscuro de Maria e a oposição de Afonso sobre as relações de Carlos com uma mulher casada. Mas todos esses fatores foram facilmente contornados pelos amantes, já que o amor de Carlos o fez ignorar todas as convenções sociais e “todo o seu ser pedia para ela; e era um impulso irresistível de se deixar cair sobre aquele seio que arfava a seus pés, ainda que ele fosse o abismo de sua vida inteira... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1388)” Tudo parecia propenso à total felicidade. Mas, foi através de Guimarães, um sujeito de aparência sinistra, sempre calçado de luvas pretas, todo vestido de luto e sempre com um sombrio chapéu de carbonário, o seu encontro casual e uma conversa banal com João da Ega, e estava armada a peripécia suficiente para desencadear uma destruição completa. Guimarães foi uma espécie de mensageiro do destino, precursor da catástrofe final. O lamentável incidente é mostrado por um pensamento de João da Ega que imaginava não ser possível “Estarem duas criaturas em pleno Céu, passar um *quidam*, um idiota, um Guimarães, dizer duas palavras, entregar uns papéis e quebrar para sempre duas existências!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1492). Em outra passagem, João da Ega reconhece que dois seres superiores fatalmente se atrairiam, e se amariam, mas jamais poderia imaginar o desenlace fatídico de toda a situação:

Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu-coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... E um dia o Sr. Guimarães passa, a verdade terrível estala! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1474)

Esses acasos desencadearam a catástrofe, destruíram toda a aparente felicidade dos amantes. No que diz respeito ao reconhecimento que é “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas à dita ou à desdita” é a ciência de João da Ega sobre o improvável parentesco entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, e após conhecer toda a problemática envolvida, imaginar que precisa ser o interlocutor das terríveis revelações. Mais uma vez o narrador explora os pensamentos da personagem, que praticamente faz outra boa definição da tragédia que se abatera sobre seu amigo Carlos:

Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registro de batismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! Não estava no feitio da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos – para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação! Não era possível. Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como intervenções subteis da arte, para dar à alma humana um terror novo... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1474)

Durante esse reconhecimento que antecede a catástrofe, os pensamentos de João da Ega são muito claros sobre a impossibilidade de um acontecimento tão surreal, um conto de fadas às avessas se abater em uma sociedade contemporânea e desencadear toda a derrocada da aparente felicidade dos amantes.

A terceira etapa, a catástrofe: “é uma ação perniciosa e dolorosa, mais casos semelhantes” está demonstrado no incesto consciente cometido por Carlos, a morte repentina e carregada de desgosto de Afonso da Maia e a morte simbólica de Maria Eduarda, que aparecia como uma sombra negra que partia para o desconhecido.

Albin Lesky, em seu livro *A tragédia Grega* (1996), também constrói quatro pilares fundamentais para o aparecimento e desenvolvimento do trágico: Dignidade da queda e considerável altura da queda “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível” (p.33), possibilidade de relação com o nosso próprio mundo “o caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos”(p.33), a prestação de contas e a contradição insolúvel “o sujeito trágico, que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado a sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente” (p.34). Estes Pilares são encontrados em todo enredo da obra em questão. Dessa forma, podemos aproximar o enredo eciano como filiado ao trágico por conta de suas nuances da tragédia. Uma atualização do gênero. Em linhas gerais, os requisitos principais para o desenvolvimento e aparecimento da tragédia aparecem paulatinamente no romance:

A dignidade da queda e considerável altura da queda: o herói sai da sua zona de conforto, de um mundo ilusório de riqueza e felicidade e cai em desgraça. Assim era descrito o herói Carlos da Maia:

Carlos era positivamente o homem mais feliz desses remos! Em torno dele só havia felicidade e doçuras. Era rico, inteligente, de uma saúde de pinheiro novo; passava a vida adorando e adorado; só tinha o número de inimigos que é necessário para confirmar uma superioridade; nunca sofrera uma dispepsia; jogava as armas bastante para ser temido... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1447)

Carlos da Maia, belo, rico, educado, adorado, seguido e admirado, cai de amores por uma mulher misteriosa e aparentemente perfeita. Descobre, mais tarde, ser a sua irmã que julgava morta. Além do desgosto de não poder ficar com a única mulher que amou na vida, comete o incesto conscientemente. Todo o seu requinte e educação não foram suficientes para livrá-lo de tanta amargura. O mundo perfeito do herói, cheio de felicidade é transformado irremediavelmente em ruínas. É uma tragédia que mostra que até para um homem como Carlos, com toda sua superioridade física, educação e refino, não lhe é permitido controlar sua existência e que fatos alheios a sua vontade redefinem todos os seus ideais de felicidade. O herói, perfeito e aparentemente inabalável, vê todas as suas esperanças sofrerem o abalo e a grande queda.

A possibilidade de relação com o nosso próprio mundo: só se pode sentir o trágico se houver uma identificação com o herói a ponto de se ter os próprios sentimentos abalados. Apesar de *Os Maias* acontecer em Portugal, no século XIX, seu escritor consegue ultrapassar fronteiras espaciais e temporais, ao criar ambientes e personagens que podemos encontrar em qualquer lugar e em qualquer tempo, gerando uma provável identificação. Afonso da Maia é um exemplo de patriarca que faz todo o esforço para que seu clã continue com força e brio, mas vê suas expectativas falharem, todos os esforços em vão. A imponência de Afonso e sua grandeza moral se agigantaram sobre todos os sórdidos acontecimentos. É uma grande personagem que se destaca entre todos os outros.

Desgosto, sofrimento e desesperança familiar facilmente causam a compaixão, um caos no sentimento humano. Afonso é o exemplo do herói que não sucumbe aos desejos mundanos, mas tem o final trágico por conta de acontecimentos que também fugiram ao seu controle. Sua morte triste, repentina e solitária é certamente um dos fatores que causam o clamor e a piedade condizentes com o desenvolvimento da tragédia.

A prestação de contas: em meio ao conflito insolúvel, o herói passa por tudo conscientemente, gerando grande sofrimento. Carlos da Maia, mesmo sabendo ser Maria Eduarda sua irmã, continua com ela. Já arrependido, descobre que seu amado avô

morreu por consequência do desgosto gerado pelos seus atos. O herói é uma vítima consciente, mas não tem controle sobre os seus atos. A fatalidade vence e toda sua vida se resume a um processo de sofrimento.

Contradição insolúvel: impossibilidade da resolução do conflito. Após os fatos consumados, o incesto entre Carlos e Maria Eduarda, a morte de Afonso da Maia, a dispersão da família, não há mais esperança de “vencer na vida” como afirma Carlos e João da Ega nos diálogos finais do romance. Maria Eduarda parte para longe com sua filha, carregando o trauma do incesto e da ruína dos seus sentimentos. Carlos Eduardo parte para uma longa viagem, consumido pela culpa da morte do avô e condenado a viver ociosamente e ver a dispersão de sua família. O *Ramalhete*, mais uma vez, fechado, escuro e vazio. Sem resolução, a família caminhou para a destruição.

A partir desses exemplos, pode-se afirmar que toda a dinâmica de *Os Maias* converge para um processo de tragédia: as personagens protagonistas, são belas, bem educadas e constituem um posto de destaque sobre as demais personagens e cometem o “pecado” do incesto. Carlos é um protótipo de Cavaleiro da Renascença e Maria Eduarda, como diz Machado da Rosa (1964) “alta, majestosa, é uma estátua de deusa entre mortais”. É um traço da tragédia semelhante às tragédias gregas, da mesma forma as situações que fogem do controle das personagens, as fatalidades ocorridas dentro e fora do *Ramalhete*, o estrago causado na vida dos protagonistas por um simples acaso, a problemática do incesto, a catástrofe que desmanchou a felicidade dos dois amantes, provocando uma existência de pura amargura para os heróis.

O pessimismo em relação aos homens e as relações sociais, a igreja e o casamento que culminam em tragédias na obra de Eça de Queirós não são exclusivos em *Os Maias*. Outras obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* também tratam de forma irônica e crítica esses pilares fundamentais da vida social. Todo esse conjunto de obras mostra a dor, os desatinos do acaso, a busca pelos desejos que não se realizam, a vida que não oferece a felicidade plena e duradoura e a perpetuação dos males sociais dão um tom de extremo pessimismo a essas trágicas cenas de Eça de Queirós. Um fragmento do texto de Roberto Machado traduz esse pessimismo e afirma que essas obras são suficientes para a construção da tragédia:

A vida de cada homem, quando tomada em conjunto, é uma verdadeira tragédia. Os desejos nunca realizados ou fugazes, a dor a que a vida incessantemente nos expõe, as esperanças desfeitas por um destino impiedoso, os desenganos cruéis de que se compõe a vida, o

sofrimento que vai aumentando e na extremidade de tudo a morte: eis o bastante para fazer uma tragédia.(2006. p180.)

Os temas trabalhados nas *Cenas* têm pontos alinhavados que constituem elementos trágicos: as esperanças dissolvidas, os amores transformados de chamadas a cinzas, as ambições profissionais reduzidas a sonhos e ócio, a sociedade infértil e oportunista, a dissolução de valores. Através da construção das diversas personagens juntamente com os temas abordados, Eça de Queirós vem confirmar a sua visão crítica da sociedade em seu tempo, ironizando o trágico mundo de aparências e improdutividade ao qual testemunhou pessoalmente.

3.2 Os Maias: primeiros sinais do declínio

Os Maias (1888) conta a história de três gerações de uma família tradicional, rica e respeitada de Portugal, mas sempre fadada à tragédia. A trama principal mostra uma série de infelizes acontecimentos que culminam numa relação incestuosa entre dois irmãos. Em toda a narrativa são expostos temas como fatalidade, determinismo, morte, desesperança amorosa além de uma fina análise social da época. O que parece ser, à primeira vista, apenas um romance trágico entre irmãos, é uma oportunidade que o autor lança ao leitor de mergulhar em um universo mais denso e mais complexo do que uma simples história de amor, como afirma Machado da Rosa: “*Os Maias* são, superficialmente, um fresco caricatural da sociedade portuguesa do século XIX em forma de crônica de costumes com fortes características de romance folhetinesco. (1964, p.343)”. Apenas superficialmente, pois ao investigar o romance mais profundamente é possível identificar outros aspectos não tão salientes quanto às questões românticas e históricas, como também o simbólico e o trágico.

A estrutura trágica do romance vai se formando aos poucos, através de elementos simbólicos gradativos, cuidadosamente inseridos no texto. É o longo caminho de uma intriga catastrófica, irreversível, desencadeada por acontecimentos alheios às ações das personagens, permeados por “avisos” sutis voltados ao leitor mais atento. Sobre esse caminho de fatalidades para o trágico desenlace afirma Carlos Reis:

Que esta intriga em nada depende de fatores de ordem material, exteriores às personagens e suscetíveis de explicarem com pertinência o desenrolar dos fatos, provam-no vários passos em que a responsabilidade oculta da intriga é atribuída a forças que os

personagens não controlam e que parecem apostadas em encaminhá-las para o trágico desenlace: é uma fatalidade transcendente (que não é uma fatalidade naturalista) que determina o trajeto de vida das personagens. (2002, p.25).

Desde o início da trama é possível observar “sinais” que o autor deixa ao longo do texto sugerindo que todo o enredo converge para um desfecho trágico, triste e desesperançoso, proporcionado por uma leitura perceptiva, através da qual percebe-se que acontecimentos do passado anunciam dissabores futuros. Desde a apresentação dos locais frequentados pelos protagonistas, das músicas, das combinações de cores e cheiros e até das situações aparentemente triviais, Eça anuncia que há indícios de corrosão embaixo da capa de riqueza e luxo sob a qual se passa a trama.

O romance transporta o leitor para um Portugal representado a partir de uma perspectiva pessimista, sob a qual nada funciona. Os intelectuais são demasiadamente sonhadores e boêmios, os políticos são corruptos, as relações são movidas por interesse e tudo caminha para a dissolução. Tomemos como exemplo as várias cenas que retratam os encontros e jantares nos ambientes sociais. Elas serviam para o autor demonstrar a hipocrisia, decadência e inércia da sociedade lisboeta do período.

As descrições de várias personagens, seus hábitos, suas relações interpessoais, e os objetos presentes em toda narrativa, são de fundamental importância para que o leitor mais atento perceba o acúmulo de prenúncios trágicos em toda a narrativa.

O objetivo deste capítulo é, através da análise de trechos do romance, apontar os elementos que anunciam a queda de um império representado metonimicamente pela família aristocrática protagonista da trama, desde o ápice até a dissolução total e que toda a simbologia do enredo converge em presságios de tragédia.

O romance se concentra em três gerações que ligam três homens a três diferentes Marias. O número três pode representar a ligação entre os tempos passado, presente e futuro, assim como o nascimento, vida e morte. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* “... todo ser da natureza, se resume nas três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento e morte...” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000. p.902). O papel das Marias é iniciar e concluir a triste saga dos Maias. Ainda sobre a simbologia do número três, temos: “O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000. p. 899). As três Marias, Eduarda de Runa representando o passado (ao lado de Afonso

da Maia), Monforte, o tempo presente (ao lado de Pedro da Maia) e, Eduarda da Maia que seria o futuro, caso uma série de infortúnios não a levasse a envolver-se com o próprio irmão, Carlos Eduardo. O ciclo se fecha e mais nada pode ser acrescentado. As Marias são responsáveis por conduzir os Maias ao declínio, decadência e esterilidade. Elas são, o início, o meio e o fim de toda a história.

Entre uma geração e outra, os presságios vão se acentuando e o ambiente, a atmosfera, a música, as personagens, as citações, os objetos vão criando uma enorme teia nefasta em torno da família. Dentre os sinais mais evidentes da tragédia que vai aos poucos destruindo o clã destacam-se os locais, a numerologia, os diálogos, as cores e as intuições de algumas personagens. Elementos que analisaremos em seguida.

3.3 – O Ramalhete: crônica de outra casa assassinada

A primeira “personagem” a ser apresentada é o casarão onde se passa boa parte do enredo, o *Ramalhete*. Era um casarão sombrio e “tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1041) Possuía esse nome “decerto dum revestimento quadrado de azulejo fazendo painel no lugar heráldico do Escudo de Armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atados por uma fita onde se distinguiam letras e números de uma data” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1041). Desde a entrada percebe-se uma grande simbologia da sua nobreza, mas já a partir do painel, o emblema da casa que nunca chegou a ser colocado, remonta a um dos pontos principais do romance: as ideias que nunca chegam a se concretizar. O ramo de girassóis combinados com letras e números lembra o desenho de uma lápide, que remete ao caráter de fenecimento do clã. Os girassóis são flores conhecidas por serem submissas a luz solar e que se viram em movimentos que duram até o pôr do sol (fototropismo). Ao final do ciclo, esmorecem, à espera do próximo. Os girassóis lembram a atitude dos homens da família Maia, com a vida movida por conta do direcionamento das paixões. Pedro e Carlos são voltados para a mulher amada, para o desejo. Findam-se as paixões, morrem os homens. Os girassóis assim são simbolicamente descritos: “devido à forma radiada das pétalas de suas flores, à sua cor amarelo-ouro e à sua particularidade de virar-se sempre para o sol, é em diferentes culturas um símbolo solar de grandeza.” (LEXIKON. p.106). Os girassóis podem simbolizar a grandeza da família, mas também descrever os movimentos que vão levar o clã a total decadência, pois pai e filho são reféns da mesma natureza dessas flores:

quando não podem mais admirar os seus objetos de desejo, eles esmorecem, fenecem. Pedro, numa morte física e Carlos em uma morte psicológica.

De fundamental importância no desenvolvimento da trama, o Ramallete sofre três transformações durante o romance. No início, está fechado por conta de um passado trágico. Fria e cheia de penumbra, a fisionomia do Ramallete remonta ao prenúncio trágico desde o início, e vai, ao decorrer do romance, servir como palco de sucessivas tragédias, como no romance de Lúcio Cardoso (1912-1968), *Crônica da casa assassinada* (1959), o casarão da família ganha corpo de personagem e será portador de maus presságios que envolvem seus moradores.

Mais tarde, reformado e reestruturado está pronto para receber os dois únicos representantes da família Maia: Afonso e Carlos. Ao fim é abandonado, arruinado, após o destino fatídico de todas as personagens principais. No início do romance o autor deixa claro que o Ramallete está desabitado há um longo tempo, precisava de muitas reformas e carregava lembranças de um passado ruim, ou seja, era uma casa condenada, carregada de um peso funesto de fatalidades familiares, improvável que voltasse a ser um lar. Vejamos:

Afonso assombrou Vilaça anunciando-lhe que decidira vir habitar o Ramallete! O procurador compôs logo um relatório a enumerar os inconvenientes do casarão: o maior era necessitar tantas obras e tantas despesas; depois, a falta de um jardim devia ser muito sensível a quem saía dos arvoredos de Santa Olávia; e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramallete, <<ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...>>

Afonso riu muito da frase, e respondeu que aquelas razões eram excelentes – mas ele desejava habitar sob tectos tradicionalmente seus; se eram necessárias obras, que se fizessem e largamente; e enquanto a lendas e agouros, bastaria ir de par em par as janelas e deixar entrar o sol. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1042)

Afonso da Maia, descrente de superstições e muito dotado de racionalidade, não se deixou levar pelas aparentes dificuldades apresentadas por seu procurador. Achou de bom grado retornar ao seu lugar de origem, mas mesmo com toda certeza de que tudo daria certo, algumas coisas ainda o incomodavam:

O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço – donde outrora, decerto, se abrangia até o mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido.

Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1045)

Esta cena que mostra as mudanças do Ramalhete e, conseqüentemente, da paisagem urbana de Lisboa, seus arredores durante o passar dos anos que estivera desabitado, pode ser relacionada ao destino da família: toda a tradição construída por gerações e a certeza de esplendor e glória ficará aprisionada por tristes acontecimentos ao redor, será o fim da evolução dos Maias. O horizonte antes límpido, agora não pode ser mais contemplado com nitidez.

A edificação abriga luxuosas obras de arte, é um palácio de ostentação e riqueza e por sua descrição já se tem uma ideia da família aristocrata que ali habitou e que, apesar de tanta imponência conserva um aspecto triste, cercado de maus presságios:

Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de residência eclesiástica.

Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína... e o Ramalhete possuía apenas, ao fundo de um terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro e uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vênus Cítéria) enegrecendo a um canto na lenta umidade das ramagens silvestres. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1041)

A rica mansão, que deveria ser algo iluminado e vivo é traduzida como uma espécie de museu, com um mobiliário frio e aposentos cheios de melancolia, um posto de clausura prestes a ser abandonado e se converter em ruínas. O aspecto de residência eclesiástica junto com a ausência de figuras femininas na residência, lembram o celibato, a impossibilidade de procriação: “Carlos lamentava também que uma existência de solteirões lhe impedisse, a ele e ao avô, de receberem senhoras. O Ramalhete estava tomando uma melancolia de mosteiro” (QUEIRÓS, 2001, v. I, p. 134). Os ciprestes e os cedros, árvores que, respectivamente segundo o *Dicionário de Símbolos*: “Graças a sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida... Árvore funerária em todo o mediterrâneo”(CHEVALIER & GHEERBRANT. 2000, p.250) e o cedro “um emblema da grandeza, da nobreza, da força e da

perenidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT. 2000, p.217). Árvores que simbolizam a vida e ironicamente ornaram cemitérios, estão juntas no quintal da casa, acompanhadas por uma pequena cascata sem vida, em um gotejamento melancólico ininterrupto, como uma marcação de tempo em um relógio, testemunhando, pouco a pouco, gota a gota, a degradação de várias gerações da família.

No início da história, o Ramallete é uma enorme construção sem vida. Logo após as obras de restauração, com uma decoração moderna, cercada de riqueza e luxo, se torna uma esperança de novos tempos, de novas oportunidades, da reconstrução da família.

Ao fim de um ano, durante o qual Carlos viera frequentemente a Lisboa colaborar nos trabalhos, <<dar os seus retoques estéticos>> - do antigo Ramallete só restava a fachada tristonha, que Afonso não quisera alterada por constituir a fisionomia da casa...

O que surpreendia logo era o pátio, outrora tão lóbrego, nu, lajeado de pedregulhos – agora resplandecente, com um pavimento quadrilhado de mármore branco e vermelho, plantas decorativas(...) Em cima, na antecâmara, revestida como uma tenda de estofos do Oriente, todo o rumor de passos morria(...) (...) uma harmonia de tons severos, onde destacava, na brancura imaculada do mármore, uma figura de rapariga friorenta, arrepiando-se, rindo, ao meter o pezinho na água... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1043)

Ao comando de Carlos da Maia, que tinha grandes esperanças de mudança e melhorias da casa, o interior foi totalmente alterado por um inglês, e uniu vários ornamentos japoneses, holandeses, indianos, etc., tudo muito luxuoso, decerto, mas que de certa forma descaracterizava a forma de “lar” por conta do estilo eclético. Mais parecia um excêntrico museu. Incomuns mármore vermelho, silêncio excessivo e imagens desconexas com a severidade do local, o riso da rapariga friorenta contrastando com o clima sóbrio do casarão. Apesar do excesso de luxo e cuidados com a decoração que tinha a intenção de promover um recanto de prosperidade e felicidade para as próximas gerações dos Maias, essa fase de instalação vinha acompanhada de uma expectativa de existência próspera e fecunda, mas essa “harmonia de museu” carrega uma forte ironia e grande presságio, como afirma Carlos Reis:

(...) ironicamente tudo se combina, no cenário físico do Ramallete, para que a existência dos que o habitam se traduza em termos de tranquilidade e felicidade; só que, ao contrário dessas sugestões, essa existência acabará por se confirmar o sombrio presságio criado pelos cuidados de decoração de Carlos que preparara para o avô “uma

venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda” (p.9). Com efeito, presas na trama do destino, os Maias não escaparão a um outro desmaio que é o da sua própria decadência. (1988, p.56)

Outro elemento de grande simbologia na trama é a estátua de Venus Citereia, feita de mármore, que é um material próprio das esculturas clássicas, como a Deusa que representa, mas por outro lado, também é um material frio e comum em jazigos. A Venus invoca simbologias de amor, volúpia, sensualidade. Ela também está presente em três momentos do romance, marca as ações principais e é descrita de formas diferentes, mas sempre imóvel, no mesmo canto, uma imobilidade que se assemelha às (faltas de) ações das personagens. No início, enegrecendo num canto com uma presença obscura, estranha, severa. Após a reforma, de uma brancura espetacular, combinando com a casa bem cuidada e os ideais de felicidade das personagens que ali habitavam e ao final coberta de ferrugem, apodrecendo, seguindo o mesmo destino das personagens.

Assim era descrito o quintal do Ramalhete e a estátua de Venus após a grandiosa reforma:

Não era decerto o jardim de Santa Olávia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vênus Citereia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do Grande Século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com o pranto de náide doméstica, esfiando gota a gota na bacia de mármore. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1044-1045)

Mesmo com toda reestruturação ali continuavam alguns dos elementos com indícios de maus presságios: os girassóis, o cipreste, o cedro e o ar melancólico do choro persistente em cima da bacia de mármore.

Citado como exemplo de melancolia de mosteiro, frontaria de convento, o *Ramalhete* possuía cômodos sempre desertos, frios, escuros, de tons cinzentos, um aspecto triste de clausura. Mesmo após a luxuosa reforma era mantido um cenário portador de elementos trágicos ou dramáticos. Dez anos após todo o ocorrido, o incesto, a morte de Afonso da Maia e a mudança de Maria Eduarda, Carlos e Ega retornam ao casarão, para uma derradeira visita e se deparam com uma casa ainda mais fria e tristonha, esquecida com o cedro e o cipreste envelhecendo juntos e solitários, assim

como os dois amigos, e a estátua de Vênus outrora tão formosa enegrecendo e apodrecendo sob a umidade dos ramos.

O Ramalhete que se assemelha a uma fortaleza, foi uma das personagens que interagiram e se modificaram durante a trama. Não houve o promissor crescimento da família, findaram os sopros de vida e esperança e o próprio Ramalhete, inclusive, que teve os seus dias de glória, também murchou e morreu, como todas as outras personagens principais. Contrariando as expectativas do início do romance, e já no último capítulo, o retrato do Ramalhete é o espelho da degradação do clã: decadente, abandonado e palco de uma sequência de eventos funestos a que tudo destruiu.

3.4 – Duas trindades: Os Maias e as Marias

Quando o leitor é apresentado ao Afonso da Maia, patriarca da família, homem de moral ilibada, puro de alma, austero, de bons costumes e de natureza tradicional, pensa-se logo em uma pessoa forte, saudável, imponente e destinada a produzir bons descendentes: “Desde o começo do século, sem uma dor e sem uma doença, mantendo rica a tradição de saúde de sua família, duro, resistente aos desgostos e anos...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1045-1046)

O seu nome remete a nobres e reis, inclusive sete reis portugueses e treze reis espanhóis. Portanto, era nobre nos gestos, nas posses, na integridade e no nome. O que seria natural a um homem dessa estirpe é constituir uma família grande e próspera, mas casou-se com uma mulher excessivamente religiosa, infeliz, doente e depressiva, que definhou lentamente até a morte e acabou com esse desejo de Afonso da Maia de constituir uma prole perfeita:

Teve um filho, desejou outros; e começou logo, com belas idéias de patriarca moço, a fazer obras no palacete de Benfica, a plantar em redor arvoredos, preparando tectos e sombras à descendência amada que lhe encantaria a velhice. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1048).

O homem que tinha toda a saúde e muito dinheiro não pôde concretizar o sonho de um casamento feliz e de uma grande descendência. Um nobre que honrava sua linhagem, estava acima dos cidadãos comuns, tinha rígidos conceitos morais e era admirado por todos, não teve um matrimônio à altura: só ele percebia sua mulher sempre triste, enervada, quieta pelos cantos da casa. Começava aí o processo de esterilidade dos Maias, pois teve apenas um herdeiro: Pedro da Maia.

Pedro da Maia foi criado com princípios religiosos, a contragosto do pai. Não herdou a força nem o brio dos Maias, era fraco, medroso e com tendências depressivas:

... o menino acostumado ao colo das criadas e aos recantos estofados, tinha medo do vento e das árvores: e pouco a pouco, num passo desconsolado, os dois iam pisando em silêncio as folhas secas – o filho todo acobardado das sombras do bosque vivo, o pai vergando os ombros, pensativo, triste daquela fraqueza do filho... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1050)

Desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros... Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvia-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso até aí, fora a paixão pela mãe. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1051-1052).

Estes trechos já revelam que Pedro não terá um futuro promissor, por ser um sujeito passivo, mergulhado no mesmo sentimentalismo e religiosidade excessivos da mãe, que tanto angustiou o pai. Sobre sua caracterização, é uma forma de anunciar os fatores que o farão falhar como homem: a educação religiosamente moldada, as características da família Runa e não da família Maia, além do meio em que vivia.

A única coisa que tirou Pedro da inércia foi uma paixão avassaladora da qual Eça já instiga o leitor a perceber o traço de tragédia:

Era um amor à Romeu, vindo de repente em uma troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1053).

Ao fazer uma alusão à trágica história dos jovens amantes de Verona, Romeu e Julieta, de William Shakespeare, Eça de Queirós indica que o fim dessa paixão tão avassaladora tem poucas condições de ser bem sucedida, por ser um processo de arrebatamento mais forte do que a razão, uma viagem sem volta. Assim como Romeu, Pedro sofre por um amor com séria oposição paterna, e vai morrer por ele.

A paixão do filho por uma mulher misteriosa, excêntrica, moralmente duvidosa para os padrões da época, principalmente por ter um passado familiar obscuro, foi mais um duro golpe no patriarca Afonso, que afirmava que Maria Monforte era o tipo de mulher que não servia nem para ser amante. Sua origem era vista com maus olhos, era filha de traficante de escravos, portanto o pai tinha sangue nas mãos. Apesar da sua

indiscutível beleza, Maria Monforte carregava em sua aparência detalhes inquietantes: “a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de um azul sombrio, entre aqueles tons rosados”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1058). A referência ao mármore grego, lembra a estátua de Venus do jardim do Ramallete, e os olhos, comumente associados “ao espelho da alma”, com o azul sombrio e cortante em meio a tons românticos e alegres.

A descrição física de Maria Monforte aos olhos de Pedro também merece atenção:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os cabelos loiros, de um loiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a encarnação de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à Terra. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1053)

Maria Monforte aparece quase sempre como uma Deusa, um ser inatingível, do mesmo jeito que mais tarde a sua filha, Maria Eduarda, também será retratada: a personificação de um ser superior.

Afonso também é responsável por perceber alguns sinais trágicos no caminho de sua família. Em primeiro lugar, a aparência do seu filho Pedro, com um antepassado da sua mulher, Maria Runa, já o incomodava:

E havia agora uma idéia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parecença de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfica: este homem extraordinário, com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera – e julgando-se Judas enforcara-se numa figueira... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1053)

O narrador dá pistas do que seria o homem Pedro da Maia no futuro, mas o fator da hereditariedade também é importante, porque a personagem tem as características dos Runas e não dos Maias, como era esperado, portanto, o incômodo de Afonso não era em vão, assim como o parente da sua esposa, mesmo que em outro tempo e por motivos diferentes, a sombra da tragédia do suicídio cercaria sua família. Tragicamente, Pedro sucumbirá à loucura de uma paixão que o levará ao suicídio.

Irônico também é o fato de um homem racional, com pensamentos e ideias científicas e que não acreditava em presságios ou superstições, ter vários momentos de intuição e sensações de inquietação quando algo de ruim estava a acontecer: o seu

filho conhece Monforte e Afonso se aflige, após o sumiço da Monforte, Afonso novamente se desassossega, quando o neto apaixonou-se por Maria Eduarda, ele presente que não acabará bem. Pode-se perceber que no decorrer de todo o romance, Afonso da Maia é uma espécie de arauto, que proporciona ao leitor várias amostras dos maus presságios que rondam a família. Apesar de ser adepto do cientificismo, nota-se que, num grande golpe de ironia, a intuição de Afonso da Maia é ratificada em grande parte da trama.

Mais uma passagem marcante dos presságios de Afonso é no início do relacionamento entre o seu filho e Maria Monforte. Ao vê-los em um passeio, reparou em seu vestido rosa, que combinava com as fitas que ornavam seu chapéu mas não se deixou levar por essas tonalidades “românticas” junto a seu filho Pedro. Reparou justamente em uma sombrinha vermelha escarlate que Maria Monforte segurava, que envolvia Pedro, e que parecia uma “larga mancha de sangue”; reparou também o caminho em que eles passeavam que era verde e arejado, mas toda ramagem que cobria o passeio do casal lhe parecia de um verde tristonho e sombrio:

Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate, que agora se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1058)

O uso das cores, em especial o preto, vermelho, amarelo e verde é muito recorrente na trama, podendo-se atribuir a elas uma gama de significados. O vermelho e suas variações de tons (nesse caso a escarlate) são recorrentes e geralmente ligados às mulheres dos Maias, à paixão e também à morte. *O Dicionário de Símbolos* explica:

Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica desses últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. Ambivalente, em forma oculta, significa vida; derramado, exprime morte. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000. p.994)

Afonso não se deixou seduzir pela beleza de Maria Monforte, beleza que o ficcionista comparou a uma Deusa, nos moldes das pinturas renascentistas. Ao contrário, a presença de Maria Monforte em sua família inquietou-lhe o coração, não enxergou a Deusa, a pintura dos moldes renascentistas, viu apenas o rastro de sangue que ela parecia deixar no caminho, eclipsando Pedro sob sua sombra. O presságio sobre

a semelhança de Pedro com o antepassado Runa se concretizaria, pois Pedro enlouqueceria de paixão e morreria, não por enforcamento, mas por um tiro, afogando-se numa larga mancha de sangue.

Contrariando o pai e as tradições familiares, Pedro casa-se com a temperamental Monforte, mulher que destoa do ideal de esposa aristocrata do século XIX, passam a viver uma luxuosa e desregrada existência longe da terra natal. Monforte acabou por destruir o estreito laço entre pai e filho e confirma que o tradicionalismo dos Maias começaria a desaparecer: “Odiou o velho: e tinha apressado o casamento, aquela partida triunfante para a Itália, para lhe mostrar bem que nada valiam genealogias, avós godos, brios de família – diante de seus braços nus..”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1061). A sensualidade de Maria Monforte seria responsável por manchar e arruinar a aristocrata família. O “trunfo” do presente se converterá em desgraça futura, em seus braços nus estariam o início do declínio dos Maias.

Afonso da Maia, em conflito com seu caráter ilibado, preocupado em manter a pureza de sua família, negou o matrimônio ao filho e expulsou-o de casa, como se já soubesse que o casamento entre a filha de um provável traficante de escravos, de passado sinistro manchado com sangue e o seu único e débil descendente provocaria um desastre no destino da família. Pedro da Maia, cego de paixão, não percebeu que as preocupações do pai tinham todo fundamento. Foi embora, em busca da sua felicidade.

Quando Afonso é surpreendido por um empregado com a notícia do casamento de Pedro, mesmo contra sua vontade, “sentara-se nesse instante à mesa do almoço, posta ao pé do fogão: ao centro, um ramo esfolhava-se num vaso do Japão, à chama forte da lenha” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1059), a cena pressagia o fim da relação entre Pedro e Maria, a paixão de Maria era algo que seria desfeito como as folhas secas que se acabavam sob as chamas ardentes, dentro do vaso japonês e Pedro, através do suicídio, se separaria da já frágil estrutura familiar.

O período de intensa paixão entre Pedro e Maria Monforte era regado a muitas festas e luxo:

Começara então uma existência festiva e luxuosa, que, segundo dizia o Alencar, íntimo da casa, o cortesão de Madame <<tinha um saborzinho de orgia distingué como os poemas de Byron>> Eram realmente as soirées mais alegres de Lisboa: ceava-se à uma hora com champanhe; talhava-se até tarde de um monte forte; inventavam-se quadros vivos, em que Maria se mostrava soberanamente bela sob as

roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto oriental de Judite” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1062-1063)

Eça de Queirós faz uma alusão a Lord Byron(1788-1824), e não é somente de forma acessória, como pode-se confirmar em Campos Matos: “N’ Os Maias Byron desempenha um papel mais significativo do que a utilização de um clichê turístico com sabor a gasto.” (1988, p.813). Byron, famoso não só pela sua poesia, pautada em rebeldia e anti preceitos religiosos e morais, mas também por uma biografia tida como extravagante, festiva e controversa já que foi suspeito de ter cometido incesto com sua meia irmã, além de sofrer uma morte prematura. O poeta inglês possui características das personagens. O saborzinho de orgia é uma amostra do pecado que está por vir, Monforte é novamente comparada a uma personagem de tragédia clássica (Helena e a Guerra de Tróia – a mulher adúltera que levou um império ao declínio) e o luxo de suas festas com o peso funesto do excesso da sensualidade.

Pedro da Maia e Maria Monforte tiveram o primeiro filho. Percebe-se que até na escolha do nome mais indícios trágicos havia, mais desgraças iriam acontecer. Maria desejava para o filho toda a sorte do príncipe do romance que estava a ler:

Andava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, a namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1064)

Pedro sugeriu que o nome do garoto fosse Afonso, em homenagem ao avô, mas Monforte se opôs, e já encantada com o herói da novela, preferiu algo mais romanesco. Assim como o nome de Afonso é carregado de simbolismos, também seria o de Carlos, o nome do último Stuart, escolhido pela mãe. Ironicamente Carlos, o garoto “gordo, de olhos muito negros, com uma adorável bochecha fresca e cor-de-rosa” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1070) se tornará o último Maia. Vale ressaltar que foi o poeta romântico Alencar (espécie de “padrinho literário” de Monforte) quem emprestou o romance que determinou o nome de Carlos da Maia. Alencar fazia questão de frisar que naquele tempo ainda se poderia emprestar romances a senhoras, pois ainda não havia a pústula e o pus, que a mãe de Carlos lia a melhor das literaturas e esse nome era um “frontispício de um poema, para a fama de um heroísmo ou para o lábio de uma mulher” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1150).

Após a segunda filha, a quem deram o nome de Maria Eduarda que “Era uma linda bebê, muito gorda, loura e cor-de-rosa, com os belos olhos negros dos Maias” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1062) O autor lembra, mais uma vez, a semelhança entre os irmãos, com destaque aos fatídicos olhos negros, profundamente negros, que estavam intensamente ligados a uma herança muito simbólica da família, pois eram um dos destaques físicos de Pedro da Maia.

Maria Monforte, por sua boemia e beleza, conquistou muitos admiradores, fascinados por sua desenvoltura e alegria. Dentre eles está mais uma vez o Alencar, que numa das soirées dedicou-lhe um poema romântico de título muito sugestivo: “tão anunciado, tão esperado – Flor de Martírio! E citava-lhe estrofes que fizera ao gosto cantante do tempo:

Vi-te essa noite no esplendor das salas

Com as loiras tranças volteando louca...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1063)

Com o passar do tempo, a beleza de Maria era mais acentuada, mais sensual, mais parecida com uma Deusa ou como uma figura da Renascença:

Nunca Maria fora tão formosa. A maternidade dera-lhe um esplendor mais copioso; e enchia verdadeiramente, dava luz àquelas altas salas de Arroios, com sua radiante figura de Juno loira, os diamantes das tranças, o ebúrneo e o lácteo do colo nu, e o rumor das grandes sedas. Com razão, querendo ter, à maneira das damas da Renascença, uma flor que a simbolizasse, escolheria a tulipa real, opulenta e ardente. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1063)

A beleza e sensualidade de Maria, a vida festiva e a cobiça dos homens por sua mulher começavam a consumir Pedro, nem tanto por ciúmes, e sim pelo cansaço, pelo enfado que já se tornou a intensa movimentação em sua casa e de vontade de retornar ao seio familiar, de fazer as pazes com o pai. Esses planos começam a tomar forma quando acontece outra fatalidade. Pedro vai a uma caçada e fere acidentalmente um napolitano que se dizia sobrinho dos príncipes de Sória, e conspirara contra os Bourbons, sendo condenado, por isso à morte. Sentindo-se culpado, Pedro leva o ferido para convalescer em sua própria casa. Pedro, como se soubesse que algo de ruim iria lhe acontecer, lamenta profundamente o tiro ter atingido o napolitano, preferia que tivesse atingido Alencar.

Acostumada a ler as novelas românticas, essa história de um condenado, um aventureiro embaixo do seu teto, mexeu muito com a imaginação de Maria Monforte:

“Toda essa noite Maria dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela idéia de um príncipe entusiasta, conspirador, condenado à morte, ferido agora, por cima do seu quarto”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1065). Sobre a descrição física de Tancredo, que chamava atenção de todas as senhoras, em especial uma criada arlesiana da casa, têm-se:

Era um homem esplêndido, feito um Apolo, de uma palidez de mármore rico: a sua barba curta e frisada, os seus longos cabelos castanhos, cabelos de mulher, ondedos com reflexos de oiro, apartados à nazarena – davam-lhe realmente, como dizia a arlesiana, uma fisionomia de belo Cristo.

Muitos corações de mulher palpitavam quando ele encostado a uma ombreira, de claque na mão, uma melancolia na face, exalando o encanto patético de um condenado à morte, derramava lentamente pela sala o langor sombrio do seu olhar de veludo. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1067)

A beleza de Tancredo, a idealização de um cristo encarnado, que, ironicamente, era galanteador, foi envolvendo Maria Monforte, que mudara, começava a deixar a vida mundana e aparentemente se dedicara mais a maternidade: “O esplendor de sua beleza aparecia agora velado por uma sombra tocante de ternura grave: a Deusa idealizava-se em Madona; e não era raro ouvi-la de repente suspirar sem razão” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1042). Eça de Queirós não deixa de frisar o aspecto sombrio do “príncipe” e seu peso da condenação à morte. Tancredo, condenado, também condenou outras personagens.

Monforte fugiu com o aventureiro deixando o pequeno Carlos aos cuidados do pai que, perdido pela traição, suicidou-se nas frias paredes do Ramalhete. A partir daí, as escolhas erradas da Monforte, suas aventuras e tropeços pela vida serão responsáveis pelo trágico incesto entre os irmãos. O adultério vai distanciar os irmãos para futuramente aproximá-los. Após a morte de Tancredo num duelo, a vida de Monforte transforma-se em ruínas, e, com efeito, sua queda destruirá toda a família.

Pedro, em seu desespero e consumido pela traição, retorna ao Ramalhete à procura do pai e leva o pequeno Carlos. Algumas passagens entoam mais símbolos sinistros portadores de uma futura tragédia. Do lado de fora do Ramalhete, “as pancadas sucessivas de chuva batiam a casa, a quinta, num clamor prolongado; e as árvores, sob as janelas, ramalhavam num vasto vento de inverno.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1069). Dentro da casa “Afonso sentou-se a mesa só; mas já lá estava outra vez o talher de Pedro; rosas de inverno esfolhavam-se num vaso do Japão; e o velho papagaio agitado

com a chuva mexia-se furiosamente no poleiro.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1072) Até mesmo os criados, que já sabiam da problemática do abandono “se moviam em pontas de pés, com a lentidão contristada de uma casa onde há morte”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1072)

As cenas passadas entre Afonso, inquieto, e Pedro desesperado, envolviam marcas de tristeza e suspense:

Um arrepio confrangeu o velho, e quando chamou, a voz de Pedro veio do negro da janela; estava lá com a vidraça aberta, sentado fora na varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1072)

Enquanto isso o clima triste da casa e do tempo chuvoso e frio ecoavam e combinavam com o estado de espírito de Pedro, dilacerado pelo abandono e pela traição:

Sentou-se longe da luz, ao canto do sofá, ali ficou mudo e entorpecido. Muito tempo só os passos lentos do velho, ao comprido das altas estantes, quebraram o silêncio em que toda a sala ia adormecendo. Uma brasa morria no fogão. A noite parecia mais áspera. Eram de repente vergastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, faziam escoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante de vento fugindo entre ramagens; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furiosa, envolvia a casa num bater de janelas, redemoinhava, partia com silvos desolados. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1073)

Mais uma vez o Ramalhete anunciava e sofria os sinais de tristeza vindoura, interagindo com os acontecimentos sombrios que envolviam as personagens principais, e Afonso, novamente assombrado com suas inquietações, farejava a tragédia em sua casa:

No seu quarto, ao lado da livraria, Afonso não pôde sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada momento o fazia erguer sobre o travesseiro, escutar: agora, no silêncio da casa e do vento que calmaria, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1074)

Pouco depois do suicídio de Pedro há a cena:

Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão. Entre as duas velas que se extinguíam, com fogachos lívidos, deixara-lhe uma carta lacrada com estas palavras sobre o envelope, numa letra firme: Para o papá. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1074)

A inquietação de Afonso não era em vão, e é apresentado outro elemento que se repetirá ao longo do romance, as velas, geralmente com suas chamas extintas ou a se extinguir acompanhando os descaminhos da família.

Após o suicídio de Pedro, a casa é fechada e morre um pouco também, pois fica muitos anos esquecida enquanto Afonso da Maia dedica-se intensamente a seu neto Carlos Eduardo, dando-lhe uma educação longe dos preceitos religiosos para que o afastasse da fraqueza titubeante do pai.

Toda a família, carinho e amor de Carlos era Afonso da Maia. Se Carlos fosse educado de forma diferente do pai, não iria cair em desgraça, segundo Afonso, que em seu pensamento pragmático não pôde imaginar que outras forças fariam as suas certezas se dissiparem. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, em sua tese de doutoramento, afirma que:

Afonso da Maia, segue um padrão altamente influenciado por seu momento histórico, onde o cientificismo, o positivismo e o determinismo tomam o lugar de uma análise mais subjetiva de mundo, desvalorizando um caráter apegado a valores religiosos e sentimentais que remetam a uma esfera mais romântica (2009, p. 126.)

Já que Afonso da Maia seguia um padrão de desapego a valores religiosos e românticos, tinha pensamentos mais objetivos, pensava em ter poder sobre o destino da família, mas não pôde controlar os problemas oriundos dos desejos do filho e, posteriormente dos impulsos do neto. Esse fato pode ser considerado como uma sutil crítica a essas correntes filosóficas, pois Carlos, apesar de toda educação não religiosa, de todo conhecimento prático, acabou caindo nas tramas do acaso, ao romantismo e conseqüentemente à tragédia.

A aparência física de Carlos da Maia é descrita como superior, assim como um herói deve ser: formoso, bem feito, com fisionomia de um cavaleiro da renascença (herança materna), herdando do pai apenas os olhos negros, melancólicos. Um elemento

que denota a herança da tragédia, pois lembrava a característica da melancolia, da tristeza tão vigente em Pedro da Maia. Apesar da beleza física, nunca poderia se libertar das tragédias envolvidas em sua infância: suicídio do pai, abandono da mãe, desconhecimento do paradeiro da irmã, fatos que convergiriam de forma inesperada em sua idade adulta. As senhoras que acompanharam seu crescimento frequentemente diziam que um rapaz tão formoso não merecia passar a vida “sujando a mão no jorro das sangrias” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1099). De uma forma ou de outra, Carlos será manchado com o próprio sangue.

As características de beleza renascentista atribuídas a Carlos e a Maria Eduarda durante o romance invoca uma fala de João da Ega, (amigo inseparável de Carlos), que diz ser inevitáveis que dois seres de excepcional beleza, requinte e elegância não se sentissem atraídos um pelo outro.

Carlos Eduardo da Maia, educado sob princípios ingleses, desde cedo foi uma esperança de continuidade da boa raça dos Maias. Desejava uma vida diferente do avô e do pai, foi estudar medicina em Coimbra, conheceu toda a Europa, enfim, teve toda a sorte e a melhor formação que um homem daquele tempo poderia ter. Mas, não foi mais que um aluno mediano, um farrista mimado e preguiçoso e mesmo assim tinha todos os recursos para ser o maior médico de Lisboa. O avô não economizou em luxos para a construção de um consultório e um laboratório, mas eram salas sempre frias, sempre desertas. Sutilmente o autor revela que até profissionalmente o Maia iria fracassar. Como vemos nas passagens abaixo:

O seu gabinete, no consultório, dormia numa paz tépida entre os espessos veludos escuros, na penumbra que faziam os estores de seda verde corridos. Na sala, porém, as três janelas abertas bebiam à farta a luz; tudo ali parecia festivo; as poltronas em torno da jardineira estendiam os seus braços, amáveis e convidativos; o teclado branco do piano ria esperava, tendo abertas por cima as *Canções* de Gounod; mas não aparecia jamais um doente. E Carlos – exatamente como o criado que, na ociosidade da antecâmara, dormitava sob o *Diário de Notícias*, acaçapado na banquetta – acendia um cigarro <<Laferme>> , tomava uma revista, e estendia-se no divã. A prosa, porém, dos artigos estava como embebida do tédio moroso do gabinete: bem depressa bocejava, deixava cair o volume. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1109-1110).
... mas as semanas passavam, e todo esse belo material de experimentação, sob a luz branca da clarabóia, jazia virgem e ocioso Só pela manhã um servente ia ganhar o seu tostão diário, dando lá uma volta preguiçosa com o espanador na mão. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1127)

Aquela revoada de clientela que lhe dera esperanças de uma carreira cheia, ativa, tinha passado miseravelmente, sem se fixar, restavam-lhe três doentes no bairro. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1170).

...desembarcara em Lisboa, com idéias colossais de trabalho, armado como um lutador: era o consultório, o laboratório, um livro iniciador, mil coisas fortes... E o que tinha feito? Dois artigos de jornal, uma dúzia de receitas... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1270).

Todas as esperanças que o avô apostou nessa grande promessa de médico brilhante depositadas ao neto, foram pouco a pouco se diluindo. Carlos se preocupava mais em decorar o consultório e o escritório luxuosamente do que com o trabalho em si. Pensava em fazer revoluções e grandes mudanças na sociedade que tanto criticou e no decorrer dos fatos, acabou caindo na inércia, sob os olhos do avô, que percebia tudo isso melancolicamente. Afonso da Maia, mesmo estimulando seu neto ao trabalho e produtividade, criticando os homens de pouca seriedade na criação e na dinâmica da vida, também tinha uma vida ociosa, pois vivia de riquezas acumuladas pela família com o passar dos anos.

A falta de produtividade no trabalho e na vida foi uma das maneiras de Eça de Queirós apresentar uma série de personagens que se arrastam no marasmo, em um retrato da alta sociedade portuguesa do seu tempo. São homens e mulheres sem produção ou objetivo, que passam o tempo a discutir sobre nada, a confabular, a trair e julgar uns aos outros, comer e beber em intermináveis reuniões muito bem documentadas em toda trama que sempre condena as ações corrosivas desse meio social. Antônio Sérgio, em seu estudo intitulado *Tédio do ócio*, publicado no *Livro do centenário de Eça de Queirós*, diz que: “o Tédio do Ócio: tal é, conjeturo eu, o fenômeno psicológico fundamental na obra romanesca queirosiana...” e mais: “na psique das personagens centrais do Eça (à exceção dos Santos) a miséria fundamental é a ociosidade e seu tédio” (1945, p.449). A maioria das personagens dos Maias padece de uma inércia, sentem-se confortáveis com a improdutividade, e são ociosos por serem incapazes de concluírem projetos, de realizarem as tarefas que eles próprios se propõem a fazer. Desta forma, conclui-se que Eça de Queirós costuma tratar a vida ociosa também como uma grande tragédia, como endossa Machado da Rosa: “Ociosidade que é, com o amolecimento e apodrecimento da vontade e da força criadora, a causa de todos os males” (1964, p.394). É muito comum o autor descrever cenas que determinam a opção da alta sociedade em se manter alheia e improdutiva.

Nos círculos de amizade fechados e quase sempre superficiais, os Maias eram admirados, venerados e invejados apenas pelo seu poder aquisitivo e sentiam-se na

obrigação de suportar controversas companhias apenas por convenções sociais. Uma personagem em especial, Dâmaso Salcede, Eça de Queirós caracterizou de forma caricatural: fisicamente baixote, bochechudo e gordo, emocionalmente covarde, ignorante, mesquinho, mentiroso, galanteador e oportunista. Era um conjunto de defeitos. “Terrível aquele Dâmaso. Tinha figura, interior e natureza de péla!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1351). Além de tudo não tinha origem nobre (era filho de agiota). Suas conquistas amorosas eram com duvidosas mulheres espanholas. Uma personagem sem honra, inteligência nem nobreza, é obcecado pela família Maia. Era o que poderíamos hoje chamar de emergente, a sátira de um novo burguês ridicularizado por suas ideias ultrapassadas, seu modo de falar repleto de clichês e a inveja dos aristocratas tradicionais, a ponto de tentar imitar Carlos da Maia em suas maneiras de portar e vestir. Carlos, para Dâmaso, era motivo de profunda veneração, desde o verniz dos sapatos à maneira de se portar, considerava-o o supremo do chique, do tipo que só se via fora de Portugal. Ao tentar ser “chique a valer” e imitar Carlos, sempre se mostrava exageradamente artificial:

Dâmaso, no entanto imitava o Maia com uma minuciosidade inquieta, desde a barba, que começava agora a deixar crescer, até a forma dos sapatos. Lançara-se no *bric-à-brac*. Trazia sempre o *coupé* cheio de lixos arqueológicos, ferragens velhas, um bocado de tijolo, a asa rachada de um bule... e se avistava um conhecido, fazia parar, entreabria a portinhola como um ádito de sacrário, exibia a preciosidade:

— Que te parece? *Chiq* a valer!.. Vou mostrá-la ao Maia. Olha-me isto, hem! Pura Meia Idade, do reinado de Luís XV. O Carlos vai roer-se de inveja! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1170)

Forçando uma aproximação com intuito de ascender socialmente, era como uma sombra nos arredores do Ramalhete. Com forte desejo de pertencer a uma das famílias mais tradicionais de Portugal, passou a frequentar demasiada e inconvenientemente o Ramalhete, casa que parecia influenciá-lo de certas formas:

Seguiram dali à sala do bilhar fazer “a partida de reconciliação”. E pouco a pouco, sob a influência que exercia sempre sobre ele o Ramalhete, Dâmaso foi sossegando, risonho já, gozando de novo a sua intimidade com Carlos no meio daquele luxo sério, e tratando-o outra vez por “menino” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1303)

Desde o início mostrou-se inconveniente, e era, de certa forma, tolerado pelos Maias, agindo maldosamente pelos bastidores. Invejoso, imitador e falastrão, copiava os

gestos de Carlos e o seguia incessantemente, forjando uma parceria com interesses pessoais. Já se sentia parte da casa, da família, e queria gozar, a qualquer custo do prestígio da família Maia. Foi o principal responsável por aproximar Carlos e Maria Eduarda. Por causa de sua atração por Maria Eduarda, e o rancor por não conseguir conquistá-la, tentou manchar o nome de Carlos Eduardo em um jornal local chamado Corneta do Diabo. O destaque dado ao personagem ao decorrer da história abre caminhos para grandes revelações. É através do seu tio, Sr. Guimarães, que Ega saberá sobre o relacionamento entre os dois irmãos. Dâmaso é uma das personagens responsáveis pelo início e fim da tragédia. Ele foi um caminho para o início do romance e também contribuiu para o triste fim.

Ironicamente, o nome escolhido por Monforte para Carlos Eduardo por razão de amores e façanhas surtiu efeito contrário: sobre façanhas Carlos não conquistou nada significativo, em amores era sempre volúvel e enjoava das companhias amorosas com impressionante velocidade:

E não era a primeira vez que tinha desses falsos arranques de desejo, vindo quase com as formas de amor, ameaçando absorver, pelo menos por algum tempo, todo o seu ser, e resolvendo-se em tédio, em “seca”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143)

Era uma atroz realidade! Passava a vida a ver paixões falharem-se nas mãos como fósforos”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143)

Após uma sequência de amores fugazes, Carlos Eduardo foi acometido por uma paixão avassaladora, retumbante, incontrolável que começou através de uma breve troca de olhares, repetindo assim o momento do início amoroso que acometera seu pai e culminou em tragédia. A cena em que Carlos encontra Maria Eduarda traz o mesmo teor enigmático que outrora seu pai avistou em Maria Monforte:

Ela cruzava-o uma tarde, bela como uma deusa transviada no Aterro, deixava-lhe cair na alma por acaso um dos seus olhares negros, e desaparecia, evaporava-se, como se tivesse realmente remontado ao céu, de ora em diante invisível e sobrenatural. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1207)

O olhar da deusa não era de um azul sombrio como o de Maria Monforte. Pior. Era um olhar negro, um luto, combinado com a atmosfera surreal e sobrenatural do início de um amor que ele já julgava eterno, mas com sentimento ambíguo: “Carlos falava daquele grande amor, ele sentia-o profundo, absorvente, eterno, e para o bem ou

para o mal tornando-se assim por diante, e para sempre, o seu irreparável destino” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1329).

Os amores de Carlos que nunca foram duradouros até então, eram reduzidos a mulheres casadas e “mulheres fáceis”, a ponto dele mesmo se questionar se era um humano incapaz de amar:

Seria o seu um desses corações de fraco, moles e flácidos que não podem conservar um sentimento, o deixam fugir, escoar-se pelas malhas lassas do tecido deles?

— Sou um ressequido! – disse ele sorrindo. – Sou um impotente de sentimentos, como Satanás... Segundo os padres da Igreja, a grande tortura de Satanás é que ele não pode amar. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143)

Essa aparente impossibilidade de manter uma relação duradoura, mesmo com tantos relacionamentos anteriores, fez seu melhor amigo, João da Ega, estabelecer comparações entre Carlos e Don Juan, e por vezes dizer que sua devassidão poderia acabar de modo desgraçado assim como o personagem citado.

— Tu és extraordinário, menino!... Mas teu caso é simples, é o caso de Don Juan. Don Juan também tinha essas alternâncias de chama e cinza. Andava à busca do seu ideal, da “sua mulher”, procurando-a principalmente, como de justiça, entre as mulheres dos outros. E *après avoir couché*, declarava que tinha se enganado, não era aquela. Pedia desculpa e retirava-se. Em Espanha experimentou assim mil e três. Tu és simplesmente, como ele, um devasso; e hás-de vir a acabar desgraçadamente como ele, numa tragédia infernal. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143-1144).

A fala de João da Ega possui um tom premonitório, uma ironia trágica. Maria Eduarda seria mais uma chama que rapidamente se transformaria em cinzas, mas dessa vez queimaria também o conquistador. O donjuanismo que consiste na eterna conquista se concretizará, deixando marcas profundas no dantes leviano amante. Sobre os amores de Carlos, o narrador os descreve como “fogachos de pólvora sobre uma pedra; uma fagulha atea-os, num momento tornam-se chama veemente que parece que vai consumir o Universo, e por fim fazem apenas um rastro negro que suja a pedra. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1143)”. Essa descrição curiosamente também remete ao futuro do amor de Carlos e Maria Eduarda: um arrebatamento com o rastro da destruição.

Como parceiro inseparável, Ega sempre acompanhou as paixões súbitas e fugazes de Carlos, seu envolvimento com mulheres comprometidas, seu pouco interesse

em compromisso, portanto, houve estranhamento nesse amor que Carlos dizia definitivo. Amor que mais tarde ele veria se transformar em algo destrutivo.

Na supracitada corrida de cavalos, Carlos apostara em um animal “azarão” e ganhou a aposta. A ministra de Baviera, espantada pelo excesso de sorte de Carlos e furiosa por ter perdido dinheiro na aposta, disse-lhe em língua francesa, como uma espécie de “praga”, e em tom premonitório o ditado: “sorte no jogo, azar no amor!” e Carlos, como sempre descrente de quaisquer tipos de superstições, apenas sorriu e estendeu-lhe o chapéu para coletar a quantia devida.

Outra fala premonitória, dessa vez de João da Ega, acontece na cena da ocasião do jantar em que Carlos verá Maria Eduarda pela primeira vez. Ele diz a Carlos:

— Carlinhos da minha alma, é inútil que ninguém ande à busca da sua mulher. Ela virá. Cada um tem a sua mulher e necessariamente tem de a encontrar. Tu estás aqui, na Cruz dos Quatro Caminhos, ela está talvez em Pequim: mas tu, aí a raspar meu repes com verniz dos sapatos, e ela a orar no templo de Confúcio, estais ambos insensivelmente, irresistivelmente, fatalmente, marchando um para o outro! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1144)

Como de fato, apesar de todas as interferências, Carlos e Maria marcharam um para o outro, e os termos *irresistivelmente* e *fatalmente* corroboram com a forma que tudo começa e termina. Carlos e Eduarda foram como títeres do destino, foram vítimas das circunstâncias, ou melhor, esbarraram com o inevitável, como lembra os versos de Fernando Pessoa (1888-1935): foram apenas bons “servos das leis fatais que regem pedras e gentes”(1931). Ega que já alertara que as conquistas de Carlos poderiam terminar em tragédia, acompanhou todo o processo do encantamento, paixão e desfecho dos irmãos e foi o arauto da terrível revelação sobre o incesto com Maria Eduarda.

Assim como Maria Monforte, Maria Eduarda era de uma beleza estonteante, mas de passado misterioso, uma incógnita, algo já fora do padrão da sociedade. Sua beleza, assim como a da mãe era com frequência comparada à beleza das deusas, a beleza de mulheres inatingíveis. A terceira figura feminina desconhece suas origens e involuntariamente será a outra responsável pela estagnação da família. Assim como Afonso, é uma criatura de bom caráter e desconfia, tem receios, analisa pequenos pormenores que possuem tons premonitórios.

Maria Eduarda também foi vítima de fatalidades desde o seu nascimento: não foi reconhecida pelo avô, foi afastada involuntariamente do pai, viveu à mercê das loucuras da mãe. Vida desde cedo marcada pela tragédia. O avô tentou, em vão,

encontrá-la para que pudesse criá-la como uma legítima Maia, junto ao irmão Carlos. Esse processo da procura é acompanhada de um diálogo pertinente entre Afonso e o procurador Vilaça, que enumerava razões para não trazer uma “estranha” para casa, pois Maria já deveria ter treze anos, com personalidade formada, de caráter e hábitos desconhecidos. Poderia também não entender o português e sentiria muita falta da mãe. Seria difícil retirá-la do ninho onde fora criada. Afonso tentou argumentar ao dizer que a menina era também seu sangue, mas é interrompido por um acontecimento que também pode ser considerado um presságio:

Nesse momento Carlos, cuja voz gritava no corredor pelo vovô, precipitou-se no quarto, esguedelhado, escarlate como uma romã.

— O Brown tinha achado uma corujazinha pequena! Queria que o vovô viesse ver, andara a buscá-lo por toda a casa... Era de morrer de rir... Muito pequena, muito feia, toda pelada, e com dois olhos de gente grande! E sabiam onde havia o ninho...

— Vem depressa, ó vovô! Depressa, que é necessário ir pô-la no ninho, por causa da coruja velha que pode se afligir... O Brown está-lhe a dar azeite. Ó Vilaça, vem ver! Ó vovô, pelo amor de Deus! Tem uma cara tão engraçada! Mas depressa, que a coruja velha pode dar pela falta! ...

E impaciente com a lentidão risonha do vovô, tanta indiferença pela inquietação da coruja velha, abalou atirando com a porta.

— Que bom coração! – exclamou o Vilaça comovido. – A pensar nas saudades da coruja... A mãe dele é que não tem saudades! Sempre o disse, é uma fera! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1095)

Essa pequena interrupção de Carlos dispersou a discussão pela busca por Maria Eduarda, e curiosamente a euforia do garoto era exatamente sobre o pequeno filhote de uma coruja que estava fora do seu ninho e o receio da coruja velha sentir sua falta. A coincidência do assunto reacendeu uma antiga mágoa sobre a mãe de Carlos, cujo dois únicos retratos foram destruídos a mando de Afonso. É bom atentar que uma das simbologias das corujas é ser ave de mau agouro, o que será explicitado posteriormente no texto. As buscas por Maria Eduarda não seguiram tão a fundo, pois descobriram mais tarde sobre uma filha de Monforte que morreu criança e deduziram que teria sido Maria Eduarda.

Sobre os constantes esforços de Carlos para reencontrar Maria sem sucesso já era um prenúncio de que algo poderia não dar certo, pois foram sucessivas tentativas de encontrá-la, em vão, o que deixava Carlos numa crescente ansiedade, uma inquietação sufocante e certo incômodo com sua condição romântica que não conseguia controlar:

“Envergonhou-se, sentiu-se humilhado com este interesse romanesco que o trazia assim, numa inquietação de rafeiro, farejando o Aterro, da Rampa de Santos ao Cais de Sodré, à espera de seus olhos negros e de uns cabelos loiros de passagem em Lisboa” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1095). Com esse inquietante interesse em conhecer a mulher tão enigmática, o narrador o expôs sua condição comparando Carlos a um cão à procura da fêmea:

Duas semanas farejara o Aterro como um cão perdido: fizera peregrinações ridículas de teatro em teatro: numa manhã de domingo percorrera missas! E não a tornara a ver. Agora sabia-a em Sintra, voava a Sintra, e não a via também. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1207)

Carlos já idealizara Maria Eduarda como uma perfeita e imaculada deusa, mesmo sem saber coisa alguma de seu passado. Em certa altura do romance, recebe uma carta para consultar “uma pessoa da família”. Seria a pequena Rosa, filha de Maria Eduarda, e tem a oportunidade de conhecer seus aposentos. Reparou que era uma mulher de muito bom gosto e luxo, com ares de requinte, do jeito que imaginara, mas não observou um objeto destoante da delicadeza dos demais:

E ao lado, em cima do toucador, entre os marfins das escovas, os cristais dos frascos, das tartarugas finas, havia outro objeto extravagante, uma enorme caixa de pó- de-arroz, toda de prata dourada, com uma magnífica safira engastada na tampa dentro de um círculo de brilhantes miúdos, uma jóia exagerada de *cocotte*, pondo ali uma dissonância audaz de esplendor brutal. (QUEIRÓS, 2001, vol. I, p. 167-168)

Tudo que se referia a Maria Eduarda, para Carlos, possuía um valor de perfeição absoluta. Estava radiante por finalmente estar próximo à amada e o que o encantava “é que não tornaria mais a farejar a cidade como um rafeiro perdido, à busca dos seus olhos negros” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1288). Cego de paixão e, por consequência, desatento, não observou esse ponto, esse objeto estranho e dissonante que denunciava uma pista do passado de sua amada, já que uma “deusa clássica” não combinaria com uma “jóia extravagante de *cocotte*.”

Já nos primeiros encontros entre os dois, pequenos acontecimentos revelavam a proximidade de um evento sinistro, como na primeira ida de Carlos à casa de Maria Eduarda. Ele se preparava para fazer uma consulta médica à governanta de Maria, e essa era a primeira oportunidade de vê-la mais de perto, de conhecer o seu espaço, a sua

rotina. Radiante, conversava com seu amigo Craft, e entre os diálogos, um merece atenção: “— A gente, Craft, nunca sabe se o que lhe sucede é, em definitivo, bom ou mau. — Ordinariamente é mau – disse o outro friamente...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1278).

Já dentro do prédio onde Maria Eduarda morava, Carlos estava ansioso para vê-la e esperava ser atendido, enquanto isso “... o moço do Cruges esfregava a escada com estrondo, assobiando desesperadamente o fado” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1279). É importante lembrar que a palavra fado vem do latim *fatum*, ou seja, "destino". Além disso, o fado, que aparecia na Lisboa oitocentista era ligado aos processos de Romantismo, mas também de desilusão e tristeza, muitas vezes associados a artistas que viviam à margem da sociedade, o que causava certa rejeição aos intelectuais portugueses. Um exemplo disso era a forma que uma personagem, o inglês Craft, se referia a esse tipo de música: “o fado e toda essa música meridional, que lhe parecia apenas um garganteado gemebundo, prolongado infinitamente em *ais* de esterilidade e de preguiça” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1495). Segundo Costa e Guerreiro (1984), é incontestável que o fado faz parte da cultura e da identidade nacional do povo português e possui características bem peculiares. É, em primeiro lugar, triste, e “Fala da saudade e do destino, da paixão e do remorso, da mãe e dos filhos, e ainda do próprio fado” (p.257).

O assovio da triste canção é pertinente, pois serviu como uma trilha sonora inicial de todo o problema que se passaria posteriormente: o destino traçado dos amantes, a paixão sem final feliz, os desencontros entre mãe e filhos, a tristeza de todo desenlace e como citou o Cruges, uma longa lamúria que acompanha o trajeto para a inércia e a esterilidade. Além dos cheiros, objetos, personagens, ações, a descrição dos locais dos encontros, os sons são muito importantes como elementos premonitórios das ações.

Um dos primeiros detalhes inseridos pelo autor nesta visita de Carlos Eduardo à casa de Maria Eduarda é que “pousava um vaso do Japão onde murchavam três belos lírios brancos” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1280). Não se pode ignorar que no Ramalhete, um ramo se esfolhava num vaso do Japão no dia em que Afonso soube do casamento de Pedro e rosas de inverno desfolhavam-se num vaso do Japão no fatídico dia do seu suicídio. Além da coincidência do vaso japonês em três cenas, é importante observar que os lírios têm uma simbologia dúbia:

O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade... Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente... Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para o seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p553-554)

Apesar de serem brancos e belos, os lírios estão murchando, caminhando para o fim, e, além disso, repousam dentro de um objeto oriental, onde a brancura significa luto. Era o começo da relação de Carlos que levaria Eduarda pra o abismo emocional.

Durante o início da relação, os indícios de fatalidade vão ficando mais evidentes:

...Maria Eduarda! Era a primeira vez que Carlos ouvia o nome dela; e pareceu-lhe perfeito, condizendo com a sua beleza serena. Maria Eduarda, Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe não pressagiava a concordância dos seus destinos! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1279).

Nesse primeiro momento de intimidade, Carlos sempre sentia o sangue abrasar-lhe o rosto ao olhar Maria Eduarda, que a todo o tempo lhe aparecia uma nova forma de perfeição. Um detalhe lhe chamou a atenção: “Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1281). Mais uma vez o narrador chama atenção para a relevância dos negros olhos dos Maias, uma herança evidente e fatídica. Ainda nesse encontro, após um momento de silêncio, um gesto de Maria Eduarda rememora um acontecimento premonitório: “Ela tomara de sobre a mesa, abria lentamente um grande leque negro pintado de flores vermelhas. E Carlos sentia, sem saber porquê, uma doçura nova penetrar-lhe no coração” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1286). O gesto de Maria Eduarda é muito semelhante ao de sua mãe, quando segurava a sombrinha escarlate que envolvia Pedro e inquietou Afonso. O leque, com sua simbólica cor do luto em parceria com o vermelho das flores (e do sangue) começara a envolver Carlos. No primeiro contato mais íntimo entre os dois em que aconteceu a declaração de amor entre eles, Carlos diz que a adora e o narrador descreve a cena desta forma: “Ela ergueu-se bruscamente, ele também – e assim ficaram, mudos, cheios de ansiedade, traspassando-se com os olhos, como se tivesse feito uma grande alteração no Universo, e eles esperassem, suspensos, o *desfecho supremo dos seus destinos*”. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1323, grifo meu).

Maria Eduarda, assim como Afonso, tinha um certo “instinto” para perceber presságios. Quando Carlos propôs que fugissem juntos ela exclamou: “— Mas conheço-me tão pouco!... Conheço-me tão pouco, para irmos assim ambos, quebrando por tudo, criar um destino que é *irreparável*.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1325, grifo meu). Em uma visita ao Ramalhete, ela observa um retrato pendurado num dos escuros espaços da casa. Uma tela banal, representando um moço pálido, de grandes olhos, com luvas de camurça amarela e um chicote na mão: “Ficou a contemplar aquela face descorada que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos”. Carlos contou que era o retrato do seu pai, Pedro. “Ela examinou mais de perto, erguendo uma vela. Não achava que Carlos se parecesse com ele. E voltando-se muito séria, enquanto Carlos desenvolhia com veneração uma garrafa de velho Chambertin.

— Sabes com quem te parece as vezes? É extraordinário, mas é verdade. Parece-tes com minha mãe!

Carlos riu, encantado duma parecença que os aproximava ainda mais, e que o lisonjeava.

Tens razão – disse ela – que a mãe era formosa. Pois é verdade, há um não sei quê na testa, no nariz... Mas sobretudo outros jeitos, uma maneira de sorrir... Outra maneira que tu tens de ficar um pouco vago, esquecido... tenho pensado muito nisso as vezes... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1366)

Carlos, por sua postura segura de si, costumava ter atitudes impetuosas, e por seu lado conquistador agia também por prazer e sensualidade, vide suas conquistas, suas amantes. Era impetuoso e sensual assim como sua mãe. Vaidoso, ficou enternecido com o que considerou um elogio por parte de Maria e nem se preocupou em olhar mais fixamente a figura do pai no quadro, imagem que deixara Maria tão aflita. Preferiu, em seus costumes egoístas, hedonistas e boêmios, ver só o que queria, concentrar-se, exclusivamente, em abrir “com veneração” uma garrafa de vinho e mais tarde, ao manipular outra garrafa de champanhe dentro de um vasilhame com gelo, brinca novamente sobre a sua aparência com a mãe de Maria Eduarda, demonstrando sua distração e sua inclinação com a boemia. Carlos é o espelho da mãe, Maria Monforte. Maria Eduarda, que se impressionou com o retrato, em especial o detalhe dos olhos negros do pai, iluminados por uma vela, já estava inquieta por pensar tantas vezes na semelhança entre Carlos e sua mãe. A variedade de elementos inseridos pelo autor é de extrema significância premonitória: ora, um quarto escuro dentro do Ramalhete, as

velas (outra vez as velas com grande importância na narrativa) que iluminam a face lívida e os olhos negros do quadro sinistro, os receios e a ansiedade de Maria Eduarda refletem um momento no mínimo estranho, um encontro de amantes num ambiente tão destoante.

Ainda na visita de Maria Eduarda ao Ramallete, eles se sentam à mesa de mármore, local simbólico em que será encontrado, ao final do romance, o corpo de Afonso. Nessa mesa estavam escritas letras mal distintas (outro presságio) e uma data antiga, elementos que sugerem a figura de uma lápide, outro índice aparente de morbidez. Findado o passeio de Maria Eduarda ao Ramallete, o narrador faz uma observação sobre a forma obscura com que ficou o cômodo em que o casal se encontrava: “Na saleta deserta, entre as flores e o resto do jantar, as velas continuavam a arder solitárias, fazendo ressaltar no painel escuro a palidez de Pedro da Maia, e a melancolia dos seus olhos.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1370).

O passado obscuro de Maria Eduarda, a similaridade entre os nomes e a afirmativa de Maria de que Carlos Eduardo se parecia muito com sua mãe, não levantou nenhuma suspeita em Carlos, mesmo ele já tendo percebido a semelhança de caráter entre a amada e seu avô. Muito seguro de si, achava que seu amor era algo superior, inabalável. Ao surpreender Miss Sarah, a governanta, deitada na relva com um homem, chegou até a pensar se sua relação com Maria Eduarda não era igualmente pecaminosa. Rapidamente tratou de desfazer a impressão: “Decerto bem diferente. Toda a imensurável diferença que vai do divino ao bestial” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1360), revelando seu caráter presunçoso ao se julgar superior.

Algumas das passagens premonitórias mais significativas são passadas no capítulo em que o narrador faz um passeio minucioso na casa alugada por Carlos para viver seu amor livremente com Maria Eduarda. Uma distante casa no campo, a quem Maria Eduarda denominou de “fresco ninho”.

Em torno do local escolhido para viverem sua história de amor, Eça de Queirós sinalizou o que seria uma relação animalesca quando determinou que as personagens achassem interessante batizá-lo de “Toca”, nome pintado na fachada em tom vermelho:

- É um paraíso! Pois não lhe dizia eu? É necessário pôr um nome a esta casa... Como se há de chamar? *Vila Marie*? Não. *Château Rose*... Também não, credo! Parece nome de vinho. O melhor é batizá-la definitivamente com o nome que nós lhe dávamos. Nós chamávamo-lhe a *Toca*.

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de Toca. Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão.

- Justamente, e com uma divisa de bicho – disse Carlos rindo. – Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco: Não *me mexam!* (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1340)

Bachelard em *A Poética do espaço* diz:

Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo se fizermos desse abrigo precário que é o ninho – paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica. ... Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho – se é que estamos na origem dos nossos sonhos – não conhecem a hostilidade do mundo. (1993, p. 115)

A “Toca”, também referida como “ninho” e buraco, seria aparentemente a idealização de aconchego, de carinho, da realização de sonhos amorosos, sonhos de vida tranquila, longe dos olhos da sociedade portuguesa da época, muito crítica e severa. Na realidade era o pressentimento de uma relação animal que ali iria se consumir, já que “toca” é uma denominação comum a habitações de animais, um refúgio de bichos. Um paraíso voltado para o amor proibido e a relação selvagem. Vale ressaltar que os espaços tem significado especial na obra eciana e refletem o estado e as ações das personagens. O Paraíso em *O Primo Basílio*, por exemplo, também foi um local idealizado de aconchego e sonhos amorosos entre Luísa e seu primo: “Aquele precipitação amorosa em arranjar o ninho — provando uma paixão impaciente, toda ocupada dela — produziu-lhe uma dilatação doce do orgulho; ao mesmo tempo que aquele Paraíso secreto, como num romance, lhe dava a esperança de felicidades excepcionais...” (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.585). Na verdade o Paraíso era um espaço manchado, uma casa amarelada, de cheiro estranho e paredes com nódoas de umidade, um local que seria o palco principal do adultério, a mancha na honra da heroína na história, o retrato da falsa idealização e a ruína do amor adúltero. A Toca, nos Maias, assim como o Paraíso, em *O Primo Basílio* são espectadores de tristes fins de amores impossíveis.

Em posse da Toca, Carlos Eduardo estava muito satisfeito por sua conquista e Eça de Queirós antecipa toda a questão sexual da relação a partir de um elemento simbólico, a chave:

Só o meter a chave devagar e com uma inútil cautela na fechadura daquela morada discreta foi para Carlos um prazer. Abriu as janelas: e a larga luz que entrava pareceu-lhe trazer uma doçura rara, e uma alegria maior que a dos outros dias, como preparada especialmente pelo bom Deus para alumiar a festa do seu coração. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1337)

O ambiente sensual se confirma ao descrever o prazer de Carlos ao segurar a chave, o domínio da passagem, do estágio da relação entre os dois: a antecipação da relação sexual. Numa segunda oportunidade do autor se referir a esse símbolo, é antes dos dois terem a primeira noite de amor. O prazer de segurarem a chave denota uma cumplicidade, a total entrega, a aceitação inconsciente da estranha relação.

Houve muito cuidado em descrever o interior da Toca como um local de luxo exagerado e ostentação, mas que, assim como o Ramalhete, tinha muitas insinuações de tristeza, tragédia e morte, além das descrições convergirem para uma relação anormal, estranha e selvagem. Nesse momento, Maria Eduarda, por conta de seu sentido apurado, às vezes se entusiasmava, outras vezes sentia estranheza, não tanto pelo exagero visual ou o excesso de tons dourados e amarelos, mas sim pelo clima de ar atulhado e frio de museu, embora luxuoso, era uma combinação de beleza e frieza, transbordava uma grande tristeza de um luxo morto.

O móvel principal da casa era assim descrito:

Enchendo quase a parte do fundo, o famoso armário, o <<móvel divino>> do Craft, obra de talha do tempo da Liga Hanseática, luxuoso e sombrio, tinha uma majestade arquitetural: na base quatro guerreiros, armados como Marte, flanqueavam as portas, mostrando cada um em baixo-relevo o assalto de uma cidade ou as tendas de um acampamento; a peça superior era guardada aos quatro cantos pelos quatro evangelistas, João, Marcos, Lucas e Mateus, imagens rígidas, envolvidas nessas roupagens violentas que um vento de profecia parece agitar: depois, na cornija, erguia-se um troféu agrícola com molhos de espigas, foices, cachos de uvas e rabiças de arados; e, à sombra dessas coisas de labor e fartura, dois faunos, recostados em simetria, indiferentes aos heróis e aos santos, tocavam, num desafio bucólico, a flauta de quatro tubos. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1341-1342)

A peça de teor histórico, trazia guerreiros armados, aludia à heroicidade, talvez os antepassados dos Maias. Vale ressaltar que os evangelistas, representados em imagens rígidas e envoltos em ventos de profecia são os componentes no *Novo Testamento*, que discorre expressamente sobre a vida de Jesus. Além dos seus

ensinamentos, suas atividades e mensagens, descrevem também a Paixão de Cristo, ou seja: a sua prisão, julgamento, condenação e morte. Essa parte do móvel tem um simbolismo religioso muito forte, era um símbolo da religiosidade dos Maias de outrora, mas a fé e a religião eram pilares que Carlos não herdou, e não os tinha por conta da educação inglesa racional que recebeu. Os evangelistas parecem profetizar a toca como uma prisão, o julgamento e a condenação do incesto consumado e a morte dos amores de Carlos e Maria.

A outra parte do móvel representava também a prosperidade através da luta, do heroísmo, a prática árdua da agricultura, o trabalho que rendeu toda a fartura que hoje os Maias usufruíam, labor era algo que nem Carlos nem Maria Eduarda conheciam, pois viviam dos rendimentos de toda labuta dos seus antepassados. Eram, com as devidas proporções, alheios a tudo, como os dois faunos tão indiferentes à sua ascendência e desafiantes a todos os valores espirituais dessas simbologias. É importante lembrar que ao final do romance, Carlos encontra esse móvel deteriorado, um dos faunos perdera o pé de cabra e o outro perdera a flauta bucólica. Machado da Rosa identifica esse detalhe do pé de cabra como “a adição de um pormenor satânico e a modificação superficial e enganadora do <<desafio>> que, no contexto da descrição do móvel, parece simbolizar o desafio sacrílego dos faunos a tudo quanto era excelso e sublimado na tradição dos antepassados” (1964. p.371). Era um altar sagrado e profano, reunindo símbolos que funcionam como linhas de força do romance.

Eça de Queirós aproveita o ensejo da paixão de Maria Eduarda e Carlos Eduardo para novamente fazer referências a personagens de Shakespeare que sucumbiram a paixões terminadas em tragédia. A morte como fim de promissoras histórias de amor.

... a alcova resplandecia como o interior de um de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho... ... e o leito de dossel, alçado sobre um estrado, coberto com uma colcha de cetim amarelo, bordada a flores de oiro, envolto em solenes cortinas também amarelas de velho brocatel enchia a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu... ... um painel antigo, defumado, ressaltando em negro do fundo de todo aquele oiro – onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue dentro de um prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agoirentos... Maria Eduarda achava impossível ter ali sonhos suaves (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1341).

Outro ponto importante a ser observado é o excesso das cores amarelas e douradas dentro do quarto principal da Toca e que incomodara Maria Eduarda. De acordo com a simbologia, além de estar ligado ao adultério, o amarelo indica:

...essa cor de espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda, perdendo seu mato de verdura. Ela é, então, anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 41)

O amor de Carlos e Maria Eduarda, no auge de sua juventude, força e que parece ser eterno é parecido com a simbologia do amarelo: reluzente, iluminado, mas fadado a apodrecer, enegrecer e morrer. Já o quadro, que impressionou Maria Eduarda, mostrava a cabeça degolada de São João Batista, homem que foi preso e morto por pregar contra casamentos ilícitos e imoralidade. Tal quadro incomodou tanto Maria Eduarda, que Carlos fez de tudo para esconder, encobrir mais esse objeto que denunciava a tragédia.

- Aquela horrível cabeça! – murmurou ela
Carlos arrancou a cobertura do leito, escondeu a tela sinistra. E então todo rumor se extinguiu, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de julho... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1344)

A coruja imensa e sinistra que olha em direção ao leito é mais um símbolo premonitório, pois, além de ser considerada uma ave agourenta, é uma ave noturna, que não suporta a luz do sol, portanto a ave das trevas está lá para selar um encaminhamento obscuro para essa relação. A coruja tem amplas e convergentes descrições simbólicas. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, podem-se destacar algumas descrições soturnas da citada ave, que além de simbolizar a sabedoria também é carregada de outros significados:

Na mitologia grega, a coruja é representada por Ascálafo, filho de Aqueronte e da ninfa da escuridão: é ela que vê Perséfone provar um fruto do inferno (um bago de romã) e denuncia-a, tornando impossível, sem o saber, toda a esperança de um dia poder voltar a ver a luz do dia (GRID). Entre os Astecas, ela é o animal simbólico do deus dos infernos, juntamente com a aranha. Em vários Códices, é representada como a guardiã da casa obscura da terra. Associada às

forças ctonianas, ela é também um avatar da noite, da chuva, das tempestades. Este simbolismo associa-a ao mesmo tempo à morte e às forças do inconsciente luni-terrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 293)

Ignorando outro aviso, os amantes calmamente percorriam, encantados e apaixonados, o interior da Toca. Dentro da sala em que o quarto recebia um pequeno sinal de claridade, desbotavam o conjunto de tapeçarias “onde desmaiavam, na trama de lã, os amores de Venus e Marte”. Essas referências aos amores de Vênus e Marte (mitologia pagã) acrescido da expressão “desmaiavam”, pode ser comparada com a forma que o amor de Carlos e Eduarda desfalecerá na trama.

Maria Eduarda, cansada da viagem, tenta parar para descansar, mas Carlos, eufórico faz questão de apresentar mais um componente da casa:

- Só um instante mais – exclamou Carlos vendo-a outra vez sentar-se – é necessário saudar o gênio tutelar da casa!
Era ao centro, sobre uma larga peanha, um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papeira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante, distendido na indigestão de todo um universo – e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas de um feto. E este monstro triunfava, enganchado sobre um animal fabuloso, de pés humanos, que dobrava para a terra o pescoço submisso, mostrando o focinho e no olho oblíquo todo o surdo ressentimento da sua humilhação... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1343)

Ao contrário do esperado, o guardião da casa, uma espécie de totem, é definido como um ser repugnante, um deus bestial, exótico, cheio de marcas animais, ou seja, uma figura obscura, anormal, que contrastava com a momentânea felicidade dos novos amantes. Uma figura exagerada como as certezas de Carlos em relação ao sentimento da fabulosa Deusa Maria Eduarda, brevemente cabisbaixa e humilhada por conta do pecado consciente de Carlos. E Carlos que teve uma educação laica, ao contrário do seu pai, com uma educação religiosa demais, se tornara um descrente, sem valores morais tradicionais e, cometendo incesto, poderá ser comparado ao bestial ser japonês.

Vale ressaltar que dentre uma variedade de peças e obras de arte existentes na Toca, uma em especial atraiu Maria Eduarda: “...uma esplêndida taça persa, de desenho raro, com um renque de negros ciprestes, cada um abrigando uma flor viva: e aquilo

fazia lembrar breves sorrisos, reaparecendo em longas tristezas...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1342).

Novamente o agourento cipreste, árvore de porte esguio e imponente, mas típicas de cemitérios presente na aparente felicidade dos Maias. Tudo era de uma beleza fria, e exalando a indefinida tristeza de um luxo morto. A peça que tanto atraiu Maria Eduarda poderia representar seu próprio retrato: quando descoberto o incesto e a chama da paixão tivesse que se extinguir tão rapidamente, sua fisionomia se transformaria em pura tristeza.

Foram muitos os sinais percebidos durante seus encontros. Mas mesmo assim, continuaram a insistir no romance: “... e ficaram ali juntos, calados, profundamente felizes, penetrados pela doçura daquela solidão. Um pássaro cantou de leve no ramo da árvore; depois calou-se...” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1343)

Até a forma com que o narrador escolhe as palavras para tratar da felicidade dos dois amantes sugere uma relação triste e desarmoniosa:

Nos degraus do jardim, Carlos parou a olhar, a sentir a doçura velada do céu cinzento... E a vida pareceu-lhe adorável, de uma poesia fina e triste, assim envolta naquela névoa macia onde nada resplandecia e nada cantava, e que tão favorável era para que dois corações, desinteressados do mundo e em desarmonia com ele, se abandonassem juntos ao contínuo encanto de estremecerem juntos na mudez e na sombra. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1391)

Tudo em redor era como uma infinita mancha de tinta; só lá em baixo, perdida e mortiça surgia da treva alguma luzinha vacilante no alto de um mastro. Maria, conchegada a Carlos, refugiada nele, deu um longo suspiro: e os seus olhos mergulhavam inquietos naquela mudez negra, onde os arbustos familiares do jardim, toda quinta, parecia perder a realidade, sumida, diluída na sombra... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1357)

(...) Os olhos de Maria perdiam-se outra vez na escuridão – como recebendo dela o presságio de um futuro onde tudo seria confuso e escuro também. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1358)

É necessária atenção ao narrador quando descreve as cenas permeadas de palavras que não combinam com a felicidade de um casal: a cor cinzenta do céu, a desarmonia com o mundo, os suspiros de Maria, a mudez, as sombras e os tons escuros. Essas expressões já parecem remeter a tristeza de uma futura separação.

Após a descrição minuciosa da Toca e de seus maus presságios, pode-se destacar uma importante cena durante a primeira noite de amor entre Carlos e Maria,

que, envolvida nos braços de Carlos, diz: “Não sei porquê, queria morrer”. E é então que:

Um largo brilho de relâmpago alumiou o rio. Maria teve medo, entraram na alcova. Os molhos de velas de duas serpentinas, batendo os damascos e os cetins amarelos, embebiam o ar tépido, onde erravam um perfume, numa refulgência ardente de sacrário: e as bretanhas, as rendas do leito já aberto punham uma casta alvura de neve fresca nesse luxo amoroso e cor de chama. Fora, para os lados do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já o não ouviu, caída nos braços de Carlos. Nunca o desejara, nunca o adorara tanto! Os seus beijos ansiosos pareciam tender mais longe que a carne, trespassá-lo, querer sorver-lhe a vontade e a alma; e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe pareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro.... Quando saiu, ao amanhecer, chovia. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1358).

Toda a cena observada pela grande coruja empalhada e iluminada pelas sempre citadas chamas das velas, denotavam um luxo de paixão “cor de chama” contrastando com a pureza da cor de alvura da neve. O som do trovão, a atmosfera tépida e a chuva da manhã marcavam a nova e sinistra fase do relacionamento entre os irmãos.

Após o incesto consumado e a evidente felicidade entre os dois amantes, começaram os encontros sociais na Toca: entre comidas, bebidas, charutos e um certo aconchego instável, mais discussões acerca de nada e planos mirabolantes de ascensão, grandeza pessoal e profissional. Maria Eduarda, ao piano, tocava noturnos de Chopin e também Hamlet:

... Deixa a Maria tocar umas notas de Hamlet... Então Ega, cedendo também a todo aquele conchego tépido e amável, enterrou-se no sofá com o charuto, para escutar a canção de Ofélia, de que Maria já murmurava baixo as palavras cismadoras e tristes:
Pâle et blonde,(Pálida e loira,)
Dort sous l’eau profonde...”(dorme sob a água profunda...)
(QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1447).

Eça de Queirós mais uma vez faz citação de uma história trágica envolvendo traição, incesto e moralidade. *Hamlet*, ao lado de *Romeu e Julieta*, é uma das tragédias mais famosas de Shakespeare em que um conjunto de fatalidades determina uma sucessão de mortes, assim como *Os Maias*. Uma das frases mais famosas da obra: “Há algo de podre no reino da Dinamarca!” pode ser ligada não somente ao ambiente dos

amantes, como também às personagens, ao Ramalhete, a toda trama. Toda a aparente felicidade das personagens, o luxo estranho da toca, os cômodos silenciosos do Ramalhete, escondiam a imoralidade, a sonolência profunda das personagens, a vindoura tristeza, a morte dos jovens amantes. Tudo já estava a apodrecer no reino dos Maias. O triunfo do destino sobre toda a certeza no conhecimento e na racionalidade pode ser representada em outra alusão ao texto shakespeariano: “Há mais coisas entre o céu e a terra, do que sonha a nossa vã filosofia.”

Em outro momento, Eça de Queirós faz mais uma alusão à tragédia Shakespeariana: a adoração que Carlos dizia sentir por Maria Eduarda a afligia, e é quando ela resolve questionar se o amor de Carlos era realmente verdadeiro ele responde, parafraseando uma das cenas da peça trágica: “— Que lhe hei-de eu responder? Tenho que lhe repetir essa coisa antiga que já Hamlet disse: que duvide de tudo, que duvide do Sol, mas que não duvide de mim” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1339).

Carlos pensava em fugir para Itália para viver seu amor longe do brasileiro “casado” com Maria Eduarda e dos olhos julgadores da sociedade, que jamais iriam aprovar uma união tão fora das tradições da época quando a deles. O seu único empecilho seria o avô, pois sabia Carlos que Afonso era um homem de valores sólidos e veria sua decisão como ato de libertinagem.

E seria para ele como o horror de uma fatalidade! Já a mulher de seu filho fugira com um homem, deixando atrás de si um cadáver; seu neto agora fugia também, arrebatando a família de outro – e a história da sua casa tornava-se assim uma repetição de adultérios, de fugas, de dispersões, sob o bruto aguilhão da carne! ... Depois as esperanças que Afonso fundara nele – considerá-las-ia tombadas, mortas no lodo! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1353)

Tendo convencido a si próprio de que nada poderia fazer em relação às regras morais e desconfianças do avô aos quais chamava de preconceitos, estava disposto a fazer um sacrifício de deixar Afonso magoado e arrasado para insistir nesta condenada relação amorosa.

Após os acontecimentos que culminaram no descobrimento do incesto e da reincidência de Carlos que se envolveu amorosamente com a irmã mesmo depois de estar ciente de toda a história, o autor mostra que de nada adiantou a tradição, a posição social e a educação de Carlos, o destino foi implacável e reduziu dois únicos descendentes Maias a animais selvagens: “...Toda a beleza de Maria, todo o requinte de

Carlos, desapareciam. Ficavam só dois animais, nascidos do mesmo ventre, juntando-se a um canto como cães, sob o impulso bruto do cio!” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1476).

A paixão irresistível de Carlos não permitiu que ele se separasse imediatamente da irmã, e ao encontrá-la, “Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como o bafo ardente de um abismo, escancarado na terra a seus pés (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1500)”, que culminou no incesto consciente, causou nele uma mistura de saciedade e nojo físico, se transformou em vergonha de si mesmo, em repulsa física da mulher amada, enjoou do perfume exalado pela amada, agora era o sentimento oposto da atração sexual de outrora. Carlos começou a sentir a repugnância sobre o seu próprio pecado. Todas as qualidades físicas de Maria que ele sempre adorou, acabaram se transformando em um profundo desgosto. A mulher amada anteriormente reconhecida como uma Deusa, agora lhe parecia um animal bestial, ou talvez a personificação da estátua de Vênus com sua marmórea rigidez:

Fora depois aquele corpo dela, adorado sempre como um mármore ideal, que de repente lhe aparecera, como era na realidade, forte de mais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer. Nos seus cabelos de um lustre tão macio, sentia agora inesperadamente uma rudeza de juba. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite o tinham assustado como se fosse uma fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar... Quando os seus braços o enlaçavam, o esmagavam contra os seus rijos peitos túmidos de seiva, ainda decerto lhe punham nas veias uma chama que era toda bestial (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1506)

Além da repulsa sobre Maria Eduarda, uma grande angústia o consumia por medo de encarar o avô. Sabia que ia ter que encontrá-lo e confrontá-lo, mas esse encontro ele não imaginava que seria final e trágico.

Carlos, consumido por sentimento de culpa, retorna ao Ramalhete, acreditando que mesmo após ter cometido o incesto conscientemente poderá seguir sua vida sem problemas, ao lado do avô. Chegando ao Ramalhete, na parte exterior os candeeiros ainda ardiam, mas no interior ainda era treva. Trôpego e desorientado, caiu no sofá, na falta de uma luz que orientasse o seu caminho. Nesse momento, surge o avô com uma luz em sua direção. Mas não era uma luz comum, era algo que assustava. Era um Afonso que aparecia lívido, com os olhos vermelhos, um clarão que chegava não para confortar e sim para recriminar.

Pé ante pé, subiu as escadas ensurdecidas pelo veludo cor de cereja(...). A luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até as profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: - e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1507).

Essa foi a cena que ficou gravada em Carlos: o lívido do rosto e o vermelho dos olhos, cores nesse momento de um tom negativo de morte. Quando Carlos observa o avô, antes da sua morte, com o passo lento e arrastado sobre um veludo que espalhava um tom de sangue, sumindo no interior do Ramalhete, parece não ter percebido que ali estava findando a dignidade e a força de toda a sua família.

Afonso da Maia, envolto em toda essa tragédia, parecia uma grande árvore centenária que aos poucos cedia a lentos e contínuos golpes de machado. Questionou-se por que Deus o deixara viver tanto para presenciar tal horror:

E afastou-se, todo dobrado sobre a bengala, vencido enfim por aquele implacável destino que, depois de o ter ferido na idade da força com a desgraça do filho – o esmagava ao fim da velhice com a desgraça do neto (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1492).

Ao ver ao que se reduziu a descendência em que ele tanto apostou, e supondo que toda sua família ali findara, Afonso morreu, desgostoso e solitário ao pé da cascata, sobre a tosca mesa de mármore e entre os agourentos cedros do Ramalhete. “Uma réstia de Sol, entre os ramos grossos do cedro, batia a face morta de Afonso.” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1509) Afonso da Maia foi o herói que resistiu bravamente ao tempo e aos destemperos da vida, um homem “granítico” como se referia João da Ega, mas jamais poderia imaginar que seria derrotado ao ver a desgraça entre os netos.

Nas páginas finais do romance, há uma passagem em que o personagem Vilaça, empregado fiel de muitos anos da família Maia relembra uma conversa que teve com Afonso, anos antes, tentando fazer com que ele desistisse da ideia de mudar para o Ramalhete:

- Há três anos, quando o Sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. O Sr. Afonso da Maia riu

de agouros e lendas... Pois fatais foram. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1516)

O narrador destaca a fatalidade familiar anunciada pelo empregado no início do romance em seu relatório, que foi visto com incredulidade por Afonso, pois até achou graça do comentário sobre lendas e agouros, mas de fato é no Ramalhete que Pedro morre, desgostoso pela traição e abandono, é lá que Carlos descobre o passado obscuro de Maria Eduarda através do vingativo Castro Gomes e lá também morre Afonso, vítima do desgosto ao descobrir o incesto entre os netos. Pode-ser afirmar que Afonso foi um conjunto de virtudes que foram esterilizadas, findadas. Ao cair, seu corpo se agigantou, como uma grande estátua, e sua morte refletiu a morte do Ramalhete. Com ele se foi toda a esperança de dias melhores, da perpetuação da virtude e da moral. Alberto Machado da Rosa discorre sobre Afonso da Maia:

Está muito acima do mundo em que vive[...]. É uma síntese das virtudes mais autênticas da raça, imobilizadas e esterilizadas pela torpeza de um mundo que nem as conhece, nem as quer entender. [...] Com sua morte, diz Alencar “foi-se a faísca, foi-se a paixão....Afonso da Maia” (1964. p. 369)

A morte de Afonso, o final incerto de Maria Eduarda, a deusa amaldiçoada pela fatalidade do incesto e a partida de Carlos, que tentava esquecer todo horror que causou ao avô confirmaram o realismo cruel e pessimista desenhado pouco a pouco na narrativa. Após um período de dez anos, Carlos e Ega voltam para fechar definitivamente o Ramalhete e encontram um ambiente desolador:

(...) a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste: na tira de um rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; e nas janelas das casas, à beira da água, um raio de sol morria, lentamente sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, como um resto de esperança numa face que se anuvia. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1537-1538)

De uma forma ou de outra, as paredes do Ramalhete foram fatais aos Maias, não apenas pela morte física, como lembrou Carlos Eduardo:

Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou, travando no braço do Ega:

— É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!

Ega não se admirava. Só ali, no Ramalhete, ele vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à vida – a paixão. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1541)

Os momentos finais do romance mostram que o Ramalhete se transformou em uma espécie de jazigo, com o interior destruído, o espelho da decadência, da morte e, principalmente da dispersão de seu clã:

E os dois amigos atravessaram o peristilo. Ainda lá conservavam os bancos feudais de carvalho lavrado, solenes como coros de catedral. Em cima, porém a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a cal lascada dos muros. ... Depois, no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como num claustro abandonado. Nos quadros devotos, dum tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida duma caveira. Uma friagem regelava... No salão nobre os móveis de brocado, cor de musgo, estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão de sua raça...

— Vamos embora – exclamou Ega – Isto está lúgubre! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1535)

O quadro da condessa de Runa, sogra de Afonso da Maia, é mostrado no início do romance e é retomado ao final, com o mesmo destaque para a cor do vestido, que remete ao sangue, tão responsável pelo infortúnio, decadência e encerramento da família. Imagem cíclica, circular, que registra a dispersão da família representada por uma mulher.

Entre os móveis que desapareciam “sob os largos sudários brancos” (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1536), um em especial chamou a atenção:

E Carlos imediatamente descobriu um desastre na cornija, nos dois faunos que entre troféus agrícolas tocavam ao desafio. Um partira o seu pé de cabra, outro perdera a sua flauta bucólica...

— Que brutos! – exclamou ele furioso, ferido no seu amor de coisa de arte.

— Um móvel desses! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1536)

Era o “móvel divino do Craft”, tão simbólico na toca, onde os faunos tocavam o desafio bucólico. Representando Carlos e Maria Eduarda, que antes estavam felizes,

alheios à tragédia e ignorando todos os sinais, agora estavam para sempre defeituosos, mutilados, estragados. Ainda em meio aos móveis, João da Ega encontra peças significativas que lembram todo o desenlace familiar, marcado por uma mistura consanguínea infeliz :

De repente deu com o pé numa caixa de chapéu sem tampa, atulhada de coisas velhas – um véu, luvas desirmanadas, uma meia de seda, fitas, flores artificiais. Eram objetos de Maria, achados nalgum canto da Toca, para ali atirados, no momento de esvaziar a casa! E, coisa lamentável, entre os restos dela, misturados como na promiscuidade de um lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia! (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1536).

O final trágico ganha mais contorno quando os amigos atravessam a memória mais triste, que é o escritório de Afonso da Maia. A fechadura estava emperrada e eles muito comovidos ao lembrarem de toda a história passada no casarão, são surpreendidos por uma cena tragicômica:

A porta cedeu; e toda a emoção de repente findou, na grotesca, absurda surpresa de romperem ambos a espirrar, desesperadamente, sufocados pelo cheiro acre dum pó vago que lhes picava os olhos, os estonteava. Fora o Vilaça, que seguindo uma receita de almanaque, fizera espalhar às mãos cheias, sobre os móveis, sobre os lençóis que os resguardavam, camadas espessas de pimenta branca! E estrangulados, sem ver, sob uma névoa de lágrimas, os dois continuavam, um defronte do outro, em espirros aflitivos que os desengonçavam. (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1537)

A pimenta branca, além de sugerir um ritual de purificação, pode representar também a chamada “pá de cal”, o enterro definitivo da casa, da tradição, do respeito e da continuidade dos Maias. Tudo terminado em desilusão e poeira.

Durante a observação dos amigos ao Ramalhete abandonado há uma nítida sensação de nostalgia e pessimismo, além do abandono e da dispersão que acaba por sugerir a própria dispersão dos Maias e fatalmente o claro pressentimento do fim de clã tão tradicional. Carlos Reis reforça essa opinião com a seguinte assertiva:

Esse pressentimento expressa-se a partir das referências ao espaço do jardim: é a “melancolia do retiro esquecido”, isto é, de certo modo extinto; é a “ferrugem verde” que corrói o símbolo (Vénus Citereia) de um amor (o de Maria Eduarda) definitivamente perdido... é o próprio “prantozinho da cascata, esfiado saudosamente”, como se necessário fosse anunciar o desgosto e a amargura perante as

indelévels marcas deixadas (nas coisas e nas pessoas) pelo fluir irrefreável do tempo. (1988. p.184)

Vê-se, ao final do romance, que desde o início os presságios anunciavam que a catástrofe era inevitável, que o *Ramalhete* realmente era fatal aos Maias e seu destino era o abandono e a ruína, que a aristocrática família iria se dispersar, que todos os amores seriam infelizes, que as ações iriam conduzir ao desespero e à morte. O lar, que seria feliz e amável, jazia para sempre entre móveis amortalhados. Aos leitores desatentos que ainda esperavam um final feliz dos príncipes envoltos em veludos e beleza, Eça apresentou, através das cenas de vida romântica e elementos premonitórios inseridos habilmente, a tragédia de uma realidade sem esperança e totalmente fracassada. Afirmação endossada por Machado Rosa :

A dimensão mais profunda e transcendente da concepção dos Maias é a própria tragédia. Uma tragédia clássica, visualizada externa e internamente de maneira clássica, e sobreposta à sub-humanidade que gesticula através da vasta comédia de costumes que lhe serve de pano de fundo. (1964, p344)

Nunca Eça foi tão violento , pela intenção satírica; tão terno, pela vibração lírica; tão corrosivo, pela ironia; ; tão compassivo, pelo humor; tão cômico, na farsa; tão trágico, na filosofia; tão espontâneo, na inspiração... (1964, p.400)

A verdade é que nenhum livro de Eça, com a provável exceção de *Ilustre Casa de Ramires*, foi medido, pesado, estruturado, feito e refeito, com o esmero e o cuidado que o quintal do *Ramalhete* e outros símbolos estudados que ilustram e demonstram. (1964, p.400)

O romance *Os Maias* pode ser considerado um conjunto de tragédias: o implacável destino do herói Afonso, abatido por desgostos e outros acontecimentos fatídicos: a tragédia do filho, traído pelo adultério, a inércia pessoal e profissional do neto (em tudo falho, inclusive nas mais básicas questões morais), o retrato da heroína Maria Eduarda, traída, manchada por fatalidades e pelo destino, que partia para uma vida de incertezas, da mesma forma que sua mãe no tempo passado e a ruína do tão eloquente *Ramalhete*. As falhas em vida e a morte, como o fim de tudo. Os Maias são, como as palavras de Mário Sacramento: “a falência de toda possibilidade de comandar a vida”. (1945, p.239)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Maias é uma obra complexa, rica em temas e elementos que podem proporcionar uma série de interpretações. Seu enredo é marcado por aspectos naturalistas e realistas, embora possua consideráveis resquícios românticos, portanto seria um engano categorizar a obra apenas em uma “escola” literária ou reduzi-lo a um trágico romance. É preciso uma leitura mais apurada dos fatos históricos, das personagens e suas relações, do modo como a sociedade impõe regras materiais, morais e religiosas, para perceber toda a crítica a uma instituição social cheia de normas, extravagâncias e superficialidades; e ao mesmo tempo estéril, improdutiva e fadada ao fracasso.

Apesar de Eça de Queirós ter publicado *Os Maias* em 1888, e os tipos narrativos por ele desnudados pertencerem a sociedade da sua época, é possível reconhecer que os temas de suas críticas continuam muito atuais. Grande parte da sociedade moderna padece dos mesmos males da sociedade queirosiana: a importância excessiva com as aparências, o falso moralismo, as relações pessoais pautadas por interesse, os jogos de poder, a improdutividade, a decadência política, os preconceitos sociais, religiosos, culturais e ideológicos entre outros fatores retratados em sua obra.

Eça de Queirós foi um homem consciente do seu papel de artista revolucionário e tinha claros objetivos de fazer as denúncias diante do Estado, do Clero, da Família, produzidas de formas diretas ou indiretas. Através da sua literatura, Eça de Queirós exerceu uma forma muito particular de combater e tentar intervir as mazelas por ele observadas dentro e fora de Portugal.

Dentro do romance *Os Maias* têm-se, a partir do pano de fundo de um trágico incesto outro conjunto de temas, como um conflito latente entre o arcaico e o “moderno” representados por personagens. Carlos Eduardo, que foi educado com preceitos modernistas ingleses, que prezava pela força física, o culto ao corpo, a educação ao ar livre e adepto a ideias modernas em contrapartida de seu pai, Pedro, que foi criado em ambiente conservador, repleto de ensinamentos e dogmas religiosos. Dessa forma, Eça de Queirós conduziu, de forma alegórica, um Portugal conflituoso entre ideias conservadoras e arcaicas com as novas ideias revolucionárias vindas de outros principais países europeus. Portanto, a problemática do incesto dentro do romance é apenas mais um componente do “organismo doente” que era Portugal, é a

representação da sua decadência moral, a incapacidade de evoluir e sua provável finitude.

Para entender mais um pouco a obra de Eça de Queirós é necessário observar que o constante uso de sua ironia em sua escrita funciona também como estratégia ideológica. O autor, através da figura de Afonso da Maia clamava por uma revolução, algo que acordasse o “grande porco adormecido”, mas nada acontece, pois o país comportava sucessivas gerações de medíocres, com discursos inválidos e vazios. Na verdade, apesar dos muitos caminhos que possam ser trilhados, todas as personagens caem no vencidismo e na desistência.

A sua arte teve como alvo toda a problemática envolvida na sociedade lisboeta do seu tempo. Tentou abrir os olhos dos inertes sobre a tragédia que é a má educação romântica voltada para as mulheres, assim como a cultura perniciosa dos casamentos por interesse, a perpetuação de uma sociedade ociosa, a imprensa sem engajamento, a inutilidade da poesia e dos romances de teor extremamente romântico, a crença cega nas instituições religiosas e o ineficiente funcionalismo público.

O romancista será sempre lembrado tanto pela grandiosidade de sua obra quanto por sua mordaz crítica a sociedade, construída através da riqueza acurada dos detalhes que tentamos aqui apresentar uma pequena amostra e que pretendia construir um novo Portugal, com mais mobilidade e progresso, embora com muitos indícios de grande pessimismo.

REFERÊNCIAS

- ABDALLA, Benjamin Junior e PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. Ed. Ática: São Paulo, 1982.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Ed. Martins Fontes, 1993.
- BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea; Revisão de Marta M. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- CAMPOS MATOS, A., org. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2. ed. revista e aumentada, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COSTA, Antonio Firmino. GUERREIRO. Maria das Dores. *O Trágico e o Contraste – O fado no bairro de Alfama*. Publicações Dom Quixote. Lisboa. 1984.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. *Correspondência*. In: Obras de Eça de Queiroz. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979. v. III
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. *Correspondência*. Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. v. 1
- FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal. Estudo de fatos sócio culturais*. Lisboa. Livros Horizonte. 1993
- FRYE Northrop, *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix. São Paulo. 1957
- HERDER LEXICON. *Dicionário de símbolos*. 5ed. Ed. Cultrix. São Paulo, 2002.
- HISTÓRIA DO FADO. Disponível em: <http://www.museudofado.pt/gca/?id=17> Acesso em 03/02/2016.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva S.A. 1996.

LIMA, Isabel Pires de. *As Máscaras do desengano*. Para uma abordagem sociológica de <<Os Maias>> de Eça de Queirós. Ed. Caminho, SA., Lisboa, 1987.

MATOS, Alfredo Campos. Eça de Queiroz/Emília de Castro – *correspondência epistolar*. 2. ed. Porto: Lello Editores, 1996.

MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. USP: São Paulo, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 25ed. Ed. Cultrix. São Paulo, 1999.107

NEVES, Maria Helena de Moura. *O teatro grego: a tragédia*. In.: MORETTO, Fulvia, BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1942-1946. 15 vols.

PERROT, Andrea Czarnobay. Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo. Tese doutoramento em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2006

QUEIRÓS, Eça de. ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Dois Mundos Editora, s.d.

QUEIRÓS. *Obra Completa*. Vol. I. Editora Nova Aguilar S.A. Rio de Janeiro. 1997

QUEIROZ. Eça de. *Uma campanha alegre – Das farpas*. Volume I. Lisboa: Lello e Irmão Editores, 1945.

REIS, Carlos. *Estudos Queirosianos – Ensaio sobre Eça de Queirós e sua obra*. Editorial Presença: Lisboa, 1999.

_____. *Introdução a leitura dos Maias*. Ed. Almedina Brasil: São Paulo, 2003.

_____. *Introdução a leitura dos Maias*. Ed. Almedina Brasil: Coimbra, 1988.

_____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.

REYES, Câmara e PEREIRA, Lúcia Miguel. *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. 1. ed. Lisboa: Dois mundos, 1945.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Editorial Presença, 1979.

SACRAMENTO, Mário. Eça de Queirós – *Uma estética da ironia*. Coimbra editora LTDA. 1945

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. 1996

XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. *Eça de Queirós Intelectual: a literatura e o projeto de “regeneração” de Portugal no Século XIX*. Tese doutoramento em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.