



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PpgLDC



TATIANE SANTOS DE ARAÚJO

**AMOR DE SALVAÇÃO À MODA DE EÇA:
UMA LEITURA DE *ALVES & CIA***

Feira de Santana - BA
2012

TATIANE SANTOS DE ARAÚJO

**AMOR DE SALVAÇÃO À MODA DE EÇA:
UMA LEITURA DE *ALVES & CIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima.

TATIANE SANTOS DE ARAÚJO

**AMOR DE SALVAÇÃO À MODA DE EÇA:
UMA LEITURA DE *ALVES & CIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPG LDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 03 de agosto de 2012.

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima
Orientador – UEFS

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
UFPE

Prof. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl
UEFS

Dedico a Deus por conduzir sabiamente minha vida e permitir a construção deste trabalho, e a meus pais, Antônia e Miraldo, pelo amor sem reservas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeira, inevitável e infinitamente pela oportunidade;

Aos meus pais Antônia e Miraldo por sempre cuidarem da minha educação e da execução dos meus projetos de vida;

Às minhas irmãs Sônia e Neuraci pelo incentivo e solicitude ao longo de minha vida;

Ao meu esposo e fiel incentivador, Lamarque, por zelar pela concretização de meus sonhos desde à graduação;

Ao sempre mestre Chico Lima pela sagacidade e paciência com que administrou minhas inquietações e incertezas, e também por acreditar nas minhas potencialidades e nas de *Alves & Cia*;

À Edinage e Andreia, duas amigas de Especialização, Mestrado e de Caminhada, sem a força e o companheirismo de vocês certamente as pedras teriam vencido meu caminho;

À amiga Joilma, pela colaboração técnica e, sobretudo, pela amizade;

Às amigas Flávia, Silvana e Jose pela hospitalidade e carinho com que me acolheram desde à Especialização;

À banca de qualificação nas pessoas da Prof^ª. Dra. Alana Freitas El Fahl e da Prof. Dra. Rosana Patrício que muito contribuíram para que eu ampliasse meus olhares sobre *Alves & Cia*;

Ao Prof. Dr. Adeítalo Pinho pelo apoio e colaboração por meio do grupo de estudos literários contemporâneos;

Aos meus colegas de turma com quem compartilhei grandes momentos de aprendizado e descontração;

À CAPES por viabilizar financeiramente esta pesquisa;

Ao Real Gabinete Português de Leitura no RJ pela primordial contribuição bibliográfica;

Aos meus amigos, minha *reliquia*, que me ajudaram, fosse na UEFS, em Ipirá, na *Cidade* ou nas *Serras*, minha sincera gratidão.

*"Em matéria social é o rótulo impresso na garrafa
que determina a qualidade e o sabor do vinho."*

Eça de Queirós

RESUMO

Ao investigar uma obra de publicação póstuma e de pouco conhecimento do grande público, a novela de Eça de Queirós *Alves & Cia*, o presente estudo busca compreender o papel do adultério, em especial o feminino, na ficção e nos projetos ideológicos de Eça de Queirós. Estando o leitor habituado com os finais infelizes das adúlteras nas narrativas do autor, constitui o propósito dessa pesquisa, evidenciar as razões que possivelmente levaram o escritor lusitano a permitir, num intrincado, irônico e risível caso de triângulo amoroso, que a mulher adúltera escape a qualquer punição. Nesse intuito, cabe a este trabalho não só a tarefa de considerar os valores que compunham a mentalidade portuguesa oitocentista em torno da condição feminina, da educação das mulheres, dos papéis sociais e do adultério, para melhor compreender as perspectivas do prosador em torno do tema, mas também evidenciar o trato diferenciado dado por ele ao mesmo tema em suas demais obras. Cabe também elucidar o contraponto com o Romantismo que Eça de Queirós sempre se esforçou em manter dentro e fora de suas obras, reflexo da sua conhecida preocupação com a influência negativa do idealismo romântico na educação da sociedade portuguesa, sobretudo das mulheres. E é reconhecendo a atualidade de *Alves & Cia* e a pluralidade de sentidos que ela abarca que o presente estudo também não se exime de assinalar a relevância das reficcionalizações da obra em diálogo com outras artes como o cinema, a música e o teatro.

Palavras-chave: Alves & Cia. Adultério feminino. Condição feminina. Papéis sociais. Educação romântica.

ABSTRACT

To investigate a title *Alves & Cia* by Eça de Queirós that it is at the same time a posthumous publication and not well known by people fostered the present study to pursue understand the role of the adulterer, especially the feminine one, in the fiction and in the ideological projects of Eça de Queirós. As the reader of Eça de Queirós is used to encountering unhappy ends of the adulteress in the author`s narratives, this paper`s purpose is to verify the reasons that led the Portuguese writer to allow, in the intricate, ironic and risible love triangle, the escape of the adulteress from any punishment. Following this intention, this paper is not only concerned to consider the values that constitute the Portuguese mentality nineteenth - feminine condition, women education, the social roles and the adulterer – to better understand the perspectives of the writer but also to evince the differential treatment given by the author to the same themes in his other titles. It is relevant elucidate the counterpoint with the Romanticism that Eça de Queirós always tried to insert inside and outside of his titles, as a result of his concern with the negative influence of the romantic idealism in the education of Portuguese society, mainly the education related to women. By recognizing contemporaneity and the plurality of senses that *Alves & Cia* embodies that the present study itself does not exempt to designate the relevance of the re-fictionalization of the titles that dialogue with other arts like cinema, music and theatre.

Key-words: *Alves & Cia*. Adulteress. Feminine condition. Social Roles. Romantic Education.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ENTRE PRIMOS, CORRESPONDÊNCIAS E CRIMES, UMA RELÍQUIA	14
2.1 O LUGAR DE <i>ALVES & CIA</i> NA PROSA DE EÇA DE QUEIRÓS	18
2.2 <i>ALVES & CIA</i> : MAIS UM CASO DE TRIÂNGULO AMOROSO?	21
2.3 DO TRÁGICO AO CÔMICO: IRONIA, HUMOR & CIA	23
2.4 DO PAPEL AOS PALCOS E TELAS: MAIS UM LUGAR PARA <i>ALVES & CIA</i>	29
3 MENTALIDADES PORTUGUESAS NO SÉCULO XIX	38
3.1 UM ESPECTADOR-PRODUTOR DAS “CENAS DA VIDA PORTUGUESA”	40
3.2 EDUCAÇÃO FEMININA E PAPÉIS SOCIAIS NO SÉCULO XIX	53
3.3 O LUGAR DO ADULTÉRIO NA NARRATIVA QUEIROSIANA	66
3.4 ENTRE CONVENÇÕES E TRANSGRESSÕES: A CONDIÇÃO DAS MULHERES QUEIROSIANAS	73
4 UM TRIÂNGULO AMOROSO INUSITADO: OLHARES SOBRE <i>ALVES & CIA</i> ..	88
4.1 <i>ALVES & CIA</i> : OLHARES E REPRESENTAÇÕES DO OUTRO	89
4.1.1 Godofredo Alves: Outro “Arrasado de Romance”?	91
4.1.2 O Oportunismo e a Lábria de um Sogro ou o Pão da Velhice	110
4.1.3 De Negócios a Negociozitos: O Faro de Machado	117
4.1.4 Da Finura Comercial ao Sofá Amarelo: Machado, o Motivador de Males	120
4.1.5 Há Males que Vêm para o Bem: Ludovina, a Perdição-Salvação	124
4.1.6 Entre Carvalhos e Medeiros: Os Conselheiros da Prudência e da Conveniência ..	141
4.2 PARA TAPAR AS BOCAS E OS OLHOS DO MUNDO, UM PRAGMATISMO DE SALVAÇÃO	151
5 CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

Considerado um dos maiores expoentes da literatura portuguesa do século XIX, José Maria Eça de Queirós, mais de um século depois de sua morte, continua a surpreender seus leitores, e sua obra ainda é muito estudada nas academias. Por trazer traços que sinalizam uma cultura, uma nação, uma língua e metalinguisticamente uma literatura, a obra de Eça de Queirós passa a integrar não apenas o cenário do cânone literário português, mas também o dos países de língua portuguesa que por ele se veem representados.

No conjunto da obra de Eça de Queirós, porém fora do cânone queirosiano, está *Alves & Cia* (1925), novela de publicação póstuma, de gênese desconhecida e lugar incerto na produção do autor. A partir da iniciativa do filho do próprio Eça, em tornar público esse achado, o leitor, ainda em pequena escala, passa a ter acesso a essa obra-prima, pequena no tamanho, porém de grande expressividade, através da qual se desvelam as mazelas da burguesia portuguesa oitocentista, assim como ocorre nas demais obras representativas do autor.

Ao modo de *Romeu e Julieta* e marcadas por um passionalismo que impulsiona suas personagens a superarem obstáculos na busca pela felicidade amorosa, as famosas novelas camilianas, *Amor de perdição* (1862) e *Amor de salvação* (1864), mostram como os valores morais e sociais servem de empecilho ao sucesso de relações amorosas impossíveis ou condenáveis. Lançando-se profunda e desenfreadamente no amor, tais personagens, depois de muito sofrerem, se deparam com a fatalidade de um amor que só parece ter sentido na impossibilidade. Desse modo, o trágico é o tom das duas novelas, até mesmo em *Amor de salvação* cujo título sugere enganosamente um desfecho feliz.

Sem pretensões de fazer um estudo comparativo entre a novela queirosiana *Alves & Cia* (1925) e as do escritor romântico Camilo Castelo Branco, o título desse trabalho apenas retoma ironicamente o das novelas camilianas. O intuito é mostrar que, numa perspectiva intertextual, a relação entre as personagens de *Alves & Cia* passa simultaneamente, como se verá mais adiante, pelo crivo da perdição (o adultério e suas conseqüências) e da salvação (os meios para remediar o problema). Tal perspectiva se adequará aos conflitos vividos pelo protagonista Godofredo Alves. Convém destacar, entretanto, que se trata de uma perdição-salvação ao modo de Eça de Queirós, com sua ironia mordaz que aponta como fatalidade não a morte dos amantes ou a lavagem da honra, mas apenas a confirmação da hipocrisia das relações sociais.

Assim, a proposta é evidenciar como e em quais aspectos a relação entre o triângulo amoroso de *Alves & Cia*, que envolve Godofredo, Ludovina e Machado, passa a ser, ao mesmo tempo, a perdição e a salvação do protagonista que é o marido traído. Mas, como o desfecho da novela não é trágico ao modo camiliano, que recorre à morte ou à desgraça, pode-se dizer que o amor de Godofredo Alves é mais de salvação do que de perdição, pois esta estaria apenas no âmbito da honra e da moral, enquanto aquela não estaria num amor paliativo, num arrependimento ou num sincero perdão, mas na astúcia reguladora dos interesses da sociedade da época e até mesmo dos dias de hoje.

Mantendo-se extremamente vasta e fecunda, a fortuna crítica da obra de Eça de Queirós surpreende não apenas pela extensão e pela variedade de ângulos com os quais sua produção artística é vista, avaliada, estudada, ponderada, etc. Mostra-se curiosa entretanto a constatação de que existem obras do autor que ainda escapam ao olhar atento de críticos e estudiosos da obra queirosiana, como é o caso de *Alves & Cia*. São poucos os especialistas que fazem incursões à novela, mais raros ainda são os que se debruçam sobre ela transformando-a em objeto de estudo e reconhecendo sua relevância no conjunto da obra do autor.

E é assim, servindo-se de uma fortuna crítica ainda incipiente, em construção, que o presente trabalho busca nas relações amorosas de *Alves & Cia* tecer olhares sobre os pressupostos estéticos e ideológicos que guiavam a produção artística desse escritor, o qual soube como poucos ler o seu, e pelo caráter atual de sua literatura, também o nosso tempo. Busca-se, mais especificamente, compreender o peso que o adultério, em especial o feminino, exercia sobre a pena do autor, tanto quanto a chamada educação romântica para a qual ele sempre reservou suas mais severas críticas.

Tratando do conturbado conflito interior que passa a viver o negociante Godofredo Alves, após ter descoberto a traição de sua esposa Ludovina com seu sócio Machado, braço direito, ou melhor, o cabeça da firma em que trabalhavam, *Alves & Cia* certamente não surpreende pelo tema central, visto que tematizar o adultério era uma constante entre os escritores realistas da época, inclusive o próprio Eça se serviu deste quase que obsessivamente, com reconhecida influência do escritor francês Gustave Flaubert.

O que surpreende mais nitidamente é a abordagem do tema, as estratégias narrativas, o jogo de linguagem do qual o leitor é convidado a participar; o toque da ironia e do humor que faz esfarelar-se o casamento que, enquanto instituição, ancora-se na tensão entre o ser e o parecer de uma sociedade burguesa regada a convenções pessoais e sociais. O leitor, habituado aos finais geralmente trágicos que Eça destina a suas personagens que de alguma

maneira transgridem a ordem social e moral estabelecidas, principalmente por via do adultério feminino, é surpreendido com *Alves & Cia*. Somente diante do desfecho da narrativa, o leitor dá-se conta de que se trata de um caso de adultério bem sucedido no qual pragmaticamente a mulher adúltera é poupada, bem como a suposta honra de um homem que não deseja abdicar nem do amor nem do dinheiro.

E é para compreender essa, pode-se dizer, misericórdia da pena queirosiana para com a infratora e hipócrita burguesia lisboeta, que este trabalho se organiza em três partes que se interrelacionam para dar conta de trazer à lume a relevância dessa novela no conjunto da obra do autor. Desse modo, busca contextualizar a trama de acordo com as mentalidades portuguesas da época em torno do casamento, da mulher, do adultério e das relações sociais de interesse. Busca-se dar nesse quadro especial atenção às implicações do adultério feminino dentro da obra queirosiana, bem como à chamada educação romântica que nas demais obras geralmente é atribuída à mulher, mas que demonstra ter na vida de Godofredo Alves tragicomicamente grande repercussão e pesar.

Considerando as implicações inerentes às condições de uma publicação póstuma, a primeira parte desse estudo se dedica a apresentar ao leitor o status da obra. Busca em alguns momentos, sem pretensão de fazer crítica textual, esclarecer sua gênese tortuosa, bem como apontar aspectos que sejam suficientemente aptos a pleitear um lugar significativo para essa novela dentro da produção artística de Eça de Queirós. Sem, contudo, é claro, estabelecer hierarquia em relação às suas demais obras. Desse modo, recorrer-se-á às declarações do filho do autor, José Maria, acerca da natureza dos póstumos queirosianos, cuja publicação ele autorizou e organizou, bem como às perspectivas de especialistas como Carlos Reis, coordenador da edição crítica da obra de Eça, e de Helena Cidade Moura, responsável pela transcrição do manuscrito.

Alcançando um lugar possível para essa narrativa no legado de Eça de Queirós, este primeiro capítulo ainda se propõe a identificar e, por que não, vislumbrar outros lugares para *Alves & Cia* do ponto de vista de sua recepção. Mais especificamente, tratará do seu diálogo com outras expressões artísticas ou com suas reficcionalizações, como prefere Isabel Pires de Lima. Desse modo, terão atenção as respectivas adaptações teatral e cinematográfica do português Fernando Gomes e do brasileiro Helvécio Ratton (*Viva o Casamento!* (2001) e *Amor & Cia* (1998)). Para abarcar teoricamente este tópico, recorrer-se-á a alguns poucos estudos que trabalham diretamente com essa narrativa, mesmo que em sua maioria constituam analogias entre essa ficção queirosiana e a adaptação fílmica de Helvécio Ratton.

Nesta primeira parte, haverá ainda uma breve apresentação da ironia e do humor, marcas de Eça de Queirós, mas que em *Alves & Cia*, em especial, assumem um tom jocoso e dão a esse caso de triângulo amoroso um final feliz, estratégia notadamente atípica dentro do quadro das obras do autor que tematizam o adultério ou qualquer outro tipo de transgressão moral ou social. Logo, nomes como o de Mário Sacramento e o de Lélia Parreira Duarte, dentre outros, serão considerados no rol das discussões sobre as estratégias de ironia e humor queirosianas.

A segunda parte, através do contexto histórico e sócio-cultural em que viveu o espectador-produtor das cenas da vida portuguesa, busca melhor compreender em que se ancorava ou se justificava a crítica voraz que a obra desse literato nunca poupou à sociedade burguesa de Portugal. Perceber os aspectos ideológicos que orientavam a literatura de Eça de Queirós é decisivo na compreensão do destino de suas personagens. Tais aspectos podem explicar, por exemplo, porque só em *Alves e Cia* o autor permitiu que um caso de adultério tivesse final feliz, fazendo Godofredo Alves, Machado e Ludovina se reconciliarem. Assim, além de seus romances, as ideias que o escritor defendia em textos d'*As farpas* no que diz respeito à educação e ao adultério femininos servirão de suporte para demonstrar que *Alves & Cia*, mesmo integrando seus últimos anos de produção, acaba servindo de ilustração ao pensamento reformista de outrora, evidenciando que Eça de Queirós não se desligou de todo do projeto realista, nem tampouco abrandou sua crítica sobre a sociedade portuguesa

Nessa perspectiva, interessa debruçar-se sobre as mentalidades portuguesas da segunda metade do século XIX, conhecer melhor as ideias e o imaginário português em torno do adultério, dos papéis sociais, da educação feminina, enfim, de questões morais e éticas, enfatizando, principalmente, os olhares e estereótipos sobre o adultério feminino, o que decerto terá influência na condição das mulheres queirosianas. Em suma, o que este momento da pesquisa procura explorar é a relação entre o Portugal dos portugueses e o Portugal de Eça de Queirós, sobre o qual se erguerão suas personagens femininas com seus amores e dissabores. Nesse intento, servirão à pesquisa, entre outras contribuições, a de Beatriz Berrini, com seu respeitável e minucioso estudo sobre o Portugal de Eça de Queirós; a de Maria Saraiva de Jesus que se dedica aos estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX; as de George Duby e Michele Perrot sobre a história das mulheres; e as de Mônica Figueiredo com seus estudos sobre as mulheres queirosianas.

Na terceira e última parte desse estudo terá dedicada atenção o caso adúltero em que se envolvem as personagens de *Alves & Cia*. Trata-se do momento em que serão consideradas questões pertinentes ao estilo de Eça de Queirós e às suas estratégias narrativas que ajudam a

traçar o perfil das personagens. Nesse âmbito, torna-se oportuno um breve paralelo da novela com *O primo Basílio*, por onde se perceberá a relação entre Luísa e Ludovina com seus respectivos amores, como diz Luiz Guimarães, “moralmente condenáveis”, mas principalmente a semelhança entre a índole romântica de Godofredo Alves e da “Burguesinha da Baixa”. Cabe também avaliar o jogo narrativo que faz com que as personagens de *Alves & Cia* lancem umas sobre as outras olhares que se alteram de acordo com suas conveniências.

As personagens que compõem este triângulo amoroso de desfecho inusitado serão postos em evidência, constituindo o centro da discussão nessa última parte do trabalho. E nesse processo perceber-se-á: além da problemática de Eça de Queirós com o Romantismo, evidente em boa parte de sua obra, e que curiosamente terá em Godofredo Alves forte influência, o desvelamento de um pragmatismo que move as relações de interesse entre os portugueses e as falsas aspirações de manter intacta a honra masculina, daí o amor de salvação de Godofredo Alves.

Considerando as estratégicas irônicas do prosador por via do humor, será possível perceber como a hipocrisia das personagens em nome das aparências tornam-nas risíveis, logo as contribuições de Henri Bergson sobre o riso e de Lélia Duarte sobre a ironia serão significativas. Especialistas renomados da obra de Eça de Queirós como Carlos Reis, Ernesto Guerra da Cal, Beatriz Berrini, e outros já aqui citados ou não, ajudarão a construir os olhares para onde se orientará uma leitura de *Alves & Cia*, como é o propósito desse estudo, o qual se ocupa dessa pequena obra-prima que, olhada com a devida atenção e sensibilidade, mostrar-se-á grande pela carga de questões e sentidos que abarca.

2 ENTRE PRIMOS, CORRESPONDÊNCIAS E CRIMES, UMA RELÍQUIA

Mesmo sabendo que Eça de Queirós dispensa apresentações não apenas em função de sua reconhecida inserção no cânone literário e da vasta fortuna crítica que fomenta, mas, sobretudo, pela qualidade literária e atemporalidade de sua produção, convém reafirmar ao leitor em rápidas palavras um pouco do que vem a ser o universo artístico desse célebre escritor lusitano. Natural de Póvoa do Varzim e reconhecido como um dos maiores escritores da literatura portuguesa do século XIX, José Maria Eça de Queirós (1845-1900) consagrou-se por obras que extrapolam o meio e o tempo em que foram concebidas. Tendo sido no Porto o lugar onde começou seus estudos e também onde teceu e estreitou relações com seu amigo de longa data, Ramalho Ortigão, foi em Coimbra onde acumularia somas e trocas intelectuais com grandes nomes da futura *Geração de 70*, como Antero de Quental e Teófilo Braga.

Além de escritor, Eça de Queirós também foi ensaísta, jornalista e crítico, tendo começado sua carreira literária num momento de efervescência artístico-cultural protagonizado pela *Questão Coimbra*¹ e pelo Romantismo, movimento com o qual estabelece muitas vezes fortes ligações de antagonismo, não raro presentes em suas obras. Inclusive essa conhecida aversão ao movimento romântico da qual Eça recorrentemente se serve, já constitui uma postura assumida pelos adeptos do Realismo, corrente artística de origem francesa baseada na análise crítica da sociedade.

Opondo-se aos excessos do Romantismo, o qual supervalorizava os sentimentos e os ideais burgueses que não condiziam com a real situação da sociedade, (em especial a portuguesa que se encontrava num estado de atraso e decadência econômica e social), Eça de Queirós, assim como muitos outros escritores da nova geração de realistas da época, aposta na denúncia social ancorada no olhar objetivo, clínico da realidade. Desse modo, a atenção da literatura queirosiana, não perdendo sua função de entretenimento e deleite, recai sobre os valores burgueses que por sua vez pareciam encontrar no movimento romântico a cumplicidade necessária à manutenção de seu mascaramento.

Além do atraso de Portugal, que não conseguia acompanhar as transformações advindas do avanço da ciência e da indústria, que já eram sentidas em toda a Europa, a

¹ Polêmica literária travada em 1865 entre poetas conservadores apegados ao Romantismo e liderados por António Feliciano de Castilho e o grupo de jovens escritores recém-formados da Universidade de Coimbra, os quais se interessavam publicamente pela reforma da vida em Portugal e tinham em Antero de Quental seu mentor. Mais tarde, esse último grupo passou a ser conhecido como *Geração de 70*.

decadência das relações sociais na burguesia portuguesa da segunda metade do século XIX funciona como o mote suficientemente vasto e necessário à toda a produção literária queirosiana. Logo, Eça de Queirós, ao contrário dos idealistas românticos, mostra a chaga da hipocrisia e das mazelas da sociedade lisboeta, daí a presença recorrente, por exemplo, do adultério como tema de muitas de suas narrativas.

Embora Eça de Queirós assuma durante boa parte de sua carreira essa postura combativa frente aos ideais românticos, é importante destacar que seus primeiros escritos, em especial os publicados na *Gazeta de Portugal* entre 1865 e 1871, eram de caráter poético e tinham influência romântica. Notadamente, só a partir das obras de cunho realista-naturalista como *As farpas*, *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, é que o leitor passa a conhecer a ironia e muitas vezes o humor desse português no seu trato literário dado à burguesia lisboeta. Esse novo Eça que a partir desse momento passa a desvelar as mazelas da sociedade portuguesa assume agora marcada influência de Honoré de Balzac e de Gustave Flaubert nessa nova estética que cultiva e acredita, como reconhece na *Conferência do Casino lisbonense*:

Balzac, com efeito, é o meu mestre... ele é, com Dickens, certamente, o maior criador na arte moderna. Mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert – o seu estilo, a sua profunda ciência dos temperamentos tem feito na arte contemporânea uma revolução importante. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert... Isso bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética... (QUEIRÓS apud MATOS, 1988, p.122)

Saliente-se, porém que ter Balzac e Flaubert por mestres não implica dizer que constituía o propósito de Eça copiar a estética desses autores, ao contrário, como bem destaca Mário Sacramento: tendo tais autores por base, Eça de Queirós estava a buscar, “dentro do realismo, uma estética que lhe fosse própria” (SACRAMENTO, 1945, p. 137).

No período em que escreve obras como *A cidade e as Serras* e *A ilustre casa de Ramires*, por exemplo, fase tida como a de maturidade do autor, vê-se um Eça mais cauteloso com as críticas e com os temas. Entretanto, é nas décadas de 1870 e 1880, que Eça de Queirós passa a se dedicar mais aguçada e criticamente à sociedade portuguesa, pois, apesar de ter vivido a maior parte de sua vida fora de Portugal, Eça de Queirós nunca se esquivou de refletir criticamente sobre sua terra. Portugal sempre foi seu tema de Eça de Queirós e com *Alves & Cia* não foi diferente.

Habitualmente divide-se a produção artística de Eça de Queirós² em três fases: a primeira delas (1865-1871), constituída de temas históricos, é laboratorial e influenciada por Victor Hugo e Charles Baudelaire; a segunda (1871-1888), na qual se incluem *O Crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias*, é a fase em que ele adere ao Realismo e ao Naturalismo, e período em que sua crítica é mais incisiva sobre a burguesia lisboeta; e a terceira fase, (1888-1900), é marcada pelo nacionalismo nostálgico, consequência de seu distanciamento geográfico de Portugal.

Observador arguto e crítico voraz da sociedade portuguesa de seu século, Eça de Queirós, com sua vasta e grandiosa obra, não deixa de ser, para os dias de hoje, importante na compreensão dessa sociedade com seus hábitos e costumes. Vocabulário simples, linguagem direta, descrições minuciosas, adjetivações, diálogos e monólogos interiores são marcas de um estilo no qual Eça de Queirós, ao mesmo tempo, critica a conduta da sociedade portuguesa e afasta-se dela enquanto objeto de análise. Entretanto, seu olhar objetivo sobre a realidade não impede que sua subjetividade apareça, permitindo então que o leitor perceba em suas narrativas o seu ponto de vista em relação ao que descrevia.

Seja revelando a corrupção do clero ou a hipocrisia burguesa, a crueza da ironia e do humor queirosiano acabam por inibir a insurgência em suas narrativas de personagens que sejam heróis genuinamente positivos, afinal, seu projeto literário não prevê a criação de heróis ideais, mas o desvelamento de homens e mulheres como eles são.

Embora não esteja entre as obras mais divulgadas do autor, *Alves & Cia* apresenta qualidades estético-literárias que a fazem merecer um lugar significativo no legado de Eça. Pelo trato diferenciado dado ao adultério nessa novela, numa abordagem burlesca e extremamente irônica, o presente estudo se propõe a enveredar pelos complexos caminhos de um triângulo amoroso, o qual acaba bem sucedido em função da relação de interesse que move os envolvidos, típicos burgueses representantes da sociedade lisboeta da segunda metade do século XIX.

Reportando-se novamente ao universo camiliano, agora no tocante ao adultério feminino em seu romance filosófico *O que fazem mulheres* (1858)³, no qual coincidentemente também há uma personagem de nome Ludovina, pode-se conjecturar que o narrador camiliano mostra-se benevolente para com as mulheres adúlteras. Não apenas por

² Dentre as mais significativas e difundidas obras do autor estão: *O crime do Padre Amaro* (1876); *O primo Basílio* (1878); *O mandarim* (1880); *A relíquia* (1887); *Os Maias* (1888); *A ilustre casa de Ramires* (1900); *A correspondência de Fradique Mendes* (1900); *A cidade e as serras* (1901).

³ Nesse romance, Camilo Castelo Branco traz uma percepção crítica da arte literária do século XIX para mostrar que sua literatura é diferente do que se cultivava na época.

compreender sua “natural” emotividade, mas também sua posição de subjugada a uma sociedade que lhe coíbe a razão. Nesse viés, o adultério feminino deveria ser perdoado, mesmo numa época em que esse tipo de infidelidade era duramente recriminado.

Já aos olhos de Eça de Queirós, o adultério feminino incomodava, bem como a sociedade que permitia à mulher incorrer nessa transgressão ou, como diz Massaud Moisés, “como a sociedade acaba por ser conveniente com esse estado de coisas, cabe ao narrador o papel de aplicar o corretivo a esse comportamento” (MOISÉS, 1994, p. 143). Desse modo, não faltam na galeria de suas personagens femininas exemplos de mulheres infiéis ou pecadoras que são duramente punidas, mesmo quando o grau de culpa é visivelmente associada a uma personagem masculina, a qual sai ilesa como se tudo houvesse se resolvido, como Amélia em *O crime do Padre Amaro*, por exemplo. Diante do exposto, é pertinente tentar compreender por que curiosamente só em *Alves & Cia* Eça de Queirós poupa a mulher adúltera de uma punição e parece atribuir a uma figura masculina os pesares do adultério.

Ao posicionar-se sobre a novela *Alves & Cia*, Teolinda Gersão é enfática ao afirmar que: “Pela primeira vez uma história de adultério feminino não termina com o suicídio nem com a morte da personagem devido a uma doença que é a somatização da culpa e a sua necessária expiação, e tem, pelo contrário, um final feliz” (GERSÃO, 2000, p. 108). Além de poupar a mulher adúltera, como bem destaca Gersão, o que já é por si só um aspecto que diferencia *Alves e Cia* das demais produções do autor, há um outro fator a se destacar nessa trama: é também a primeira vez que uma narrativa sobre adultério feminino focaliza o conflito e as ações no homem traído, e não na mulher adúltera como ocorre em *O primo Basílio*, por exemplo, no qual Luísa e sua existência dolorosa são o centro do romance.

Nessa perspectiva, será levado em consideração o peso do adultério feminino na produção queirosiana, buscando compreender as estratégias irônicas do narrador na condução da vida das personagens. Estando também em evidência o contraponto romântico que Eça estabelecia com seu realismo, ou seja, a conduta das personagens também será avaliada sob este prisma da educação romântica tão combatida pelo escritor. Caberão também reflexões de caráter cultural e histórico-social que sustentavam o olhar crítico de Eça sobre a sociedade portuguesa, já que seu objetivo era criticar para corrigir.

2.1 O LUGAR DE *ALVES & CIA* NA PROSA DE EÇA DE QUEIRÓS

Embora não se configure como uma das obras de maior destaque e relevância dentro do conjunto da obra do autor, a novela *Alves & Cia*, como bem assinala Carlos Reis em nota prefacial à edição crítica dessa obra, “não deixa, por isso, de constituir um marco interessante na evolução literária do escritor” (REIS, 1994, p. 11-12). Tal relevância se deve também ao fato de que a novela provavelmente tenha sido escrita num período em que Eça de Queirós passa a rever seu posicionamento frente aos pressupostos ideológicos e culturais do Realismo e do Naturalismo.

Supõe-se que *Alves & Cia* tenha sido escrita em 1877, compondo o projeto das “Cenas da Vida Portuguesa”⁴:

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. [...] O encanto destas novelas é que não há digressões, nem declamação, nem filosofia: tudo é interesse e drama, e rapidamente contado (QUEIRÓS apud D’EÇA DE QUEIROZ, 1925, p. VIII)⁵.

Presume-se também que tenha sido no ano de 1891 quando o autor diz ter inédita uma narrativa que por ser “um pouco crua” não caberia na publicação da *Revista de Portugal* do referido ano. A marca d’água do papel usado no manuscrito data de 1883, o que não anula essa hipótese de 1891, visto que o escritor pode ter usado papel mais antigo, mas elimina a hipótese das *Cenas* que é anterior à datação do papel.

Avaliando e considerando a contundência de tais suposições, a edição crítica da obra, organizada por Carlos Reis, em parceria com Irene Fialho e Luiz Fagundes Duarte, sem desconsiderar os anos de 1883 e 1891 como prováveis data do manuscrito, coteja uma nova hipótese: a possibilidade de que *Alves & Cia* tenha sido escrita em finais de 1887, época em que Eça se ocupava com a publicação não autorizada de uma terceira edição⁶ de *O primo*

⁴ Projeto inconcluso em que Eça buscava, numa série de 12 estudos independentes, mas harmoniosos, retratar os costumes da vida contemporânea em Portugal. Compõem a série: *A Capital*; *O milagre do Vale de Reriz*; *A linda Augusta*; *O Rabecaz*; *O bom Salomão*; *A casa nº16*; *O Gorjão, primeira dama*; *A ilustre família Estarreja*; *A assembleia da Foz*; *O conspirador Matias*; *História de um grande homem*; *Os Maias*.

⁵ Aqui se optou pela atualização ortográfica da publicação de 1925.

⁶ Em fins de 1887, o editor sucessor de Ernesto Chardron, Julius Genelioux, decidiu, sem a autorização de Eça de Queirós, fazer uma terceira edição não revista de *O primo Basílio*, desrespeitando assim o desejo do autor, acarretando-lhe inclusive prejuízos financeiros.

Basílio. Prova disso é que no manuscrito muitas vezes ele troca o nome de Ludovina pelo de Luísa e de Leopoldina, e em seguida os corrige.

O ano de 1887 mostra-se como provável também em função de esse “pequeno estudo” de “natureza um pouco crua”, de que fala Eça em 1891, se referir, não a um texto que ele acabara de escrever, mas a algo que ele tinha em gaveta. Um texto que certamente já estava há algum tempo aguardando uma oportunidade de vir a público. Entretanto não se pode descartar que tanto em 1887 quanto em 1891, Eça possa ter utilizado papel de 1883.

Construir uma análise que considera aspectos estéticos, estilísticos e ideológicos do livro constitui interesse do presente estudo, o qual, em nenhum momento, se propõe a desvendar a gênese de *Alves & Cia*, num trabalho de cunho filológico ou de crítica textual. Desse modo, é pertinente esclarecer que, ao citar *Alves & Cia*, tal estudo não se servirá das edições propagadas pela tradição impressa, a qual se consolida com a publicação de 1925, e que afinal é a versão que chega às mãos do grande público. Não negligenciando a natureza póstuma da obra e a constatada interferência do filho do autor no manuscrito, este trabalho adota a edição crítica da obra coordenada por Carlos Reis (1994), na busca por se aproximar da autenticidade do texto. E, no caso de divergências que interessem a esse estudo, serão feitos oportunamente os esclarecimentos necessários.

Sem título, provavelmente inacabada e publicada postumamente em 1925 pela Lello & Irmão Editores⁷ e por iniciativa do filho do escritor, José Maria Eça de Queirós, *Alves & Cia* saiu do ineditismo em circunstâncias singulares. Segundo Carlos Reis, foi o “excesso de zelo” em ver publicados textos inéditos do autor que colaborou para que obras como *Alves & Cia e A capital*, por exemplo, fossem alvos de um processo de edição carente de cautela e métodos devidos. Isso porque, segundo os estudos de Carlos Reis que coordenou a edição crítica dessas e de outras obras do autor:

Perante originais incompletos e inacabados, José Maria permitiu-se corrigir, acrescentar e mesmo censurar materiais quase sempre incipientes, assim produzindo versões certamente engenhosas, do ponto de vista estilístico, mas raiando a falsificação – ainda que, reconheça-se, com motivações porventura generosas e não isentas de abundantes doses de candura (REIS, 2000a, p. 270).

Tendo interferido no texto com o intuito de melhorá-lo literariamente, desde à numeração de capítulos até à delimitação de um título para a obra (este por sinal perfeitamente adequado ao conflito vivido pelos sócios Alves e Machado), José Maria, em

⁷ Entre 1925, ano da primeira publicação da obra, e o ano de 1975, a Lello & Irmão Editores publicaram mais de dez edições da obra.

nota prévia à primeira edição da obra, fala da origem desconhecida do manuscrito, mas não menciona com a devida clareza seu grau de interferência no texto:

ALVES & C^a não tem história. ALVES & C.^a não se explica. Não se sabe de onde veio, nem de quando data. Não se sabe sequer o título que o autor lhe destinava. ALVES & C^a é anônimo e desconhecido. Nunca o autor se lhe referiu numa carta, ou numa conversa, ou num artigo; nunca o ofereceu ao editor; nunca sequer o mencionou!” (D’EÇA DE QUEIROZ, 1925, p. V-VI).

Não só em relação a *Alves & Cia*, mas também à publicação de outros póstumos, a exemplo de *A Capital* e de *O Conde de Abranhos*, José Maria preocupou-se em fazer introduções como essa, que visavam a destacar a origem, o caráter e até mesmo a história das obras que estavam vindo a público, entretanto são escusas as justificativas no que tangem ao esclarecimento de critérios adotados no processo de transcrição de tais obras:

Obra de primeiro jacto, lançada no papel n’um improvisado magistral, sofre decerto das deficiências d’uma revisão de leigo – e contudo é confiadamente que deponho o livrinho nas mãos do público, certo de que a justeza de seus tipos, o seu intenso sabor lisboeta, a graça dos seus diálogos, o equilíbrio da sua composição, a ironia das suas situações, n’uma palavra, a arte consumada que o manuscrito revela, são a mais segura garantia do seu êxito e a maior justificação da publicidade que hoje lhe dou. (D’EÇA DE QUEIROZ, 1925, p. XI-XII).

Como se vê, José Maria assume as deficiências no que tange à revisão do manuscrito, mas não as identifica. Carlos Reis, que coordenou o trabalho de Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho no processo de edição crítica de *Alves & Cia*⁸, acredita no caráter semi-apócrifo da obra e reconhece na edição crítica a única alternativa capaz de restituir ao texto sua autenticidade.

Em 1970, pela Editora José Aguilar, no Rio de Janeiro, Helena Cidade Moura publica a transcrição do manuscrito, mas, de acordo com a edição crítica, ela quase sempre se afasta do original, optando muitas vezes pelas divergências presentes nas “lições inautênticas” da publicação de 1925 (REIS, 1994, p. 26). Carlos Reis também reconhece que se Eça de Queirós não publicou a obra em vida é porque certamente ele ainda a considerava insuficiente, incompleta:

O facto de Eça não ter avançado com a publicação de *Alves* é, só por si, sinal de que não estaria ainda satisfeito com o texto, o que, tendo em conta os seus hábitos

⁸ De acordo com Ernesto Rodrigues na Revista Colóquio Letras e também na Matraga, essa edição crítica foi publicada em 1994 em duas edições em função de equívocos na paginação. Segundo ele: “Duarte atalhou o mal a tempo, impondo outra tiragem” (RODRIGUES, 1996, p. 282).

de trabalho, leva a supor que seria sua intenção repegar-lhe, transformando-o de novo, e dar-lhe, sabe-se lá depois de quantas mais correções e mesmo, eventualmente, reescritas, a forma definitiva – que nunca viria a ter (REIS, 1994, p. 17).

Considerando a interferência positiva ou não que os póstumos podem exercer no estabelecimento da posteridade de um escritor, é importante assinalar o que Carlos Reis sabiamente constatou ao se debruçar sobre o espólio de Eça de Queirós: a fortuna cultural de um escritor é construída a partir não apenas do que ele escreve e publica, “mas também pelo que escreve e não publica” (REIS, 1989, p. 20). Desse modo, mesmo com identificadas e reconhecidas lacunas na transcrição do manuscrito, *Alves e Cia* vem não só trazer novos olhares sobre a fortuna cultural desse escritor, como também possibilitar reconsiderações acerca dos pressupostos estéticos e ideológicos adotados por ele e correntemente verificáveis em outras obras publicadas em vida.

2.2 ALVES & CIA: MAIS UM CASO DE TRIÂNGULO AMOROSO?

Na narrativa ficcional queirosiana não faltam exemplos de relações amorosas proibidas e conseqüentemente mal sucedidas: a relação incestuosa de Maria Eduarda com Carlos da Maia, em *Os Maias* e de Genoveva e Vítor em *A tragédia da Rua das Flores*; a relação conturbada de Basílio com Luísa que se permite seduzir pelo primo mau caráter em *O primo Basílio*; e a relação condenável entre Amélia e o Padre Amaro, em *O crime do Padre Amaro*. Eça de Queirós reserva a essas personagens, não apenas uma trajetória cheia de aflições e revelações negativamente decisivas em seu destino, mas, sobretudo, reserva-lhes um desfecho trágico, irremediável.

Em ensaio sobre a questão do erotismo em Eça de Queirós, Eduardo Lourenço declara que o amor na narrativa queirosiana é uma ficção alimentada pela ficção, sendo marcada pela indigência do amor: “todos os seus romances ou contos são a ilustração desta visão do Amor que não é de ordem especulativa mas uma vivência se pode chamar assim a consciência ferida não pela incapacidade de amar, mas pela inanidade intrínseca da experiência amorosa” (LOURENÇO, 1993, p. 247). Em suma, para Lourenço, essa indigência do amor em Eça, seja por meio do satírico, do dramático ou do burlesco se dá pela “ausência vivida de relação positiva e durável com o *outro*, realmente *outro*” (LOURENÇO, 1993, p. 247, grifo do autor),

o que justificaria a desventura amorosa de suas personagens, sobretudo as femininas que, segundo Lourenço, é o suporte de sua ficção.

Às relações amorosas de *Alves & Cia*, Eça de Queirós reserva, entretanto um final inesperado, de caráter distinto do das obras já citadas e portanto surpreendente. Um desfecho que não deixa de ser trágico, segundo a moral de Eça, afinal se trata de um adultério, mas que beira o cômico. Desse modo, a narrativa perde o estigma de ser apenas mais um caso de triângulo amoroso e passa a assumir o papel de propagador de um Eça de Queirós que permanece crítico e irônico como nas demais obras, mas que com esta revela um humor potente o suficiente para fazer o leitor perceber o quanto o comportamento da burguesia portuguesa não é por vezes apenas lamentável, mas também risível.

A narrativa se constrói em torno da “existência abominável” (QUEIRÓS, 1994, p. 61) que passa a ter Godofredo Alves, comerciante bem sucedido às custas de seu sócio e amigo Machado, após flagrar uma intimidade suspeita entre sua esposa Ludovina e Machado. O flagrante se dá quando Godofredo chega em casa para presentear sua esposa pelo quarto ano de casamento e a encontra com Machado em atitude muito suspeita no sofá amarelo.

Tendo Machado se esquivado sem explicações e Ludovina rompido em lágrimas e clamando por perdão, Godofredo, tocado pela desonra, vê-se impelido a recuperar sua honra e passa então a fazer planos por vezes descabidos em nome de tal intento. Pensando nisso, recorre aos conselhos de amigos como Carvalho, Medeiros e Nunes Vidal, os quais acabam convencendo-o a desistir de estratégias simultaneamente trágicas e ridículas como suicídios e duelos. Convencido pelos argumentos ora sinceros, ora dissimulados de seus amigos, Godofredo Alves reconhece que “não havia motivo de sangue”, mesmo não admitindo a ideia de que o que talvez pudesse ter existido entre sua esposa e seu sócio não passasse de “um simples namoro” (QUEIRÓS, 1994, p. 110):

Godofredo não dizia nada. Mas uma sensação de paz e de serenidade invadia-o silenciosamente. Aquelas grandes afirmações do Nunes, um rapaz de tanta honra, quase o convenciam de que realmente não houvera senão um galanteio. Ele mesmo o dissera: se estivesse convencido que havia adultério, não se teria metido nisso. E não, que era um verdadeiro fidalgo. Ora se era um simples galanteio não havia realmente motivo para que se batessem, eu – e isto dava-lhe um alívio, mil idéias abomináveis desapareciam, outras surgiam, de repouso, de tranquilidade, talvez de felicidade ainda. Decerto não perdoaria a sua mulher, aquele simples galanteio. Não tornaria a falar ao Machado. Mas a vida ser-lhe-ia menos amarga, pensando que eles realmente o não tinham traído. (QUEIRÓS, 1994, p. 120).

Sofrendo com a dor da traição e da solidão, mas principalmente com a possibilidade de sua desonra vir a público, ridicularizando-o e expondo a mulher que certamente ele ainda

amava, Godofredo Alves toma a cômoda decisão de não se vingar de Machado. Talvez mais do que o amor e a honra, pesava na sua decisão o risco de falência de sua firma comercial caso recorresse a um rompimento com Machado, o cérebro que fazia seus negócios prosperarem. “E agora invadia-o uma alegria, de sair enfim daquelas ideias violentas de morte, em que andava envolvido, e reentrar na rotina da vida, no seu negócio, nas suas relações, nos seus livros” (QUEIRÓS, 1994, p. 121).

Como bem diz o conselheiro Nunes Vidal, se não havia motivos para duelo, também não existiam razões para que se cortassem as relações comerciais. Assim, unindo o cômodo ao conveniente, Godofredo Alves opta pelo pragmatismo do silêncio, o qual lhe devolve “a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes” (QUEIRÓS, 1994, p. 42). Abdicar do amor, da honra ou do sucesso dos negócios seria tornar sua própria vida ainda mais abominável. Quem mais sofreria seria ele mesmo, mas, segundo Maria Lúcia Dal Farra, Godofredo Alves adota uma estratégia “autopersuasiva capaz de camuflar, para si mesmo, a gravidade do desmoronamento moral em que se soterrou” (DAL FARRA, 2002, p. 4).

Enfim, conduzido por uma prudência puramente pragmática, Godofredo Alves reata não apenas com sua Lulu, mas também com Machado, seu amigo e sócio, não necessariamente nesta ordem. Não houve estremecimento das relações entre os envolvidos no triângulo amoroso, a confiança na esposa e no sócio foi restabelecida e tudo voltou a ser como antes do episódio do sofá amarelo. Desse modo, não só a firma comercial volta a prosperar como também a vida de Godofredo Alves na qual Machado, sobretudo, nunca deixou de ter papel tão incisivo e fundamental.

2.3 DO TRÁGICO AO CÔMICO: IRONIA, HUMOR & CIA

“Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição aluese” (QUEIRÓS apud MOOG, 1939, p. 172). Esta tão célebre frase entoada por Eça de Queirós, crítico atento do comportamento e atitude da burguesia lisboeta do seu tempo, corrobora o quão está presente na veia artística do escritor, o humor e a ironia. Acreditando ser o riso “a mais antiga e ainda a mais terrível forma da crítica”, o escritor adota a ironia e o humor como estratégias narrativas.

Não desejando esgotar o assunto dentro da narrativa queirosiana, uma vez que seu humor e ironia serão constantemente retomados ao longo desse estudo, o propósito desse

tópico é apenas evidenciar o quanto o humor e a ironia dessa novela contribuem para que se compreenda porque ela constitui o único triângulo amoroso da produção de Eça com desfecho inusitado. A ironia queirosiana em *Alves & Cia*, como atesta Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, “abre a possibilidade de um drama que não aconteceu graças à estupidez de Godofredo ou à esperteza de Ludovina e Machado” (OLIVEIRA, 2011, p. 28).

Para Mário Sacramento, realismo e ironia são indissociáveis na ficção queirosiana (SACRAMENTO, 1945, p. 145). Tendo tematizado o adultério em muitas de suas obras, assunto também recorrente na pena de muitos outros realistas da época, dando-lhe quase sempre uma abordagem de caráter dramático, trágico, Eça de Queirós assume, com *Alves & Cia*, uma postura um pouco diferente da que o leitor está habituado.

Não abdicando da típica ironia que povoa suas obras, a que o autor conduz o leitor a passar em volta do casamento enquanto instituição e das relações sociais que envolvem Godofredo Alves, Ludovina e Machado, não chega a ser exatamente uma gargalhada, mas uma espécie de riso contido, afinal, como bem lembra Vergílio Ferreira, “o humorismo de Eça é intelectualizado” (FERREIRA, 1943, p. 63). Desse modo, seu humor se dá pela sutileza, ou nas palavras do próprio Vergílio Ferreira: “Eça não põe as personagens em situações claramente ridículas, antes descobre o ridículo de situações aparentemente aceitáveis (o que é mais difícil)” (FERREIRA, 1943, p. 63, grifo do autor). A proposta de duelo que Godofredo faz a Machado, por exemplo, é uma situação perfeitamente possível, mas que cai no ridículo quando ele sugere que apenas uma das armas esteja carregada e seja tirada à sorte entre eles.

Ao avaliar essa passagem da narrativa e o efeito de humor que ela provoca, cabe lembrar a assertiva de Octávio Paz que diz: “O humor torna ambíguo tudo que ele toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre o ser e o não ser” (PAZ, 1984, p. 277). O leitor parece não acreditar nessa proposta descabida de Godofredo Alves, é como se questionasse se aquela situação, mesmo sendo possível, era ou não real. A narrativa passa então por essa suspensão provisória de que fala Octávio Paz e o juízo implícito nascido do humor da cena direciona-se para a educação romântica de Godofredo Alves, que o faz conduzir a vida na tônica dos arrebatamentos da emoção. Ele próprio duvida se realmente partiu dele a ideia: “Parecia-lhe estranho que fosse ele, ele, Alves, que, ali, naquela Rua de S. Bento que o sol da manhã dourava, tivesse tido semelhante idéia, uma idéia trágica, e própria dum coração violento” (QUEIRÓS, 1994, p. 83).

Ao mesmo tempo que Godofredo Alves parece recuperar a razão ao reconhecer o absurdo de um duelo tirado à sorte e desistir disso, ele surpreende Machado e o leitor

propondo àquele um suicídio tirado à sorte. E o que é mais grave: ele acreditava que por ser culpado, Machado jamais recusaria a proposta. Como se vê, o plano de morte é mantido e o humor da situação também, uma vez que Godofredo não desiste do duelo por julgá-lo descabido, mas por temer que seu oponente o achasse ridículo e recusasse a proposta. E, por ironia, é exatamente esta a reação de Machado diante da proposta de suicídio. Essa ambigüidade que faz o protagonista transitar entre a razão e a emoção nos seus planos de vingança constitui uma estratégia para denunciar o que parece estar camuflado: a fraqueza moral de Godofredo Alves em aceitar um embate justo, seja luta ou outro acordo de qualquer natureza, mas com igualdade de chances para ele e seu adversário.

Na verdade, Godofredo não admite que ele, sendo o traído, saia em desvantagem. E talvez seja em função desse raciocínio que o próprio núcleo dramático de *Alves & Cia* por si só já seja irônico: Godofredo Alves, em nome de conveniências comerciais e sociais, vê-se obrigado a continuar amigo daquele que outrora fora amante de sua esposa. Já o humor da narrativa reside nas tentativas frustradas do protagonista de reverter essa imponderável “ironia do destino” (ou seria das convenções sociais?).

Em seu célebre ensaio sobre ironia e humor na literatura, Lélia Parreira Duarte diz que: “Quando se pensa em ironia do destino, atribui-se ao destino a capacidade de decisão entre duas ou mais possibilidades, sendo a escolhida distinta da esperada ou desejada pela vítima da ironia” (DUARTE, 2006, p. 19). Transferindo essa perspectiva à narrativa queirosiana em questão, cabe o seguinte questionamento: será que Godofredo Alves não buscava exatamente a solução que encontrou para seu problema? Assim sendo, ele não assumiria a condição de uma vítima da “ironia do destino”: para ele, sua decisão estaria apenas atendendo às regras de um jogo em que elas são criadas de acordo com a emergência de cada jogador. Talvez resida aí a ironia sutil e o humor intelectualizado queirosiano de que fala Vergílio Ferreira (FERREIRA, 1943, p. 63).

O humor que provoca o riso também constitui um ponto de vista sobre a realidade, uma forma de dizer, estando, principalmente na literatura, a serviço da crítica, podendo assim assumir uma espécie de função social. E em *Eça de Queirós* o riso aparece como uma forma de castigar os costumes, como uma maneira de fazer o homem olhar para si mesmo. E, como enfatiza Octávio Paz, o humor torna ambíguo tudo o que ele toca, a literatura queirosiana encontrará na ironia uma aliada ou, nas palavras do próprio Eça: “Muitas vezes o riso é uma salvação” (QUEIRÓS, 1945, p. 6).

Não se identificando com Godofredo Alves ou não se compadecendo da situação dele, o leitor obviamente ri de seus desencantos e infortúnios. Variando de acordo com o ponto de

vista de quem a observa, a realidade pode ser risível a depender do grau de envolvimento do indivíduo na situação tida como risível. Em outras palavras, Godofredo Alves jamais poderia rir de si mesmo quando ele é o homem traído e vê-se no ridículo de tentar remediar o problema. A cena em que ele e Carvalho buscam ajuda de Medeiros, este lhes faz um comentário dizendo que quase havia sido flagrado por um marido traído no dia anterior. Diante do comentário, Godofredo e Carvalho apenas se entreolham, mas irônica e certamente, se não estivesse Godofredo agora na condição de homem traído, o trio de amigos estaria a gargalhar às custas de outros maridos traídos.

Como se vê, ironia e humor incitam o riso, têm efeitos similares, mas não se equivalem semanticamente. Segundo Duarte, são elementos retóricos que se distinguem quanto à finalidade:

Enquanto a ironia baseia-se em jogos de enganos, tem geralmente objetivos pragmáticos e pretende afirmar ou recuperar verdades, o humor brinca com os significantes e desvela os artifícios do ser humano para se fazer valer, exibindo máscaras e fingimentos. O humor tem portanto maior alcance, pois mostra que o ser humano é frágil e risível no seu apego aos significados preestabelecidos. (DUARTE, 2006, p. 199-200).

Servindo-se dessas duas ferramentas em *Alves & Cia*, Eça de Queirós recorre ao humor na criação da figura atrapalhada e quase que débil de Godofredo Alves, ao mesmo passo em que, ironicamente, retira dessa personagem o véu da aparência, uma vez que o que o torna risível é sua extremada preocupação em se tornar um possível alvo de riso da sociedade, ao contrariar o que esta sociedade espera de um homem em defesa de sua honra. Numa análise simplificada, Godofredo mostra-se ridículo e risível por temer ser ridicularizado e alvo de risos.

Na concepção de Lélia Parreira Duarte, a ironia além de assumir várias formas, exerce também funções distintas, podendo ter por objetivo dentro do texto literário a pretensão de evidenciar-se como tal ou de manter a ambiguidade que lhe é inerente (DUARTE, 2006, p. 18). Duarte acredita que, quando a serviço da literatura, a ironia centra-se no leitor-receptor o qual não deve ser ingênuo a ponto de não perceber as muitas “armadilhas e jogos de enganos” dos quais a narrativa pode se servir (DUARTE, 2006, p. 19). Desse modo, com *Alves & Cia*, Eça de Queirós incumbe ao leitor atento a tarefa de perceber a ambiguidade irônica do texto por intermédio de episódios que aparentemente buscam evidenciar a ironia como tal. O romancista consegue então, numa mesma narrativa, coadunar os dois níveis de propósitos irônicos de que fala Duarte.

No início da narrativa, quando Godofredo Alves, para comemorar seu aniversário de casamento, decide presentear sua esposa com uma pulseira em formato de uma serpente mordendo a própria cauda, o leitor, que mais adiante estará a par da traição de Ludovina, voltar-se-á para o episódio com uma leitura renovada. Perceba-se:

E naquela onda de felicidade que o invadia, veio-lhe a boa ideia de levar um presente à Lulu. Pensou num leque. Mas depois decidiu-se logo por uma pulseira que vira havia dias, numa vidraça de ourives. Era uma serpente mordendo o rabo, com dois olhos de rubis. E este presente tinha uma significação: a serpente simbolizava a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes, alguma coisa que vai sempre girando num círculo de ouro (QUEIRÓS, 1994, p. 42).

Estrategicamente o narrador preocupa-se em definir o significado do presente, continuidade, volta dos dias felizes, fazendo com que o leitor julgue perfeitamente conveniente a simbologia por se tratar de uma ocasião que demanda a renovação dos desejos de permanência do relacionamento amoroso. Todavia salta aos olhos do leitor uma gama de possibilidades que converte o episódio do presente não só numa ironia evidenciada na tão difundida associação entre serpente e traição, mas também numa ironia que preserva sua ambigüidade quando associada ao desfecho da trama.

A serpente que morde a própria cauda seria Ludovina com sua incompetência em ocultar seu romance clandestino? Ou seria a vida de Godofredo com sua “eterna continuidade” que não foi abalada nem pela traição de sua esposa com Machado, seu sócio-amigo? Uma vida que voltou aos “dias felizes” graças a uma “prudência” em nome da “circularidade de ouro” que era a vida de Godofredo antes da traição e que continuou a sê-lo depois dela?

A ironia evidencia o quanto podem ser diferentes a conduta de um defensor de determinados valores e esses mesmos valores que ele defende. Godofredo Alves diz-se um defensor da própria honra, mas ele mesmo se serve do jogo de aparências, que é o que parece agradar à sociedade. Vive plenamente a tensão entre o ser, o ter e o parecer. A ironia queirosiana, numa perspectiva pedagógica, denuncia então esse paradoxo, fazendo do leitor um cúmplice do seu dito irônico como percebe Duarte (2006, p. 21). A ironia na pena do autor é uma ferramenta que busca restituir à sociedade seus valores por meio da conscientização.

Ao se falar da sátira de costumes em *Eça*, não se pode esquecer que sua ironia se constrói em torno de uma sociedade burguesa sustentada pela dominação masculina e conseqüente subalternidade feminina. Embora em *Alves & Cia*, a mulher adúltera pareça ser

poupada de qualquer punição, não escapa aos olhos determinados elementos que corroboram sua condição de mulher adúltera numa sociedade patriarcal: é expulsa de casa pelo marido, mas continua a viver às custas dele; é obrigada a viajar para manter intacta a honra do marido, evitando falatórios, além de reatar com ele talvez ainda gostando do amante.

No caso de um adultério masculino, a situação seria completamente diferente e a sociedade, em vez de acusar ou punir o homem adúltero, certamente lhe seria cúmplice. É como diz Fernando Gomes através da personagem Glória em *Viva o Casamento*, peça discutida mais adiante: “para o que eles [os homens] fazem têm sempre a desculpa de serem homens... e nós, a desgraça de sermos mulheres!” (GOMES, 2009, p. 6).

A ironia *humoresque*, que é o tipo de ironia que Duarte atribui a *Alves & Cia*, “considera os renegados indulgentemente; não se indigna com as traições nem se espanta com as conversões. Esvazia a falsa sublimidade, as exagerações ridículas e o pesadelo das vãs mitologias. Imuniza contra as decepções e é antídoto para as falsas tragédias” (DUARTE, 2006, p. 33). Na visão de Duarte, esse tipo de ironia transita entre a tragédia e a comédia “dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos” (DUARTE, 2006, p. 37).

E parece ser mesmo este o propósito irônico de *Alves & Cia* de que fala Duarte. Apresentando-se como uma falsa tragédia, pois o leitor aguarda um desfecho trágico quando se trata de um caso de adultério, de um amor de perdição que suscitou desejos de vingança, a novela mostra que não se trata de um problema tão grave assim. A ironia e o humor conduzem o leitor a perceber que outros interesses, não exclusivamente os do coração ou os da honra, acabam por transformar esse triângulo amoroso num risível amor de salvação.

Fazer de conta que não houve adultério é suficiente para Godofredo Alves não arriscar a vida em lavagem de honra, não romper com Ludovina, mas, principalmente, não arruinar os negócios que tinham em Machado sua sustentação. Desse modo, cabe bem o que diz Álvaro Manuel Machado sobre a ironia queirosiana: “Lâmina de dois gumes, a ironia não deixa, porém, em Eça como noutros (raros na literatura portuguesa), de ser comédia e tragédia ao mesmo tempo: ela desencadeia o riso para logo fazer dele um esgar” (MACHADO, 1986, p. 11).

Enfim, a ironia e o humor com os quais Eça de Queirós trabalha em *Alves & Cia* fazem com que a obra se apresente como um prisma que, ao ser iluminado pelas estratégias irônicas do narrador e pelas peripécias por vezes cômicas do protagonista Godofredo Alves, mostra suas várias facetas, conduzindo assim o leitor a enxergar o conflito por diversos ângulos, podendo, portanto chegar a conclusões variadas. Ou como diz Maria Lúcia Dal

Farra: “franqueando diretamente ao leitor a tarefa de questionamento dos próprios valores éticos, abalados que se encontram diante do elenco cada vez mais imoral que vigora nessa história, Eça faz passar nossa consciência pela prova dos nove” (DAL FARRA, 2002, p. 5). E é assim, incitando a reflexão por meio do riso que Eça edifica seu propósito sério de corrigir os costumes e vícios burgueses.

2.4 DO PAPEL AOS PALCOS E TELAS: MAIS UM LUGAR PARA *ALVES & CIA*

A relevância de *Alves & Cia* dentro do conjunto da obra queirosiana, bem como a sua inegável atualidade tem despertado não apenas o interesse acadêmico⁹, mas também a atenção de outras formas de expressão artística¹⁰, a exemplo do teatro e do cinema. Trata-se de trabalhos que não têm como objetivo maior serem estritamente fiéis ao texto queirosiano, mas que buscam, numa abordagem intertextual e com uma outra linguagem, atribuir novos significados ao texto-fonte, o que o acaba enriquecendo frente à multiplicidade de sentidos que passa a demandar em função dessas releituras.

Comumente chamadas de adaptações, essas releituras do texto literário remetem ao que Júlia Kristeva denomina de intertextualidade, processo em que se absorve e se transforma outro texto (KRISTEVA, 2006, p. 50). Nesse processo intertextual, há “transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (LAURENT JENNY, 2006, p. 51)¹¹.

O próprio Eça de Queirós demonstra estabelecer entre suas obras um diálogo intertextual, ao qual Beatriz Berrini se refere como reiteração (BERRINI, 1982, p. 371). Não é

⁹ Até o momento não foi registrada nenhuma dissertação de mestrado ou tese de doutoramento sobre o livro *Alves & Cia* especificamente, apenas escritos esparsos que, em geral, discutem a obra, mas em diálogo com a adaptação fílmica de Helvécio Raton. Na área de comunicação e em diálogo com esse filme de Raton, destaque-se a dissertação de Jaqueline Maria Bertocini Toppan: TOPPAN, Jaqueline Maria Bertocini. “*Amor & Cia*” a mídia cinematográfica como recurso didático no ensino da literatura. *Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio*. Marília: Universidade de Marília, 2009.

¹⁰ *Alves & Cia* também inspirou uma ópera composta por Julian Philips e produzida pela companhia de Glyndebourne. Tendo Edward Kemp como libretista, a ópera intitulada *The Yellow Sofa* foi encenada em agosto de 2009 no Jerwood Studio em Glyndebourne. Conferir em <http://www.glyndebourne.com/>.

¹¹ Para efeitos de exemplificação, basta lembrar a relação de intertextualidade, e não de plágio como há muito Eça foi acusado, entre *O primo Basílio* (1878) e *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert. Silviano Santiago em seu ensaio *Eça, autor de Madame Bovary*, reforça a inexistência de dívida de Eça ao modelo flaubertiano ao afirmar que com *O primo Basílio*, de Eça de Queirós transgride lucidamente esse modelo. Logo, pode-se dizer que *O primo Basílio* surpreende *Madame Bovary* em suas limitações, des e rearticulando-o.

casual, por exemplo, a proximidade estabelecida entre *O primo Basílio* e *Alves & Cia*, não apenas por tratarem do adultério, mas também pelas questões que suscitam e ideias que engendram em torno do tema, e de como a sociedade portuguesa lida com ele. Dessa maneira, torna-se patente a assertiva de António José Saraiva de que a obra queirosiana se constrói sob “variações, glosas e ilustrações repetidas das mesmas idéias” (SARAIVA apud BERRINI, 1982, p. 371). É claro que este processo de paralelismo e reiteração do adultério em Eça se dá no campo das ideias, personagens e situações, mas sempre com abordagens, estratégias e narrativas novas, o que afasta totalmente a produção queirosiana da mesmice e do enfado.

A intertextualidade a qual Kristeva alude faz lembrar as considerações feitas por Eliot em seu ensaio *A tradição e o talento individual*, no qual atesta que nenhum artista tem valor isolado: “seu significado e a apreciação que dele fazemos” depende da relação com seus antecessores (ELIOT, 1989, p. 39). Não se trata, contudo de algo meramente herdado, mas do esforço por uma percepção do passado e de sua atualidade no presente. Sob esse prisma eliotiano, perde força a ideia de reprodução, e conquista espaço a atitude crítica de uma obra em face das que lhe antecederam. Pode-se em certa medida se conjeturar que isso é possível não apenas entre textos que compartilham o mesmo gênero ou linguagem artística. Desse modo, textos dramáticos e cinematográficos, por exemplo, estão aptos a retomarem, de maneira nova, crítica e criativa, textos consagrados ou não, atribuindo-lhes novos sentidos, pois como bem ratifica Tânia Carvalhal em consonância com Eliot: “cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu alcance” (CARVALHAL, 2006, p. 63).

Em seu ensaio *Kafka e seus precursores*, Jorge Luís Borges também compartilha com Eliot esses preceitos e redimensiona os conceitos de originalidade, filiação e hierarquia cronológica na produção literária, ao considerar que “cada escritor arca com seus precursores” (BORGES, 1999, s/p). O trabalho do escritor, então está apto a modificar a concepção que se tem do passado, bem como poderá modificar o futuro. Assim, desestabiliza-se a ideia de dívida de um texto em relação a outro. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo tudo e nada devendo à genialidade do escritor português Eça de Queirós com *Alves & Cia*, as releituras da obra feitas pelo português Fernando Alberto de Oliveira Gomes e pelo brasileiro Helvécio Ratton merecem atenção pelas questões que fazem emergir.

Após ter feito uma adaptação de *Alves & Cia* de título homônimo em 1986, o dramaturgo português Fernando Alberto de Oliveira Gomes (1944) apresenta em Lisboa, em

2001, a peça teatral *Viva o casamento!*¹². É uma adaptação da novela queirosiana que, mesmo transposta para a Lisboa dos anos 60 do século XX, alterando alguns episódios e mudando até mesmo o nome das personagens, não foge das prerrogativas de *Alves & Cia* de desvelar, por meio da ironia e do humor, os falsos moralismos de uma sociedade ancorada em aparências. Segundo Maura Böttcher Curvello, que faz um paralelo entre as duas obras, o propósito ideológico da leitura dramática tem um grau de complexidade maior que o do intertexto:

Enquanto o paradigma apresenta o tema do adultério e da mentira, a releitura acrescenta a problematização do papel da mulher em uma sociedade machista, questiona o conceito de honra naquela sociedade, e acentua que a linguagem é um modo de transformar o universo em um meio conveniente aos poderosos. (CURVELLO, 2009, p. 10).

Em *Viva o Casamento!*¹³, peça de título igualmente irônico ao do texto queirosiano, o traído Godofredo Alves está na figura do não menos grotesco e de sugestivo sobrenome Alfredo Pato; Machado passa a ser Meireles, não com a mesma finura comercial de *Alves & Cia*, mas economicamente dependente de Alfredo Pato, sendo-lhe infiel também nos negócios, não mostrando inclusive nenhum arrependimento por suas atitudes.

Ludovina, a Maria de Lurdes no texto de Fernando Gomes, parece ser a única personagem que mais se aproxima do perfil criado por Eça. Já os conselheiros de Godofredo Alves não são os mesmos de Alfredo Pato, uma vez que estes aparecem travestidos de mulheres, agem desordenadamente e não demonstram a menor perspicácia em questões de honra.

Neto, o pai de Ludovina, que é medíocre e oportunista, aparece como Salvaterra, o convicto patriarca que exerce influência sobre a filha e o genro. Ao se dirigir à Lulu ele diz: “Enquanto eu for vivo o seu marido não tem querer e a menina também não”! (GOMES, apud CURVELLO 2009, p. 7). Se no texto-fonte, o pai de Ludovina tinha Joana, uma criada que exercia certo poder sobre o patrão, em *Viva o Casamento* tem-se Glória, personagem que ilustra o embate da relação patrão/ empregado, ressaltando a condição dos subalternos e seu desejo de rebelarem-se frente a opressão de seus patrões, lembra bem a luta de classes em *O primo Basílio*, com Juliana e seus patrões.

¹² Não foram encontrados registros de que o texto dessa peça tenha sido publicado. As referências aqui feitas à peça são oriundas de outros textos que tiveram esse trabalho de Fernando Gomes como objeto de estudo e tiveram acesso ao guião para encenação.

¹³ A peça foi apresentada pela primeira vez na Tenda do Chapitô, em Lisboa, no ano de 2001 pela companhia Klássikus.

Em seu artigo *Rede de enganos*, por meio do qual busca um paralelo entre *Alves & Cia* e *Viva o Casamento*, Maura Böttcher Curvello afirma equivocadamente que esta personagem não existe no texto-fonte: “A Cena quatro introduz as personagens Ludovina e Glória, a empregada do pai da esposa de Pato, essa personagem não consta do paradigma” (CURVELLO, 2009, p. 5, grifo nosso). Para desfazer o equívoco, basta lembrar o seguinte juízo que na novela Godofredo Alves faz do sogro: “Desprezava o sogro, por histórias equívocas que sabia dele, sobretudo pelos seus sujos amores com a cozinheira” (QUEIRÓS, 1994, p. 70).

A crítica à educação romântica também permanece na peça, a música de abertura que repete enfaticamente vinte e uma vezes a palavra amor, ilustra bem isso. Assim como Eça de Queirós, Fernando Gomes também é irônico e faz críticas ao casamento, ao sentimentalismo romântico, ao jogo de interesses, todavia o dramaturgo se serve de uma ambiguidade que se alicerça em equívocos, trocadilhos, recursos dispensados pelo escritor oitocentista.

Existe também a transposição fílmica livre dirigida por Helvécio Ratton em 1998 e intitulada de *Amor & Cia*¹⁴. Inclusive, no Brasil, há quem só passe a conhecer esse achado queirosiano após ter sido conduzido pela produção cinematográfica de Ratton. Transpor o conflito de Godofredo Alves, Ludovina e Machado para São João Del Rey, interior de Minas Gerais, não foi o único desafio do filme, afinal como bem lembra Jaqueline Toppan:

Ao adaptar uma obra literária, o roteirista irá deparar com situações em que será necessário pensar, repensar e conceituar e, por fim, retirar a essência que ele julgar importante para a criação de uma nova obra através da escolha do melhor ângulo, aquele que melhor possa representar a obra original. (TOPPAN, 2009, p. 28)

É de considerável expressividade a frequência com que muitos escritores e obras, após mais de um século da morte do autor, revisitam de alguma forma as narrativas de Eça de Queirós¹⁵. E a releitura que Helvécio Ratton faz de *Alves & Cia* só vem a corroborar a atemporalidade da produção queirosiana, pois manter a verossimilhança do conflito fazendo a história se passar não em Lisboa, mas no interior do Brasil e sem mudar de época, e não comprometer a qualidade artística nem do filme nem do texto é uma demonstração do caráter atemporal que a novela mantém.

¹⁴ *AMOR & CIA*. Direção: Helvécio Ratton. Roteiro: Carlos Alberto Ratton, baseado em livro de Eça de Queirós, Produção: Simone Magalhães/ Quimera filmes. 1998. VHS (99 min.).

¹⁵ No XIV Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), em Recife, no ano de 2010, Aparecida de Fátima Bueno apresenta um trabalho, não publicado até então e de título *Eça no cinema: à margem do cânone*, no qual traz reflexões acerca da trajetória de transposições cinematográficas de obras de Eça de Queirós, em especial as tidas como menos canônicas como *Alves & Cia*, *O mistério da Estrada do Sintra* e *Singularidades de uma rapariga loura*.

Tendo respectivamente Marco Nanini, Patrícia Pillar e Alexandre Borges como Godofredo Alves, Ludovina e Machado, o filme *Amor & Cia*, ao contrário da peça de Fernando Gomes, não altera nem o nome nem o perfil das personagens. Ratton zela pela integridade moral que Eça atribui a suas personagens, mas não perde a oportunidade de intensificar o caráter delas, recorrendo até mesmo a acréscimos de episódios, manipulando habilmente a situação-problema a que o escritor submete os protagonistas desse triângulo amoroso.

Segundo Lélia Parreira Duarte, “Ratton deu ainda mais flexibilidade e graça ao texto eciano, acrescentando-lhe o gozo ao prazer, o humor à ironia, através de maior elaboração dos elementos irônicos” (DUARTE, 2006, p. 200). Para Lélia, o filme repete, mas de maneira renovada a sátira social de Eça de Queirós. De fato o filme explora mais incisivamente as ambiguidades da trama, potencializa a ironia e o humor de diversas maneiras, dá corpo aos pontos de vista que na novela são apenas sugeridos. Em suma, sem ser anacrônico ao texto-fonte, Helvécio Ratton o rearticula, sendo-lhe simultaneamente fiel, mas por vezes subvertendo-o.

O texto queirosiano dá pistas e provas de que houve o adultério, mesmo que as personagens busquem falsear estas provas, como destaca Maria Esther Maciel (2001, p. 208). A própria confissão de Ludovina deixa claro isso, mas tanto no filme quanto no livro, a consumação do adultério por via do sexo não é descartada nem confirmada. Inclusive Helvécio Ratton se encarrega de deixar o espectador o tempo todo no campo da incerteza, a começar pela cena do flagrante em que a visão de Godofredo é distorcida por uma porta de vidro, como bem lembra Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira: “Na cena do flagrante, Ratton substitui “o reposteiro meio corrido” (QUEIRÓS, 1994, p. 45) da novela por “uma porta de vidros bisotados que distorcerão a imagem do sócio traidor, gerando dúvida no personagem interpretado por Marco Nanine” (OLIVEIRA, 2011, p. 22).

Para Carolin Overhoff Ferreira, o filme sugere que não houve adultério. Acredita ainda que o filho de Ludovina seja de Godofredo (FERREIRA, 2008, p. 8). Talvez ela não tenha percebido o jogo de esconde a que Ratton submete o espectador. A decisão de aceitar o filho de Ludovina, que ambigualmente se chama Godofredo Antônio, é feita a portas fechadas, não se sabe o que o casal discutiu ou acordou. E mais, se no filme não há evidências concretas que confirmem o adultério, também não há como comprovar sua negação. É como diz a criada de Godofredo sobre a relação entre Lulu e Machado: “Só Deus sabe o que aconteceu entre eles”.

Outro aspecto em que livro e filme divergem são as cartas dos amantes. Se na novela elas servem ao mesmo tempo para acusar e inocentar Ludovina, no filme aparecem sem

destinatário, aguçando a dúvida do adultério e também servindo como pretexto para ilustrar as inclinações românticas de Ludovina, a qual se utiliza de trechos de *A Dama das Camélias*¹⁶, romance do francês Alexandre Dumas Filho. Trazer este aspecto da leitura romântica desse romance constitui, como observa Maria Esther Maciel, uma forma de Ratton “incorporar elementos de outros trabalhos ficcionais do autor” (MACIEL, 2001, p. 209). Basta lembrar que este romance de Dumas também integrava a biblioteca da personagem Luísa em *O primo Basílio* e que, para o século XIX, era tido como um romance nocivo à juventude. Observe-se também que mais uma vez na narrativa queirosiana sobre adultério feminino, as cartas e a leitura romântica funcionam como elementos complicadores. O próprio Eça em suas *farpas* já dizia que o romance “é a apoteose do adultério” (QUEIRÓS, 1945, p. 25).

Enquanto os desejos suicidas de Godofredo Alves não saiam do campo dos pensamentos, no filme, mesmo contra a própria vontade, ele parece se arriscar numa linha de trem, assim como Ludovina, também no filme, ameaça suicidar-se no mar após constatada sua gravidez. Aliás, a gravidez é outro fator de ambigüidade que Ratton explora e que a novela apenas sugere e imediatamente descarta no episódio em que Godofredo percebe uma certa inconstância e indisposição da esposa, mas logo conclui decepcionado que não passam de nervos.

A existência da criança reforça mais as dúvidas do que as certezas: afinal quem seria o pai, quem exerceria a função de padrinho daquela criança supostamente adotada para evitar falatórios? Seria esta criança mais uma “flor da moita”¹⁷? O filme deixa em aberto, mas na percepção de Lélia Parreira Duarte, a criança pode ser o elemento atualizador do filme que “aperfeiçoa a percepção eciana da lógica burguesa, acrescentando um filho/herdeiro a uma lucrativa transação comercial, em que é preciso usar bem a prudência para saber quando é necessário conformar-se em perder”¹⁸... (DUARTE, 2006, p. 205).

Diante das manobras de Helvécio Ratton em manter a ironia queirosiana e em explorar ao máximo as possibilidades de ambigüidade da trama, Maria Esther Maciel apropriadamente postula que “se a ironia de Eça na novela tem como função desmascarar nas entrelinhas do texto o que os personagens tentam falsear no plano do que é narrado, a de Ratton assume o

¹⁶ Lançado em 1848 e muito lido pelas mulheres da época, este romance de Dumas Filho narra a vida de uma prostituta de luxo, de uma cortesã mantida por seus amantes, homens da burguesia ascendente, todavia quando redimida pelo amor, é forçada a abdicar dele em nome da preservação da honra burguesa.

¹⁷ Expressão utilizada pelo narrador machadiano de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para se referir ironicamente à origem ilegítima da personagem Eugênia.

¹⁸ Em 2009, num trabalho da área de administração pública e intitulado *Aliança e parceria: uma estratégia em Alves & Cia*, Fernando Guilherme Tenório usa a novela como pretexto para a discussão do uso dos termos aliança e parceria em ações sociais estratégicas em que os interesses são previamente calculados.

papel de manter o dito e o não dito, o visto e o não-visto em estado de tensão, de mobilidade” (MACIEL, 2001, p. 210).

No que diz respeito à instituição família, na adaptação cinematográfica, ela já não parece ser tão importante, sua funcionalidade demonstra residir apenas na manutenção das aparências sociais, a sensação é de que não há mais nada a fazer. Em *Alves & Cia* a percepção que se tem também é essa, porém com um diferencial: parece haver ainda uma esperança de que a família se recomponha, aprendendo com os próprios desvios.

Duarte acredita que:

Amor & Cia reelabora e acentua a modernidade do romance de Eça, pois não se constrói com uma ironia pedagógica e moralizante, mas com um humor leve e lúdico, que leva em conta os desejos, a insegurança e a fragilidade do ser humano e, ao mesmo tempo, a sua ânsia de dominar o outro e o mundo. E o consegue, especialmente porque ressalta ambigüidades que alertam o receptor para o engano em que se envolvem personagens/leitores ingênuos, que confiam num mundo supostamente correspondente aos seus desejos. (DUARTE, 2006, p. 203).

Por se tratar de um texto literário e de sua recriação cinematográfica, são por vezes inevitáveis as comparações e até mesmo as tentativas de hierarquizá-las, todavia se deve ter em vista que são expressões artísticas distintas e com propósitos que muitas vezes se complementam. É preciso se considerar as limitações de cada meio, um filme, por exemplo, tem dificuldades em abarcar determinadas significações do conceito literário, como bem salienta Jaqueline Toppan:

Ao considerarmos a questão da adaptação de um texto literário, ressaltamos a importância da criação do roteiro, já que, se tentarmos uma comparação entre imagem e palavra, por mais que o roteirista busque o equivalente imagético da significação do conceito literário, veremos a impossibilidade de tal coisa, pois a palavra designa um conceito genérico, ou seja, podemos construir este conceito de acordo com nossa vivência, com nosso imaginário, nossa práxis social. De seu lado, a imagem visual tem significação precisa e limitada; vemos aquilo que está diante de nossos olhos, não podemos supor ser outra coisa, não há como modificar ou construir um significado diferente daquilo que estamos vendo. (TOPPAN, 2009, p. 50).

Como se vê, cada expressão artística tem sua peculiaridade e valor. E quando se trata de diálogos intertextuais, a demanda de significações acaba sendo recíproca, uma vez que uma obra acrescenta à outra novos sentidos, evidenciando a originalidade da reficcionalização e a riqueza do texto-fonte. Desse modo, mostrando que a realidade varia de acordo com a perspectiva de quem a olha, tanto *Alves & Cia* quanto *Amor & Cia* apostam na ironia para mostrar a fragilidade do homem imerso no próprio orgulho, iludido na tentativa vã de lavar a

própria honra. O humor é outra ferramenta escolhida por ambos os autores para posicionar diante do homem do século XIX e também do dos dias de hoje, o espelho que reflete a imagem simultaneamente trágica e risível de uma sociedade que se apoia em falsos valores.

Se após quase um século desde a sua primeira publicação, *Alves & Cia* ainda é lida e consegue suscitar novas interpretações e reficcionalizações é porque as questões que essa novela envolve mantêm-se atuais, como bem destaca Lélia Duarte ao relacionar texto e filme:

[...] tanto nos tempos portugueses do Godofredo Alves, do Machado e da Ludovina, quanto no São João del Rei mineiro do século XIX, ou no Brasil (ou em Portugal) dos dias de hoje, temos a mesma problemática social, o mesmo desejo de receber amor e fidelidade, a mesma ânsia de enganar para ser superior, o mesmo medo da morte e do engano e a mesma dupla possibilidade: tratar os problemas a partir de uma ironia moralizadora ou com um olhar malicioso e complacente que aceita como naturais os desvios, rindo levemente deles, com uma construção distanciada e cheia de humor. (DUARTE, 2006, p. 200)

Para Isabel Pires de Lima, esses diálogos ficcionais estabelecidos com a obra de Eça de Queirós¹⁹ em outras épocas servem para ilustrar o quão se mantém viva a atualidade da obra do autor, bem como demonstram que Eça de Queirós foi um homem que interveio significativamente em sua época:

Quando essa revisitação se manifesta através de uma espécie de incorporação do texto ou do universo imaginário do autor por parte de um seu par, quando uma obra do autor invade um século depois a de um outro criador, quando um jogo intertextual deste tipo se estabelece não apenas com um outro criador, mas com uma série de outros criadores de diversas épocas e até de diversas nacionalidades, como é o caso de Eça de Queirós, então estamos perante um escritor que decididamente ultrapassou o tempo e é ele mesmo disseminador de arte. (LIMA, 2000a, p. 134).

Mesmo não compondo a galeria do cânone queirosiano, essa inegável atualidade da obra, bem como a possibilidade de melhor conhecer as possíveis mudanças estéticas e ideológicas pelas quais o autor passava na época provável em que escreveu a novela, fazem de *Alves & Cia* instrumento de grande relevância dentro da prosa de Eça de Queirós, desfazendo inclusive o mito de que as obras menos conhecidas e muitas vezes preteridas pela crítica institucionalizadora do cânone literário são menores ou frutos da imaturidade artística

¹⁹ Dentre outras incontáveis reficcionalizações da obra de Eça de Queirós tanto no teatro quanto no cinema, Isabel Pires de Lima elenca: *Nação crioula* (1997), de José Eduardo Agualusa que dialoga com a *Correspondência de Fradique Mendes*; *As batalhas do Caia* (1995), de Mário Cláudio; *O enigma das cartas inéditas de Eça de Queirós* (1996), de José Antonio Marcos; *No mais profundo das águas*, de Norberto Ávila (1998); *Os esquemas de Fradique* (1999), de Fernando Venâncio; *Madame* (1999), de Maria Velho da Costa que dialoga com *Os Maias*; e *A árvore dos milagres* (2000) de Nuno Júdice.

de seu autor. Trata-se de uma obra que pode ajudar o leitor comum e o crítico a melhor compreenderem os propósitos do autor em suas outras obras, sem falar na reconhecida atualidade de questões sociais que enseja, ou como apropriadamente diz Isabel Pires de Lima: “a actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo dos tempos novas interpretações, convidarem a constante revisitação” (LIMA, 2000a, p. 134). Enfim, além de cumprirem o duplo papel de divulgar a obra e zelar pela atualidade da produção artística de Eça de Queirós, as reficcionalizações de *Alves & Cia*, bem como os ainda incipientes trabalhos da crítica em torno do livro, servem para mostrar que Eça foi um crítico feroz do seu e do nosso tempo, uma vez que a sociedade atual ainda repete os vícios e valores que o romancista português tão engenhosamente denunciou e buscou combater.

3 MENTALIDADES PORTUGUESAS NO SÉCULO XIX

Em seu livro *Para a história da cultura em Portugal*, António José Saraiva salienta que a obra literária “considerada isoladamente, no seu valor intrínseco, não é mais que um tição ardido de que nada compreendemos e que nada nos deixa compreender” (SARAIVA, 1995)²⁰. Tirando o carácter hiperbólico que a palavra *nada* atribui a esta assertiva de Saraiva, é possível reconhecer que um texto literário, principalmente quando pertencente a um passado não muito recente, para melhor ser compreendido, necessita de uma série de fatores que venham a lhe revelar a estrutura social da qual, como oportunamente destaca o crítico, esse texto é o produto.

Para Saraiva, a compreensão de um texto literário também implica saber acerca das intenções do seu autor, das circunstâncias que propiciaram a obra, da recepção do público, dentre outro fatores:

O texto ficou, mas o público para quem ele foi escrito, as intenções com que foi representado, as circunstâncias que lhe proporcionaram a ocasião própria – esses, desapareceram; e deste público que vibrou e pateou, dos ideais a que ele aderiu, das circunstâncias a que ele abriu caminho, dessa chama brilhante que é a vida momentânea de uma obra teatral, só nos ficou este resto carbonizado que é o texto. O texto só será, portanto, convenientemente entendido e convenientemente explicado na medida em que tomarmos em consideração este conjunto de fatores que lhe deram vida. (SARAIVA, 1995)²¹

Embora faça referências ao texto teatral, o que Saraiva está a dizer também se estende ao texto literário, o qual só será compreendido aos olhos de uma época, que não a sua, por meio de uma espécie de reconstrução ou revisitação de um dado momento da vida coletiva o qual, de uma forma ou de outra, fomentou essa obra. Em outras palavras, o ensaísta chama atenção para a relevância de se considerar no estudo de uma obra literária, o seu contexto histórico, social, cultural.

No caso de uma publicação póstuma como o é *Alves & Cia*, torna-se complicado, por exemplo, tentar desvendar as intenções do autor com um livro, como apropriadamente lembra Carlos Reis, que ele “achou por bem não publicar” (REIS, 1994, p. 24). Além disso, o público que o desfrutou já é de uma outra época e a gênese tortuosa do livro não permite ao menos precisar em que ano ele foi escrito. Contudo a perseverança e perspicácia de alguns pesquisadores conseguiram situar a obra em um período que pode estar circunscrito, como já

²⁰ Declarações expressas pelo autor na capa do livro.

²¹ Idem.

foi dito em capítulo anterior, a 1883, finais de 1887 ou ainda 1891. Reduzir para menos de uma década as possibilidades de datação da obra já traz ao pesquisador uma certa comodidade para lidar com os possíveis anseios de um autor cuja obra, curiosamente, não quis ver publicada, não se sabe se por puro perfeccionismo de artista ou por razões estéticas ou de outra natureza que precisamente só ele saberia dizer.

Desse modo, o propósito do presente capítulo – consciente de que jamais responderia com exatidão à pergunta: o que pretendia Eça de Queirós com *Alves & Cia?* – é buscar compreender a mentalidade portuguesa da época em relação às questões exaustivamente tematizadas por Eça de Queirós nesse e em outros livros, tais como: a condição feminina, o adultério, a educação romântica, os papéis sociais, dentre outros. Em outras palavras seria: conhecer a época em que Eça viveu e produziu literatura para melhor compreender *Alves & Cia* dentro do universo de sua vasta e grandiosa obra. Nesse âmbito, ganham relevo inclusive as considerações do próprio Eça acerca das mais diversas questões da vida portuguesa, opiniões que o escritor emitiu por intermédio de correspondências ou outros meios, a exemplo dos textos das *Conferências do Casino Lisbonense* e de *As farpas*.

Compreender o que pensavam os portugueses oitocentistas a respeito de assuntos como o adultério, papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, temas que inevitavelmente perpassam pela questão da educação, é de suma importância na busca por entender o olhar crítico de Eça de Queirós sobre esta sociedade, de quem ele foi ao mesmo tempo protagonista e algoz. Será possível, por exemplo, perceber o que leva o adultério, em especial o feminino, e a condição de mulheres transgressoras de valores sociais a terem recorrente destaque dentro de sua narrativa.

3.1 UM ESPECTADOR-PRODUTOR DAS “CENAS DA VIDA PORTUGUESA”

Sendo cidadão e ficcionista português, Eça de Queirós exercia a dupla função de observar a sociedade portuguesa e escrever sobre ela, desse modo torna-se adequado atribuir-lhe o cognome espectador-produtor das “Cenas da vida portuguesa”. As personagens que povoam suas obras surgem da mente criativa do escritor, mas pertencem de fato a um mundo real, a uma sociedade que ele pintou e retratou ou, nas palavras enfáticas de Berilo Neves, “todos os seus romances estão cheios de personalidades com quem conviveu ou de quem teve notícia. E o que parece às vezes, originalidade absoluta do autor é, tão somente, criação espontânea da vida” (NEVES, 1951, p. 185).

Em sua fase tida como naturalista, o escritor tinha por intuito pintar um quadro crítico da vida portuguesa e na sua difundida carta a Teófilo Braga²², explicita quais seus objetivos ao escrever *O primo Basílio*, esclarecendo que buscava compor um cenário que representasse as mazelas da sociedade portuguesa de sua época:

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhe, como num espelho que triste país eles formam – eles e elas. É o meu fim nas “Cenas da Vida Portuguesa”. É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e, com todo respeito pelas instituições de origem eterna, destruir as falsas interpretações e falsas realizações que lhe dá uma sociedade podre. Não lhe parece você que um tal trabalho é justo? (QUEIRÓS, 1995, p. 386-387)

E é nessa busca por retratar as deficiências comportamentais e de valores da sociedade portuguesa, que o escritor, em seu trabalho justo, explora: a pequena burguesia provinciana e a devassidão do clero em *O crime do Padre Amaro*; a burguesia lisboeta e a decadência do casamento enquanto instituição em *O primo Basílio*; o preconceito da alta sociedade e a decadência da aristocracia em *Os Maias*; bem como questões pertinentes à política, à literatura e ao jornalismo evidenciadas em *A capital*, só para citar alguns.

Embora já esteja comprovado pela edição crítica da obra que *Alves & Cia* não fazia parte do projeto das *Cenas da vida portuguesa*, pode-se inequivocadamente afirmar que ela compartilha com as *Cenas* o propósito de desanuviar a podridão que cerceia a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. O adultério, que na visão do autor é fruto do idealismo e de uma educação romântica, reaparece – só que agora envolvido por uma

²² Newcastle, 12 de março de 1878, carta em que o autor comenta seus anseios com *O primo Basílio*.

atmosfera de humor que denuncia os interesses pessoais do protagonista na solução do problema, em detrimento à manutenção da honra e da moralidade que ironicamente a personagem julga defender.

Na visão de Clóvis Ramalhete, “pelo processo, pelo tamanho e pela intenção”, *Alves & Cia* evidentemente pertenceria ao projeto das *Cenas* (RAMALHETE, 1960, p. 156). Talvez tenha fortalecido a opinião de Ramalhete, a seguinte declaração do próprio Eça:

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 nesta galeria. (QUEIRÓS apud D’EÇA DE QUEIROZ, 1925, p. VIII)

Diante da não pertença da novela às *Cenas da vida portuguesa*, comprovada pela edição crítica, Ramalhete talvez esteja equivocado sobre o período de escrita da obra, mas não do seu propósito que em muito se aproxima ao do projeto das *cenas*.

Alguns dos romances do projeto das *Cenas*, além de trazerem comentários explicativos do próprio autor, carregam consigo subtítulos que funcionam como chaves de leitura, atribuindo aos textos uma unidade ancorada nos propósitos do autor em relação à sociedade que pinta. Dessa maneira, para *Os Maias*, "Episódios da vida romântica"; para *O crime do Padre Amaro*, "Cenas da vida devota"; "Episódio doméstico" para *O primo Basílio*; e “Cenas da vida portuguesa” ou “Começo de uma carreira” para *A capital*. Se compusesse as *Cenas*, *Alves & Cia* talvez tivesse um aposto mais abrangente, afinal, tendo nascido do adultério, assim como em *O primo Basílio*, o problema de Godofredo Alves é um episódio doméstico, e por que não, romântico, que tomou proporções inesperadas, ameaçando inclusive sua carreira ou imagem de comerciante.

A crítica mordaz de Eça de Queirós dedica-se à hipocrisia social que, aos olhos do escritor, era responsável pelo atraso de Portugal frente às demais nações europeias. Desse modo, aponta o comodismo, a apatia política, a depreciação do clero, o conservadorismo como elementos estagnadores do progresso português. Todavia, certo de que na arte uma literatura moralizante poderia não surtir efeito, Eça de Queirós não cria manuais de conduta ou um receituário moral milagroso. Apenas investe na ironia e encontra na crítica ao idealismo romântico, bem como em outras perspectivas, formas para apontar e abordar os problemas da sociedade portuguesa com o intuito de criticá-la para corrigi-la.

É relevante destacar que a sociedade portuguesa sempre foi a matéria ficcional de Eça de Queirós, mas curiosamente ele escreveu significativa parte de sua obra estando fora de

Portugal. Em carta a Teófilo Braga em 8 de abril de 1878, o ficcionista reconhece a dificuldade de trabalhar estando longe de sua matéria artística. Entretanto, a distância jamais lhe serviu de empecilho, em muitos casos lhe foi o motor.

A carreira de cônsul reservou a Eça de Queirós um duplo prazer: o de poder conhecer o mundo e o de ter mais tempo para se dedicar à literatura. Havana, Newcastle, Bristol e Paris foram alguns lugares em que esteve como cônsul, mas também empreendeu viagens ao Egito, à Terra Santa, aos Estados Unidos da América, dentre outros. Mas é indiscutível que a distância não impediu que Eça de Queirós se preocupasse com sua terra e o demonstrasse por meio de suas obras.

Na visão de muitos críticos, o olhar impiedoso de Eça sobre a sociedade portuguesa contemporânea encontra-se apenas em seus primeiros romances, enfraquecendo e mostrando-se mais brando e tolerante nos últimos anos de sua produção. No entanto muitos de seus livros contrariam essa assertiva, revelando o que detalhadamente Beatriz Berrini busca mostrar em seu livro *Portugal de Eça de Queirós*: que o escritor foi um revolucionário até as suas últimas obras (BERRINI, 1982). E, levando-se em conta a provável data de escrita de *Alves & Cia*, pode-se considerá-lo como mais um exemplar dessa hipótese de Berrini.

É provável que o final não trágico da novela e o fato de o adultério não resultar em consequências graves às personagens envolvidas ludibriem o leitor quanto ao posicionamento de Eça frente à sociedade portuguesa finissecular. Porém é sensato observar que poupar a mulher adúltera de qualquer punição e envolver a narrativa com uma tônica de humor burlesco pode vir a constituir uma nova abordagem do olhar sartírico de Eça e não apenas mera tolerância ou abrandamento de sua crítica para com a sociedade que ele censurava, mas sempre desejou ver reformada.

Há sempre quem recorra a dados biográficos do autor para tentar explicar muitas vezes o que não é bem esclarecido em suas obras ou em seu projeto literário, como o faz Viana Moog, por exemplo: “[...] O dever do biógrafo é aproveitar-se o mais possível dos sinais certos e inequívocos sobre determinada existência para a explicação de tudo quanto lhe parecer obscuro na psicologia do biografado” (MOOG, 1939, p. 20).

Abrindo mão das muitas vezes forçadas e perigosas associações à biografia de Eça de Queirós, o presente trabalho acredita que a suposta tolerância desse espectador-produtor das Cenas da vida portuguesa talvez possa ser melhor esclarecida à luz das ideias realistas e naturalistas em voga na época. Dessa maneira, é preciso estar a par do que preconizava a estética realista, principal porta-voz dos pensamentos e ideias do escritor, para que se possa enxergar sem distorções esse Portugal de Eça de Queirós.

A crise que deixava descontentes quase todos os setores da sociedade portuguesa marcou não apenas os últimos anos do Romantismo como os primeiros do Realismo. Os camponeses, os mais atingidos com a crise econômica portuguesa, encabeçaram revoltas (em 1846 e 1847)²³, num período em que a monarquia portuguesa era economicamente dependente de outras nações como a Inglaterra, até mesmo para sufocar tais revoltas. A crise política de Portugal só é sanada com o golpe de Estado do Marechal Saldanha, dando início à chamada *Regeneração*, período histórico marcado pela busca da regeneração de Portugal (1851-1910).

A rotatividade no poder era uma marca do liberalismo parlamentar instaurado que permitia ao rei indicar partidos e manipular eleições, não se responsabilizando, no entanto pelos eventuais fracassos dos partidos por ele escolhidos. Do ponto de vista econômico, a produção agrícola foi ampliada, favorecendo o êxodo rural e o surgimento de uma classe média bipartida, formada pela classe comercial que ascendia com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação e pelos proprietários de terra. Aos camponeses, a alternativa era se mudarem para a cidade, muitos deles se dirigiam para o Brasil. Em contrapartida, esse desenvolvimento capitalista agrário e comercial favoreceu a acentuação da dependência industrial, tornando a importação mais vantajosa.

Aliado ao desenvolvimento econômico estava o cultural. O consumo de informações por parte de um novo público-leitor que se formava é crescente e a produção literária ganha especial atenção na busca por atender ao desejo do homem citadino de se ver retratado na ficção. Daí a necessidade da literatura de representar a realidade cotidiana com seus problemas de ordem variada. E o jornal foi quem mais colaborou com o que Benjamin Abdala Júnior arrisca chamar de “democratização da cultura”²⁴ (ABDALA JÚNIOR, 1985, p. 100), visto que era o veículo através do qual grande parte dos escritores difundia seus textos e opiniões.

A partir de 1890, a crise política da monarquia é intensificada após o *Ultimato* inglês,²⁵ que proibia Portugal de estender territórios na África, sob ressalvas de retaliações militares.

²³ Nesse período se deram a revolta de camponeses conhecida como *Maria da Fonte*, pela forte participação das mulheres; e a rebelião de soldados conhecida como *Patuléia*. A *Maria da Fonte*, fomentada por mulheres, corrobora o que diz Dominique Godineau acerca da distribuição de papéis de acordo com os sexos no século XIX. Para Dominique, essa distribuição emerge dos motins europeus: “Das mulheres, espera-se que lancem o grito que incita à revolta, depois os homens dirigirão a acção e elas ‘apoiá-los-ão’” (GODINEAU, 1990, p. 26).

²⁴ O próprio Abdala reconhece que a população rural, mesmo majoritária, não usufruía dessa efervescência artístico-cultural, visto que o índice de analfabetismo beirava os 80% até o início do século XX.

²⁵ Trata-se de uma nota inglesa expedida em 11 de janeiro de 1890 ao governo de Lisboa para que fossem retiradas as tropas portuguesas que se encontravam no vale do Chire, o que muito abalou Portugal que vinha desenvolvendo com certo êxito uma política em terras da África.

Economicamente dependente dos ingleses, Portugal cede ao *Ultimato*. É válido sublinhar que essa peleja com os ingleses despertou profunda paixão e interesse por parte da opinião pública portuguesa, o que levou até mesmo o próprio Eça a questionar em carta a Oliveira Martins o que chamou de patriotismo repentino e, ao mesmo tempo, considerou “incontestavelmente a mais severa, talvez a mais decisiva, crise que esta geração tem afrontado” (QUEIRÓS, 1929, p. 266).

Enfraquecido com a cessão ao *Ultimato*, o pacto político do regime liberal conservador foi rompido e, tanto o povo quanto uma considerável parcela da burguesia intelectual passou a se distanciar do poder monárquico. O único a lucrar com todo esse quadro será o Partido Republicano que chegará ao poder em 1910.

E é este o cenário oferecido por Portugal que o movimento realista encontra. Atrelado à ascensão da pequena burguesia citadina, o Realismo preconiza uma arte que se comprometa com as questões sociais da contemporaneidade e sua relação com os adventos da ciência, combatendo por sua vez o tradicionalismo e o idealismo romântico. O Naturalismo, tendência que surge como uma espécie de extensão cientificista do Realismo, ancora-se no empirismo e aposta na utópica imparcialidade do artista na observação da realidade.

Balzac, Stendhal, Flaubert e Zola são alguns dos nomes franceses mais representativos desse Realismo-Naturalismo cujo fundamento ideológico vinha de teorias positivistas como o determinismo de Taine, o positivismo de Comte, o socialismo utópico de Proudhon, o evolucionismo de Darwin, o anti-clericalismo de Renan, dentre outros. São esses também os nomes que viriam inegavelmente a influenciar a escrita do jovem escritor português.

As primeiras manifestações do Realismo em Portugal ocorreram em 1865 e 1866 e foram lideradas pela famosa *Questão Coimbra*, peleja literária travada via folhetins pelo grupo de Feliciano de Castilho, formado por poetas conservadores arraigados ao Romantismo, contra o grupo liderado por Antero de Quental, constituído de jovens escritores da Universidade de Coimbra. Desse último faziam parte Teófilo Braga, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro e o próprio Eça de Queirós, que não teve participação direta nesse episódio, escritores que posteriormente passariam a ser conhecidos como *Geração de 70*.

Era de interesse dos poetas da *Geração de 70* a reforma da vida em Portugal, mas o combate ao provincianismo ultra-romântico também interessava a esse grupo de jovens intelectuais que propunham um modelo de literatura em que o artista estivesse apto a diagnosticar os problemas sociais do país. Assim, os embates da *Questão Coimbra* fizeram “correr rios de tinta”, nas palavras de José Hermano Saraiva (1996, p. 334), em nome dessa

bandeira, de modo que até os dias de hoje é conhecido como um movimento expressivo de renovação de ideias e modelos literários do século XIX.

Para muitos, esses jovens poetas “pretendiam uma revolução no pensamento e na sociedade” (ABDALA JÚNIOR, 1985, p. 101), mas há quem julgue que a *Questão Coimbra* teve relevância meramente literária, não intervindo concretamente na estrutura social portuguesa. José Hermano Saraiva, por exemplo, considera que a relevância da *Geração de 70*, do ponto de vista político e da evolução das ideias e das instituições, foi praticamente nula, pois, segundo o historiador, embora composta por grandes escritores, essa geração era “idealista, revolucionária, literária, mas no fundo muito desligada dos problemas concretos da estrutura social portuguesa” (SARAIVA, H. 1996, p. 334).

A partir de 1868, os poetas de Coimbra se reuniram em Lisboa formando o grupo do *Cénaculo*, no qual se discutiam questões políticas e sociais com especial atenção ao socialismo reformista de Proudhon. As chamadas *Conferências democráticas do casino lisbonense*²⁶ constituíram uma forma de o grupo estender à população seus debates. Contudo tais conferências não eram bem vistas pelos jornais conservadores nem pelo governo, o qual acabou por proibi-las, gerando protestos frustrados.

É por meio das *Conferências do casino* que Eça de Queirós começa a expor suas ideias de cunho expressamente realista. Em 12 de junho de 1871²⁷, ao proferir a quarta conferência sob o título *A literatura nova ou o Realismo como nova expressão de arte*, Eça de Queirós, claramente influenciado pelas ideias proudhonianas²⁸, atenta para a necessidade de uma revolução na literatura. Defendendo que o espírito revolucionário, além de se preocupar com o princípio estético, também poderia se estender à ciência, à política e ao social, Eça destaca ainda a necessidade de harmonia entre a arte e o ideal social, uma vez que aquela obedeceria às prerrogativas da sociedade. Em suma, é uma função social da literatura realista que é defendida:

²⁶ Conjunto de cinco conferências proferidas em 1871 numa sala alugada do Casino Lisbonense. As duas primeiras, *O espírito das conferências* e *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, foram proferidas por Antero de Quental; a terceira, intitulada *A literatura portuguesa*, coube a Augusto Saromenho; Eça de Queirós se encarrega da quarta conferência, *A literatura nova ou o Realismo como nova expressão de arte*; a quinta conferência, proferida por Adolfo Coelho e de título *A questão do ensino*, seria a última do cenáculo, visto que o governo decretou o fechamento da sala do casino e a proibição das conferências, o que chegou a motivar um texto de protesto por parte de Quental.

²⁷ Os críticos divergem em relação à data exata dessa conferência proferida por Eça de Queirós. Beatriz Berrini e José de Nicola, por exemplo, defendem o 12 de junho, enquanto Massaud Moisés considera 6 de junho a data precisa da conferência.

²⁸ Princípio moral de Proudhon que diz respeito ao papel social do artista e da arte.

O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. (QUEIRÓS apud MATOS, 1988, p. 127).

É notório que essas palavras, bem como essa conferência em sua totalidade, têm por propósito anunciar a relevância e o poder de transformação social da literatura realista. Assim, o escritor lusitano busca mostrar que o Realismo, tendo a justiça e a verdade como pilares, deve ter por matéria a vida contemporânea, ancorar-se na experiência, na fisiologia do caráter. O papel do artista seria então diagnosticar os problemas da sociedade com o intuito de apontar caminhos para solucioná-los. Todavia, os exageros do idealismo romântico ainda em vigor, mostram-se como um obstáculo a este anseio de revolução do grupo do *Cenáculo*, daí a postura combativa de Eça frente ao Romantismo:

Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (QUEIRÓS apud MATOS, 1988, p. 127).

Como se vê, celebrar o advento do Realismo implicava romper com o idealismo romântico. O Romantismo surge então aos olhos de Eça como uma doença que afeta seriamente a sociedade portuguesa, em especial as mulheres, que se deixam levar pelos efeitos do donjuanismo ou bovarismo. O espectador-produtor das Cenas da vida portuguesa chega mesmo a considerar em sua conferência que, se não aderir ao advento do Realismo em benefício dos ideais românticos, a sociedade estará fadada ao fracasso:

A arte presente atraíça a revolução, corrompe os costumes. De tal forma, ou se há-de tornar realista ou irá até à extinção completa pela reacção das consciências. – O modo de a salvar é fundar o realismo, que expõe o *verdadeiro* elevado às condições do *belo* e aspirando ao *bem*, - pela condenação do vício e pelo engrandecimento do trabalho e o da virtude. (QUEIRÓS apud MATOS, 1988, p. 127).

Diante do exposto, fica claro que o conteúdo dessa conferência, sendo a primeira manifestação contundente de Eça frente aos ideais realistas, trata das relações entre a literatura e a sociedade, perpassando pela questão da moral, pois é com uma finalidade moral que a arte deve projetar na sociedade a ideia de justiça. É na crítica ao comportamento e aos costumes da sociedade que a arte exercita a consciência, levando a uma regeneração dos costumes.

Em atividade por pouco mais de um mês, as *Conferências democráticas do casino lisbonense* foram proibidas pelo governo, o qual não vacilou diante de frustradas manifestações de protesto. O fato é que essa única conferência proferida por Eça de Queirós já permite que se vislumbre melhor o seu projeto literário, bem como os possíveis anseios dos romances e novelas que produziria a partir de então.

Suspensas as *Conferências do casino*, o grupo do *Cenáculo* se dispersará mais tarde e cada um passa a produzir isoladamente, voltando a se reunir esporadicamente em 1887 e 1888 para formar o grupo que agora chamavam *Vencidos da Vida*, visto que se julgavam desacreditados do ponto de vista ideológico e estavam de certa forma mais distanciados das transformações da sociedade.

O olhar aguçado do autor de *Alves & Cia*, frente a questões pertinentes à nova literatura e à sociedade portuguesa, torna-se ainda mais apurado, e em certa medida agressivo, a partir dos textos que integram *As farpas*²⁹. Feitas em colaboração com Ramalho Ortigão, *As farpas* eram folhetos publicados periodicamente nos quais os costumes da sociedade portuguesa eram duramente criticados para que fossem corrigidos:

Trata-se, para os dois amigos, de olhar em volta, com o propósito de denunciar o que na vida pública parece digno de reparo, com o auxílio de um riso implacável, que não anulava o propósito da reforma das mentalidades e das instituições políticas, culturais, religiosas ou sociais. (REIS, 2000b, p. 86-87).

Na avaliação de Carlos Reis, em *O essencial sobre Eça de Queirós*, é com *As farpas* que o prosador começa a ensaiar sua veia realista e naturalista, enveredando por temas anunciadores de seus futuros romances, tais como a condição da mulher, do clero, a educação, o adultério: “Assim se esboçam temas e problemas que, ocupando a atenção imediata de um Eça cultor de um discurso claramente satírico, motivaram também o romancista que ele veio a ser e que aqui parece testar sua vocação narrativa e descritiva” (REIS, 2000b, p. 86-87).

Por acreditar que Portugal podia sair do atraso e do ostracismo em que se encontrava, é que Eça escancara com *As farpas* a decadência portuguesa e subjuga o modelo de arte cultivada até então. Trata-se do momento em que o intelectual extravasa sua preocupação com os preceitos morais e com a educação, apostando numa crítica ferrenha e numa ironia implacável como porta-vozes.

²⁹ Posteriormente em 1890, os textos d’*As farpas* foram alterados e reeditados com um título mais brando de *Uma campanha alegre*.

Por sempre ter considerado a educação crucial como modeladora dos costumes de uma sociedade, o monóculo queirosiano está sempre a posicionar sua lente sobre esta questão. Precisamente em dois de seus textos d'*As farpas*, *As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea* e *O problema do adultério*, é clara a denúncia do autor sobre a influência negativa da literatura romântica, principalmente nas mulheres. E são justamente esses temas – educação, Romantismo e adultério – que torna *Alves & Cia* singular diante do posicionamento crítico rigoroso e irresoluto do ficcionista em suas farpas e mesmo em muitas de suas outras obras mais representativas.

“A valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães” (QUEIRÓS, 1986, p. 1200). É essa a opinião queirosiana em *As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea*³⁰. O artista considera que os problemas ou aventuras da sociedade do presente têm raízes no passado, isto é, na educação desde os primeiros anos de vida e por parte daquela que, segundo ele, é a responsável por depositar os valores na alma da criança: “A criança está assim entre as mãos da mãe como uma matéria transformável de que se pode fazer – um herói ou um pulha” (QUEIRÓS, 1986, p. 1200).

Centrada na nova geração de mulheres lisboetas, essa farpa, tendo por maior argumento a falha na educação, queixa-se dos aspectos morais e comportamentais femininos, muitas vezes em comparação com mulheres de outras nações tidas por Eça e Ortigão como modelos, a exemplo das inglesas, francesas e alemãs. Aspectos aparentemente insignificantes para o senso comum como o modo de andar ou a maneira de se vestir mostram-se na mira das farpas como indicadores do caráter e até mesmo da saúde da mulher. Nessa perspectiva, são analisadas fisiológica e sarcasticamente a anemia do corpo, a fraqueza moral, a mentira, a passividade feminina:

[...] Uma menina portuguesa, não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta e suspensa, fica no meio da vida, com os braços caídos. Perante um perigo, uma crise de família, uma situação difícil, rezam. Têm a fé abstracta que só Deus as pode inspirar, dar-lhes a decisão, a ideia precisa: mas terminam quase sempre por seguir o conselho da criada. (QUEIRÓS, 1986, p. 1205)

Considerando os papéis sociais claramente definidos para homens e mulheres do século XIX chega a soar machismo o tom dessas farpas, mas é necessário cautela. Afirmar que a mulher portuguesa precisa ser mandada e governada não constitui apenas um ponto de vista, mas uma constatação. Embora a rispidez das palavras favoreçam uma interpretação

³⁰ Crônica publicada em março de 1872.

equivocada, o que Eça estaria tentando explicar é que a mulher burguesa, na comodidade de sua condição de mulher rica, alheia-se a tomar as rédeas da própria vida em nome de uma rotina de facilidades em que tudo o que precisa está a seu dispor: a proteção da família, do marido e do dinheiro dele, bem como o apreço da sociedade. É como se tivesse um mundo próprio e evitasse se arriscar num mundo que é de todos. Em curtas palavras, seriam mulheres mandadas e governadas não por natural subserviência, mas porque um sistema social arbitrário assim as moldou.

Nessa farpa, Eça demonstra ser conhecedor da condição da mulher portuguesa da segunda metade do século: “Em Portugal, as mulheres, excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural – a família e a toilette” (QUEIRÓS, 1986, p. 1208). Percebe-se nesse fragmento que a passividade ou fraqueza moral da mulher portuguesa, a qual Eça sempre teve por personagem, é condicionada pelos hábitos ou pelas leis, o que descarta em parte um suposto machismo embutido nas farpas queirosianas. Na verdade, como bem elucida Mônica Figueiredo, “a pretensa má-vontade do autor de *Os Maias* para com as suas personagens femininas carece de revisão crítica” (FIGUEIREDO, 2006, p. 94).

Ganha evidência ainda nesse texto sobre a educação das mulheres lisboetas, o tédio advindo das experiências colegiais. Para Eça, com seus “métodos fatigantes”, o colégio “enfraquece, anula o espírito e a vontade”, repele “o espírito das mulheres dos livros e das coisas da ciência”, atiça a curiosidade “de tudo, do imprevisto, do que se não tem, do que está na rua quando nós estamos em casa, do que está no vício quando nós estamos no dever” e produz “uma vida sentimental precoce e falsa”. Além disso, em vez de incitarem a leitura de Michelet com seus livros de harmonia moral, conduzem a “Ponson du Terrail ou Dumas Filho e o seu bando de analistas lascivos” (QUEIRÓS, 1986, p. 1210-1211).

O casamento por interesse também não deixa de ser destacado, uma vez que, na visão do crítico social, o dinheiro é a primeira influência no espírito da mulher:

A organização material da vida e o seu custo, dão-lhe logo a certeza de que sem dinheiro, sem um casamento rico, a vida moderna não é mais que uma perpetua decadência e uma humilhação. [...] Daí o desejo de casar com dinheiro, casar rica; seja o marido velho, imbecil, rude ou trivial, contanto que traga o dinheiro, e o poder que ele dá. (QUEIRÓS, 1986, p. 1212)

Não faltam exemplos na ficção queirosiana de personagens femininas que retratam essa cultura do dote. Basta lembrar Maria da Piedade, protagonista do conto *No moinho* que

leva uma vida deplorável cuidando de um marido que não ama, que é enfermo e concebeu-lhe filhos igualmente enfermos. Tendo se casado para livrar a família da ruína, Piedade passa a levar uma vida de enfermeira confinada em seu hospital. Somente a curiosidade de que fala o autor d'*As farpas* será capaz de conduzi-la a outros mundos: o do amor, o do primo Adrião, o dos romances, o do adultério, o da decadência moral. Enfim uma confluência de fatores acaba por transformar uma senhora modelo numa Vênus, o que também não escapa à Luísa de *O primo Basílio*.

No caso de Ludovina, pouco se sabe dela, mas o suficiente para perceber que se trata de uma típica burguesa dependente do dinheiro do marido e que transita apenas no espaço doméstico e no da ociosidade. Piedade ao menos tinha a doença do marido e dos filhos para ter com que se ocupar, já Ludovina certamente percebeu que a dedicação ao piano não lhe preencheria todos os espaços vazios. Ambas acabam por sucumbir ao adultério e, como bem destaca Luiz de Oliveira Guimarães: “Se as mulheres, à semelhança do amor, não surgem na obra de Eça de Queirós como modelos de candura e de honestidade, a culpa não será dele – mas da sociedade que ele, em grande parte, retratou” (GUIMARÃES, 1943, p. 47).

Sob o prisma das farpas, teria faltado à Piedade e Ludovina a força moral, a qual não se adquire da noite para o dia e que permite à mulher lidar com maior sapiência com as adversidades da contemporaneidade. Afinal de contas, é o despreparo feminino diante da vida contemporânea que preocupa o autor das farpas:

Uma só consideração resumirá estas notas: a mulher na presença do mundo tentador - está hoje desarmada. Desarmada, inteiramente. A família, com a sua dignidade, enfraqueceu; a religião tornou-se um hábito incompreendido; a moral está-se transformando, e enquanto se transforma, não influencia nem dirige; a fé já não existe; a prática da justiça ainda não chegou: em que se apoiará a mulher? (QUEIRÓS, 1986, p. 1213)

Para ser mais claro e enfático sobre este desarmamento da mulher, Eça exemplifica:

Suponhamos uma mulher nova, educada em Lisboa, com a educação contemporânea. Suponhamos que se lhe diz: "tu terás todas as elegâncias e triunfos da toilette; as tuas carruagens maravilharão a cidade; ninguém possuirá uma casa ornada com mais gosto e requinte; terás bailes, festas ruidosas e magníficas; amarás loucamente; serás doidamente amada por um homem, novo e belo; os vossos amores serão interessantes como um drama; mas para isto serás forçada a enganar teu marido e descuidar teus filhos, e a tua existência será pecadora perante a religião, injusta perante a moral, indigna perante a família. - Aceitas?" Trata-se de saber se a moral contemporânea dá bastante força a uma alma, para que ela repila, sem mágoa, sem hesitação, com tédio - esta tentação cintilante. (QUEIRÓS, 1986, p. 1213)

O título dessa farpa traduz bem seu propósito: apontar os caminhos para uma educação contemporânea que forme o caráter da mulher e não o deforme. Inclusive, dentre os fatores que Eça entende como deformadores do caráter está a atração da sociedade lisboeta pelo drama, pelo romanesco, pelo passional. E chega até a citar *O mistério da Estrada de Sintra*, livro que fez em colaboração com Ortigão, como exemplo:

O que é esse livro? A idealização da catástrofe, o encanto terrível das desgraças de amor. Sobretudo do amor ilegítimo e culpado. Aí o perigo, o final trágico, atraem como um abismo delicioso. O marido que mata a mulher, pensando dar um castigo justo ao pecado, dá um relevo poético à paixão. (QUEIRÓS, 1986, p. 1214)

Compreende-se então que, na percepção de Eça, o drama é simultaneamente o ideal e a perdição do homem. Numa sociedade moldada por valores masculinos não faltam esferas na vida do homem em que ele possa atribuir-lhes o drama, já às mulheres faltam a vez e a voz, restando-lhe apenas o sentimento, o amor. Se neste texto das farpas Eça parece acreditar no sentimento como o motor da vida feminina, tal posicionamento mostra-se paradoxal quando se está diante do que o escritor diz numa outra farpa que tematiza *O problema do adultério*³¹, em especial, o feminino, como se verá mais adiante.

O momento artístico representado pelos textos das *Conferências do casino lisbonense*, d’*As Farpas* e mais posteriormente pela publicação de *O crime do Padre Amaro* (1875) como se viu, realmente constitui o período em que Eça de Queirós está mais **claramente** envolvido com os preceitos da estética realista (grifo nosso). Pautado no cientificismo de Comte e Taine, o autor das *Cenas da Vida portuguesa* também incorpora as ideias de Heine, Michelet e Victor Hugo, daí sua preocupação crítico-social ser mais incisiva neste momento de sua carreira, do qual também fazem parte algumas obras posteriores ao *O crime do Padre Amaro* como *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), romances pelos quais as “antenas da raça”³² lusitana atentam para a questão da decadência da família pela via do adultério e das relações incestuosas.

Antes da fase fervorosa do realismo queirosiano estão as *Prosas bárbaras*³³ e o *Mistério da Estrada do Cintra*, período de 1865 a 1871 em que Eça parece ainda sondar, tatear os caminhos por onde sua arte irá trilhar e se estabelecer até a certa altura de sua vida. Nesse período, mostram-se emergenciais à pena do escritor português questões pertinentes ao processo literário e aos aspectos políticos e sociais que o orientavam.

³¹ Crônica publicada em outubro de 1872.

³² Termo cunhado pelo crítico Ezra Pound para se referir à capacidade e sensibilidade do artista para antever questões futuras através de sua literatura.

³³ Publicação póstuma que reúne os artigos e crônicas publicados entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal*.

Numa adjetivação simplória, mas não depreciativa, às etapas de produção artística de Eça de Queirós que a crítica se habituou a estabelecer, podem-se distinguir, rigorosamente nesta ordem, três fases: a fria, a quente e a morna. Se a fria se caracteriza por seu aspecto preparatório, laboratorial e a quente pela efervescência dos ideais realistas, a morna, talvez constitua um divisor de águas entre os críticos.

Declarações apaixonadas e irresolutas de que em sua última fase de escrita Eça de Queirós teria abdicado dos ideais realistas e, numa postura nostálgica, tenha se compadecido da crítica dilaceradora que sempre dedicou à sociedade portuguesa é o extremo que faz muitos críticos divergirem. Não cabendo aqui, é claro, elencar e defender quem esteja certo ou errado.

É relevante que se assinale, considerando a novela *Alves & Cia* como argumento possível, que esse último momento da produção queirosiana pode ser aquecido à luz da crença num Eça que adota uma nova abordagem crítica de uma mesma sociedade, em outros tempos, mas com os mesmos velhos problemas comportamentais e/ou morais de outrora. Clóvis Ramalhete, de certo modo, parece apostar nessa possibilidade ao afirmar que o Eça da última fase já se encontrava na primeira:

O homem dos últimos tempos já está, em indícios, nos começos. Existe como que submergindo, contrafeito sob uma fórmula artística, de escola. A personalidade futura, do escritor, preexiste inteira, recoberta e dominada por uma outra “natureza artística”, toda feita de intenções (RAMALHETE, 1960, p. 40).

Como se vê, Ramalhete parece sugerir que Eça de Queirós nunca abdicou de seus ideais, pelo menos não dos principais, como o desejo de ver a sociedade portuguesa reformada, por exemplo. Beatriz Berrini também confessa que, ao estudar a presença de Portugal nos romances queirosianos, percebeu “a permanência de certas ideias, a atitude inflexível e inabalável perante determinados factos, a persistente e feroz crítica a falhas insuportáveis, etc” (BERRINI, 1982, p. 19).

Nota-se nas palavras de Ramalhete e Berrini uma sensata ponderação no que diz respeito à mudança de postura de Eça na última fase de sua escrita. Afinal é preciso considerar que se o Eça que encontramos em suas últimas obras não reflete uma mudança de estratégia literária, como explicar então o desfecho e a veia humorística de *Alves & Cia*, bem como a crítica tecida no comportamento e atitudes das personagens? Mais cômodo que responder a esta pergunta, seria ignorar tais questões ou simplesmente reconhecer, como faz António José Saraiva, que “está envolvida numa enigmática obscuridade a última fase da vida literária de Eça de Queirós” (SARAIVA, 1995, p. 87).

Bem, o fato é que Eça de Queirós, mesmo na postura de um intelectual discrepante, como nomeia Berrini por ele não estar a serviço de uma classe ou ideologia claramente definidas (BERRINI, 1982, p. 103), sempre se propôs a ficcionalizar Portugal, a criar realidades com base na sua observação de homem crítico e na sua criatividade de artista comprometido com os problemas de seu tempo. E mesmo muitas vezes distanciado da sua pátria-tema, Eça, em sua breve carreira, foi capaz de captar com admirada sensibilidade e senso crítico os problemas definidores da educação e do progresso português mais do que qualquer outro nativo que tenha vivido cem anos sem nunca evadir-se de Portugal.

Enfim, enquanto espectador-produtor das cenas da vida portuguesa, Eça de Queirós, como apropriadamente reconhece Clóvis Ramalhete, “foi uma antena sutilíssima às vibrações de sua época” (RAMALHETE, 1960, p. 111), seja através de conferências, de farpas ou de romances. E certamente nunca o deixou de ser. E é acreditando que a crítica à sociedade portuguesa sempre foi uma constante dentro da produção queirosiana, que se busca aqui uma contribuição para que *Alves & Cia* não mais seja lida com a adjetivação injusta de “obra menor”.

3.2 EDUCAÇÃO FEMININA E PAPÉIS SOCIAIS NO SÉCULO XIX

Em meio a esta efervescência artístico-cultural que buscava uma revolução nas artes e nos costumes, se faz necessário pontuar qual era a condição da mulher nesse cenário, até porque a mulher portuguesa na narrativa queirosiana é foco privilegiado e preocupação obsessiva do autor. Vejamos então os fatores que de alguma forma incidiram na condição da mulher oitocentista e que inevitavelmente refletirão nos escritos queirosianos.

Embora em menor grau em comparação às nações europeias mais desenvolvidas, foram sentidas algumas transformações sócio-econômicas na Portugal pós-Revolução Industrial da segunda metade do século XIX. Trata-se de mudanças que direta ou indiretamente viriam a interferir nos aspectos culturais e comportamentais da sociedade portuguesa, o que de certa forma contribuiu para que fossem traçados novos olhares sobre a condição feminina.

Com o desenvolvimento das cidades e a ascensão da burguesia, a população urbana cresce e concentra-se, sobretudo, em Lisboa e no Porto. A cultura representava, para essa

sociedade de valores quase que exclusivamente masculinos, prestígio e ascensão social, sendo que as mulheres estavam quase sempre à margem do protagonismo da vida social portuguesa.

Marcos históricos como a independência do Brasil, as invasões dos franceses, o domínio comercial inglês, o embate entre absolutistas e liberais e toda a agitação decorrente do advento do liberalismo comprometeram negativamente o desenvolvimento sócio-econômico de Portugal. A colonização inglesa em terras d'África e a já conhecida dependência econômica e política que Portugal tinha da Inglaterra repercutiram na vida cultural e social dos lusitanos, refletindo de certo modo no comportamento das mulheres, a exemplo dos hábitos e modos de vida da burguesia comercial inglesa que, instalada principalmente na cidade do Porto, acaba por constituir novos parâmetros familiares e sociais.

Em Lisboa, a agitação social era mais intensa devido à presença maciça de estrangeiros. Nas camadas populares, a onda de emigração, sobretudo para o Brasil, favoreceu uma tímida sensação de liberdade por parte das mulheres. Outras, conduzidas pelo êxodo rural, virariam mão-de-obra barata nas grandes metrópoles como Lisboa. Diferentemente de outros países mais desenvolvidos que cada vez mais requisitavam mão-de-obra feminina na indústria, em Portugal crescia o número de criadas servindo os lares burgueses. Os romances de Eça de Queirós não raro evidenciam a presença desse grupo social que se formava em torno da classe burguesa, dando especial destaque à personagem Juliana em *O primo Basílio*, no qual se pode perceber nitidamente uma luta de classes.

A educação formal disponível às mulheres portuguesas ainda era insuficiente e restringia-se ao ensino primário e secundário, deixando de prepará-las para um possível nível superior. Os índices de analfabetismo feminino eram alarmantes. Burgueses e aristocratas quase sempre recorriam a profissionais que instruísem suas crianças. Cultura clássica, história e línguas eram as disciplinas básicas, como também destaca Eça em suas farpas, mas prevaleciam às mulheres o ensino de dotes domésticos como bordar, aulas de música e de boas maneiras. A existência de colégios estritamente femininos, pouco contribuía para a formação das mulheres que se viam cada vez mais distantes do saber científico e cada vez mais embebidas de ensinamentos religiosos e plásticos, pois a potência intelectual feminina tinha que ser dosada, moderada.

Não só em Portugal, mas em toda a Europa Ocidental do século XIX, a mulher se manteve excluída da vida e dos espaços públicos. E a burguesia, na sua incorrigível função de reguladora e modeladora de costumes, concebe um ideal de papéis sociais para homens e mulheres, como bem salienta a historiadora Michele Perrot em seu livro *Os excluídos da história*: “O século XIX levou a divisão de tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu

ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um” (PERROT, 1988, p. 186-187).

Nesse cenário de imposição burguesa de papéis, coube às mulheres o espaço doméstico, a casa, a família, a maternidade. Quando não confinadas no espaço do lar, exerciam funções tidas como inferiores. Para Perrot, essa imposição de papéis pautada numa segregação de sexos é alimentada por um discurso naturalista que concebe homens e mulheres como seres com qualidades e faculdades específicas e portanto distintas: “Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT, 1988, p. 177, grifo do autor).

Observe-se que em *Alves & Cia*, a finura comercial de Machado e o seu faro para os negócios são exaltados, enquanto que a sensibilidade de Ludovina é sugerida, por exemplo, pelo gosto em tocar piano e cuidar da casa. Como se vê, os espaços por onde transita a mulher burguesa do século XIX são definidos e limitados, ainda mais quando se tratam de espaços públicos, talvez porque, como acredita Perrot, o espaço político esteja reservado aos homens:

E é longa a lista dos lugares onde uma mulher “honesta” não poderia se mostrar sem se degradar. A suspeita persegue-a em seus movimentos; a vizinhança, a espiã de sua reputação, até seus criados a espreitam; ela é escrava mesmo em sua casa, que lhe designa o salão. Sua liberdade, ela tenta reconquistar na sombra e dentro de um código de sinais sofisticados – cartas com a ponta dobrada, mensagens levadas, lenços caídos, lâmpadas acesas – que se chama de astúcia feminina. É certamente a mais prisioneira das mulheres. (PERROT, 1988, p. 200)

Com seus passos estritamente vigiados e limitados, a mulher do século XIX não freqüentava os espaços sociais tipicamente masculinos, a exemplo dos clubes e cafés. Tal segregação, nas palavras de Perrot, faz da cidade um espaço sexuado no qual a mulher, em especial, a burguesa, é mero ornamento ostentatório da posição social de seu marido (PERROT, 2005, p. 34). Em seus romances, *Eça de Queirós* evidencia esta função ostentatória das burguesas na vaguidade de seus papéis, como bem sublinha Beatriz Berrini:

Assim também as mulheres burguesas do romance, assentadas nos próprios rendimentos ou nos ordenados dos maridos, buscam, sequiosas, meios com que ocupar as lentas e longas horas de lazer: lêem, bordam, tocam piano e cantam, vão às compras e, sobretudo, exercem a sua autoridade sobre as empregadas que, estas sim, se ocupam incessantemente com as tarefas caseiras, quase sem momentos de descanso (BERRINI, 1982, p. 49)

A delimitação às mulheres de papéis e espaços sociais revela ou vela um exercício de poder masculino que se traduz na formação de mentalidades que acabam por moldar comportamentos, costumes e formas de representação. Entretanto essa supremacia do poder masculino não ofusca o poder das mulheres, que, mesmo exercido quase sempre no espaço doméstico e no da filantropia, não deixa de mostrar sua força. Força esta simultaneamente exaltada e temida:

O século 19 acredita nas capacidades morais das mulheres; por um lado ele as exalta, como uma força de regeneração, uma trama de continuidade; por outro lado, ele as teme como um bloco de inércia que freia a modernidade. Da missão civilizadora das mulheres ao pesado obscurantismo tão contrário ao progresso, o século 19 fantasia o poder feminino. (PERROT, 2005, p. 266-267)

A mulher é uma escrava que é preciso frequentemente colocar no trono, dizia Balzac. A mulher do século XIX, em seu papel doméstico de zeladora do lar e da família, é valorizada, inclusive chega a ser incentivada a sair do seu lar em nome da filantropia ou do controle dos bons costumes. Pobres, crianças e enfermos em geral eram destinados aos seus cuidados. À luz da frase balzaquiana, pode-se dizer que essas pequenas nobres ações femininas constituem uma forma pacífica de o homem limitar o poder delas e ao mesmo tempo exaltá-las, fazendo da mulher uma espécie de escrava entronada. No entender de Perrot, trata-se de uma estratégia do homem europeu em canalizar a energia feminina para o doméstico revalorizado e o social domesticado (PERROT, 2005, p. 279).

Michele Perrot, como se observa, acredita no poder das mulheres, bem como defende que, mesmo numa sociedade dominada por valores masculinos como a do século XIX, a mulher não foi sempre vítima e passiva. De acordo com a historiadora, servindo-se dos espaços e funções que lhe eram destinados, as mulheres mostravam-se capazes de exercer contrapoderes aptos a subverterem os papéis aparentes. E cita exemplos desses supostos contrapoderes:

Há abundantes imagens de mulheres resplandescentes, de avós reinando sobre sua linhagem, de mães “abusivas”, de donas-de-casa autoritárias que dirigem seus empregados, donas-de-casa populares que os homens chamam de “a burguesa” porque eles lhes entregam seu pagamento e elas controlam seus lazes, mulheres cotidianas ou excepcionais que investem sobre a vida diária ou o social (PERROT, 2005, p. 273).

Talvez esses contrapoderes elencados por Perrot tenham sua expressividade maior no meio doméstico, pois no que diz respeito a atividades intelectuais, por exemplo, é preciso salientar que eram reservados às mulheres modos de escrita restritos como escritos de cunho

educacional ou correspondências de família, as quais, amparado por lei³⁴, o marido tinha o direito de abri-las e conhecer-lhes o conteúdo. A mulher autora praticamente inexistia, pois como bem assinala a própria Perrot: “Uma mulher que escreve, e sobretudo que publica, é uma mulher desnaturada que prefere abrigar-se sob um pseudônimo masculino. Seu sucesso provoca escândalo: ele é depreciado” (PERROT, 2005, p. 271). Inclusive a própria legislação civil portuguesa de 1867 prevê que sem a expressa autorização do marido, a mulher autora jamais poderia publicar seus escritos.

A voz das mulheres só começará a se ver representada por algum veículo de imprensa mais concretamente com o advento de revistas femininas como *A Voz Feminina*³⁵ que defendia dentre outras coisas uma educação mais efetiva que se aproximasse mais dos saberes científicos e que libertasse as mulheres da ociosidade e do anonimato.

Representando a intelectualidade feminina portuguesa, estava Maria Amália Vaz de Carvalho³⁶ (1847-1921), a primeira mulher a integrar a Academia de Ciências de Lisboa e a ser a porta-voz das mulheres ao defender em seus textos a condição feminina em suas limitações. Embora empenhada com a causa feminina, Vaz de Carvalho paradoxalmente mostrou-se muitas vezes conservadora ao defender a inferioridade e a incapacidade da mulher em algumas áreas, bem como condenava veementemente a infidelidade feminina.

Alguns intelectuais da *Geração de 70*, como Quental e Adolfo Coelho, levantarão a bandeira em prol de uma renovação do ensino para a mulher portuguesa. Textos de Eça e de Ortigão também abordarão o tema, embora se mostrem em parte conservadores pela primazia que dão ao espaço doméstico na vida das mulheres. Reflexo proudhoniano que, apesar de pregar a justiça social, defende a inferioridade feminina, limitando-a ao espaço do lar.

Com pouca ou quase nenhuma instrução e confinada ao ambiente e às funções domésticas, a mulher portuguesa alheia-se do cenário literário. A leitura, como apropriadamente caracteriza Perrot, foi por muito tempo um “gozo roubado” (PERROT, 2005, p. 275). Inclusive ainda eram vigentes no século XIX, os códigos de moral que tinham por intuito “proteger” a mulher de determinados tipos de leitura. Na verdade, tratavam-se de estratégias masculinas para regular essa atividade intelectual das mulheres. Desse modo, eram recomendadas leituras de caráter inofensivo que “girassem em torno de amores românticos e bem-sucedidos” (MORAIS, 2002, p. 51).

³⁴ Prescrição do artigo 461.º do Código Civil português vigente de 1867.

³⁵ Periódico semanal publicado entre 5 de Janeiro de 1868 e 27 de Junho de 1869.

³⁶ Tendo sido poeta, cronista, romancista, ensaísta, crítica social e literária, a escritora teve suas obras reconhecidas, tendo publicações em revistas e jornais, inclusive brasileiros.

Arisnete Câmara de Moraes atenta para o fato de que, mesmo em face dessa vigilância masculina, as mulheres da segunda metade do referido século não se privaram de ler, assim: “As táticas das mulheres evidenciavam maneiras diferentes de convivência com os códigos de moral estabelecidos no século XIX. Se o papel da mulher era velar a ordem da família, a sociedade não estaria em perigo com essas práticas clandestinas?” (MORAIS, 2002, p. 51).

Marie-Claire Hooek Demarle também destaca que, em face da atitude hostil da hipócrita sociedade do século XIX que vetava à mulher “o acesso ao estádio superior dos conhecimentos”, “as mulheres compreenderam desde há muito que as verdadeiras aprendizagens se efectuavam por vias paralelas” (HOOEK-DEMARLE, 1990, p. 176). É justamente nesse aspecto da educação das mulheres, subsidiada pela leitura romanesca e proibida, que Eça de Queirós sustentará sua crítica ao adultério feminino e ao idealismo romântico da sociedade portuguesa, aspecto ao qual o presente estudo se dedicará mais adiante.

Embora muitas mulheres burlassem a vigilância dos homens, é bom lembrar que somente uma pequena parcela de burguesas e aristocráticas consumia literatura. Porém, e é relevante que se destaque, tais leitoras cultivavam livros de autores predominantemente do sexo masculino, reproduzindo, portanto valores da cultura e do sexo dominante, como apropriadamente enfatiza Maria Saraiva de Jesus, ao se reportar também às mulheres que naquela época se enveredaram pela escrita literária:

As poucas mulheres que então se dedicam à escrita literária, formadas que foram por imagens e valores masculinos, transmitidos por uma educação católica e conservadora, reproduzem os lugares-comuns da cultura dominante e tentam ajustar-se ao ideal feminino vigente, mesmo porque o casamento, nesse contexto, não podia deixar de ser a sua principal meta”... (JESUS, 1998, p. 150)

Além de reproduzirem valores masculinos em seus escritos, as poucas mulheres- autoras do século XIX, segundo Maria Saraiva de Jesus, insistem em transmitir às suas personagens femininas a sua própria experiência de insatisfação e de desencanto com a vida (JESUS, 1998, p. 160-161). No âmbito dessa reprodução feminina de valores masculinos, está o ideal do século XIX de eleger o homem como parâmetro educacional da mulher, não que ela deva igualar-se a ele, mas que esteja receptiva a aceitar o que o homem julga que seja adequado ou naturalmente destinado às mulheres: “[...] Este é mais um lugar-comum da época: a idéia de que o agente educador da mulher deve ser o homem, porque a mulher é uma espécie de ser passivo, massa amoldável que reage a todos os estímulos do exterior, sejam eles bons ou maus...” (JESUS, 1998, p. 157).

As obras naturalistas, por exemplo, ao projetarem um modelo de educação feminina, debruçam-se na sugestão do que a mulher lê ou vê ao seu redor. O exemplo mais claro e difundido na literatura de Eça de Queirós é Luísa de *O primo Basílio* que conduz e enxerga a própria vida como um romance. Sem falar que Godofredo Alves também tem uma herança romântica o que inevitavelmente influenciou suas atitudes diante da suposta infidelidade de Ludovina, o que nos leva inclusive a postular que ele e Luísa de certa forma se equivalem.

Proudhon, que muito influenciou o pensar de Eça, é adepto do discurso médico que crê na inferioridade física da mulher. Discurso este que se ancora em aspectos como menstruação, tamanho, peso, tamanho do crânio, etc. Desse modo, a funcionalidade da mulher estaria atrelada a sua condição física. É também proudhoniana a ideia de que o único destino da mulher é ser dona de casa ou mulher do prazer, como oportunamente destaca Eça de Queirós em suas farpas sobre o adultério. Ideias evolucionistas, como lembra Geneviève Fraisse, crêem na vocação reprodutiva da mulher, bem como na sua inaptidão para funções tidas como superiores (FRAISSE, 1990, p. 91).

Embora os compêndios sobre a história das mulheres quase sempre as posicionem como vítimas de um sistema patriarcal, hierarquizante e arbitrário, há quem defenda que mesmo aprisionada no espaço doméstico, a mulher do século XIX encontra nesse mesmo espaço opções de prazer e motivações à felicidade. Para Perrot, por exemplo, se elas consentem em seu papel é porque encontram nele compensações cujo caráter precisa ser averiguado:

A organização do cotidiano continua a ser o grande teatro da vida das mulheres e a base de seu poder, o local de seu trabalho, de seus sofrimentos, mas também de seus prazeres. Elas encontram ali compensações cuja natureza deve ser questionada. Pois se a massa das mulheres consente em seu papel, encontra nele justificativa e frequentemente felicidade, sentido de sua existência e até mesmo sentimento de superioridade em relação às independentes que recusam a sujeição ao casamento (90% das mulheres e ainda mais dos homens casam-se no século 19), não é unicamente pela força das coisas. Ao menos, esta força das coisas reveste-se, nas sociedades mais democráticas do século 19, de formas mais doces e mais sutis. (PERROT, 2005, p. 274)

Talvez essas compensações às quais alude Perrot residam justamente nas pequenas funções e tarefas que eram confiadas às mulheres:

[...] Para a mulher, essa ‘energia tonificante do trabalho’ significa a ocupação com as tarefas caseiras, o cuidado dos filhos, a confecção ou a vigilância dos cozinhados, a preparação de um ambiente acolhedor que funcione como uma espécie de ‘repouso do guerreiro’ para o marido, a organização da economia doméstica com critérios de poupança, a capacidade de conduzir com graça uma conversa séria e inteligente, na companhia do marido e de um grupo restrito de amigos, etc. (JESUS, 1998, p. 158)

Nessa perspectiva, seria a organização do próprio cotidiano doméstico que daria a estas mulheres a pretensa sensação de felicidade e a talvez ilusória ideia de compensação por sua condição de isolada do corpo social mundano exclusivamente masculino. E como ressalta Maria Saraiva de Jesus, ocupar-se do meio doméstico é uma forma de proteção “à ocupação da mulher aos perigos do ócio, leituras salutares às novelas ultra-românticas, uma vida simples e recolhida às tentações do luto e da vida mundana” (JESUS, 1998, p. 158).

Na verdade, as funções atribuídas às mulheres no século XIX partiam do princípio de que suas aptidões, tais como: esposa, mãe, dona-de-casa, eram naturais. Em suma, o que elas podiam ou não fazer estavam no campo de suas qualidades inatas, desconsiderando quase por completo aptidões adquiridas ou por adquirir. As mulheres portuguesas, economicamente dependentes dos maridos e tendo limitado o acesso a atividades intelectuais, como enfatizou Eça de Queirós em texto de *As farpas*, dedicavam-se quase que integralmente ao lar, tendo uma vida social limitada aos teatros e aos salões, quase sempre vigiadas pelo olhar rigoroso da sociedade.

No que diz respeito ao casamento, mais do que uma realização pessoal, para a mulher do século XIX era uma forma de ascensão social, e sua solteirice, toda ela era dedicada a se preparar para o casamento. Economicamente dependente do marido e juridicamente desfavorecida perante ele, a mulher se vê subjugada ao poder masculino, uma das razões que muitas vezes a inibia de recorrer ao adultério. Na novela queirosiana, essa dependência é muito clara: descoberto o suposto adultério, Ludovina é devolvida à casa do pai e ironicamente passa a receber uma pensão do marido traído. Sem falar que ela teve praticamente que se esconder da sociedade para que a honra de seu esposo, que tinha inclusive o direito de castigá-la, não fosse manchada.

De acordo com Belkis Morgado, a relevância sociológica do casamento só se dá na regência dos costumes ou das leis (MORGADO, 1986, p. 45). Dessa maneira, no aspecto religioso, o matrimônio é um sacramento, mas do ponto de vista jurídico funciona como um contrato. E é esse caráter econômico do casamento, bem como o sistema de dotes e a convenção do homem como provedor da família que recairão sobre a mulher na sua condição de economicamente dependente de seu marido. Assim, “toda a educação feminina é feita no sentido de levar a menina a desejar o casamento como sua meta mais importante” (MORGADO, 1986, p.26).

Na visão de Morgado (1986, p. 81), ao assumir os papéis sociais que lhe são atribuídos, de esposa fiel, mãe, dona-de-casa, cidadã honrada, a mulher casada se

despersonaliza gradativamente. Realmente, há de se convir que o casamento subtrai muito de sua individualidade, a começar pela alteração do próprio nome, passando pelo controle social do marido que limita e seleciona seus círculos de amizade. Um exemplo claro disso é o caso de Luísa, protagonista de *O primo Basílio* que tem em Leopoldina uma amiga íntima, tida por Jorge, seu esposo, como uma libertina com qual sua mulher não deveria tecer relações.

Essa despersonalização da mulher casada inclusive é verificável no discurso filosófico do século XIX. Dentre os filósofos que no século XIX se debruçaram sobre as questões relativas ao casamento e às relações entre homens e mulheres estão: Fichte, que via no matrimônio uma união perfeita baseada em laços de amor; Kant, que já enxerga no casamento uma relação de contrato; e Hegel que considera a união matrimonial um laço moral. É claro que esses discursos filosóficos de início de século se diferenciam, mas todos convergem para uma aceção da mulher que se despersonaliza quando seu estado civil passa a ser o de mulher casada (FRAISSE, 1990, p. 62).

Nesse paradigma, distante das amigadas de outrora, limitada nos seus contatos sociais e dedicando-se exclusivamente ao lar, a mulher torna-se alvo do ócio, o que a faz recorrer a curiosidades, leituras, fantasias, desejos. Beatriz Berrini, que se dedicou a estudar o Portugal de Eça de Queirós, parece justificar a recorrência da ociosidade feminina nos romances do escritor:

Na verdade, com que se ocupar na cidade pachorrenta e mesquinha? O trabalho pesado é todo ele executado pelos subalternos: uma Ruça, por exemplo. Assim, às mulheres fica a tarefa de preencher as longas horas ocias, vazias, com devoções miúdas, trabalhos de agulha, bisbilhotices sem fim... (BERRINI, 1982, p. 36)

Esta observação de Berrini apenas confirma a tese queirosiana evidenciada em *As farpas* sobre as inclinações ao adultério subsidiadas pela vida ociosa da mulher burguesa. Nessa perspectiva, o tédio, advindo do corriqueiro dos papéis sociais atribuídos à mulher, passa a constituir uma porta ao adultério, que por sua vez funcionará como uma saída aos costumes fatigados. “Assim, o amor não é apenas uma ocupação que satisfaz os sentidos e as sentimentalidades do coração, mas preenche as longas horas, ociosas e lentas” (BERRINI, 1982, p. 36). Instituída pelo casamento, a mesmice dos costumes é que o conduzirá ao fracasso.

Sacralizado pela igreja no período medieval, o casamento prezava a união heterossexual e a monogamia, sendo que o sexo deveria estar voltado estritamente pra fins reprodutivos. O adultério surge então como um desestabilizador da ordem e da estabilidade

supostamente representadas pelo casamento, ainda mais quando a infidelidade parte da mulher, a qual será distinta e mais duramente repreendida em relação ao homem adúltero. Afinal, páginas da História já comprovaram o quanto a mulher sempre esteve em desvantagem não apenas perante o olhar censurador da sociedade, mas também juridicamente.

A união matrimonial no século XIX português dava plenos direitos ao marido. Os bens do casal, por exemplo, só poderiam ser administrados por ele, até mesmo aqueles que eventualmente sua mulher viesse a adquirir por meio do próprio trabalho. Somente um contrato antenupcial reservaria a ela algum direito, o que era uma raridade. Ao falar da incapacidade civil da mulher casada, comum ao século XIX ocidental, Nicole Arnaud-Duc elenca outras limitações às mulheres:

A esposa não pode, sem autorização, apresentar-se a um exame, inscrever-se numa universidade, abrir uma conta bancária, requerer um passaporte, tirar a carta de condução, tratar-se numa instituição. A lista não é limitativa. Ela não pode também pôr uma acção em tribunal (ARNAUD-DUC, 1990, p. 125-126).

Na opinião de Arnaud-Duc, o direito desenvolveu ao longo do tempo a ideia de complementaridade dos sexos, mais do que a igualdade, daí suas contradições. Além de todas essas restrições elencadas, ainda pesa sobre a mulher o poder da Igreja. A moral católica pregava a fidelidade mútua, mas em caso de adultério feminino havia diferenças de tratamento: além de poder ser castigada, rejeitada e humilhada, a mulher corria o risco de perder seus direitos civis; quando o traidor era o homem, um escândalo era a consequência mais grave a que ele poderia ser submetido.

A legislação civil portuguesa de 1867, na vigência da monarquia liberal, embora encerre um artigo no qual afirma o caráter igualitário da lei civil que “não faz distinção de pessoa nem de *sexo*” (GUIMARÃES, 1986, p. 560), é a mais nítida comprovação documental do tolhimento aos direitos das mulheres. No que diz respeito à união matrimonial, o Código Civil de 1867 define que marido e mulher devem se manter fiéis um ao outro e se ajudarem mutuamente, mas é incisivo ao destacar que: “Ao marido compete especialmente a obrigação de defender a pessoa e os bens da mulher e a esta obrigação de prestar OBEDIÊNCIA AO MARIDO” (GUIMARÃES, 1986, p. 561, grifo da autora).

É válido ressaltar que essa devida obediência das mulheres aos seus maridos se estendia às mais diversas áreas da sua vida social e privada. Desse modo não é difícil pensar no grau de privações a que as mulheres portuguesas oitocentistas eram submetidas. E, como na época o divórcio inexistia legalmente, só era possível a separação judicial de pessoas e bens, a qual só se fazia valer nas seguintes condições por Elina Guimarães aqui elencadas:

A separação de pessoas e bens era decretada pelo tribunal, ouvido o conselho de família, que, no caso, era composto por três parentes de cada cônjuge. Só podia ser pedida pelo cônjuge inocente pelos motivos de um dos cônjuges ter sido condenado à pena perpétua ou por sevícias e injúrias graves. E também por adultério...” (GUIMARÃES, 1986, p. 562)

Elina Guimarães questiona a disparidade legal atribuída a homens e mulheres em casos de adultério: “enquanto para o marido bastava alegar o simples adultério da esposa, para a esposa era necessário (artigo 1204.º) que o adultério do marido fosse cometido *com escândalo público ou completo desamparo da mulher ou concumbina teúda e manteúda no domicílio conjugal*” (GUIMARÃES, 1986, p. 561, grifo da autora).

De fato, no que diz respeito às penalizações por adultério, as mulheres são quase sempre preteridas em nome da honra masculina. Por exemplo, de acordo com o Código Penal dessa mesma legislação de 1867, “o marido que matasse a esposa adúltera e seu cúmplice era apenas condenado a 6 meses de desterro da comarca. A esposa só beneficiava de igual indulgência se a concumbina fosse teúda e manteúda no lar conjugal (§ 2º)” (GUIMARÃES, 1986, p. 562).

Daniela Nogueira Amaral acredita que não é só em função do desvio representado pelo adultério que são dedicadas às mulheres as mais duras penas, mas também por conta de uma hierarquização social historicamente construída:

Entendemos que as penalizações imputadas mais rigidamente à mulher não se pautam pelo desvio em si, pela violação do que foi previamente acordado entre os pares no cumprimento das normas instituídas pela grande maioria dos casamentos, não obstante, por também revelarem arranjos de hierarquia androcêntricas localizadas historicamente. (AMARAL, 2009, p. 56)

Em outras palavras, é como se o “direito” de trair fosse facultado somente aos homens; é como se dissessem: elas não têm o direito de traírem a confiança do marido e manchar-lhe a honra. A relação extraconjugal seria uma condição natural aos homens.

Páginas da história do casamento no ocidente revelam o rigor e o caráter arbitrário dessas disparidades penais, como salienta Amaral:

Em síntese, na história ocidental, posicionamentos distintos condenam o adultério de diferentes maneiras, julgando seus atores de forma leve ou mais severa. Todavia, um quase consenso se instaura em virtude dos maiores castigos se endereçarem ao sexo feminino. (AMARAL, 2009, p. 62)

Não considerando a infidelidade masculina como adultério, o direito romano, que muito influenciou a legislação europeia, punia as adúlteras, podendo o homem traído até mesmo matar a esposa infiel. Além disso, não podia ele perdoar a mulher, sendo obrigado a repudiá-la; ela, por sua vez, era proibida de casar-se com seu amante³⁷. Na França da primeira metade do século XIX, a mulher adúltera e seu cúmplice eram punidos com prisão, enquanto o homem infiel tinha apenas perdas patrimoniais quando descoberto em concubinato. Nos séculos XVIII e XIX do império brasileiro, o adultério era crime contra a segurança do estado civil e doméstico, sendo também a mulher punida com prisão ou com a força de seu trabalho; a república brasileira também manterá a condição criminal do adultério, o qual atentará contra a segurança da honra e honestidade das famílias e do ultraje público ao pudor.

Como se constata, não faltam exemplos na história do tratamento distinto dado a homens e mulheres que incorrem em adultério, lembrando que sempre foram reservadas à infidelidade feminina as penas mais rigorosas em favorecimento da fiel complacência da sociedade para com os homens:

Referindo-se à quebra ou à aceitabilidade das regras acordadas na manutenção dos relacionamentos amorosos, sanções assimétricas tradicionais ainda se impõem separando os sexos. Especificamente quanto à traição, a intolerância para elas, constantemente explícita, e a tolerância para eles, significativamente implícita. (AMARAL, 2009, p. 57)

Mais do que as rígidas penalizações de cunho legal, pesam sobre a mulher adúltera o olhar acusatório da sociedade que além de corroborar o vigente sistema hierárquico entre homens e mulheres, acaba por se eleger como elemento regulador das normas sociais supostamente pautadas num ideal de moralidade. É desse papel regulador da opinião pública de que fala Andrea Borelli:

O “olhar de reprovação” a que o transgressor é submetido pelo grupo funciona como uma eficiente forma de controle. Contudo, o controle mais eficaz é o realizado pela internalização da norma, o que transfere a vigilância sobre as estruturas hierárquicas do patriarcado para mecanismos internos dos indivíduos. (BORELLI, 2004, p. 17, grifo da autora)

Nessa perspectiva, é a reação da sociedade diante desse “ato infracional feminino” que acaba por interferir na aceitação ou repulsa de comportamentos e atitudes, atribuindo-lhes reprovações e estigmas, como oportunamente reconhece Amaral: “as reações públicas

³⁷ Tais determinações se referem respectivamente às seguintes leis romanas: A Lei das Doze Tábuas e *Lex Julia Adulteris*.

exemplificam e legitimam as dessemelhanças na recepção de um mesmo desvio praticado por desviantes identitariamente diferentes” (AMARAL, 2009, p. 56).

Espelhados nos preceitos judaico-cristãos, os valores morais do século XIX exigem a fidelidade e a honradez das mulheres, as quais deviam obediência a seu marido. A honra da mulher solteira residia na castidade, enquanto que a da casada na fidelidade a seu marido. Respalhada pela vida pública, a honra feminina era regulada pelo olhar do outro. O fato é que a felicidade de um casal parece dizer respeito ao marido e à mulher exclusivamente, mas quando o casamento é maculado, sobretudo via adultério feminino, aí sim, a vida conjugal passa a ser de interesse público e a adúltera, invariavelmente, estará no banco dos réus popular, por meio do qual será culpabilizada e estigmatizada:

A adúltera não passa despercebida, como que suspensa das normalidades cotidianas, é alvo das fofocas – discursos reiteradamente elaborados par enfatizar ainda mais a traição que a distinguiu. Exposta à ferocidade dos julgamentos, os recuos da sua intimidade fragilizam-se, fomentando as censuras de um permanente e incendiário tribunal popular. No calor das implacáveis e recorrentes diatribes, quase invariavelmente, o veredicto se consuma, visto que o seu desvio moral lhe inflige e lhe antecipa estigmatizante e indefensável culpabilidade. (AMARAL, 2009, p. 52)

Como se observa, a mulher adúltera não passa por um julgamento, seu ato socialmente reprovável passa diretamente da acusação à sentença. A partir de então, o estigma recai sobre ela e sua vida passa a ser um foco permanente de suspeita. Olhada de soslaio, a adúltera terá na sua trajetória a marca do estigma que fará com que ela sofra aceitação ou repulsa em outras situações ou espaços sociais que em nada tenham a ver com seu ato de infidelidade conjugal. Em suma, essa reação condenatória da sociedade paradoxalmente constitui um desvio, visto que ratifica, corrobora as estigmatizações, as quais, mesmo que mais levemente, também recaem sobre o marido traído, através, por exemplo, das adjetivações irônicas e ofensivas que lhe são atribuídas.

Somente mais tarde a mulher portuguesa perceberá mais concretamente o quão desvantajoso é ser dependente, ter pouca instrução e ainda satisfazer as imposições da sociedade. Começará aí, já no fim do século, um processo de emancipação feminina que marcará significativamente a história das mulheres.

É em meio a essa arbitrariedade de visões e concepções que se constrói a mentalidade portuguesa oitocentista em torno da mulher, do homem, da adúltera, da educação, dos papéis sociais, etc. Segundo Beatriz Berrini, “a visão de Portugal através dos romances de EQ, embora incompleta, constitui-se em amostragem suficiente para que se possa vislumbrar o

todo” (BERRINI, 1982, p. 18). Assim, é também em face a essa profusão de pensamentos, convenções e estigmas que o maior expoente do realismo português retratará e criticará em sua obra os falsos valores burgueses, buscando na educação romântica das mulheres esclarecimentos para este ato tão altamente repudiado pela sociedade da época que é o adultério feminino. É o trabalho mimético dos textos queirosianos em ação.

Partindo do geral para o particular, a mentalidade de Eça sobre essas diversas questões aqui citadas também precisam ser conhecidas, para só então adentrarmos com maior mobilidade no universo ficcional de Eça de Queirós do qual a figura da mulher sempre foi, no mínimo, fundamental.

3.3 O LUGAR DO ADULTÉRIO NA NARRATIVA QUEIROSIANA

Matéria literária de boa parte dos romances da segunda metade do século XIX, o adultério feminino, mais do que um tema fértil à sociedade da época, difundiu-se quase que obsessivamente na pena dos escritores oitocentistas. Na verdade, a infidelidade da mulher não é uma exclusividade dos romances do século XIX, todavia é o período em que o tema está mais ficcionalmente evidenciado.

A atenção especial dada por essas narrativas à mulher, mais especificamente à casada e adúltera, traduz-se nos próprios títulos dos romances que em sua maioria trazem o nome da mulher, pré-anunciando o seu grau de culpabilidade ao incorrer no adultério e desestabilizar os próprios casamentos. *O primo Basílio* de Eça de Queirós é uma das raras exceções, uma vez que carrega nesse título o nome do galanteador, do destruturador de lares, talvez não como uma estratégia de inocentar a adúltera Luísa, mas como uma forma de responsabilizar toda a sociedade lisboeta que criou e cultivou basílios e luíças.

O interesse literário pela questão do adultério feminino talvez possa se explicar como uma das inquietações da burguesia diante dos específicos processos de modernização que se alastrava em toda a Europa e que por sua vez levavam em conta as perspectivas em torno da mulher nesse cenário. Inclusive, o adultério praticado pela mulher firmou-se como mote literário do Realismo num momento em que a sociedade começava a voltar os olhos para as reivindicações de uma maior liberdade das mulheres.

Na concepção de João Carlos de Carvalho, o poder do romance no século XIX advém de um processo que o conduziria a uma espécie de superação e confrontação dos próprios

valores que o sustentavam. Nesse diapasão, a mulher surgiria no âmbito de uma moral burguesa diante de uma nova ordem de cunho ideológico e econômico:

A figura da mulher, nesse sentido, ocupou um papel extremamente interessante como intercessora entre os pontos divergentes que se construíam em torno de um potencial de criação, ao mesmo tempo que colidia com uma ânsia de pureza cada vez maior por parte da palavra escrita. O romance, no século XIX, como é facilmente verificável, sem dúvida, tentou inscrevê-la dentro de um circuito, mais ou menos programável, de uma moral burguesa sustentada a partir de uma herança ainda mal resolvida com a era aristocrática. Neste sentido, a partir do crivo romântico-realista, simbolicamente, ela ocupará o papel de suprir a ausência de uma época que sugere o seu retorno por meio dos auspícios de uma nova ordem econômica e ideológica. (CARVALHO, 2006, p. 2)

Balzac, crítico incansável da sociedade francesa de sua época, dedica-se amplamente ao adultério, seja masculino ou feminino, a exemplo de *A Comédia Humana*, *La Femme de Trente Ans* (1842) e *La Muse du Département* (1843). Mas foi com a publicação de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert em 1857 que o tema ganhou grande repercussão entre o público, favorecendo uma proliferação de romances que se dedicavam ao adultério, principalmente o feminino, que era o que maior interesse despertava.

Seja como tema secundário ou central, as obras ficcionais se habituaram a recorrer ao adultério; Tolstoi com *Ana Karenina* e também com *Sonata a Kreutzer*, no qual defende a ideia de que a infidelidade conjugal também pode ser motivada pela música; Alexandre Dumas Filho com o romance *L’Affaire Clemenceau* (1867), no qual é defendido o direito do marido de matar sua esposa infiel, dentre outros. Inclusive Eça toca nesse ponto ao associar a peça do personagem Ernestinho, “Honra e Paixão”, à conduta de Jorge em relação à traição de Luísa em *O primo Basílio*. A polêmica novamente é atijada sobre se matar ou não a adúltera. Jorge inicialmente é a favor, mas depois volta atrás em nome das circunstâncias.

Como se vê, mais do que escrever histórias atraentes sobre o adultério, os escritores do século XIX também se dedicavam a postular teses em torno do assunto, fosse por intermédio dos próprios romances que funcionavam muitas vezes como porta-vozes ou através de textos de caráter doutrinário que se faziam difundir, por exemplo, na forma de folhetins. Dentre os que ousaram dissertar sobre o tema, está Alexandre Dumas Filho que em 1872 publica o panfleto *L’Homme-Femme* que carrega o subtítulo “Livro especialmente escrito para os homens e que as mulheres não podem ler”. As reações ao texto de Dumas foram das mais variadas e extremadas possíveis, inclusive Eça de Queirós, além de opinar sobre o panfleto, atestou sua repercussão irrequieta:

L'homme femme tornou-se então um rebate através das alcovas: jornalistas, lorettes, publicistas retirados, tudo correu pelo faro do escândalo. Ganiu-se um grande charivari filosófico – com panfletos, com Livros, com artigos e com vaudevilles. E o amor, o casamento, a virgindade, a maternidade, o pudor, o adultério, a mulher, saias e consciências, tudo foi sacudido, revolvido, remexido, voltado ao sol, e exposto à vil publicidade como um guarda-roupa na tristeza de um leilão (QUEIRÓS, 1986, p. 1248-1249).

Para fins de exemplificação, pode-se citar dois nomes no Brasil oitocentista que se posicionaram ficcionalmente diante das postulações de Dumas Filho em *L'Homme-Femme*, no qual o francês suscita a polêmica sobre o direito do marido de matar a esposa adúltera. O romance *Maraba* (1875), do brasileiro Salvador de Mendonça, questiona o panfleto de Dumas ao trazer à lume a estória de Agenor, um homem que diante de sua noiva diz condenar fervorosamente que um ser humano mate outro por qualquer razão que seja, no entanto ao se casar e ouvir da própria esposa Lúcia que ela já esteve com outro homem, ele a mata estrangulada.

O irmão de Salvador de Mendonça, o também escritor Lúcio de Mendonça, posiciona-se sobre a polêmica em seu romance *O marido da adúltera* (1882), no qual o protagonista Luís Marcos, ao ser traído pela esposa Laura, suicida-se por acreditar que esta era a forma mais sensata de defender a própria honra. O que Lúcio de Mendonça busca evidenciar em relação à tese de Dumas é que matar a adúltera é irrelevante, uma vez que nos casos de adultério o marido, de uma forma ou de outra, tem sua parcela de responsabilidade. É o que de certa forma Eça também busca mostrar.

Na opinião de Ubiratan Machado, que prefaciou a edição de 2009 de *O marido da adúltera* pela Academia Brasileira de Letras, faltou ao escritor brasileiro “a defesa de uma tese original” para essa questão do adultério que é tão antiga, mas avidamente debatida entre os intelectuais de seu tempo (MACHADO apud MENDONÇA, 2009, p. IX). Tal empenho em ensaiar teses que tentam melhor esclarecer questões pertinentes ao amor, ao casamento, ao adultério feminino, talvez não tenha faltado ao português Eça de Queirós que, não só muito relevo deu a esses temas em suas obras, como também chegou a se posicionar ferrenhamente sobre a polêmica incitada por Dumas Filho.

Ao debater sobre “O problema do adultério” em texto d’*As Farpas* de 1872, Eça de Queirós começa por dizer que somente uma revolução por via da ciência de Proudhon é capaz de dar ao adultério uma solução racional e positiva. E é acreditando nessa necessidade de revolução nos costumes que o cronista busca explicar as motivações ou origens do adultério:

[...] Se ele provém da corrupção do matrimónio e da sua decadência e descrédito como instituição social, se nasce da extinção da fé conjugal nos esposos, se deriva da perversão lançada na dignidade matrimonial pelo idealismo amoroso, se tem a sua origem na moral, então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma outra religião, outra moral, outra família e outro direito. (QUEIRÓS, 1986, p. 1250-1251)

Afirmando que “a retórica não anula o temperamento”, Eça critica irônica e duramente prosadores como Dumas Filho que se dedicam a escrever sobre temas como mulher, amor, casamento e adultério como se fossem especialistas, prescrevendo até mesmo como devem proceder maridos e esposas em casos de adultério, inclusive a sugestão de se o marido traído deveria ou não matar a esposa infiel: “entre um folhetim, que condena o adultério, impresso a tinta preta num papel amarelado, e um amante vivo, sensível, forte e amado – nenhuma mulher deixará o amante, que é a realidade, para seguir o folhetim, que é a linguagem” (QUEIRÓS, 1986, p. 1250).

Para Eça, diante desse “momento agudo” que é o de descoberta de um adultério, cada reação dependerá inevitavelmente de um temperamento. Haverá quem resolva a questão com sangue ou com perdão, mas o que não se pode é submeter todo e qualquer caso a procedimentos uniformizantes. Logo, ele desaprova por completo a atitude de prosadores que se ocupam em prescrever manuais de conduta, de prevenção e reação ao adultério, sobretudo Dumas Filho: “Dumas entende que o procedimento colérico se pode ensinar como um passo de contradança, e sem querer saber dos temperamentos, dos caracteres, das condições, faz para a infinita diversidade dos desesperos – um catecismo uniforme” (QUEIRÓS, 1986, p. 1252).

Outra ideia que Eça se empenha em tentar desfazer é a de que a mulher trai seu marido por amar seu amante. Na perspectiva do romancista, a mulher é conduzida pela capacidade que o amante tem de animar sua existência com ocupações e preocupações que dêem à vida dela o tom da aventura, do prazer e do risco:

Para a generalidade das mulheres – ter um amante significa – ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável. Ter um amante – não é para elas abrir de noite a porta do seu jardim. Ter um amante é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a toilette, o banho, o bordado, o penteado: é estar numa sala cheia de gente, e vê-lo a ele, sério e indiferente, e só eles dois estarem no encanto do mistério; é procurar uma certa flor que se combinou pôr no cabelo; é estar triste por ideais amorosos, nos dias de chuva, ao canto de um fogão; é a felicidade de andar melancólica no fundo de um cupé; é fazer toilette com intenção, o maior dos encantos femininos! Etc. (QUEIRÓS, 1986, p. 1252-1253)

Resumidamente, o que Eça parece querer demonstrar é que a fuga à mesmice, às banalidades e às insatisfações com o cotidiano conjugal é o que realmente atrai as mulheres. E o fato de essa fuga está atrelada à figura do amante faz com que se confunda com amor essa nova opção de vida que a mulher escolhe para si. Isso porque, educadas para o amor, as mulheres das classes ricas e improdutivas veem no casamento uma realização do amor, amor este supostamente transferido ao amante quando o casamento já não dá conta de suas aspirações. Com base nisso, Eça postula: “O homem, amam-no pela quantidade de mistério, de interesse, de ocupação romanesca que ele dá à sua existência. De resto, amam o amor” (QUEIRÓS, 1986, p. 1253).

A busca pela mulher prendada e ideal aos parâmetros da sociedade patriarcal da época moldou uma educação que isola a mulher no âmbito dos afazeres domésticos e das questões pertinentes ao lar. Talvez essa sociedade não previsse que a falta de perspectiva provocada por tais tarefas, acrescida do tédio e da ociosidade, em vez de reprimir a mente imaginativa das mulheres, a alimentava. É o que leva Eça de Queirós a entoar a seguinte frase: “o bordado é a mais perniciosa excitação da fantasia” (QUEIRÓS, 1986, p. 1254).

O bordado pode ter sido usado por Eça como exemplo por se tratar de uma tarefa na qual a mulher trabalha mecanicamente com a mãos em sua atividade solitária e silenciosa, mas sua imaginação, livre da vigilância e de outras ocupações, pode voar sem limites pelos campos do desejo e do que lhe é socialmente reprimido, a exemplo do adultério. Assim, o cronista acrescenta: “e é isto o que perde as rosas, como diz um velho poeta ascético: é porque a rosa não pode fugir, andar, sacudir o enxame, que é ela sempre ferida no cálice” (QUEIRÓS, 1986, p. 1254). Em outras palavras, calar a voz das mulheres não implica lhes calar a imaginação, o coração e o desejo.

É a educação romântica que toca a crítica queirosiana, crítica esta que vê no romance que exalta o amor no teatro e nas óperas o mote educacional das mulheres. Tudo o que elas fazem tem motivação no amor, o que as levará inevitavelmente ao casamento:

Ora o que se faz a esta mulher inteiramente, exclusivamente educada para o amor? Esta mulher, assim formada, casa. O marido vai, decerto, dar a esta natureza, que vem curiosa, impressionável e agitada, uma ocupação que a absorva e que a preencha? – Não. (QUEIRÓS, 1986, p. 1256)

Eça faz questão de salientar que as mulheres mais propensas ao adultério são as da classe rica e improdutiva, uma vez que na condição de mera ostentadora dos valores sociais e

materiais do marido, a mulher burguesa sempre terá quem execute as tarefas do lar. Desse modo, ocupando-se apenas com leituras romanescas, a ociosidade e o tédio abater-se-ão sobre ela, contribuindo para que ela caminhe para o que se entende como transgressão:

E nas classes ricas: o marido trata de lhe tirar todo o trabalho, todo o movimento, toda a dificuldade, alarga-lhe a vida em redor, e deixa-a no meio, isolada, fraca e tenra, abandonada à fantasia, ao sonho e à chama interior: a cabeleireira penteia-a, as criadas vestem-na, a governanta trata-lhe da casa, a ama cuida-lhe dos filhos, as moças arrumam-lhe os quartos, o marido ganha-lhe dinheiro, a modista faz-lhe os vestidos – um cupé macio caminha por ela, um jornal de modas pensa por ela. – O que resta a esta infeliz criatura, encolhida no tédio da sua causeuse? Resta-lhe a sua genuína ocupação, a que lhe ensinaram e em que é perfeita – o amor. (QUEIRÓS, 1986, p. 1256)

Percebe-se nesse fragmento a intenção de Eça de alertar acerca da parcela de responsabilidade do marido nos descaminhos que a vida de sua esposa possa tomar. Ele parece acreditar que se o marido porta-se como um amante, assistindo sua esposa em todas as suas necessidades não só materiais, mas sobretudo afetivas, é provável que ele não tenha tanta culpa, caso a mulher venha a traí-lo. Todavia, ele torna-se um responsável em potencial quando se ocupa excessivamente com assuntos que digam respeito ao próprio interesse como negócios, política, amigos, deixando as questões conjugais sem a devida atenção.

Elegendo a ociosidade como uma das motivações possíveis ao adultério, Eça de Queirós afirma que “as mulheres mais ocupadas são as mais virtuosas”. Inclusive considera Lisboa um lugar de mulheres virtuosas, visto que em sua maioria são mulheres da pequena burguesia, do proletariado ou das classes agrícolas. Na visão do crítico, nessas classes, em geral, o adultério tem motivação na necessidade e na pobreza e, como as mulheres se mantêm bem ocupadas em nome da própria subsistência e da família, não têm tempo para se ocuparem com as questões do coração e do desejo, “não tem vagares para o sentimento”, ao contrário da mulher burguesa ociosa (QUEIRÓS, 1986, p. 1256-1257).

Em suma, do ponto de vista do cronista de costumes, é urgente que se ocupe a mulher: “Dê-se à mulher um alto interesse doméstico, e dá-se-lhe uma virtude invencível. Dê-se-lhe uma casa a governar, uma família a dirigir, e ela encontrará no seu coração mais valor para ser virtuosa, do que nós encontramos razões no nosso espírito para sermos honrados” (QUEIRÓS, 1986, p. 1256). De feição um tanto quanto preconceituosa, essa assertiva queirosiana não tem por intenção desmerecer ou ofender a mulher, mas elevar-lhe a moral, dar-lhe uma oportunidade de mostrar que ela é muito mais capaz do que a sociedade possa imaginar. A declaração de Eça talvez inquiete por ele recomendar às mulheres funções

eminentemente domésticas e igualmente redutoras do seu protagonismo dentro dessa sociedade que sempre as limitou.

Insistindo na questão dos riscos da ociosidade, o escritor lusitano, em consonância com o pensamento de Proudhon que diz que a mulher só tem por destino ser dona de casa ou mulher do prazer, novamente mostra-se incisivo no que diz respeito ao papel do marido para que sua esposa não se transforme numa mulher do prazer:

– Ora agora se o marido faz da sua mulher uma amante mignonne e luxuosa, se a torna um pequenino mimo e um gozo de voluptuosidade, se faz dela um ornato de teatro e quase um embelezamento público, se a quer como uma sultana da Geórgia, que se transporta nos braços - nesse caso esta mal, e então o risonho Offenbach adianta-se com a sua batuta e o seu couplet garoto, e aconselha-o a que nunca entre em casa – sem prevenir. (QUEIRÓS, 1986, p. 1257).

Na tentativa de encontrar respostas para as motivações do adultério, Eça também concentra seu olhar sobre a figura do amante, evidenciando não sua vilania, mas o quanto a sociedade é responsável por sua atuação na dissolução dos casamentos: “Não é para dissolver a família, provocar os desastres – que ele ali está de luvas gris – é para cumprir a sua elegância. Está nos costumes. Ninguém lho estranha” (QUEIRÓS, 1986, p. 1258).

Na análise de Eça, o amante é produto de uma sociedade que vê na figura do jovem sedutor um sinônimo de prestígio. Quanto mais fama ele consegue sustentar em relacionamentos com mulheres casadas, mais bem aceito ele será pela sociedade a qual será evidentemente indiferente àquele que não exala à alcova:

O homem que nunca teve uma amante casada é, segundo a apreciação mundana, ligeiramente ridículo, filósofo, caturra; nega-se-lhe a experiência feminina, e passa à situação hirsuta e florestal de bicho do mato: é a opinião dos cafés. E a opinião das salas não lhe é mais favorável: é considerado um inábil e um colegial sem valor; se ele não interessou nem fez palpitar ninguém é porque é sem espírito, sem originalidade, sem beleza, sem toilette e sem descrição, é um inútil, é um seminarista extraviado; atribui-se-lhe falta de coragem e de domínio; dá-se-lhe aquela indiferença que se dá às coisas sem dono. (QUEIRÓS, 1986, p. 1259).

Como se percebe, a figura do sedutor é exaltada, crescendo junto com seu prestígio o interesse e a curiosidade de muitas mulheres casadas e também das solteiras que até preferem que o homem já tenha passado por essas experiências amorosas antes de se casarem com elas. Seria uma garantia de tranquilidade conjugal, visto que outrora o jovem já teria saciado seus anseios viris em outros lares. Veja-se a ironia com a qual o autor de *As farpas* expõe o trato bajulador dado pela sociedade à figura do jovem conquistador, do amante sedutor, do Don Juan português:

Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! é um homem. A sua fisionomia interessa e exala mistério. Se teve três, é leão, torna-se celebridade, tem o sorriso escravo das mulheres e um lugar no Estado. Se tem tido mais, e um marido morto em duelo, é o caso de Cade Rousse, fica numa civilização como tipo perfeito da fina flor dos bravos. E assim a glória cresce, com o número de seduções, até Dom João, que por ter tido três mil, é cantado pelos poetas, escolhido pelos pintores como a expressão do ideal, posto em música pelos maestros divinos, tornado Símbolo, e depois de 400 anos ainda a sua legenda faz suspirar de amor (QUEIRÓS, 1986, p. 1259-1260).

Diante do exposto, percebe-se que, ao avaliar a questão do adultério, Eça, mesmo sem querer, acaba por atribuir a esse texto o status de manual de conduta que outrora ele condenava em Dumas. Esse texto constitui uma das suas mais extremadas e polêmicas declarações acerca do adultério, tema do qual incisivamente se ocupará boa parte de sua obra e que, conseqüentemente o levará a colocar em evidência a condição feminina, os parâmetros morais e educacionais que moldaram a figura da mulher e que a fizeram enveredar pelos campos proibidos da transgressão em função do rigor das convenções. Tratando o adultério feminino num modelo de texto de caráter doutrinário, *As farpas* cumprem o papel quase que prefacial das posteriores obras do autor, as quais, trabalhando literariamente o tema, servirão a ele como ilustração e ensinamento daquilo que toda a sociedade burguesa olhava, mas não via e que Eça de Queirós meticulosamente enxergava e questionava.

3.4 ENTRE CONVENÇÕES E TRANSGRESSÕES: A CONDIÇÃO DAS MULHERES QUEIROSIANAS

Em face da inegável dedicação de Eça de Queirós às suas personagens femininas, dando-lhes muitas vezes um destino fatídico e, portanto, irremediável, a crítica tem se ocupado em tentar esclarecer quais seriam o que se habituou chamar de dificuldades psicológicas do autor em retratar a mulher em suas obras. Alguns como Viana Moog acreditam que o trato impiedoso de Eça dado às suas personagens femininas talvez se justifique na origem ilegítima do literato e na sua conturbada história familiar: “E a sua alarmante antipatia contra todas as mulheres não seria uma conseqüência de revolta inconsciente contra a mulher que o gerou?” (MOOG, 1939, p. 20).

Para Viana Moog, as mulheres queirosianas têm quase sempre um distúrbio comportamental, o que, no entender do crítico, pode representar a antipatia de Eça de Queirós pelas mulheres em geral, uma vez que ele próprio é fruto de uma relação amorosa clandestina:

[...] Pelo menos, precisa-se convir que em toda a sua obra não reponha nunca um tipo de mulher perfeitamente equilibrada. [...] Todas as suas figuras femininas são mais ou menos degeneradas, mais ou menos taradas. Todas, quase todas, adúlteras incestuosas e fáceis”. (MOOG, 1939, p.20)

Enquanto alguns como Moog se empenham em traçar um perfil das mulheres da galeria queirosiana valendo-se de dados biográficos, há também quem defenda, como Luiz de Oliveira Guimarães, que inexistente “o que se poderá chamar um ideal feminino queiroziano” (GUIMARÃES, 1943, p. 62). Há ainda quem prefira relegar à indiferença a marcante presença dessas personagens femininas, pelo menos é o que questiona Mônica Figueiredo ao constatar que, em *As ideias de Eça de Queirós*, Saraiva deixa de mencionar o relevante destaque das mulheres na obra de Eça:

[...] Quase nada resta de defensável às personagens queirosianas, o que faz pensar que a melhor crítica que sobre o assunto se fez foi aquela que apostou no silêncio e na indiferença, como se a ficção de Eça tivesse criado um mundo de homens, no qual as personagens femininas não passassem de figuras acessórias e decorativas. (FIGUEIREDO, 2006, p. 283).

Para Figueiredo, é inadmissível falar da obra queirosiana e não destacar que as personagens femininas não só têm relevo dentro da sua produção como também são capazes de criar suas próprias ficções (FIGUEIREDO, 2006, p. 97-98). Na verdade, a pertinente preocupação da estudiosa é com os rótulos viciosamente atribuídos a essas personagens. Dentre degeneradas, frágeis e volúveis está a necessidade de uma revisão crítica que reavalie “até que ponto as personagens de Eça foram realmente tão tolas, tão incoerentes, ou mesmo cegas como boa parte da crítica as costuma considerar” (FIGUEIREDO, 2006, p. 94).

Notadamente, as caracterizações em torno das mulheres queirosianas se constroem a partir do que elas têm em comum, o que inevitavelmente movimentará olhares para o que as diferencia uma das outras. Por exemplo, será que a adjetivação de ingênua, normalmente atribuída à Luísa caberia também a igualmente adúltera Ludovina? São questões a se pensar, afinal mais do que um ideal feminino, são perfis femininos que a galeria de personagens queirosianas parece engendrar.

Outro agravante que muitos como Beatriz Berrini põem em relevo é o fato de, com exceção de Amélia, Luísa e Juliana, as mulheres dos romances queirosianos serem quase sempre vistas pelo ponto de vista do homem, assim: “vê-se Maria Eduarda e a Gouvarinho pelos olhos de Carlos; Maria da Graça, a partir de Gonçalo; as Cândidas, Adélias, Marys sob

o enfoque em 1ª pessoa de Teodoro e do Raposo” (BERRINI, 1982, p. 131). Esse aspecto por si só já favorece um olhar mais atencioso sobre o lugar das mulheres na narrativa de Eça.

É notável também que as personagens femininas em sua maioria carregam consigo atributos de caráter negativo. Basta lembrar que em o *Crime do padre Amaro* nenhuma mulher é simpática ou atraente, superficialmente Amélia, cuja beleza é ofuscada pela futilidade e histerismo e pela preocupação com as aparências; sobre as beatas recaem a passividade, a ignorância, a mesquinha.

Em *O primo Basílio*, além da volubilidade recorrentemente atribuída à Luísa, Jorge a tem como uma inerte manipulável que não tem vontade própria; sobre Leopoldina recai a libertinagem, sem falar as caracterizações inferiorizantes direcionadas às criadas, em especial à Juliana.

N’*Os Maias*, a dominância é masculina e à Raquel, Gouvarinho e às prostitutas é reservada a hostilidade. Assim, a figura mais expressiva é Maria Monforte, pois a própria Maria Eduarda só ganha visibilidade por ser amada por Carlos.

Em suma, avaliando esse painel de negatividades e desfavorecimentos, é possível perceber pelo menos duas instâncias nas quais as personagens femininas queirosianas estariam inseridas. De acordo com Berrini, há duas classes: a das personagens com individualidade própria e a das personagens-tipo, meramente ilustrativas do ambiente social (BERRINI, 1982, p. 137). Do primeiro grupo fariam parte Amélia, Luísa e Juliana, Eça de Queirós teria dado diferencial atenção a estas personagens, mostrando-lhes o interior, seus conflitos e aspirações. Já a personagens como Raquel, Cândida e Adélia que integrariam o segundo grupo, Eça não se detém muito, e tudo o que se sabe delas é apresentado de maneira superficial, ligeira.

Ludovina não aparece nessa classificação de Berrini, será que ela integraria um outro grupo? É provável, já que a trama é centrada em Godofredo Alves, mas inevitavelmente o que move as ações do protagonista e dá sentido à narrativa é o adultério supostamente concretizado por Lulu, bem como toda a áurea de mistério arquitetada em torno dela. Em suma, mesmo diante da variedade de personagens femininas e das distintas maneiras como seu criador as aborda, o que interessa aqui destacar é a condição de sofrimento e culpa recorrentemente imputada às mulheres queirosianas, salvo Ludovina, objeto deste estudo.

Vivendo num espaço social sufocante, regulado por convenções cujos valores prezam pelo recato e discrição femininos e pela honradez dos homens, as personagens femininas mais significativas de Eça de Queirós, em geral, sofrem por transgredirem tais convenções, mais enfaticamente por via do adultério ou de amores impossíveis. Desse modo, se estas, se é que

assim se pode chamá-las, transgressoras são de alguma forma duramente punidas na pena do autor, não se deve atribuir isso à mera vontade do ficcionista ou ainda a uma possível e caprichosa retaliação à figura da mulher por ela ter sido, na vida real, uma grande responsável pela origem ilegítima do escritor.

Se o caminho mais fácil é acreditar irresolutamente que Eça não se compadecia das mulheres, torna-se mais difícil reconhecer que, pintando a sociedade portuguesa de seu tempo, o prosador não poderia se eximir de dar a suas personagens o destino que essa sociedade, ancorada em seus valores, reservar-lhes-ia. Ainda mais numa sociedade sexista em que a tolerância tinha dimensões distintas para homens e mulheres. Dessa forma, a desventura amorosa oportunamente pode ser considerada o principal aspecto da condição das mulheres queirosianas:

Porque apenas a virtude pode conduzir à felicidade, Eça de Queirós, convertendo as suas heroínas em inquietantes símbolos amorosos, não lhes deu, justamente, um destino venturoso. Todas elas sofrem, com maior ou menor violência, as penas do seu amor fatal. (GUIMARÃES, 1943, p. 34-35)

Ludovina, adúltera que recupera sua vida de mulher honrada ao lado do marido, torna-se uma exceção no universo de personagens femininas que geralmente morrem ou entram em decadência por terem transgredido valores morais patenteados pela honra e prestígio masculinos. O adultério, por encabeçar a lista das transgressões mais imperdoáveis, representa para a mulher queirosiana a paradoxal sensação de salvação-perdição. Salvação porque encontra nele uma forma de burlar a ociosidade e o tédio da rotina de uma mulher burguesa casada, bem como a possibilidade de encontrar num amante o que falta no próprio marido ou o que sobra à vida das personagens que sempre invejou nos livros. Perdição porque ela parece ter a nítida consciência do rigor das convenções sociais e do peso do olhar acusador e condenatório da sociedade, que em muitos casos é o que impele os maridos a lavarem a própria honra.

Em outras palavras, o adultério demonstra ser uma das facetas do descontentamento da mulher com o próprio casamento burguês o qual se ergue, sobretudo, encima de bases materialistas, mas que não consegue sobreviver à rotina dos salões, das alcovas, das aparências. Desse modo, tocado pelo adultério, o casamento burguês é um conto de fadas que desmorona aos olhos da sociedade:

Na esteira das tranqüilidades anunciadas no interior do “lar doce lar” dos burgueses, excessos e ambigüidades – o respeito da mulher, as obrigações do marido, o papel

dos filhos muitas vezes simularam harmonias distantes das humanidades cotidianas, “as tiranias da intimidade” recortaram o embuste de algumas das literais representações que as regras de galanteria pública não puderam disfarçar nos camarins privados. (AMARAL, 2009, p. 97)

Maculado pelo adultério, o casamento extrapola o lar burguês e o seu destino passa a ser de interesse de toda a sociedade a qual julga deter o poder do que é certo ou errado. Assim comportamentos, condutas tidas como inadequadas caem em sua apreciação, potencial reguladora do que se deve ser aprovado ou condenado. E o adultério feminino, na sua condição de conduta infracional grave não escaparia à regra. O drama de Godofredo Alves, por exemplo, é intensificado não pela traição de Ludovina e Machado em si, mas precisamente pela repercussão que teria o caso na sociedade e o peso das conseqüências humilhantes que afetariam sua imagem de homem honrado e de negócios.

Embora aos olhos da sociedade portuguesa oitocentista e também aos da cultura ocidental dos nossos dias tenha-se no adultério um desvio, é preciso salientar, como bem atenta Amaral, que os desvios são datados e variam de acordo com o tempo e com o espaço:

Por isso é imperioso concluir que as oscilações de juízos de valor, melhor dizendo, juízos de desvalor que adjetivam os atos como desviantes, não pode conferir-lhes uma substantivação apriorística. Contudo, podemos inferir que se há a inexistência de consenso em relação à tipificação de atos sancionados ou repelidos como desviantes, o desvio social, enquanto fenômeno, está presente em qualquer parte, posto que em todos os grupos humanos conhecidos deparamo-nos com a repressão e condenação de determinadas condutas. (AMARAL, 2009, p. 53)

Se os desvios são realmente datados como alerta Daniela Amaral, a maneira como o adultério é tratado pelos envolvidos e pela sociedade ainda faz dele um dos desvios mais atemporais, uma vez que pouco mudou com o passar das épocas a recepção e a punição da sociedade ocidental em relação à infidelidade conjugal, sobretudo a feminina. Mas já que o desvio social é inerente aos grupos humanos de qualquer época, suas formas de sanção também devem ser de variada ordem, todavia, como bem percebe Amaral, embora tido como desvio, o adultério, quando atribuído à mulher tem uma recepção pública mais fervorosa e diversa do mesmo desvio quando praticado pelo homem:

Quanto ao adultério e quanto à mulher, exclusão e interdição interceptam, ainda, a macro reflexividade moderna, e a sexualidade, flagrante, nas imagens e nos discursos, tem dificuldade em monitorar a heteronímia dos papéis, mesmo nos pactos erótico-amorosos que compõem as novas conjugalidades. (AMARAL, 2009, p. 74)

Diante do exposto, não há muito como questionar a condição de sofredoras das mulheres queirosianas. E o que as leva a essa condição é justamente a transgressão de normas sociais subsidiada por amores impossíveis, como percebe Luiz de Oliveira Guimarães:

Na verdade, os amores de Amaro e Amélia, de Basílio e Luísa, de Carlos e Maria Eduarda, de Machado e de Lulú, que servem de fundo romanesco ao Crime do Padre Amaro, ao Primo Basílio, aos Maias, ao Alves e C.^a, não são positivamente – temos de reconhecê-lo – exemplos de candura, de pureza e de virtude [...] São todos eles amores moralmente condenáveis (GUIMARÃES, 1943, p. 31-32)

Por representarem a crise da família, a mulher e o adultério, atrelados ao bovarismo e ao donjuanismo, são os temas dominantes da prosa de Eça de Queirós e também são os responsáveis pela existência desses amores moralmente condenáveis de que fala Guimarães. Nas mãos do escritor lusitano, o amor surge sempre com uma acepção negativa e crítica que interfere decisivamente na vida das personagens, basta lembrar que “difícilmente encontramos, nos textos de Eça, sentimentos e práticas amorosas como atitudes de que resultem estados de felicidade ou relações afectivas positivas”. Quem envereda pelo amor, sobretudo as mulheres, acaba protagonizando “situações dramáticas ou violentas frustrações sentimentais” (REIS, 2000b, p. 65).

Intrinsecamente associado à educação, o amor em Eça está ligado a análises de índole social e cultural, como convenientemente atesta Carlos Reis:

Assim, o sentimento amoroso associa-se à questão da educação, pelas deficiências que nesta são denunciadas, com conseqüências inevitáveis no plano das práticas amorosas; o adultério é uma dessas conseqüências, relacionado também com o bovarismo que afecta algumas das mulheres queirosianas, sujeitas a processos de sedução provindos do donjuanismo característico de certas personagens masculina. (REIS, 2000b, p. 65-66)

Na perspectiva do prosador português, o idealismo romântico e o sentimentalismo que moldam a educação da mulher burguesa funcionam como catalisadores da ação de sedutores aventureiros como Basílio, Amaro, Machado e outros. O bovarismo feminino, esse mundo imaginário e fantasioso de matriz literária instituído por Flaubert através de Ema, surge como o motor necessário à ação socialmente permissiva do donjuanismo masculino. E é justamente dessa complementaridade entre bovarismo e donjuanismo que nasce o conflito feminino de não conseguir conciliar os dissabores do mundo burguês real com a vida fantasiosa e romântica da idealização livresca.

Numa breve escansão de seus escritos mais difundidos, é possível flagrar as mulheres queirosianas imersas em seus amores proibidos e conseqüentemente envolvidas no difícil

embate entre convenção e transgressão, desejo e insatisfação. Amélia, em *O crime do Padre Amaro*, por seu amor de profanação, acaba por morrer após dar à luz ao fruto de seus pecados com Amaro; em *Os Maias*, o adultério de Maria Monforte é o motivador do incesto, em função do qual Maria Eduarda terá por pena toda uma vida de desaventuras; na mesma obra, agredida pelo próprio marido, a adúltera Raquel Cohen expiará sua pena por envolver-se secretamente com Eça.

A rejeição de seu pretendente Gonçalo Ramires também funciona como uma espécie de retaliação à personagem Ana de Lucena por sua conduta adúltera em *A ilustre casa de Ramires*; no mesmo livro, tolerar um marido meio tosco e ser perseguida de forma desmedida por André também já constitui carga suficiente para compensar o suposto adultério de Gracinha Ramires; Luísa, abandonada pelo amante e humilhada pela criada, encontra na morte o preço do adultério em *O primo Basílio*; Maria da Piedade, a adúltera do conto *No moinho*, cai em decadência física e moral após também ter se envolvido com um primo.

D. Galateia n' *A Capital*, Adélia n' *A relíquia*, a Condessa de W. em *O mistério da Estrada do Sintra*, a Condessa de Gouvarinho n' *Os Maias*, a prostituta Madame Colombe n' *A cidade e as serras* e Leopoldina n' *O primo Basílio* também são bons exemplos. São apenas alguns nomes nesse vasto painel de mulheres transgressoras e sofredoras que emergem da pena queirosiana.

Observando o quadro de mulheres queirosianas que não resistiram ao adultério, é perceptível que Eça lhes reserva, como diz Carlos Reis, “um juízo crítico muito severo” (REIS, 2000b, p. 51). O que dizer então de Ludovina que, envolvendo-se com o sócio e melhor amigo do marido em *Alves & Cia* aparentemente tem como única e leve punição perante às demais personagens, a expulsão da casa do marido, mas com uma justificativa camuflada para a sociedade?

Pelo menos, por não morrer, não perecer, nem cair em descrédito moral ou marginalização, Lulu parece ser a única mulher queirosiana bem aventurada, a única a se safar da “bengalada do homem de bem” mesmo tendo incorrido no adultério, ofensa tão grave à honra masculina. O fato é que, focando seu monóculo principalmente na burguesia rica lisboeta, Eça estratifica o comportamento dos integrantes dessa classe em seus esforços muitas vezes vãos em manter as aparências, tentando seguir o rigor das normas sociais, como apropriadamente destaca Berrini:

Quais as características e qual o comportamento de tal burguesia? A vida pacata e comedida, realizada em inteira obediência às normas sociais, a compostura exterior, a rotina diária regular sem transgressões, a valorização da família, a religião aceita

antes como freio do que como crença autêntica, a veneração pela nobreza e aceitação da monarquia como poder constituído. (BERRINI, 1982, p. 37)

Dentre as regras está o controle sobre o comportamento sexual da mulher, permitido apenas no cerceamento conjugal. Se cometer adultério, incesto ou libertinagem é para o código social uma contravenção, essas personagens femininas incorreram na transgressão das normas sociais, desse modo, devem ser exemplarmente punidas, não apenas para alertar às demais, mas também para alargar a vigilância e a precaução dos homens. Mais que isso, essa crítica do ficcionista em seus romances leva à reflexão acerca do caráter muitas vezes rigoroso e hipócrita dos códigos e papéis sociais.

Enquanto a vida das transgressoras mulheres queirosianas sofre fortes e irreversíveis transformações: Amaro e Basílio retomam suas respectivas vidas de padre e de conquistador parisiense; Carlos da Maia foge e Ega passa despercebido. Não é necessário esgotar os exemplos para que se reconheça o quanto “a sociedade marginaliza as mulheres; os homens, entretanto, não sofrem o menor dano, desde que as aparências sejam resguardadas” (BERRINI, 1982, p. 37). Aqui, Berrini talvez esteja a esclarecer que essa misoginia parte da própria sociedade e não do escritor Eça de Queirós, embora ele também, enquanto fruto dessa mesma sociedade, possa eventualmente reproduzir os valores por ela engendrados.

Vigorosamente condenado, o adultério feminino deveria ser repreendido, mas Jorge podia ter seu caseiro com a rapariguita costureira; Basílio podia escarnecer a virtude e exaltar o adultério no seu suposto dever aristocrático; Amaro poderia continuar extravasando seus impulsos sexuais sem que perdesse a batina ou assumisse suas atitudes; Godofredo poderia apoiar que seus amigos caricatos frequentassem bordéis e alcovas alheias sem maiores problemas e Machado ser admirado por sua fama de galanteador. Em suma, é pertinente a assertiva de Berrini ao dizer que mesmo a recíproca não sendo verdadeira, a fidelidade ao companheiro é uma prerrogativa ao amor feminino, assim “a mulher é castigada por qualquer desvio de comportamento, de forma discriminatória, uma vez que os homens saem sempre impunes” (BERRINI, 1982, p. 163).

A grande questão está na manutenção das aparências. Mesmo quando se fazia urgente punir a mulher, às vezes era necessário poupá-la, não por piedade ou merecimento, mas em nome da preservação da honra do marido traído, como oportunamente assinala Beatriz Berrini: “Salvas as aparências, tudo vai bem. Se se pratica o adultério e ele permanece oculto, escondido atrás de um pretexto que pode consistir num acto social banal e simples (a visita a uma amiga doente, por exemplo), está salva a honra” (BERRINI, 1982, p. 44-45).

É similar ao caso de *Alves & Cia*. Godofredo Alves, o marido traído, leva uma existência abominável mais por preocupar-se exageradamente com a repercussão da infidelidade da mulher e do amigo-sócio do que com a traição propriamente dita. Todas as ações e intenções de Godofredo convergem para o reparar discretamente o dano do adultério sem que a sociedade tome conhecimento do ocorrido, embora ele se mostre quase sempre ridículo e ingênuo nas suas atitudes e decisões.

Nesse âmbito, quem teria safado Ludovina? A piedade de Eça de Queirós ou os interesses pragmáticos e comerciais de Godofredo Alves? Ou ainda o abrandamento das normas sociais? Outro elemento questionável é a suposta felicidade de Ludovina: será que não sofrer nenhuma punição severa por si só já lhe garantiria a felicidade? Reatar com Godofredo representava mesmo um desejo dela ou uma necessidade de manter as aparências?

Nas palavras de Berrini, “o adultério parece ser a norma das senhoras casadas dos romances de EQ” (BERRINI, 1982, p. 157). Realmente, o casamento burguês e o da nobreza são o alvo da crítica queirosiana, pois geralmente se trata de acordos de caráter econômico, o que faz do casamento uma instituição que vive sob a égide das aparências. E, diante desse ambiente de falsos valores e atitudes, o adultério surge como um imperativo.

Na sociedade patriarcal retratada por Eça, na qual a fragmentação familiar é uma constante, a honra do homem e a honra da família embrenham-se numa coisa só. E é a fidelidade da mulher a mantenedora dessa condição. Esse zelo na preservação da imagem masculina faz lembrar os códigos de honra vigentes na Idade Média³⁸, nos quais até mesmo a Igreja, ao punir as adúlteras, deveria ter o cuidado para que a penitência não chamasse a atenção da sociedade e do homem para o pecado cometido por sua esposa, ou seja, o adultério. A mulher poderia até mesmo, para evitar as suspeitas do marido, escolher a própria penitência, mas não poderia jamais negar ao homem o direito de acesso ao corpo dela.

Já no século XIX, embora inexistissem códigos de honra legal e claramente instituídos, no que diz respeito às punições à mulher adúltera, estas acabam por configurar ao adultério feminino uma identidade caracterizada principalmente por atribuições geralmente tidas como natural às mulheres, a exemplo da traição, da sedução e da lascívia. É provável que esse olhar maledicente sobre o feminino tenha herança nos primitivos mitos sobre a natureza diabólica da mulher, sobretudo no mito bíblico de Adão e Eva, afinal a mulher sempre foi um ser temido pelo homem: “A Mulher é a Outra, a estrangeira, a sombra, a noite,

³⁸ Sobre os códigos de honra na Idade Média, conferir: PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

a armadilha, a inimiga. A Mulher é Judite ou Dalila, que se aproveita do sono do homem para cortar-lhe os cabelos: a sua força” (PERROT, 2005, p. 265).

De acordo com Luiz de Oliveira Guimarães, as mulheres também têm sua parcela de responsabilidade, “ainda que muitas vezes não se torne muito difícil encontrar atenuantes para essas culpas” (GUIMARÃES, 1943, p. 71). A culpa feminina residiria, pela ótica de Guimarães, na falta de iniciativa de muitas dessas mulheres queirosianas, as quais acabam por despertar no leitor mais piedade do que rancor. Entretanto o crítico também identifica que é por meio do destino que lhes é reservado que o romancista extrai uma lição moral.

Embora traga uma nova abordagem do adultério feminino, *Alves & Cia* não está entre as obras queirosianas de maior visibilidade e prestígio. Dentre os romances de Eça mais difundidos entre o público e a crítica por tematizar o adultério feminino está *O primo Basílio*.

Luísa, a burguesinha da baixa arrasada de romance, na ausência de seu marido Jorge, que viaja a negócios pelo Alentejo, deixa-se embebedar pelo donjuanismo de seu primo e ex-noivo Basílio. Os encontros clandestinos de ambos passam a ser alvo de chantagem da criada Juliana, a qual tem como álibi as cartas amorosas da patroa. Tendo estado apenas em busca de aventuras e vendo-se numa situação desfavorável, Basílio abandona Luísa e retorna à Paris onde continuaria a conduzir sua vida boêmia de conquistador de mulheres. Ela, em face da chantagem e humilhação que Juliana lhe impusera, e do abandono do amante e a descoberta do adultério por parte de Jorge, vê-se fragilizada e morre.

Romântica, insegura e ingênua, Luísa é a adúltera arrependida expressamente dependente de Jorge, logo é a mulher burguesa que representa o idealismo exacerbado e a vulnerabilidade favorecidas pela ociosidade típicas das mulheres lisboetas de sua classe e época. Em *Alves & Cia*, diferente de *O primo Basílio*, o pesar do adultério não recai sobre Ludovina, a adúltera, mas sobre Godofredo Alves, o marido traído. Desse modo, como se verá nas seções subseqüentes deste estudo, a fragilidade de caráter de Godofredo se aproxima da de Luísa, bem como é bastante similar a influência de leituras românticas no curso da vida de ambos.

Mesmo que se costume avaliar a personagem Luísa como passiva, frágil, submissa e insegura, é pertinente sublinhar nela, e também em Ludovina, uma certa coragem ao incorrer no adultério pertencendo a uma época e a uma sociedade assentadas em valores predominantemente masculinos e que condenam veementemente a infidelidade feminina. Lulu parece ser mais racional e equilibrada nesse sentido, mas Luísa, exceto neste aspecto de ter coragem de ser infiel, demonstra sim ser uma mulher de personalidade inexpressiva, tal como Godofredo que se permite fantochizar pela hipocrisia e falsa lealdade de seus amigos-

conselheiros. Contudo, mesmo que toscamente, ele busca alternativas para o próprio problema, enquanto Luísa, reclusa na apatia e no medo da desmoralização e da desgraça, torna-se merecedora do título de títere que lhe atribui Machado de Assis³⁹:

Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.
Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência (ASSIS, online)

A primeira publicação de *Alves & Cia* é posterior à morte de Machado de Assis, mas se o crítico brasileiro houvesse entrado nos meandros da narrativa, certamente não veria em Lulu mais um títere, mas possivelmente teria visto em Godofredo um fantoche social que se amedronta diante da necessidade de intervir no próprio destino. De personalidade fraca e vacilante como a de Godofredo, Luísa deixa Machado inquieto talvez por ela não ter uma motivação mais forte e incisiva para trair o marido, pois o que a movia, na visão machadiana, era apenas a busca por curiosidade e satisfação sexual:

[...] Tal é o intróito, de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada. (ASSIS, online)

O que Machado trata apenas como incidente erótico ofusca um outro direito negado às mulheres oitocentistas: a expressão do desejo sexual. Seria inadmissível para o homem do século XIX compreender que uma mulher traiu o marido apenas para satisfazer um desejo ou curiosidade sexual. Mais grave ainda ao conservadorismo da época seria o caso de Ludovina que traía o marido na própria sala do casal.

Diante da inobservância ou até mesmo indiferença do homem do século XIX para com a expressão do desejo sexual da mulher, cabem aqui algumas postulações: assim como Eça pode estar equivocado ao julgar que apenas a educação romântica e o ócio conduzem a

³⁹ Crítica de Machado de Assis ao livro *O primo Basílio* publicada em *O Cruzeiro* a 16 e 30 de abril de 1878. Não havia identificação do número da página na fonte consultada disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/ñupill/literatura/BT4522147.html>>. Acesso em: 04 Mar 2009.

mulher ao adultério, Machado também pode estar enganado ao pensar que o adultério precisa de uma motivação tida aos olhos da sociedade como forte ou maior.

Se, para Machado, o amor constitui uma motivação mais forte que o desejo, Eça de Queirós, talvez já numa espécie de pré-defesa em textos *d'As farpas*, esclarece que amor e adultério não estão intrinsecamente relacionados, uma vez que a adúltera da segunda metade do século estaria mais interessada no aspecto romanesco que o amante traria à sua vida insossa. Na concepção de Mônica Figueiredo, as mulheres de Eça, cada uma ao seu modo, de certa forma, “acreditaram poder ser esposas-cortesãs, ou melhor, cada uma delas imaginou que poderia viver a sua sexualidade num mundo comandado por valores masculinos e burgueses, que faziam da casa o palco onde se encenava o teatro das representações sociais” (FIGUEIREDO, 2006, p. 285-286).

Ainda no mesmo romance, Leopoldina, mais sexualmente liberada, é outro grande nome feminino criado por Eça. Determinada e diferente da personalidade estéril de Luísa, “revela, na sua agitada vida sentimental, uma energia superior à de Luísa, buscando incessantemente a ligação amorosa que lhe permita superar o trauma do casamento com um homem banal e grosseiro” (REIS, 2000b, p. 49). Mais enérgica na condução da própria vida, Leopoldina, a libertina da estória, mostra-se indignada diante da dominação masculina: “Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!” (QUEIRÓS, 2005, p. 149). Para Berrini, Leopoldina se parece com Ema Bovary, uma vez que ela tem “essa atitude corajosa de dizer o que pensa, de adequar a *aparência ao agir*, de assumir opiniões que a sociedade condena, de criar a própria norma e não ter medo de praticá-la e de denunciar a discriminação” (BERRINI, 1982, p. 176, grifo da autora).

Outra personagem feminina que contrasta com Luísa e que é ponto de destaque na galeria queirosiana é a criada e chantagista Juliana. Ressentida por seus vinte anos de subserviência e maus tratos, ainda carregava consigo o fato de ser bastarda, feia, solteirona e virgem. Apropriando-se das cartas de Luísa, vê nestas a oportunidade de “garantir o pão da velhice” (SARAIVA, 1996, p. 872), ao mesmo tempo em que se vingava da patroa. Para muitos, como Machado de Assis, Juliana é a personagem mais bem elaborada e de maior visibilidade em *O primo Basílio*, não só pela consistência de seu caráter e pela determinação com a qual alimenta seu plano de vingança, mas, sobretudo, por ser a motivadora do conflito, dando sentido e vigor à narrativa:

Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfadado

seguiria para França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. (ASSIS, online)

Longe da rigidez do caráter de Juliana, está Luísa com seus temores e vertigens. Na concepção de Machado, somente um conflito interior de arrependimento ou rebeldia daria sentido ao sofrimento dela: “Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral” (ASSIS, online). Contrariando os apelos de Machado de Assis, Luísa nem se arrepende do adultério, nem se rebela em busca de livrar-se das amarras do seu casamento de aparências. Somente o medo a acomete: totalmente dependente de Jorge, Luísa teme que o marido, “seu tudo – a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem” (QUEIRÓS, 2005, p. 28), descubra seu deslize, o que mais uma vez revela a fragilidade de seu caráter.

Rebelar-se contra um casamento de convenções e aparências não constitui tarefa tão fácil às mulheres da época. Além de um ambiente e uma norma social desfavoráveis à mulher, a dependência do marido e o temor de uma desmoralização pública irremediável também contribuíam para que a mulher se mantivesse na acomodação do lar e do casamento, e se esforçassem de alguma maneira para camuflar o adultério, manifestação velada de seu desejo, amor ou mera curiosidade. Sentimentos estes recorrentemente censurados à mulher supostamente virtuosa do século XIX.

Observe-se que mesmo com o estado de encantamento que Luísa se encontra diante do primo, ela não pensa em abandonar o marido, pelo menos enquanto se mantivesse encoberto o adultério. Ludovina também parece demonstrar interesse na preservação do próprio casamento quando, por exemplo, ela nega a traição ao marido e lhe implora que acredite na versão dela, a qual responsabilizava Machado pelas investidas incessantes. A própria volta ao convívio com o marido corrobora este interesse.

A infidelidade de Luísa, embora em parte perdoada por Jorge e não tendo resultado num escândalo sem proporções, teve um preço. A morte que lhe foi reservada como punição não passa de uma ironia à condição também infratora dos homens, os quais não sofrem nenhum tipo de repreensão, como oportunamente alude Massaud Moisés:

É curioso que a punição recai sobre a figura feminina, vítima da “bengalada do homem de bem” que Eça se propõe dar, conforme depoimento constante da carta a Teófilo Braga. Os transgressores masculinos sequer merecem a mais leve reprimenda. Aliás, são as personagens femininas – Luísa, Leopoldina e principalmente Juliana – os alicerces do romance (MOISÉS, 1994, p. 143).

Talvez punir a adúltera seja, na concepção de Eça, uma forma de denunciar as falsas relações matrimoniais que acabam por desestruturar o seio do lar, da família burguesa, como ele de certa forma esclarece em carta a Teófilo Braga: “eu não ataco a família – ataco a família lisboeta – a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e mais tarde ou mais cedo centro de bambochata” (QUEIRÓS, 2005, p.386).

Com certeza, *O primo Basílio* marca o momento em que Eça passa a se dedicar mais apuradamente à família portuguesa, na qual ele via uma instituição respeitável, mas que se sentia impelido a denunciar a hipocrisia, fragilidade e contradições morais e culturais que ela perpetuava, como observa Massaud Moisés:

Em *O primo Basílio*, a crítica volta-se para a constituição da família, núcleo da sociedade, mostrando as bases falsas que a sustentam: casamento de conveniência, em que falam mais alto e o egoísmo e o comodismo dos parceiros: uma associação insossa e entediante. Para quebrar o tédio e agitar a sensaboria do dia-a-dia, a personagem feminina central, Luísa, esquematizada como produto do meio permissivo e da educação romântica, parte em busca de novas sensações nos braços do primo Basílio. E dá-se o adultério, outro tema caro aos realistas. Como a sociedade acaba por ser conveniente com esse estado de coisas, cabe ao narrador o papel de aplicar o corretivo a esse comportamento. (MOISÉS, 1994, p. 143)

Embora *Alves & Cia* isente Ludovina desse corretivo de que fala Massaud, pode-se dizer que a perspectiva do escritor em relação à família ainda é a mesma da de *O primo Basílio*, como assegura Carlos Reis:

O mesmo pode-se dizer das convulsões que agitam a família de Godofredo Alves, atingida pelos comportamentos da mulher burguesa ociosa e romântica que era Ludovina; o que não impede que, no final, a família se recomponha, certamente em nome de uma aparente harmonia que havia que salvar, para efeitos públicos (REIS, 2000b, p. 47).

A ociosidade possivelmente, mas a influência romântica em Lulu talvez não esteja tão evidente na novela como crê Carlos Reis. O que o estudioso deveria ter sublinhado é que Godofredo Alves é declaradamente ainda mais romântico que Ludovina, até porque é ele quem articula alternativas incabíveis, desastrosas e ridículas para o próprio problema e é quem, ao final, acaba optando por uma vida fantasiosa de aparências. Além disso, embora a adúltera não sofra nenhum corretivo e tudo acabe supostamente bem, pode-se dizer que tanto Lulu quanto Godofredo, foram, aos olhos deles mesmos, punidos pelas peripécias dessa estória recheada de fingimentos.

Geralmente tendo caído no desvio moral, recorrentemente representado pelo adultério, as mulheres queirosianas sofrem de uma “estigmatizante e indefensável culpabilidade” (AMARAL, 2009, p. 52). Dessa maneira, nenhuma delas, exceto Ludovina em *Alves & Cia*, escapará de uma punição, e a morte, mesmo quando não factual, se dá metaforicamente: “Amélia e Luísa morrem. Maria Eduarda parte triste, coberta de negro, para uma vida longínqua e desconhecida. Outras envelhecem de desilusão, em pleno outono sentimental. Nenhuma delas conhece a suprema ventura do verdadeiro amor” (GUIMARÃES, 1943, p. 34-35).

Mônica Figueiredo também partilha com Guimarães essa ideia de morte condenatória, seja ela real ou simbólica: “Amélia, Luísa, Juliana, Maria Monforte, Maria Eduarda e Gracinha morrem de um sentimento penoso de desonra, de humilhação ou de rebaixamento diante de um mundo que as impediu de desejar além”. Entretanto a estudiosa ressalta que quem mata essas mulheres “não é o criador, antes é a sociedade ficcionalmente (re)construída” (FIGUEIREDO, 2006, p. 285).

Para Figueiredo, “o emparedamento de que sofrem as personagens de Eça é afinal o retrato cruel da condição feminina” (FIGUEIREDO, 2006, p. 285). Sem dúvida, punir a mulher adúltera ou supostamente transgressora sempre foi uma constante na prosa de Eça. No entanto, Ludovina surge livrando-se da bengalada do homem de bem sem, contudo tirar do ficcionista o desejo reformista de outrora que sempre conduziu sua crítica à decadência da sociedade burguesa e de suas instituições. Logo, mudando a abordagem, mas não o foco, a bengalada de Eça de Queirós atinge irônica e risivelmente o romântico Godofredo Alves, respingando implacavelmente em toda a sociedade.

4 UM TRIÂNGULO AMOROSO INUSITADO: OLHARES SOBRE *ALVES & CIA*

Que o adultério feminino imprimiu à ficção queirosiana sua marca, não há dúvidas. Contudo habituar-se aos freqüentes casos de infidelidade que sempre povoaram as páginas dos romances de Eça, talvez faça recair sobre a produção do escritor uma leitura viciada dos triângulos amorosos, os quais exercem papel relevante no universo dos propósitos ideológicos do autor.

Desmascarar a sociedade portuguesa que arbitrariamente zelava e maculava o casamento enquanto instituição, de certo constituía uma preocupação de Eça. O idealismo romântico exacerbado que moldava a educação também o interessava, assim como o casamento enquanto pretexto para ascensão social. Paradoxalmente, e talvez esta o leitor não esperasse, o casamento, mesmo manchado pela desonra do adultério, também servisse para manter o posto social, status, admiração ou credibilidade de um homem traído perante à sociedade, implacável reguladora e simultaneamente corruptora dos costumes. Basicamente é do que trata *Alves & Cia*, uma pequena narrativa que se mostra grande ao esfarelar a hipocrisia das relações sociais e dos jogos de interesses, mostrando o quanto o jogo das aparências revela-se eficiente, porém falível na sua função de ocultar o que as pessoas de fato são e desejam.

Fugindo dos típicos casos de relacionamentos amorosos que envolvem dramas como relações incestuosas, quebra de celibato e até mesmo a morte, Eça de Queirós traz em *Alves & Cia* mais do que a crítica e a ironia costumeiras, traz o humor gerado pelo inusitado de um triângulo amoroso entre sócios-amigos. Chama a atenção o ridículo a que o protagonista Godofredo Alves está disposto a se expor em função de uma suposta defesa da honra. Entretanto assume maior visibilidade na trama o real interesse do marido traído em ocultar a dupla infidelidade que sofreu, bem como a diversidade de ângulos com a qual o leitor e cada personagem enxergam o problema do adultério.

É em *Alves & Cia* que se vê, provavelmente pela primeira vez, um Eça avaliando o adultério sob o ponto de vista do homem traído e não da adúltera. É também notório como o romantismo é atribuído de maneira tão enfática a um personagem masculino, assim como também é perceptível a tentativa vã de Godofredo em não se auto-reconhecer romântico.

É como se o Eça alertasse para a fatídica constatação de que não são apenas amantes e esposas os responsáveis pelo adultério e o conseqüente esmaecimento do matrimônio, mas também os maridos, a sociedade como um todo. Desse modo, Basílio, Luísa, Adrião e Maria

Piedade são exemplos de personagens que partilharão com Godofredo Alves seu grau de culpabilidade, sendo o protagonista de *Alves & Cia*, talvez o que maior valor tenha dado às questões materiais e às exigências das aparências. Desse modo, toda a trajetória de Godofredo Alves parece convergir para um final feliz à maneira da sociedade lisboeta finissecular, todavia é nas entrelinhas que a ironia queirosiana faz o leitor perceber que na verdade, para a sociedade da época, duelar com Machado ou matar Ludovina seriam as alternativas que de fato o livrariam do ridículo e da desonra. Em suma, trata-se de um livro que traz novos olhares sobre o adultério de modo a afrontar a honra masculina empreendida por uma sociedade machista que se alicerça em frágeis valores.

4.1 ALVES & CIA: OLHARES E REPRESENTAÇÕES DO OUTRO

De acordo com o Dicionário de Eça de Queiroz, organizado e coordenado por Alfredo Campos Matos, “graças a uma técnica de alteridade, E.Q. acentuou o carácter de algumas personagens e torna mais evidentes as diversas facetas de algumas problemáticas abordada em seus romances” (MATOS, 1988, p. 73). De fato, essa técnica de alteridade funciona como uma ferramenta eficaz não só na fomentação do debate sobre certos temas, como também acaba por evidenciar o perfil ou carácter das personagens. O diálogo, precisamente, é o meio mais recorrente para esse fim, pois é através dele que personagens diferentes expõem suas ideologias e crenças:

Nos seus romances, com freqüência, perante uma personagem coloca *outra* personagem com *outro* carácter, *outra* posição ideológica ou *outra* mentalidade, tornando assim bem evidentes as diferenças entre eles e, implicitamente, entre os princípios e valores em cada um representados. (MATOS, 1988, p. 71, grifo do autor)

Em *Alves & Cia*, essa técnica de alteridade põe em relevo não só as divergências de carácter e princípios que apartam Godofredo Alves e seu oponente Machado, como também permite ao leitor identificar os vários ângulos por meio dos quais o problema do adultério é visto pelas personagens, a exemplo dos amigos conselheiros de Godofredo Alves que tão bem representam a hipócrita sociedade da época. Outro efeito de destaque propiciado por esta estratégia de alteridade é a condição de Ludovina enquanto mulher, enquanto esposa socialmente dependente do dinheiro e da imagem do marido, mas sobretudo da Ludovina

enquanto mulher adúltera do século XIX, período marcadamente constituído por valores masculinos, predominantemente sexistas. Na condição de adúltera de Ludovina, torna-se possível perceber o quanto “a opinião, a reação dos outros é que confirmam a aceitabilidade dos comportamentos ou a sua mais completa repulsa, conferindo-lhes negatividades e reprovações” (AMARAL, 2009, p. 52).

É importante lembrar que essa perspectiva da alteridade que se mostra tão reveladora das divergências de personalidades e posicionamentos não se concretiza apenas via diálogo, mas também nos interstícios das falas e pensamentos das personagens e também do narrador, uma vez que tais personagens, ao formularem suas declarações ou pensamentos, bem como o narrador com suas estratégias discursivas, sempre estarão a vislumbrar o outro e sua relação com ele. No caso do narrador, pode-se dizer que é inerente a sua função fazer com que o leitor crie, com base no dito e no não dito, imagens acerca das personagens e da sociedade lisboeta em questão no tocante ao seu caráter, formação, posicionamento ideológico, valores, etc.

Ernesto Guerra da Cal ao ensaiar sobre a *Língua e estilo de Eça de Queirós*, destaca a adoção do discurso indireto livre não só como uma alternativa de Eça de Queirós para dosar o paralelismo do diálogo ou a intervenção abusiva do narrador, mas também uma forma de se aproximar da língua falada e de:

“impersonalizar seu relato, dissimulando-se por trás de seus personagens, dando-lhes uma aparente autonomia – o que agradava ao seu realismo –, ao mesmo tempo que, sutilmente, se confundia num mesmo movimento com o personagem e o leitor, associando-se e identificando-se com aquele para se dirigir a este – processo pelo qual dava expansão às suas tendências impressionistas. (DA CAL, 1969, p. 182)

Sendo preponderante na ficção queirosiana da qual *Alves & Cia* não constitui exceção, o discurso indireto livre joga com o leitor, chegando até mesmo a confundir-lo: “O leitor não sabe se é o autor ou o personagem que fala: a imaginação tem livre arbítrio. E goza da sensação de ouvir expressarem-se ambos a uma só vez...” (DA CAL, 1969, p. 182). E é exatamente o exercício desse jogo de vozes que desafia e habilita o leitor a direcionar olhares sobre as personagens, tecendo-lhe um perfil sob a ótica ou as pistas deixadas por um Outro, que tanto pode ser o narrador, a personagem ou o próprio Eça de Queirós.

Em suma, é confiando no poder dessa técnica da alteridade que se podem considerar aqui as perspectivas em torno das relações que se estabelecem entre os indivíduos, no tocante à diferença e à alteridade, termos aqui compreendidos não como meros teorizadores de questões identitárias, mas simplesmente como elementos inerentes às relações humanas, frutos da nossa natural inquietação diante “do outro”. Segundo Janet Paterson (2007), a

alteridade está associada a todas as dimensões da nossa realidade. E para que a alteridade exista, as diferenças devem assumir significados, de modo a criarem um universo de sentido e valor.

Na ótica de Lélia Parreira Duarte, com *Alves & Cia*, “Eça parece compreender as inseguranças, os medos, a necessidade de atenção e o desejo do olhar do outro que, de modo geral, determinam o comportamento de suas personagens”. E, de fato, tanto os protagonistas, quanto as personagens secundárias são moldadas ao olhar do outro e, segundo Duarte, o escritor português “brinca com isso, especialmente mostrando que uma mesma realidade pode ser interpretada de várias maneiras, estando o componente subjetivo sempre presente na base da interpretação dos fatos” (DUARTE, 2006, p. 201).

As semelhanças e diferenças sempre conduziram as relações entre os indivíduos. Em função disso, “o outro” passa a ser o estranho, o diferente, aquele que possivelmente será refutado. O olhar do outro objetiva o indivíduo, tornando-o real e atestando-lhe a existência. Só se deseja ver refletido no outro o melhor de si mesmo. Todavia, o outro vê além do que esperamos, desconhecendo, portanto nossas motivações interiores. Considerando a assertiva de Roberto Reis de que “todo texto propõe dominar, anular ou distorcer propostas de sentido” (REIS, 1992, p.74), cabe observar como nessa narrativa, Eça de Queirós constrói e direciona olhares sobre suas personagens.

4.1.1 Godofredo Alves: Outro “Arrasado de Romance”?

Em seu ensaio intitulado *Eça de Queirós e o Romantismo*, Carlos Reis assinala que a relação de Eça de Queirós com o Romantismo “pode ser equacionada em vários planos, susceptíveis, contudo, de se relacionarem entre si: no plano da formação pessoal, no plano da criação literária, no plano da reflexão doutrinária, etc”. (REIS, 1996, p. 13). De fato, o Romantismo sempre permeou os diversos âmbitos da vida de Eça, do pessoal ao artístico, passando pela prosa doutrinária. Os folhetins que compunham as *Prosas Bárbaras*, por exemplo, traziam consigo o sentimentalismo herdado de Baudelaire, Heine, Poe e outros.

Já a partir das *Conferências do Casino* e d’*As Farpas*, notadamente à luz de pensadores como Taine, Flaubert e Proudhon, Eça de Queirós passa a assumir uma postura combativa frente ao Romantismo em nome do Realismo que agora acreditava e pregava. Enquanto nas *Conferências do Casino* buscava destacar a emergência e o advento do

Realismo como nova expressão de arte e a conseqüente defasagem ou ineficiência do Romantismo, *n'As farpas* foi mais incisivo ao focar as más conseqüências de uma educação estruturada em valores românticos exacerbadamente idealistas.

As *Farpas* (1871-1872) são desde logo um testemunho muito eloquente da profissão anti-romântica de um escritor que lança aqui temas fundamentais da ficção subsequente: a educação romântica, o caráter dissolvente do teatro e da novelística romântica herdada da segunda geração romântica são alguns desses temas glosados e estigmatizados em nome de uma concepção pedagógica e interventiva da literatura”. (REIS, 1996, p. 14-15)

E é posicionando-se objetiva e racionalmente diante da realidade que Eça de Queirós faz desfilar em sua ficção exemplos claros da negativa influência romântica nos hábitos da sociedade portuguesa. Desse modo, não é à toa que se tem relevo em *O primo Basílio* o medievalismo de Walter Scott, a trama açucarada de Dumas, o dramalhão na peça ‘Honra e Paixão’ do personagem Ernestinho Ledesma, dentre outras ocorrências. O prosador busca evidenciar como essas manifestações românticas culminam irremediavelmente no adultério. Da mesma forma que a educação romântica de Godofredo Alves, e em menor grau de Ludovina, também cumprem o mesmo propósito.

Mais tarde, com o enfraquecimento do Naturalismo e diante de um cenário ideológico e cultural extremamente amplo e diversificado, Eça de Queirós novamente se vê envolvido por pensamentos de matrizes românticas, só que agora, nas palavras de Carlos Reis, “recusando por princípio os protocolos do Ultra-Romantismo, trazem de novo à superfície valores de reminiscência juvenil, renovadas também pelo diálogo com correntes estéticas tardo-românticas e já de envolvimento finissecular” (REIS, 1996, p. 15). Isso evidencia o quanto o Romantismo sempre esteve presente em todas as fases de produção do escritor português.

Não são poucas as obras queirosianas em que a crítica ao Romantismo deixa sua marca, além d’*O Primo Basílio*, de maior visibilidade e que tanto frisson causou, n’*Os Maias* a abordagem também é ampla. A começar pelo subtítulo “Episódios da Vida Romântica” e pela marcada presença do grande expoente do Romantismo dentro da ficção de Eça de Queirós, Tomás Alencar, com seu romantismo piegas. Há também a referência a Euzebiozinho, o qual, de certa forma, herda de Pedro da Maia seus vícios e hábitos de raiz romântica, sem falar que também existe João da Ega, que carrega consigo certos aspectos do Ultra-Romantismo, a exemplo do satanismo.

Embora não haja aqui espaço para elencar e dissertar devidamente sobre toda a produção do escritor, é possível perceber o quanto é extensa a lista de obras representativas desse anti-romantismo queirosiano, entretanto, como pertinentemente salienta Carlos Reis: “[...] Não é possível definir, em Eça, uma atitude unívoca e irrevogável, relativamente à complexidade e à diversidade de problemas levantados pela estética romântica” (REIS, 1996, p. 16). Diante disso, torna-se aconselhável reservar cautela aos múltiplos olhares que tais obras permitem ao leitor no tocante aos valores cultivados pela estética romântica, mesmo sabendo-se irrefutável a postura combativa com que Eça sempre lidou com tal problemática.

Segundo Carlos Reis, “Eça reconhece com freqüência o nexó de cumplicidade que unia certa mentalidade romântica a hábitos negativos da vida social portuguesa” assim, condenava no Romantismo “a sua tendência melancólica, o seu artificialismo, e a sua debilidade moral” (REIS, 2000b, p. 41-42). Na galeria ilustrativa desse anti-romantismo queirosiano, Godofredo Alves não surge apenas como mais um personagem romântico, mas, precisamente, como um homem romântico vitimado pelo adultério e que, inédita e inusitadamente, perdoa a mulher em nome de valores que extrapolam o âmbito conjugal e que de certo estão atrelados a sua índole romanésca e ao pragmatismo da vida em sociedade. É a primeira vez em páginas queirosianas que a adúltera escapa do olhar sequioso de reparação de uma sociedade habituada a punir adúlteras influenciadas por leituras românticas.

É perceptível em Eça a freqüente associação entre Romantismo e adultério, essa chaga comportamental gerada por uma educação romântica empreendida pela sociedade portuguesa e que o escritor visceralmente buscou alertar. Assim, *Alves & Cia*, que o romancista não desejou publicar, funciona como uma forma de rever as demais obras do autor que tratam do adultério sob este prisma. É cotejar uma possível desconstrução de muitas leituras que se tem feito em cima tais obras, as quais tocam em questões tão caras à ficção queirosiana como a educação feminina e conseqüentemente a masculina e o idealismo romântico, ou até mesmo a falível e recorrente postulação de que o amor em Eça sempre aparece como um mau logro.

Em artigo de publicação póstuma, intitulado *Idealismo e Realismo*⁴⁰, no qual tenta esclarecer as distinções entre Realismo e Naturalismo, Eça de Queirós acaba por tecer comentários elucidativos do caráter falso do idealismo em paralelo ao naturalismo, o qual ele tem como “a forma científica que toma a arte”. Convicto de que “só a observação dos

⁴⁰ Escrito em Brístol em 1879 como prefácio à 2.^a edição refundida de *O Crime do Padre Amaro*, trata-se de um artigo de publicação póstuma, tendo aparecido pela primeira vez em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, em 1929. Nele, o autor mostra-se mais preocupado em defender-se da acusação de plágio de *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, do que discutir a diferença entre arte realista e naturalista.

fenómenos dá a ciência das coisas”, Eça defende que, enquanto o idealista pinta a realidade falsificando-a, o naturalista simplesmente a verifica, a observa, afinal, na ótica do romancista, “a arte tornou-se o estudo dos fenómenos vivos e não a idealização das imaginações inatas...” (QUEIRÓS, sd., p. 914). No referido artigo, devendo uma distinção mais esclarecedora entre Realismo e Naturalismo e convencido da ineficiência do idealismo no trato com a realidade, o escritor português chega mesmo a postular, nas palavras do próprio autor, uma fórmula geral que diz: “fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade” (QUEIRÓS, sd., p. 914).

Uma vez que o próprio Eça propôs uma fórmula geral que discrimina o idealismo⁴¹, motor da arte romântica, em nome da precisão da arte naturalista, ele, de certa forma, está a autorizar que esta deva ser a linha crítica a ser considerada em suas obras que fazem desfilar personagens românticas e excentricamente idealistas. No triângulo amoroso de *Alves & Cia*, pode-se dizer que quem está mais apto a vislumbrar verdades é o leitor, é quem observa os fatos sem ser tomado por eles, é quem antecipará o próximo lance de um jogo de xadrez no qual ele não compete. E nesse jogo de xadrez, Godofredo Alves ora se traça de peça ora de jogador, todavia sempre manipulado pelos desejos e ambições de um romântico que é.

Dada a já conhecida repulsa queirosiana ao Romantismo, é nítido o esforço do escritor português em deixar claro, dentro e fora de *O primo Basílio*, que Luísa cede ao adultério por ser “uma arrasada de romance”, por se deixar influenciar por tudo que lia. Contudo em *Alves & Cia*, a pincelada do autor é mais sutil e faz recair sobre Godofredo Alves, a vítima do adultério, as negatividades românticas outrora atribuídas à Luísa, ou seja, Godofredo é uma espécie de Luísa de terno e gravata.

Em *O primo Basílio*, é traçado um perfil bem definido da adúltera Luísa, atribuindo-lhe a índole romântica que a fez inclinar-se ao adultério. Já em *Alves & Cia* essa caracterização não é pontual à adúltera Ludovina, mas ironicamente ao traído Godofredo Alves cuja formação romântica, supõe-se, o tenha tornado vulnerável na sua condição de vítima do adultério. Como se sabe, constitui estratégia do narrador queirosiano apontar as más conseqüências da formação romântica. Em *Alves e Cia* isso se dá na caracterização de

⁴¹ Em famoso prefácio ao livro de contos *Azulejos*, de Bernardo Pinheiro Pindela, o Conde de Arnoso, Eça persiste no paralelo entre românticos e naturalistas, alfinetando inclusive os romances de Camilo Castelo Branco, o que inevitavelmente gerou apimentadas réplicas e tréplicas entre ambos. Nesse prefácio, o prosador parece ainda sugerir duas facetas do Naturalismo, o qual coadunaria a necessidade de idealismo que, segundo ele, nos é inato e a curiosidade do real, fruto da educação positivista.

Godofredo Alves como um burguês que cresce às custas do trabalho de seu amigo Machado, bem como a de um homem sentimental, de raízes românticas:

É que, no fundo, aquele homem de trinta e sete anos, já um pouco calvo, apesar do seu bigode preto, era um pouco romanesco. Herdara aquilo da sua mãe, uma senhora magra, que tocava harpa, passava a vida a ler versos. E ele herdara alguma coisa dela: em rapaz tivera toda a sorte de entusiasmos que se não fixavam, e que flutuavam indo dos versos de Garrett ao Coração de Jesus; depois, calmara, em seguida a uma febre tifóide, e quando veio a ocasião de tomar a casa de comissões de seu tio era um homem prático, usando a vida só pelo seu lado material e sério; mas ficara-lhe na alma um vago romantismo que não queria morrer: gostava de teatro, de dramalhões, de incidentes violentos. (QUEIRÓS, 1994, p. 38)

Se é plausível a ideia de que em *O primo Basílio* a adúltera é uma “arrasada de romance” e, em *Alves & Cia*, o marido traído é quem se traveste de Luísa, há uma observação a se fazer em relação o romantismo de Godofredo: como mostra o fragmento citado acima, sua formação romântica foi-lhe dada por sua mãe, ou seja, por uma mulher leitora de poetas como o francês Lamartine e o português Almeida Garret, introdutor do Romantismo em Portugal. Foi através dessa leitora romanesca que ele passou a se interessar por romances, ou seja, atribui-se a uma figura feminina essa “fraqueza” romântica.

Como se nota, não é novidade na prosa queirosiana a inserção do livro e da leitura no âmbito das preocupações do escritor as quais esses dois elementos podem representar. Inclusive se soma aos dois “arrasados de romance” aqui referidos, o personagem Artur Curvelo de *A Capital*. Assim como Luísa e Godofredo, a formação romântica de Curvelo reflete-se no gosto por romances e historietas sentimentais que o levam a enxergar com pouca nitidez a tênue linha que segrega realidade e ficção. Desse modo, os anseios e perspectivas de tais personagens são moldados à luz de suas leituras.

Em prefácio ao livro de Maria do Rosário Cunha, intitulado *O livro e a leitura em Eça de Queirós*, Carlos Reis destaca que:

Desde muito cedo – pelo menos desde os textos de imprensa do *Distrito de Évora* (1867) e seguramente desde *As farpas* – Eça teve a noção de que no livro e no uso que dele se fazia estavam projetados em filigrana comportamentos mentais e atitudes culturais muito significativas” (REIS, 2007, p. 12).

A alusão à influência da mãe de Godofredo na formação romântica dele revela, não só um dado histórico que é o aquecimento da comercialização do livro no século XIX fomentado pela emergência do público-leitor feminino, como também a advertência queirosiana evidenciada em texto d’*As farpas* sobre o decisivo papel da mãe na educação dos filhos. É o que também atesta Carlos Reis: “[...] Pela mulher passava a estabilidade da estrutura familiar,

estabilidade essa que as leituras poderiam pôr em risco” (REIS, 2007, p. 29). Pelo visto, a estabilidade e o equilíbrio de Godofredo certamente foram comprometidos pela influência romântica materna.

Se a mãe de Godofredo lia Lamartine e Garret, e Luísa, Dumas ou Scott é porque Eça, apropriadamente transpôs títulos e autores reais para a sua ficção, fazendo com que os mesmos interagissem com as personagens e atribuíssem novos sentidos às narrativas. Na visão de Carlos Reis, esse processo dá a autores e obras uma dupla existência, no mundo real e no da ficção, e que, “ao passarem de um para o outro, levam consigo os seus próprios mundos ficcionais, mas também a escala de valores que lhes define o lugar no quadro literário e cultural do universo de referência” (REIS, 2007, p. 33). Em outras palavras, no universo ficcional queirosiano, livro e leitura desempenham sua polissemia em favor não apenas do próprio universo da narrativa, mas também da discussão da literatura em si, do seu processo de criação e recepção.

Voltando ao “arrasado de romance” de *Alves & Cia*, convém sublinhar que, embora reconheça a própria origem romântica, Godofredo, via narrador, nega ser influenciado por ela em sua vida cotidiana, diz ser um leitor supostamente racional que não protagonizava na vida real o que lia:

Lia muito romance. As grandes ações, as grandes paixões, exaltavam-no. Sentia-se por vezes capaz dum heroísmo, duma tragédia. Mas isto era vago, e movendo-se surdamente, e raramente, naquele fundo do coração onde ele os tinha prisioneiros. Sobretudo as paixões românticas interessavam-no: decerto não pensara nunca em lhes provar o mel ou fel: ele era um homem casto que amava a sua Lulu; mas gostava de as ver no teatro, nos livros. (QUEIRÓS, 1994, p. 39)

Enquanto de maneira equivocada e talvez ingenuamente Godofredo diz gostar de romances e dramalhões apenas nos livros, afirmando jamais se deixar protagonizar por tais histórias, a “burguesinha da Baixa”, mais declaradamente movida pela emoção, permitia que o lido nos romances orientasse sua vida.

“– 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”. (QUEIRÓS, 2005, p. 172-173)

Observe-se que o aparato, toda a ansiedade que prepara a traição, impressiona mais Luísa do que seu sentimento pelo amante:

Aquela 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, 2005, p. 168-169)

Luísa se sente lisonjeada em perceber Basílio preocupado em arranjar-lhes um ninho de amor. Essa idealização dos encontros amorosos dela com o primo muito se assemelha à onda de romantismo que norteia o comportamento de Godofredo no seu percurso do escritório até sua casa para encontrar a esposa: “E tomando o chapéu regozijava-se daquele meio feriado que assim se dava, alegrava-o a ideia de ir surpreender no meio do dia com um bom abraço a sua querida Lulu” (QUEIRÓS, 1994, p. 41).

Godofredo também se preocupa em preparar seu ninho de amor, porém não na condição de amante e conquistador como Basílio, mas de marido traído. Assim ingenuamente ele comemora sua felicidade doméstica e se orgulha da sua condição de provedor da família:

E tudo isso lhe bailava alegremente em volta do coração, enquanto subia, na calma ardente sob o seu guarda-sol, a Rua Nova do Carmo. Ao alto, no restaurante do Mata, parou a encomendar uma empada de peixe para as seis horas. E comprou ainda um fiambre, olhava em redor para ver o que poderia levar mais, com alegria e a sofreguidão de pássaro que provê o seu ninho. (QUEIRÓS, 1994, p. 43).

Completamente tomado por sua felicidade doméstica, Godofredo trafega alegre e romanticamente ao encontro de sua Lulu. E, reforçando ainda mais a aura de romantismo que prepara o encontro, ele chega até mesmo a pausar o percurso para contemplar um poeta cujo estilo admira:

Um momento parou a olhar, com respeito, um grande homem, um poeta, um historiador, um grande caráter, que nesse momento, com um velho casaco de lustrina, e um chapéu de palha, conversava à porta do Bertrand, com o seu enorme lenço de ramagens preparado para se assoar. Godofredo admirava-lhe os romances, o estilo. (QUEIRÓS, 1994, p. 43)

Note-se que nesse fragmento o narrador registra o quão Godofredo valoriza o aspecto romanescos da vida, desejando talvez ser um poeta ou viver como tal. Enquanto Luísa, de maneira mais explícita, assume o próprio desejo de vivenciar todas as emoções experimentadas pelas personagens dos romances que lia.

Tanto Luísa quanto Godofredo, cada um a seu modo, são, na pena queirosiana, dois arrasados de romances vitimados pelo adultério, por perspectivas distintas, admite-se, mas por motivações semelhantes. Essa assertiva traz consigo o objetivo de minar a honra masculina, mostrando aos olhos da sociedade que também os homens se deixam influenciar não só por

leituras românticas, mas por um modo idealizado e equivocado de ver e viver a vida, como, por exemplo, vangloriar a conduta de conquistadores como Basílio e Machado. A “Burguesinha da Baixa”, por sua formação romântica, não apenas se envolvia com as sentimentalidades romanescas, como também admirava a vida que levava homens como Basílio:

Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltava-se por Mr. de Camors; e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. (QUEIRÓS, 2005, p. 24-25)

[...]

— "Que vida interessante a do primo Basílio!" — pensava. — "O que ele tinha visto!" Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances... (QUEIRÓS, 2005, p. 68-69)

Godofredo também demonstra admiração por Machado, invejando-lhe não só os romances, mas também o berço e o estilo:

[...] Conheceu o Machado pequeno, e bonito como um querubim; e nunca deixara de o impressionar vagamente a boa família do Machado, o seu tio conde de Vilar, as suas relações na sociedade, o caso que dele fazia dona Maria Forbes, que o convidava para as suas quintas-feiras — apesar de negociante —, e além disso, as bonitas maneiras, e certos requintes de elegância: uma coisa que o espantava era que, como o Machado, ele nunca pudera ter aquele bom ar. E depois havia ainda uma outra razão, uma razão de temperamento, para que ele não deixasse de simpatizar, vagamente e a seu pesar, com as coisas do coração do Machado. (QUEIRÓS, 1994, p. 38).

O primo Adrião⁴², outro sedutor emblemático da galeria queirosiana, evoca a figura de um Leão, termo cunhado pelo próprio Eça em texto *d’As farpas* para designar a postura do amante sedutor. Representada na figura de um pássaro desprotegido, Maria Piedade, a adúltera, apresenta-se como uma presa frágil e desprotegida, como atesta Alana El Fahl: “Eça faz uma clara analogia à situação do predador selvagem que vive em liberdade e da presa que vive em sua gaiola e que, num momento de distração, vulnerabiliza-se” (EL FAHL, 2009, p. 127).

Como se percebe, o sedutor vale-se do oportunismo para transformar-se em amante. Renato Mezan, ao ensaiar sobre o mito do donjuanismo, coteja a etimologia da palavra sedução no seu sentido de conduzir a um caminho ilusório, fantasioso, supostamente correto e feliz: “[...] seduzir é então des-encaminhar, atrair para margens conotadas como sinistras, por

⁴² Personagem do conto *No Moinho*.

oposição ao leito da estrada, que conduz ao Bem e a Verdade. Mas este desvio não se fará pela força: inclinar artificialmente, enganar arditamente...” (MEZAN, 1988, p. 87-88).

É bem verdade que a própria sociedade, na idealização de seus valores, cria seus sedutores. E o que Eça está a demonstrar é que a sociedade que criou Luíças, Ludovinas, Piedades, Jorges, Godofredos e Joões Coutinho é a mesma que criou, alimentou e cortejou figuras como Basílio, Machado e o primo Adrião, típicos Don Juans desestabilizadores de lares, naturalmente acolhidos e admirados pelas famílias, justamente por sua condição de sedutores. Ao dissertar sobre o adultério em texto d’*As farpas*, o crítico social lusitano atentou para o papel social do amante. Dissolver casamentos não passa de uma função do sedutor para “cumprir sua elegância” perante à sociedade, pois na visão do crítico, – e a admiração em torno de Basílio e de Machado corroboram isso – “o adultério é um facto aprovado pela opinião”:

Ora bem: este homem que – para que o digamos desde já – é o amante, como é considerado pelo mundo e pela opinião? Optimamente. Bem recebido, rodeado de braços abertos, tomado como tipo e mestre pelos solteiros, invejado pelos maridos maniatados ao casamento, como uma ave que voa, pode ser invejada por uma couve que está, olhado curiosamente, intencionalmente e medrosamente pelas mulheres – torna-se centro e toma no seu mundo uma atitude vitoriosa.

Assim o ter tido um certo número de amantes, isto é, ter desorganizado um certo número de famílias, é na moral contemporânea um chique (QUEIRÓS, 1986, p. 1259).

Nessa perspectiva, o que se pode inferir é que a inserção de sedutores como Basílio e Machado nos lares e nos corações das mulheres casadas é uma operação tacitamente incentivada e autorizada pela sociedade, da qual também fazem parte os maridos traídos. O idealismo romântico só vem a intensificar o processo. Pelo menos, segundo Eça, é o que se pode extrair das opiniões das salas e dos cafés.

No caso de Godofredo Alves, mais do que a angústia da traição, o assola o conflito entre amor, negócios e honra cuja ordem de importância oscila em toda a narrativa de acordo com o olhar alheio e os interesses e necessidades do protagonista. Tanto é que o título do livro, embora apócrifo e resguardada sua conotação comercial, sintetiza adequadamente o que vem a ser a vida do protagonista: é ele, sua vida empresarial e familiar e todos os problemas dela decorrentes.

Empresário de sucesso e de vida doméstica tranquila e confortável, Godofredo é, aos olhos da sociedade, um homem invejável, pois, além de bem casado com a bela Ludovina é um próspero homem de negócios e que pode contar ainda com a amizade e o talento

comercial de outro homem admirável, seu sócio Machado, principal motivador e sanador do conflito que estaria por vir. Entretanto todo esse equilíbrio da vida do comerciante passa a ser ameaçado quando ele descobre ter sido traído pela esposa e pelo amigo-sócio. É perceptível que a preocupação com o olhar dos outros, com a visão que a sociedade poderia passar a ter daquele homem até então admirado por todos deixava-no mais preocupado e tenso do que o próprio golpe que sofrera. Segundo Lélia Duarte, Godofredo “é caracterizado pela falta, pela insegurança, pelo desejo e pela necessidade do olhar do outro” (DUARTE, 2006, p. 201). Percebe-se que tamanha é a preocupação dele com o olhar alheio que, não por acaso, é o pragmatismo quem acaba por salvar da ruína a sua honra e os seus negócios.

Tudo começa quando Godofredo Alves ouve de seu guarda-livros um comunicado sobre a reunião geral da Transtagana. Associando a data da reunião ao aniversário de casamento dele com Ludovina, Godofredo começa a empreender seu plano de surpreender sua esposa com uma comemoração. Observe-se o quanto a questão comercial está intrinsecamente atrelada à vida amorosa do comerciante: ele só se recorda da data do casamento em função de coincidir com um importante encontro de negócios da empresa. Sem falar que para ele a presença de Machado era imprescindível na família, mesmo em ocasiões tão íntimas como um jantar: “E uma só coisa o contrariava: é que o Machado estivesse no Lumiar, não pudesse vir jantar com eles. [...] Godofredo pensou um momento em convidar o guarda-livros: mas depois temeu que o Machado se ofendesse, sabendo o seu talher tão facilmente preenchido” (QUEIRÓS, 1994, p. 41).

Romântico e em estado de encantamento pela possibilidade de estar com sua Lulu naquele dia especial, Godofredo não se continha de contentamento e ansiedade:

Ao descer as escadas sentia-se contente, como se tivesse casado na véspera. Era um desejo ardente de entrar em casa, pôr aquele calor, vestir o seu casaco de linho, pôr os pés nas chinelas, e ficar ali, esperando o jantar, gozando o seu interior, os movimentos, a presença da sua bonita Lulu. (QUEIRÓS, 1994, p. 41-42)

Todo este clima de ansiedade e felicidade funciona para o leitor como o prenúncio de um obstáculo, de algo tenebroso que fará todo esse encantamento de Godofredo desmoronar-se. A onda de suspense e a riqueza de detalhes com a qual é descrito todo o trajeto de Godofredo da empresa até sua casa corroboram a ideia de que será ele quem terá uma grande surpresa e não sua adorável Lulu com quem estava casado há quatro anos e, “nunca entre eles houvera uma nuvem” (QUEIRÓS, 1994, p. 42).

É nesse momento da narrativa, anterior ao flagrante do adultério, que mais se fala a respeito do perfil de Ludovina. Pode-se dizer que o momento anterior ao flagrante é também o do deslumbramento de Godofredo com ela e com o próprio casamento. Tanto é que o apelido carinhoso de Lulu ou Luluzinha aparece menos de dez vezes em toda a narrativa e precisamente em situações que antecedem a descoberta da traição ou sucedem a reconciliação. Já as quase cinquenta ocorrências do nome Ludovina se dão em momentos posteriores ao flagrante de traição, ou seja, a maior parte da narrativa, na qual Godofredo encontra-se em crise, em estado de descontentamento. Presume-se que isso seja reflexo dos sentimentos do protagonista perante à mulher antes e pós-adultério, é como se a indignação da desonra o impedisse de expressar o mais tímido sinal de afetividade para com a mulher que amava, mas que ao mesmo tempo era a responsável pela dor que ele sentia.

Vitimado por um amor à primeira vista, bem ao modo romântico: “Desde que a vira naquela tarde em Pedrouços, adorara-a” (QUEIRÓS, 1994, p. 42), Godofredo cria piamente na castidade de sua Lulu, bem como na fidelidade de Machado no qual ele tinha um irmão. No entanto, influenciado pela veia romântica que o tomava de todo, principalmente naquele dia especial em que planejava uma festa de casamento, “veio-lhe certa idéia absurda de noivo folgazão: entrar pé ante pé, ir ao quarto surpreender a Lulu” (QUEIRÓS, 1994, p. 45). A atitude do protagonista parece ridícula e infantil, mas há de se considerar que, naturalmente romântico, estava embebido pela aura de romance que se sucederia, logo se deixou embalar pelos vagares da imaginação, prevendo ou idealizando as reações de Ludovina à surpresa do encontro: “E sorria-se já do gritinho que ela ia dar, em saia branca talvez, com os seus belos braços nus. [...] O reposteiro do quarto dela estava corrido, e ele, sorrindo baixo, ia levantá-lo, assustá-la” (QUEIRÓS, 1994, p. 45).

O clima de tensão e curiosidade a que o leitor é submetido do início da narrativa até o momento do flagrante não é de todo surpreendente, uma vez que, já nas primeiras páginas, o narrador lança pistas que direcionam o olhar do leitor para um possível adultério ou, pelo menos, para a certeza de que de alguma forma Ludovina interceptaria a vida dos dois sócios-amigos. A presença dela no ambiente de trabalho do marido, por exemplo, é marcada por um arranjo de flores que irônica e não despropositadamente é posta pelo próprio Godofredo sobre a mesa de trabalho de Machado:

Havia, mesmo, um ramo de flores, que sua mulher, a boa Lulu, lhe tinha mandado havia dias – compadecida de o saber toda uma daquelas manhãs de calma, no abafamento dum escritório, sem uma cor de flor para alegrar os olhos. Ele tinha posto o ramo sobre a carteira do Machado. Mas, sem água, as flores murchavam. (QUEIRÓS, 1994, p. 35-36)

Diante do fragmento exposto, não se pode perder de vista que estas flores pelas quais Ludovina se fez representar acabam por murchar. Isso também não é gratuito levando em conta que o ambiente de trabalho era para Godofredo Alves um lugar naturalmente abafado e sombrio, mas que naquele fatídico dia exalava uma frescura e uma ordem não costumeiras, as quais as flores, há dias em condições adversas, contraditoriamente não resistiram:

Fora, um dia de julho abrasava, faiscava na pedra dos passeios: mas ali, naquele gabinete, onde nunca dava o sol, assombreado pelos altos prédios fronteiros, havia uma frescura; as persianas verdes estavam corridas fazendo uma penumbra; e o verniz das duas carteiras, a dele e a do seu sócio, a esteira que cobria o chão, o *reps* verde da cadeira bem escovado, uma moldura de ouro encaixilhando uma vista de Luanda, a alvura dum grande mapa, tinham um ar de arranjo, de ordem, que punha como um repouso, uma frescura maior. (QUEIRÓS, 1994, p. 35).

Note-se que a descrição detalhada do escritório não é aleatória, contribui não só para a significação da trama, como também para edificar o perfil da personagem a que este cenário está mais intimamente associado, no caso Godofredo Alves com sua vida regular e sua tranquilidade doméstica. Para Matos, essa associação entre espaço e personagens é em Eça imprescindível: “Pinturas, gravuras, móveis, *bibelots*, cortinados, papéis de parede, constituem objeto de análise, minuciosa por vezes, personalizando os ambientes e melhor caracterizando as personagens, carregando-se mesmo de significado simbólico (MATOS, 1988, p. 381).

Não só a presença de Ludovina no escritório, mas também o interesse e complacência que Godofredo dedicava aos “negociozitos” de Machado, casos amorosos do sócio com mulheres possivelmente casadas, também direcionam o leitor para a iminência de um conflito:

O batente fechou-se de novo, e Alves agora tinha outra vez o sorriso de há pouco, mas que não disfarçava. Desde o começo do mês, era a Quarta ou Quinta vez que o Machado desaparecia assim do escritório, ora para ir ao Lumiar ver a mãe, ora mesmo, sem razões, ou com esta palavra vaga: “um negociozito”. E Alves sorria ainda, percebia bem o “negociozito”. (QUEIRÓS, 1994, p. 36)

Certo de que este “negociozito” do sócio não pertencia aos interesses da firma nem aos dele, Godofredo Alves “sentia pôr estas ‘tolices’ do Machado uma vaga e simpática indulgência”. Percebe-se que o comerciante, mesmo em face “dos seus princípios severos de rapaz educado a sério nos jesuítas, cheio de boas crenças, e que nunca antes de casado tivera uma ligação, ou um amor irregular” (QUEIRÓS, 1994, p. 38), reconhecia o fascínio que os casos amorosos do amigo nele despertavam: “E agora aquele romance que ele sentia ali ao seu

lado, no seu escritório, interessava-o: era como se os fardos, a papelada, ficassem melhor com aquele vago perfume de romance que exalava de si o Machado...” (QUEIRÓS, 1994, p. 39).

Tais passagens da narrativa antecipam o olhar crítico de Eça para com a hipocrisia da sociedade lisboeta, principalmente no que tange aos princípios que regem a moral. Godofredo Alves, cuja índole romântica parece sempre emergencial, não condena a conduta de Machado em envolver-se com mulheres casadas, ao contrário, é complacente e mostra-se até mesmo atraído por essa vida irregular do amigo, chegando inclusive a afirmar que ela alivia-lhe o fardo do trabalho. A postura de Godofredo é compreensível, mas não aceitável aos olhos da moral burguesa. A cumplicidade lhe convém porque tais relacionamentos nunca prejudicaram o desempenho do sócio na firma e, principalmente, a vã certeza de que ele não era nem seria uma vítima de Machado. Todavia quando passa a ser ele o marido traído, suas elucubrações em torno do adultério tendem a variar.

Arraigado aos valores da família e convicto da estabilidade do próprio casamento, Godofredo Alves, como um bobo romântico e apaixonado, se dirige alegremente para casa idealizando o encontro com a sua Lulu. Ironicamente as escadas que ele havia mandado tapetar, a pedido de Lulu, camuflaram o ruído de seu “pé ante pé”, impedindo talvez que o casal de traidores se recompusessem a tempo de maquiar a cena do flagrante. Enquanto Luísa “sentia um acréscimo de estima por si mesma” apenas por receber uma carta amorosa do primo Basílio, Godofredo regozijava-se do simples fato de usufruir de uma escada tapetada: “E não se arrependia: era agora sempre um prazer, o encontrar sob os pés, ao entrar em casa, aquele tapete desenrolando-se pelos degraus, dando uma sensação de conforto sólido. Aquilo dava-lhe como um acréscimo de consideração para si mesmo” (QUEIRÓS, 1994, p. 44).

E a desgraça de Godofredo se revelava justamente na sua tolice de chegar “pé ante pé”, sem se anunciar. Desse modo, o que vê diante de si o deixa estarecido:

O reposteiro do quarto dela estava corrido, e ele, sorrindo baixo, ia levantá-lo, assustá-la – quando da porta fronteira, que era a da sala de visitas, veio através do reposteiro meio corrido, um ligeiro rumor, vago, indistinto, como dum vago suspiro, um som de garganta. Ele voltou-se, percebeu que ela estava lá, espreitou. E o que viu, Santo Deus, deixou-o petrificado, sem respiração, todo o sangue na cabeça, e uma dor viva no coração, que quase o deitou por terra... No canapé de damasco amarelo, diante duma mesinha, com uma garrafa de vinho, Lulu, de *robe de chambre* branco, encostava-se, abandonada, sobre o ombro dum homem, que lhe passava o braço pela cintura, e sorria, contemplando-lhe o perfil, com um olhar afogado em languidez. Tinha o colete desabotoado. E o homem era o Machado. (QUEIRÓS, 1994, p. 45)

A partir do flagrante é possível perceber, nas reações de Godofredo, o quanto sua índole romântica é intensificada, a começar pelo ataque de nervos que parece acometê-lo, com falta de ar e sangue subindo-lhe à cabeça. Tal estado emotivo e também o ciúme desmedido talvez pudessem fazer com que ele distorcesse ou intensificasse o que via: o vinho, o robe, a posição de Ludovina, o olhar de Machado e seu colete desabotoado tanto podem constituir provas cabais de uma traição quanto podem figurar o universo da fúria de um marido enciumado. Tais postulações se tornam pertinentes, uma vez que nem o narrador nem o casal de amantes esclarecem no decorrer da narrativa o que de fato havia se passado naquele dia no sofá amarelo⁴³. Segundo Anco Márcio Tenório Vieira, “o incidente do adultério parece ter se transformado, para o próprio Godofredo, em um simples arroubo de uma mente romântica, que ao ver a realidade com olhos subjetivos, deturpava-a” (VIEIRA, 2003, p. 95). Logo, Godofredo, por seu caráter emotivo, é a pessoa menos indicada para esclarecer o ocorrido, mas, juntamente com um narrador meticuloso, são as únicas fontes a que o leitor pode recorrer.

Como que em transe pela cena que viu, Godofredo fica estático, treme, sente febre, não consegue articular as ideias:

Ao estremecer do reposteiro, Ludovina vira-o, deu um grito, saltou instintivamente para longe do sofá. E Godofredo ouviu aquele grito: mas não se podia mexer, sem saber como, achara-se caído sobre uma cadeira ao pé da porta, e tremia, tremia, como numa sezão, e todo frio. E, através do rumor de febre que lhe enchia a cabeça, o deixava sem idéias, ele sentia toda a atrapalhação que ia dentro na sala. Passos fortes pisavam o tapete, houve algumas palavras, palavras trocadas num sopro, e com angústia: depois o ferrolho da porta que dava para a escada correu; e depois um silêncio. (QUEIRÓS, 1994, p. 47)

Godofredo parece devanear, e seu tropeço na tentativa de impedir a fuga dos amantes surge como elemento de humor cuja função é ridicularizar a reação do marido traído:

⁴³ Com base na cena que Godofredo viu ou pensou que viu no sofá amarelo, várias edições da novela têm, por meio da ilustração de suas capas, feito de certa forma sua leitura da cena. As leituras partem desde a aparentemente despreziosa 2ª edição da Editora Ática, que traz na capa apenas um cabideiro ostentando um chapéu e um casaco masculino, buscando talvez uma isenção de posicionamento ou quem sabe a sugestão de que cada uma das peças pertença individualmente aos respectivos sócios; até à despojada ilustração da edição de bolso da L&PM Editores, que exhibe a ousada imagem de Ludovina, perfeitamente à vontade no sofá amarelo, entrelaçar o pescoço de Machado e beijá-lo na boca, consumando a defesa do flagrante. É também esta a leitura de uma das edições da Ediouro, que traz uma Ludovina sensual ao ouvir gracejos de Machado e a imagem de Godofredo ao fundo como uma sombra que ainda desconhece aquela cena. Já a capa da Imago é mais discreta e aposta na sutileza, trazendo uma Ludovina tímida, mas quase cedendo à tentativa de Machado de beijá-la. Somente a análise das capas dessas edições já suscitaria um produtivo e novo estudo em torno de *Alves & Cia*, espaço para o qual a presente dissertação seria insuficiente.

Então, subitamente, a idéia que eles tinham fugido ambos restituiu-lhe bruscamente a força, um furor apoderou-se dele, dum salto arremessou-se para dentro da sala. Mas tropeçou numa pele de raposa que ornava o limiar, – foi-se estatelar ridiculamente, sobre o tapete; quando se ergueu, furioso, com os punhos cerrados, o reposteiro da porta da escada balouçava-se, à aragem, e não havia ninguém na sala. Correu ao patamar: a escada desenrolava-se, sob a luz da clarabóia, solitária, com o seu grande ar de decência. Então, alucinado, precipitou-se para a janela. Pela rua fora, a passadas de côvado, afastava-se o Machado, com o seu guarda-sol na mão. Onde estava ela então? Quando se voltou, no meio da sala, estava a Margarida, espantada, com o seu cartucho de bolos na mão. (QUEIRÓS, 1994, p. 47-48).

O tropeço do protagonista na pele de raposa não passa despercebido. Quase sempre dotada de conotações negativas, a raposa simboliza a astúcia, a audácia, representando também as contradições humanas. Nessa cena do flagrante, pode-se dizer que a pele de raposa se associa à traição de Ludovina e Machado, pois o tropeço de Godofredo além de expô-lo ao ridículo, também o impediu de capturar seu oponente dentro da casa. Sem falar da irônica contradição de ele ser traído pelo melhor amigo e dentro da própria casa.

É na frustração do adultério que Godofredo mais revela sua dolência para lidar com situações adversas. Habitado à tranquilidade da sua vida doméstica, sente dificuldade quando vê sob ameaça seu mundo idealizado, e supostamente perfeito. Preocupa-se sobretudo em zelar pela sua imagem social, em cuidar para que a sociedade que até então admirava aquele chefe de família e próspero comerciante veja-se diante de um homem traído e desonrado pela esposa e pelo sócio-amigo.

E é buscando preservar a própria imagem que Godofredo Alves, mesmo no calor do flagrante e das emoções, trata de calar a empregada e de portar-se perante a sociedade como se nada houvesse ocorrido, pelo menos enquanto não decidia uma alternativa de reparação. A postura por ele assumida ao sair de casa logo após ter descoberto a traição e ter discutido com Ludovina evidencia essa preocupação com o olhar alheio, com o julgamento da sociedade: “Ele desceu as escadas, quatro a quatro, mas embaixo, como dominado pela decência grave da escada, procurou calmar-se, abotoou a sobrecasaca, passou as mãos pela face, preparando-se para passar diante dos seus vizinhos, naquele ar que o fazia estimado e respeitado” (QUEIRÓS, 1994, p. 56).

Optando por devolver Ludovina ao pai, seu próximo passo é buscar uma reparação junto a Machado. Pensa seriamente no suicídio, mas logo muda de ideia ao julgar que o outro é quem tiraria proveito disso e de pronto se convence de que sendo Machado o causador da ruína, o justo seria que este se matasse: “Era assim que devia ser. Deus, olhando para um, olhando para o outro, medindo os méritos e as culpas de cada um, devia fazer desaparecer o Machado, inspirar-lhe a ele a ideia do suicídio” (QUEIRÓS, 1994, p. 61).

O suicídio não é a única ideia absurda que assalta Godofredo, outra solução que lhe ocorre, e que ele risivelmente julga mais digna, é tirar à sorte, entre ele e Machado quem deveria se suicidar. “Uma só pistola carregada, tirada ao acaso entre dois” decidiria o impasse, “aquele que perdesse, matava-se dentro dum ano” (QUEIRÓS, 1994, p. 65-66). “E isto não lhe parecia excessivo, nem trágico, nem despropositado: pelo contrário era a coisa racional, digna, e de mais, a única possível. E parecia-lhe que estava raciocinando muito friamente” (QUEIRÓS, 1994, p. 65).

Diante dos próprios extremismos, Godofredo pondera, mede a viabilidade e as consequências de um confronto com seu oponente, teme ver-se ridicularizado por ele. Passados os momentos de cólera, chega a estranhar que aquelas ideias violentas realmente houvessem partido dele, um sujeito de caráter positivo. Mas ele age como quem se vê obrigado pela moral burguesa a lavar a honra, mas que no fundo não tem coragem nem sente a necessidade de tal empreita, uma vez que ao longo da narrativa, demonstra interesse em perdoar Ludovina e reatar com ela, mesmo sem se bater com Machado.

Cego por uma reparação, Godofredo encontra-se com Machado para definirem uma solução. Preocupado com a imagem social que deseja preservar, Godofredo adverte seu adversário da inviabilidade de um duelo entre eles: “Era cair no ridículo... Não podemos, na nossa posição. Toda a praça se ria dum duelo entre dois sócios...” (QUEIRÓS, 1994, p. 88). Antes de esclarecer a reparação, Godofredo, extremamente ressentido, lamenta a ingratidão de Machado, a quem “protegera no seu começo da vida; tinha-o feito seu sócio, seu amigo, quase seu irmão. Abria-lhe as portas de sua casa, recebia-o lá, como um irmão” (QUEIRÓS, 1994, p. 88).

Ironicamente, caso se considere as postulações do crítico de *As farpas*, Godofredo é o principal responsável pelo mal que agora o acomete, pois foi ele quem abriu as portas da casa dele para Machado, foi ele quem o tornou íntimo da família, permitindo que o sócio fizesse sua corte a sua mulher. “Fazer a sua corte é sentar-se ao pé de uma mulher, fazer-lhe uma conversa interessante, provocar-lhe o espírito, dar-lhe o braço à saída, pôr-lhe o seu burnous com as pontas dos dedos” (QUEIRÓS, 1986, p. 1258).

Percebe-se então que no desabafo de Godofredo reside a ironia queirosiana pautada na permissividade dos maridos que potencializa homens solteiros e sedutores como Machado a se aproximarem de tal forma de suas famílias, dando a suas esposas muitas vezes a atenção que eles próprios não as dedicam. Veja-se a observação do crítico:

Diz-se muito legitimamente a um marido: Vou fazer a minha corte à tua mulher. Por coisa alguma se lhe diria, sob pena de bengaladas, vou fazer a corte a tua mulher. O que faz a sua corte é sempre íntimo de casa: tem o seu talher, ri em segredo com madama, traz-lhe ramos de que tira um botão de rosa para o marido pôr na boutonnière - entra no camarote e diz-lhe: Se queres vai fumar, eu fico a fazer a minha corte a tua mulher. - Onde está fulano? perguntam no corredor ao marido que fuma. - Ficou a fazer a sua corte a minha mulher (QUEIRÓS, 1986, p. 1258)

Como se vê, enquanto Godofredo trabalhava em sua firma comercial, seu sócio fazia sua corte à Ludovina no sofá amarelo do casal. Dessa forma, levando-se em consideração a crítica tecida por Eça de Queirós, Godofredo é a imagem do marido facilitador do adultério, não só pela confiança que dedica ao amigo e futuro amante de sua mulher, mas pela admiração publicamente demonstrada pela figura de conquistadores como Machado.

Tendo uma atitude aparentemente sensata de repudiar o duelo, Godofredo não escapa ao ridículo de propor a Machado um suicídio tirado à sorte. Machado, espantado, parece não acreditar no patético da proposta, “aquele suicídio, tirado à sorte, parecia alguma coisa de grotesco e de doido” (QUEIRÓS, 1994, p. 89), e reage:

— Eu estou pronto a dar-lhe todas as reparações, e com todo o meu sangue... Mas há-de ser dum modo sensato, regular, com quatro testemunhas, à espada ou à pistola, como quiser, a que distância quiser, um duelo de morte, tudo o que quiser. Estou às suas ordens. Hoje todo o dia, amanhã todo o dia, lá espero, em minha casa. Mas com idéias de doido não me entendo. E não temos mais que conversar... (QUEIRÓS, 1994, p. 90-91)

A recusa de Machado e a adjetivação de doido deixaram Godofredo simultaneamente furioso e humilhado, sem saber como proceder:

Aquele homem desonra-o, rouba-lhe o amor da sua mulher, e agora, ainda pôr cima, trata-o como um insensato, chama-lhe de doido! E isto enfurecia-o sobretudo, porque ele agora sentia vagamente que naquela idéia do suicídio à sorte havia alguma coisa de insensato! Talvez houvesse! Mas o outro não lho devia dizer, devia aceitar tudo, resignar-se à reparação que ele exigisse! (QUEIRÓS, 1994, p. 92)

Este paralelo entre as reações de Godofredo e Machado acabam por ilustrar o que diz Matos sobre a já aqui referida técnica de alteridade queirosiana, a qual confronta personagens de postura e posição ideológicas distintas a fim de evidenciar a diferença de valores que eles representam (MATOS, 1988, p. 71). Desse modo, há de um lado o marido traído, de natureza indolente, impulsivo, dependente, emotivo e romântico. Do outro, o amante, conquistador, misterioso, reservado, habilidoso nos negócios, independente, sensato, racional. Vê-se que Machado e Godofredo são duas figuras antagônicas que se apresentam diante do leitor num

embate não só de honra, mas de índole e valores, todavia, embora só Machado tenha o faro comercial, a imagem que se busca divulgar perante a sociedade é a de uma dupla de negociantes bem sucedida.

Ao contrário de Machado, Godofredo então faria parte daquele grupo de indivíduos que, segundo concebe João da Ega, são inferiores e governam suas vidas guiados não pela razão, mas pelo sentimento. Essa divergência de postura entre o Godofredo romântico e o Machado racional alude ao exercício da crítica queirosiana na confrontação entre Romantismo e Naturalismo que, de acordo com Carlos Reis opõe “as personagens mais abertamente comprometidas com uma ou outra orientação literária” (REIS, 1984, p. 230). Carlos Reis observa ainda que se o narrador onisciente não deixa de se debruçar criticamente sobre essa oposição: “não é menos certo que também na personagem central podemos descortinar, pelas suas palavras e pelas suas reações, as linhas de força mais significativas da sua posição subjectiva em relação a tal tema” (REIS, 1984, p. 240). Trazendo essa consideração de Reis para *Alves & Cia* torna-se claro o grau de interferência e relevância do discurso indireto livre nesse processo.

Logo se nota que ideias suicidas só poderiam partir da mente romântica de Godofredo que se deixa tomar por sentimentos avassaladores de frustração e vingança que lhe cegam a razão. Vendo-se humilhado perante a racionalidade de seu oponente, Godofredo parece reconhecer sua inabilidade para lidar com questões de honra e decide procurar os amigos que lhe servirão de conselheiros. Nesse aspecto, a saga de Godofredo parece parodiar, de uma forma bem humorada e bastante irônica, as novelas de cavalaria nas quais o herói e seus fiéis cavaleiros, na defesa do amor e da honra, se lançam no combate ao mal, neste caso representado pela conduta ilícita de Machado em se envolver com a mulher do sócio.

O comportamento de Godofredo Alves, que venerava sua Lulu e muito admirava Machado, mostra-se acentuadamente emotivo, idealista, romântico, o que parece ser seu principal obstáculo, assim como Luísa que idealizava uma vida baseada nos romances e não enxergava sua relação com Basílio com a devida objetividade e clareza para perceber que seu caso com o primo não teria êxito, dado o mau-caratismo do conquistador oportunista. Descoberto o adultério, Godofredo propõe duelos e suicídios para solucionar o problema, lembrando a morbidez extremada dos românticos; já Luísa, “a senhora sentimental”, ao ser chantageada pela criada, no recôndito de sua ingenuidade e fugacidade romântica, propõe fuga ao amante, o qual, com a mesma rispidez com que Machado ignora a proposta suicida de Godofredo, mostra-lhe a rigidez da razão: “ – Estás doida, Luísa; tu não estás em ti! Pode lá

pensar-se em fugir? [...] Fugir é bom nos romances! E depois, minha filha, não é um caso para isso! É uma simples questão de dinheiro...” (QUEIRÓS, 1995, p. 223).

Arrasados de romance, tanto Godofredo quanto Luísa mostram-se frágeis e dependentes, necessitam da ajuda de terceiros para solucionarem os próprios problemas. As propostas de duelo, os pensamentos suicidas e os gestos impulsivos de Godofredo Alves são ridicularizados, tidos como ideias insensatas, absurdas, trágicas. Luísa, com sua visão exacerbadamente idealista do amor, é vitimada pelas próprias peripécias de um triângulo amoroso alimentado pela emotividade de leituras românticas. Ela cede à chantagem da criada e ilude-se pelas palavras de Basílio; ele é iludido pela astúcia de seus amigos conselheiros e cede à imperiosidade da lógica comercial e do amor que sente por Ludovina. Tal conduta de ambos confirma a afirmação de Daniela Amaral de que “os românticos fizeram do amor uma questão não apenas legitimadora de dramas ou venturas, mas a própria ética que deve anteparar as escolhas...” (AMARAL, 2009, p. 91). Nesse sentido, tanto Godofredo quanto Luísa estão a representar o peso da formação romântica não só na decisão que tomaram, mas também na própria desventura amorosa que sofreram.

Seja pelo tema ou pela semelhança no perfil das personagens, pode-se dizer que *Alves & Cia*, de certa forma, parafraseia *O primo Basílio*. Considerando a assertiva de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, de que “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996, p. 39), há de se advertir que uma obra não constitui mera glosa de outra. *Alves & Cia* vem para corroborar e também rever, reavaliar certas questões talvez anuviadas em *O primo Basílio* – e nesse aspecto a intratextualidade talvez seja o termo mais adequado. O pragmatismo social que descarta a lavagem da honra, por exemplo, surge na novela como o mecanismo de regulação que o escritor opera nessa reabordagem do adultério feminino. *O primo Basílio* é o ponto de partida e *Alves & Cia* o atualiza, o que acaba de certa forma por ratificar o que diz Compagnon: “[...] Se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (COMPAGNON, 1996, p. 42).

Resguardadas as semelhanças entre as obras e seus protagonistas, em *Alves & Cia*, a citação de Eça, nos termos de Compagnon, estaria não só no foco, em trazer um homem romântico em vez de uma mulher, mas também na abordagem do tema, no humor, no tom jocoso das descrições, no engenho do foco narrativo, no provável objetivo da novela em si. Dessa maneira, pode-se dizer, por exemplo, que a abordagem dada ao adultério em *Alves & Cia* tira do leitor o compadecimento despertado pelo drama de Luísa e dá a ele a troça do conflito de Godofredo, a qual, com o mecanismo regulador do riso e da sátira, está apta a

mostrar que no jogo das aparências que propicia, camufla e remedia o adultério, ora se é jogador e ora se é peça, revelando a irônica, risível e implacável constatação de que nem sempre o se deixar manipular pelas aparências é uma desventura ou perda, podendo ser até mesmo rentável.

4.1.2 O Oportunismo e a Lábria de um Sogro ou o Pão da Velhice

Dentre as personagens secundárias de *Alves & Cia*, Neto, pai de Ludovina, portanto sogro de Godofredo, é, sem dúvida, uma figura de grande visibilidade dentro da trama, embora pouco apareça ao longo da narrativa. Para alguns poucos leitores da novela, trata-se da personagem mais bem construída depois de Godofredo e a quem seu criador, na mania de perfeição, certamente ainda o desenvolveria mais ou lhe faria retoques. É a ele a quem Godofredo recorre quando decide dar um fim à esposa infiel, devolvendo-a ao pai.

O que se sabe da relação de Godofredo com o sogro é que a mesma aparenta ter sofrido um certo estremecimento após a desfaçatez de Ludovina. Mas antes do flagrante, quase não se fala no sogro, exceto no momento em que Godofredo, eufórico e arraigado aos valores da família, prepara a surpresa de um jantar para Ludovina e pensa em convidá-lo. É também o momento em que fica claro o despreço do genro para com o sogro em função de este manter “sujos amores” com a criada:

E era uma pena que aquele belo dia passasse sem beberem uma garrafa de Porto, sem terem um *crème* à sobremesa. E além disso deveriam Ter convidado seu sogro e sua cunhada – ainda que, ultimamente as relações com seu sogro tinham arrefecido, havia um afastamento, pôr causa duma criada nova, que era toda poderosa em casa do viúvo. Mas enfim, num dia daqueles, como num dia de anos, esqueciam-se essas coisas, o sentimento de família dominava.(QUEIRÓS, 1994, p. 40-41).

Até aí, de relevante a respeito de Neto somente o fato de ele ser viúvo, morar com a filha mais nova, ser vizinho de Godofredo e relacionar-se com uma criada. Percebe-se que o estremecimento na relação entre sogro e genro por causa da criada não é suficiente para abalar o vínculo afetivo que mantinham, pois quando começa a escrever uma carta comunicando a Neto a devolução de Ludovina, Godofredo, numa situação que chega a ser risível, pondera se deve tratar seu destinatário por um apelido afetivo, familiar ou por uma expressão mais formal e distanciada, já que declarava não ter mais vínculos com a filha dele:

Voltou as costas, foi fechar-se no seu gabinete, uma espécie de alcova pequena, onde tinha apenas uma escrivaninha e uma estante. Sentou-se, preparou o papel, lançou ao alto a data, com a mão trêmula que tornava mexido o seu bolso cursivo comercial. Depois hesitou se diria *meu caro Papá*, ou só *Exm^o. Senhor*: e decidiu-se pôr esta fórmula porque agora todo o parentesco acabava, não tinha mais família. (QUEIRÓS, 1994, p. 51)

A hesitação de Godofredo em tratar o sogro dessa ou daquela maneira pode sugerir que ele de fato tinha uma relação amistosa com Neto e não apenas o tolerava por ser o pai de sua esposa. No entanto, essa impressão se desfaz quando em casa do genro, Neto mostra quem realmente é, um sujeito interesseiro e oportunista que buscava tirar proveito da desgraça da própria filha. A própria descrição da personagem alude a um jogo de aparências, a uma distinção que Neto ostentava, mas no fundo dela não dispunha:

Era um homenzarrão, que fora nos seus tempos belo homem, e conservava ainda um bom perfil, a que a extrema palidez dava uma finura e distinção. Sobre a calva tinha duas repas de cabelo, laboriosamente e singularmente arranjadas: o bigode grisalho parecia cortado rente, a direito, duma só tesourada: e os seus menores movimentos tinham tanto uma afetação de dignidade, e de seriedade, que mesmo, nesse momento, tirando devagar as luvas, parecia estar cumprindo um ato importante da vida oficial. (QUEIRÓS, 1994, p. 68-69)

O enfoque dos pelos do corpo na descrição das personagens é uma constante em Eça de Queirós, logo não é esvaziada de sentido. Se o excesso de pelos simboliza as virtudes de um homem, a calva de Neto pode significar um despreendimento dessas virtudes. A minúcia na descrição física das personagens é um dos principais elementos de destaque da obra de Eça de Queirós. Sua técnica descritiva apresenta a personagem ao leitor em uma dimensão quase que fotográfica, é o que também percebe Paulo de Medeiros e Albuquerque em seu *Dicionário de tipos e personagens de Eça de Queiroz*: “Não lhe importava se fosse o herói principal, um simples personagem auxiliar ou mesmo um animal. Todos mereciam algumas linhas de descrição física, todos mereciam um retrato” (ALBUQUERQUE, 1977, p. 9).

Para retratar Neto, assim como muitas de suas personagens, Eça de Queirós recorre muitas vezes ao advérbio, recurso que manipula com maestria para fundir ou associar aspectos físicos e de personalidade das personagens. Nessa perspectiva, declarar que sobre a calva de Neto “tinha duas repas de cabelo, laboriosamente e singularmente arranjadas”, o escritor está a fazer uso do que Ernesto Guerra Da Cal chama de reversabilidade de funções do advérbio: “O procedimento é simples. Consiste simplesmente em adverbializar os atributos do sujeito que expressem estados de ânimo e atitudes acentuadamente emocionais, e depois

qualificar, com os advérbios assim obtidos, atos insignificantes que ele realiza” (DA CAL, 1969, p. 160).

Em outras palavras, Da Cal afirma que Eça projeta sobre as ações corriqueiras do indivíduo, um estado psíquico próprio desse mesmo sujeito que as pratica, esse efeito é alcançado pelo uso de advérbios subjetivos. Tal recurso atribui à descrição comicidade e, como diz Henri Bergson, “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON, 2007, p. 38). Nesse âmbito, mais do que caracterizar fisicamente a forma como está arranjado o cabelo de Neto, que por ser escasso dispensaria requintes no penteado, os advérbios laboriosamente e singularmente incidem também sobre o perfil psicológico dessa personagem.

Dotado de uma personalidade peculiar, Neto reúne em si a sisudez da expressão, o metodismo dos gestos e o engenho astucioso das palavras, justificando então os adjetivos laborioso e singular, os quais são adverbializados com um fim cômico e caricatural. Todas as ações de Neto são meticulosamente pensadas, medidas, calculadas. A lentidão intencional e calculada dos movimentos dele ganha destaque na descrição de sua personagem, pois trata-se de uma estratégia cautelosa de um lobo experiente para com sua caça, a qual se encontra ferida e furiosa, ou seja, Godofredo Alves.

Demonstrando ser um homem esperto, falante e que só desperdiça esforços se deles obtiver lucro, Neto, tendo recebido a carta de Godofredo, dirige-se à casa do genro de caso pensado e com pelo menos duas cartas na manga: convencer Godofredo da inocência de Lulu, afinal sabia o quão dispendioso seria cuidar de mais uma filha e ainda arrastar-lhe a vergonha da desmoralização; ou de alguma forma tirar algo de Godofredo para que Ludovina, mas principalmente ele, não saísse dessa história sem nenhum tostão ou vantagem.

O diálogo que Neto mantém com Godofredo é naturalmente tenso, mas ele busca manter a postura, pois como um rábula, sabia bem como agir naquele momento “e começou num tom lento, com palavras estudadas, de intenção eloqüente, para impressionar”:

— Cumpri o meu dever de pai, e estou-o cumprindo ainda nesse momento que é solene... Logo que recebi a carta, logo que vi que havia cá na casa desinteligência, vim buscar a minha filha, para dar o tempo, para que se pudessem trocar explicações, para que se desembrulhasse a meada... Quando duas pessoas não estão de acordo, melhor é que cada um se safe para seu lado. De longe, a sangue-frio, trata-se tudo melhor. Cara a cara, palavra puxa palavra, vai tudo pela água abaixo... (QUEIRÓS, 1994, p. 69-70)

Godofredo, embora enfurecido, decidiu ser respeitoso com o sogro e estava seguro de que o conteria em pouco tempo, mas, como se verá mais adiante, é Neto quem acaba por dominá-lo. Sua primeira estratégia é defender a inocência de Ludovina, tentando constranger Godofredo pela atitude de expulsá-la de casa, sem provas, apenas por receber uma visita. Neto só não contava, e nesse momento fica claro que ele havia feito uma prévia aferição da versão da filha para poder defendê-la, que Godofredo lhe atirasse na face como provas do adultério a existência de cartas amorosas de Ludovina: “— Cartas infames, senhor. Cartas obscenas, senhor! Sabe o que lhe dizia, que queria Ter um filho dele! Um filho, que eu havia de vestir, de sustentar, de estimar, de educar... Um Filho! E aqui está a educação que o senhor deu à sua filha...” (QUEIRÓS, 1994, p. 72)

Pego de surpresa com esta revelação que a filha lhe ocultara, Neto vê-se por um momento desarmado, mas ainda insiste numa tímida e vã tentativa, justificar a falha de Ludovina: “Neto ficara cabisbaixo. A filha não lhe falara de cartas. Passou a mão pelas duas repas da calva com um ar atrapalhado, e murmurou depois dum grande silêncio:

— As mulheres, quando lhes chega a veneta, escrevem cousas sem tom nem som...” (QUEIRÓS, 1994, p. 72).

Vendo perdida sua primeira carta, Neto ensaia lançar seu curinga, que afinal era “a coisa suprema” que realmente o teria conduzido à casa do genro: “— Mas enfim, de que quer o senhor que ela viva? Eu não tenho para vestir, nem para a calçar?” (QUEIRÓS, 1994, p. 72). Godofredo mostra-se não se surpreender com a investida do sogro, inclusive estava disposto a dar seu preço e oferece-lhe uma pensão mensal de trinta mil réis para manter Ludovina. Surge novamente aí a ironia queirosiana que satiriza a ideia de um marido traído continuar a bancar os luxos e caprichos da mulher que o traiu, ainda mais quando já não vivem sob o mesmo teto.

Disposto a cumprir seu propósito até o final, Neto mostra-se receptivo com os trinta mil réis, mas não satisfeito. Desse modo, recorre a outro estratagema: como evitar o falatório. Sabendo que o assunto interessava a Godofredo, dada a sua posição social e comercial que precisava ser preservada, Neto dá seu golpe de mestre:

O melhor meio de evitar o escândalo era sair de Lisboa. E a estação favorecia-os, era o tempo de ir para banhos, ninguém se admiraria que ele fosse pôr exemplo para a Ericeira levando sua filha casada. Todo o mundo suporia que Alves não podia acompanhá-la, nem deixar os seus negócios... Mas ninguém sabia se ele ia ou não ver sua mulher todas as semanas. A ideia era famosa, mas... (QUEIRÓS, 1994, p. 74-75).

Além da astúcia desse sogro oportunista e falastrão, fica evidente nesse fragmento a hipocrisia da sociedade burguesa que se servia de uma ideia famosa, viciada, mas convincente para ocultar desentendimentos familiares ou escândalos de vasta ordem. Tendo atingido seu objetivo que era arrancar dinheiro de Godofredo, Neto, despe-se da rigidez dos gestos e das palavras, ponha-se todo solícito, encarna a figura de um pai cuidadoso e busca agradar o genro de alguma forma, dizendo, por exemplo, acreditar numa reconciliação do casal ou dar a Ludovina o tratamento de um convento. Certo de que venceu o embate com o genro, Neto não se despede sem antes exigir que se ponha na bagagem da filha um açucareiro de prata que a ela pertencia, e vai embora satisfeito, orgulhoso da própria lábia:

Fora, a noite estava abafada, e Neto dirigiu-se à casa devagar, levando o chapéu na mão, calculando as despesas da Ericiera, contente consigo. Os banhos iam-lhe fazer bem. Com cinqüenta mil réis pôr mês, da Ludovina, podia-se estar com conforto: e, como a Ludovina não devia aparecer, nem havia *toilettes* a fazer, ainda se metia dinheiro no bolso. (QUEIRÓS, 1994, p. 76-77)

Profundamente materialista e interesseiro, Neto não esboça nenhum gesto de compaixão para com a desventura da filha, nem se compadece de extorquir o homem a quem ela foi infiel. Ao contrário, chega em casa exibindo as concessões do genro como um troféu. Além de Teresa, a irmã mais nova de Ludovina, ter ficado “pasmada daqueles trinta mil réis que lhe vinham a assim para o bolso, pôr ter sido apanhada com um homem” (QUEIRÓS, 1994, p. 78), a famosa criada, por quem Godofredo nutria declarada ojeriza, também mostrou-se surpresa com o cavalheirismo dele. Reside aí uma ironia que se dá na ambiguidade, pois o gesto louvável do marido traído é ao mesmo tempo o que o ridiculariza diante do adultério que sofreu. Fica também nas entrelinhas – e que a educação dada por Neto também favorece – a possibilidade de futuramente Teresa incorrer no mesmo destino da irmã para sentir-se valorizada com uma generosa pensão.

Joana, a criada que arbitrariamente era tratada por senhora, é descrita sob a ótica de Godofredo num tom depreciativo, de inconformismo: “uma raparigota fresca, com dois brincos ricos de senhora, e vestido de merino azul, lia o *Diário das Novidades* à luz dum candeeiro de petróleo, com *abat-jour*” (QUEIRÓS, 1994, p. 77). Embora não desenvolva essa relação reprovável entre Neto e a criada, a narrativa autoriza inferir que, sendo viúvo, Neto poderia já manter este caso com a criada ainda em vida de sua esposa, afinal a ojeriza de Godofredo não deveria ser gratuita ou basear-se apenas numa questão de distinção e hierarquia de classes. Mas talvez por Neto ter traído a esposa com uma criada, que também

poderia ter sido a responsável pela morte dela, e que agora manda e desmanda na casa e ainda incorre no desprazer de vestir-se e ser tratada como senhora. Lembra um pouco as aspirações de Juliana em *O primo Basílio*, mas Joana vai ainda mais longe, pois além de assumir o posto da senhora, toma-lhe o marido.

Já as criadas de Godofredo, Margarida e a cozinheira, encontram seu trunfo perante o patrão na certeza de não serem despedidas, visto que sabiam das desinteligências do episódio do sofá amarelo:

A presença da Margarida incomodava-o: sentia-a cúmplice, na confidência daquela infâmia. Um momento pensara em a despedir. Mas era como soltar, através doutras casas, e pelas casas das inculcadoras aquela língua de sopeira, contando e comentando a sua desgraça. Preferiu conservá-la, aturar-lhe a presença, manter-lhe o silêncio pelo receio de ser despedida... (QUEIRÓS, 1994, p. 66-67)

Godofredo não sofreu efetivamente uma chantagem como Luísa, mas além de depender do silêncio das criadas, foi vitimado pela displicência delas com os serviços da casa. Elas se aproveitaram da impotência dele para poderem negligenciar o trabalho e afrontá-lo. E, quando repreendidas, davam mostras do poder de que dispunham, tripudiando da situação do patrão, pois “não respondiam, fingiam uma compunção mais odiosa ainda do que uma resposta insolente. Baixavam a cabeça, davam com respeito uma desculpa absurda, depois ficavam dentro rindo, e bebendo copinhos de vinho” (QUEIRÓS, 1994, p.127).

Joana, por assumir o posto de senhora, não precisaria desses expedientes usados pelas criadas de Godofredo. O fato é que o verão na Ericeira souo como um bálsamo naquele lar onde imperava o materialismo. E Joana, totalmente integrada à família, também usufruiria dessa generosidade de Godofredo. Todos estavam eufóricos com a viagem à praia, exceto Ludovina cuja desventura parecia figurar naquela casa como mero detalhe:

Então foi uma alegria. Teresinha bateu as palmas. Joana ria, de satisfação, ela que tanto precisava de banhos. Só Ludovina ficava indiferente com uma sombra de tristeza na face...
[...]... E eram já mil planos. Teresa já palavra desabaladamente. Joana lembrava coisas que seria necessário levar, os colchões, a louça de mesa, e o piano, para dar mais alegria. O melhor seria irem todos à Ericeira, para alugar a casa... (QUEIRÓS, 1994, p. 79).

Passado o tempo dos banhos na Ericeira, Godofredo, dessa vez desejoso de reconciliação com Ludovina, chega a odiar o sogro que parecia querer manter a filha em casa. Novamente a esperteza de Neto está em evidência, afinal ele já havia se habituado a usufruir da mesada que recebia para manter Ludovina distante. Assim a reconciliação já não mais lhe

parecia um bom negócio, chega até mesmo a propor, sob o mesmo argumento do falatório, uma outra viagem ao Minho, a qual é descartada pelo genro. Paradoxalmente, enquanto percebia o interesse financeiro do sogro no caso, o próprio Godofredo acha que Neto tinha a obrigação de promover a reconciliação do casal, pensando como se estivesse a exigir um retorno pela pensão. Em secas palavras, tal pensamento pode ser compreendido como uma tentativa dele de comprar Ludovina, guiando-se talvez por uma lógica comercial.

Passado um tempo, a repentina morte de Neto dentro de um *omnibus* por apoplexia não foi digna de nada além do que uma frase de cunho informativo nas últimas páginas da narrativa. Talvez o caráter desprezível desse homem não devesse mesmo ocupar muito espaço na trama, afinal trata-se de uma personagem interessante, ilustre representante da selva burguesa, de perfil curioso e tão ricamente caracterizado que, sendo mais ou melhor desenvolvido por seu criador, ofuscaria certamente os protagonistas desse triângulo amoroso.

Se houvesse mais espaço na trama para a astúcia de Neto, não seria estranho que, sabendo da culpabilidade de Machado no incidente da filha, ele também recorresse a este a fim de lhe extrair uns trocados, pois Machado também tinha um nome a zelar e o interesse em evitar falatórios. E então ele sairia como mais um a lucrar com essa história. Ou seja, não faltariam situações nessa tragicomédia amorosa para que fosse intensificado o caráter hipócrita e condenável, porém mais comum do que se pensa, dessa personagem.

Segundo Carlos Reis, o tema da hipocrisia surge em *Eça* como “denúncia de situações de duplicidade vividas pelas personagens”, pondo em pauta não só questões de ordem ética ou moral, mas também que dizem respeito “à índole social, apontando para crise de valores de certas instituições” (REIS, 2000b, p. 63). Nesse âmbito da falência dos valores da família e dos vícios da relações pessoais lisboetas, cabe o questionamento: Neto seria hipócrita por fingir ser um pai preocupado com o destino da filha ou hipócrita seriam Godofredo e a sociedade que condenam a conduta interesseira de um pai que nada mais está a fazer do que seguir um código de sobrevivência social ao qual o próprio Godofredo recorre quando elege o fator comercial para reconciliar-se com Machado e Ludovina?

Representando o jogo de interesses que mantém vivas as relações sociais da burguesia lisboeta, Neto é o exemplo mais incisivo do quanto manter as aparências e exercer a esperteza constituem formas de sobrevivência numa sociedade que não se contenta com o que as pessoas são, mas com o que aparentam ser. Assim, do mesmo modo que Godofredo optou pela praticidade ao solucionar seu problema com Ludovina e Machado, ele, Neto, foi pragmático ao saber tirar proveito de uma situação que, sem a sua habilidade falaciosa e seu profundo conhecimento dos costumes e vícios portugueses, não lhe traria nada mais que

vergonha, desmoralização e talvez ruína. Parafraseando Juliana de *O primo Basílio*, o sogro de Godofredo só estaria sendo prático ao tentar “garantir o pão da velhice”, ou o do presente mesmo.

4.1.3 De Negócios a Negociozitos: O Faro de Machado

A onisciência do narrador de *Alves & Cia*, que encontra no discurso indireto livre o disfarce ideal para misturar-se às falas ou pensamentos das personagens, mostra empenho em estabelecer um paralelo entre os sócios rivais, de modo a confrontá-los em seus aspectos antitéticos, seja no nível dos traços físicos ou do caráter. Nessa perspectiva, enquanto Godofredo representava na firma “a boa conduta, a honestidade doméstica, a vida regular, a seriedade dos costumes”, Machado representava “a finura comercial, a energia, a decisão, as largas idéias, o faro do negócio... Ele, Godofredo, fora sempre de natureza indolente, como seu pai que por gosto, se movia duma sala para outra, numa cadeira de rodas...” (QUEIRÓS, 1994, p. 37-38)

Nas palavras do narrador, Godofredo se auto-reconhece indolente, atribuindo tal aspecto a uma herança do próprio pai, o qual era impotente por opção. Reside nessa avaliação de Godofredo a visão determinista da vida, se o pai dele fora indolente, ele irremediavelmente também o seria, assim como herdara certo romantismo da mãe. Outra referência tipicamente naturalista nessa associação entre Godofredo e Machado é verificável na expressão “o faro do negócio”, a qual zoomorfiza positivamente a aptidão comercial de Machado, que na verdade era o cérebro da firma, sem o qual Godofredo cairia em ruína. Talvez por essa razão o comerciante eleve tanto as qualidades do sócio.

Mais jovem que Godofredo, de boa família e de boas maneiras, “Machado tinha vinte e seis anos; e era bonito moço, com o seu bigodito louro, o cabelo anelado, e o ar elegante. As mulheres gostavam dele” (QUEIRÓS, 1994, p. 36). Observe-se como os aspectos físicos se sobressaem na descrição de Machado, principalmente no que diz respeito aos pêlos do corpo. Segundo Matos, é vasta na ficção queirosiana “a caracterização das personagens e de seus temperamentos e mesmo inclinações sexuais através dos pelos do corpo, sobretudo os cabelos e bigodes” (MATOS, 1988, p. 153). Símbolo de virilidade, os pelos traduzem o caráter instintivo e sensual da vida, representando no homem certas virtudes, assim o bigodito louro e

o cabelo anelado de Machado exaltam não só sua beleza e jovialidade, mas também ilustram sua conduta de homem sedutor, conquistador e sensual de quem as mulheres gostavam.

Enquanto Godofredo se queixa do nome ridículo que a mãe deu a ele, Machado usufrui de um nome que denota, força, poder, virilidade. Simbolicamente, Machado é o que fere e corta, “é, ao mesmo tempo, destruidor e protetor” (CHEVALIER, 1998, p. 576). Considerando tal perspectiva simbólica, a ambivalência do nome poderia ser entendida da seguinte maneira: ao trair o sócio com Ludovina, Machado representa a destruição do equilíbrio doméstico e emocional de seu amigo, mas, simultaneamente tenta remediar o problema por meio de uma retórica bem elaborada transferida à boca de Nunes Vidal, seu padrinho, persuadindo Godofredo e fazendo com que se re-estabeleça a ordem de outrora. Assim cumpre seu papel de proteger Godofredo, e a ele próprio principalmente, de um escândalo que os comprometesse no mundo dos negócios.

Jovem, bonito, sedutor, além de um habilidoso negociante, naturalmente Machado despertava a atenção feminina, e não apenas das mulheres solteiras. E Godofredo tinha pleno conhecimento disso:

Desde que eram sócios, Alves conhecera-lhe três ligações: uma linda espanhola, que, apaixonada pôr ele, deixara um brasileiro rico, um antigo presidente de província, que lhe pusera casa; depois uma atriz de D. Maria, que não tinha nada senão uns bonitos olhos; e agora aquele “negociozito”. Mas estes amores decerto eram mais delicados, tomando um lugar maior no coração, na vida de Machado. (QUEIRÓS, 1994, p. 37)

Repare-se que Ludovina não é o primeiro caso adúltero de Machado, por causa dele uma espanhola largou o marido rico, logo Machado encarna a figura do típico sedutor insaciável, sempre rodeado por mulheres e envolvido com elas. Habitado às frequentes fugidinhas de Machado do escritório dizendo ir visitar a mãe ou resolver “um negociozito”, Godofredo dedica interesse e certa cumplicidade aos casos amorosos do sócio, mesmo sabendo que muitas vezes se tratava de envolvimento com mulheres casadas, o que corrobora a assertiva d’*As farpas* de que é a sociedade e o próprio marido quem patenteiam a ação do sedutor, do amante. E por ironia, achando conhecer o amigo o suficiente, Godofredo julga que os demais casos de Machado fossem passageiros, ao contrário desse “negociozito” que, na visão dele, estava ocupando um maior lugar no coração do amigo, ou seja, Ludovina era o negociozito que tanto inquietava Machado.

A caracterização de Machado se dá numa tônica de mistério que envolve não só suas relações amorosas secretas, mas também a própria relação com Godofredo que tinha ele como

íntimo, já que “Machado ia passar muitas noites à casa dele, tratava a Lulu quase como uma irmã, jantava lá todos os domingos”. Apesar dessa suposta intimidade, Godofredo sabia reconhecer a inexistência entre eles de “uma verdadeira camaradagem de homens”, pois “Machado nunca lhe dissera nada, não mostrara jamais a mais leve tendência para uma efusão, uma confiança”. O mistério que exalava do sócio atraía a curiosidade de Godofredo, mas ele não compreendia a ausência de confissões e camaradagens entre ambos que se diziam íntimos: “ou porque tivesse entrado na firma comercial havia apenas três anos, ou porque era dez anos mais novo, ou porque Alves fora amigo de seu pai e um dos testamenteiros, ou porque era casado – Machado conservava para com ele uma certa reserva, um vago respeito”... (QUEIRÓS, 1994, p. 37).

Dessa relação incompleta de amizade entre Machado e Godofredo se pode inferir que essa reserva ou fechamento de Machado causaria em qualquer outro amigo, senão o ingênuo Godofredo, a sensação de desconfiança, insegurança ou, ao menos, cautela. Todavia, dada a índole romântica de Godofredo, o fato de Machado respeitá-lo, frequentar sempre sua casa, tratar Ludovina como uma irmã e dedicar-se inteiramente à empresa era o suficiente para conquistar sua confiança e admiração. Desse modo, todo o mistério em torno da personalidade de Machado é superado, ou pelo menos desviado para o seu lado de trabalhador competente, responsável pelo bom andamento da empresa: “Apesar daquelas ausências repetidas, Machado continuava a ser muito trabalhador, amarrado à carteira dez e doze horas em dias de pacote, ativo, fino, vivendo todo para a prosperidade da firma...” (QUEIRÓS, 1994, p. 37).

Em sua figura de conquistador, sócio e amigo da família, recaem sobre Machado as melhores adjetivações. Talvez seu faro para os negócios, sua finura comercial funcionem como desencadeadores do Machado amigo respeitoso e despreze sua condição de perigo enquanto sedutor que frequenta uma casa de família.

Tendo seu caráter superlativado e idealizado por Godofredo, que tinha nele tanto dependência quanto certa dose de inveja, Machado era o galanteador, o sócio e o amigo perfeito. Pode-se dizer que seu faro era multifuncional aos olhos de Godofredo. No entanto, um flagrante no famoso sofá amarelo fará surgir diante do comerciante o faro negativo do sócio, um Machado traidor, proliferador de males, prova de que ele, Godofredo, negligenciou a amizade e a confiança depositadas em Machado, favorecendo a transformação de Lulu em mais um dos seus “negociozitos”.

4.1.4 Da Finura Comercial ao Sofá Amarelo: Machado, o Motivador de Males

Em suas *Políticas e poéticas da diferença*, Carlos Skliar (2001) ensaia três versões discursivas sobre a alteridade. Na concepção de Skliar, quando recaem sobre o indivíduo aspectos negativos ou quando ele desaponta profundamente as expectativas dos demais, este indivíduo, que passa a ser o Outro diferente, acaba sendo visto como fonte de todo o mal, o único responsável pelas falhas sociais (SKLIAR, 2001, p. 121).

O Outro também pode ser visto como um sujeito pleno de um grupo cultural no qual inexisteriam as relações de poder e hierarquia (SKLIAR, 2001, p. 127). Traduzindo essa versão para a novela queirosiana, seria, por exemplo, como se Ludovina vivesse sua condição de mulher de maneira indiscutivelmente idêntica a qualquer mulher de sua época, o que não condiz com os fatos: assim como haviam mulheres do século XIX que se lançavam num adultério sem temer represálias sociais, haviam aquelas que as temiam, mas se tornavam adúlteras mesmo assim e paradoxalmente muitas vezes não tinham interesse em desfazer os seus casamentos.

Na sua terceira versão discursiva sobre a alteridade, Skliar toca na questão da tolerância. Para ele, ao se privilegiar o indivíduo em detrimento do grupo ou vice-versa, o que se está a tolerar é o grupo, sendo que a liberdade individual fica em déficit. Neste caso, o Outro surge como alguém a tolerar (SKLIAR, 2001, p. 134).

Ao conhecer o princípio que rege cada versão discursiva ensaiada por Skliar, torna-se possível estabelecer uma relação entre pelo menos dois desses discursos e os conflitos nos quais estão inseridas as personagens de *Alves & Cia*. Após descoberto traidor pela cena do sofá amarelo, Machado passa a ser visto por Godofredo Alves como o motivador de males, como o depositário de todos os males individuais e sociais. Afinal, ao traí-lo, Machado trouxe à vida de seu amigo desaventuras, angústia existencial. E estes males se estenderiam para o campo social, a ponto mesmo de Godofredo, numa atitude de surto aparente, enxergar Machado como o responsável pela onda de adultérios que assola a cidade:

Sentiu-se pertencendo a essa tribo grotesca de maridos traídos, que não podiam entrar em casa sem que, de dentro, escapasse um amante. E era assim pôr toda a cidade, uma infâmia pelos cantos, amantes que fugiam e amantes apanhados. Ele apanhara o seu. O outro marido não teria apanhado, se entrasse na cozinha? O dia antecedente fora terrível... E parecia-lhe ver em toda a cidade esta sarabanda, de amantes escapulindo-se, de maridos apanhando-os, um *chassez-croisez* de homens, em torno das saias das mulheres... (QUEIRÓS, 1994, p. 102)

Se um indivíduo, na versão de Skliar, trai as expectativas de um grupo, ele passa a ser relegado à condição de contraventor, de contaminador social, portanto, estranho ao grupo. Estendendo-se essa análise ao caso de Machado, é prudente destacar que o grupo – no caso, a sociedade lisboeta, no livro representada pelas figuras dos padrinhos de duelo dos sócios – julga sim negativa a conduta desleal de Machado para com Godofredo, todavia não o exclui do grupo, nem o responsabiliza pelas falhas sociais decorrentes de atitudes adúlteras.

O caso de Machado contraria um pouco a versão discursiva de Skliar, talvez porque esta não leve em consideração os fatores hipocrisia e conveniência, uma vez que os homens que estavam a julgar a inocência ou não de Machado eram os mesmos que lhe admiravam a postura galante e que também se envolviam com mulheres casadas ou comprometidas, a ponto mesmo de um deles confessar que já roubara um dos amores de Machado. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a sociedade conhecia bem Machado e muitas vezes simpatizava com seus “negociozitos”, inclusive o próprio Godofredo, o único a idealizar seu perfil e amizade, devendo, portanto ser o único a ter motivos para condená-lo e atribuir-lhe os males sociais, sem muita razão ou efeito, é claro.

Nesse âmbito, Godofredo surge mais como um colaborador das falhas sociais do que vítima delas. Prova disso é que ele não consegue expulsar Machado de sua vida de pronto como o fez com Ludovina, a qual também o decepcionou. Ironicamente ele acaba por arrebanhar novamente os dois ao seu convívio regular e doméstico.

Em relação à outra versão discursiva de Skliar, a que diz respeito à tolerância, pode se dizer que no caso de Machado tal tolerância se dá de maneira arbitrária, pois nela a hipocrisia também está subjacente. Privilegiando Godofredo ou o próprio Machado, a sociedade, isto é, o grupo, estaria a tolerar invariavelmente ela em si mesma, pois ambos os personagens representam valores sociais simultaneamente defendidos e falseados por essa mesma sociedade. Dessa maneira, Machado é realmente perdoado ou tolerado por seu papel emergencial nos negócios da firma? Ludovina é de fato perdoada ou tolerada para evitar um escândalo e manter a regularidade doméstica da vida desse “próspero” comerciante? Ela se arrepende da infidelidade ou prefere tolerar o marido para recuperar sua vida de luxo? Machado arrependeu-se do mal que fizera ao amigo ou apenas optou por tolerá-lo para não manchar a própria imagem de negociante nem sair como malfeitor dessa história?

A recorrência de tais questionamentos decorre possivelmente de um recurso irônico utilizado por Eça de Queirós a que Hélder Garmes chama de crítica prismática, a qual se dá quando “o objeto aparece criticado de diversas perspectivas diferentes, sem que saibamos exatamente a qual delas o narrador se cola, qual delas seria a perspectiva legitimada por ele”

(GARMES, 2009, p. 80). Segundo Garmes, esse procedimento irônico leva o leitor a indagar-se sobre a natureza do que lhe é apresentado, já que ele não pode contar com a condescendência do narrador. Narrador este que “controla os acontecimentos, fundamentando, explicando e ajuizando os comportamentos das personagens” (REIS, 2000b, p. 87-88).

Garmes destaca ainda o relevante papel da lógica do capital nesse processo de crítica prismática. De acordo com o crítico, “nas obras de maturidade do escritor é sempre em função de sua relação com o capital que as identidades se constituem” (GARMES, 2009, p. 88). De fato, basta pensar nos questionamentos aqui elencados que se perceberá em todos eles a questão subjacente do capital, do prestígio e comodidade dele advindos incidindo nas decisões das personagens. Nesse diapasão, saber quem são ou aparentam ser Godofredo, Machado e Ludovina perpassa a questão do capital, é ele quem guiará a conduta de tais personagens perante à sociedade. É também o capital quem move as ações das personagens secundárias, a exemplo de Neto. Dessa maneira, diz Garmes, “tal qual a sala de espelhos, o capital multiplica as identidades tendo por finalidade sua própria reprodução” (GARMES, 2009, p. 89).

Numa análise dessa lógica do capital é possível avaliar que, dependendo concretamente do faro de Machado nos negócios, Godofredo, no pragmatismo de solidificar esse papel determinante de Machado na prosperidade da firma, acaba por aceitar a pessoa dele em qualquer âmbito, até mesmo no das alcovas. Desse modo, quem sabe até o Machado não tenha se envolvido com Ludovina na certeza de que Godofredo, reconhecendo-lhe o faro comercial, compartilharia com ele também a mulher? E por acaso não é este o final de *Alves & Cia*: a reconciliação dos dois?

Machado apresenta-se também como um astuto dissimulador: para ausentar-se do escritório em função dos negociazitos, usa sempre a desculpa da mãe doente, a qual, por ironia, acaba morrendo; intercede em defesa de Ludovina para desfazer um suposto mal entendido das cartas trocadas entre eles. E o que é mais importante, é ele quem instrui estrategicamente Nunes Vidal para persuadir Godofredo e seus conselheiros da inexistência do adultério. Por meio de um discurso bem arquitetado, ainda convence o ex-sócio para que não se rompam os vínculos comerciais entre ambos. Logo, num processo irônico e risível, Godofredo é vencido pelo faro de Machado também em questões de honra.

Tido como emotivo e romântico, Godofredo exaspera-se com a traição de Machado, mas, nem por impulso nem de caso pensado, rompe as relações com ele nos negócios. A cena em que decidem manter a sociedade e a cordialidade em nome da firma é extremamente irônica, pois recorre aos valores que a própria sociedade refuta, tais como tolerar e sustentar

uma relação amistosa com um homem que o desonrou via adultério. Percebe-se nessa passagem do livro, a preponderância dos interesses comerciais em detrimento dos afetivos:

O guarda-livros murmurou *que sentia muito*; e dali a instantes Machado apareceu. Foi um momento desagradável. Durante todo o resto do dia mal puderam dar atenção ao que faziam: e o menor movimento do Machado, o puxar do lenço, um passo ao soalho despertavam em Godofredo toda a sorte de lembranças desagradáveis. Uma ou duas vezes atravessou-o um desejo violento de o vituperar, acusá-lo de todas as tristezas que agora enchiam a sua vida: mas conteve-se, apenas se vendo impotente para engolir um ou outro suspiro. (QUEIRÓS, 1994, p. 124)

Godofredo mostrou-se sensato o suficiente para perceber que ir de encontro a Machado só lhe traria desvantagens. Era necessário tolerar o cérebro da firma para que ela não morresse. Guiando-se por essa lógica, Godofredo trata de ir se habituando à má, porém necessária companhia do ex-amigo, mas ainda sócio:

Outros dias iguais repetiram-se; mas pouco a pouco a presença do Machado deixou de impressionar Godofredo. Já o podia ver sem pensar no sofá. Estabeleceu-se uma rotina. O que entrava pôr último dava os bons-dias polidos ao outro – e depois só falavam em assuntos de negócio. (QUEIRÓS, 1994, p. 124)

E por fim, como “tudo se passara convenientemente, e não havia atritos”, tanto Machado quanto Godofredo puderam colher os frutos dessa arguta estratégia comercial de relevar os embates e as diferenças, pois a sala de espelhos funcionou: “os meses passaram, depois os anos. A firma Alves e Cia. Crescia, enriquecia. O escritório, agora mais largo, mais rico, com seis caixeiros, era à esquina da rua da Prata” (QUEIRÓS, 1994, p. 149).

4.1.5 Há Males que Vêm para o Bem: Ludovina, a Perdição-Salvação

Ao estudar as imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista, mais precisamente em Eça e Garret, Cecília Barreira chega à conclusão de que “a mulher torna-se pretexto para o desencadeamento de situações onde as personagens masculinas se vejam confrontadas face a uma desordenação que as transcende e angustia” (BARREIRA, 1986, p. 525). Ludovina, o terceiro e principal ângulo desse triângulo amoroso queirosiano, não foge à regra, sua conduta adúltera desestabiliza profundamente a vida de Godofredo Alves, confundindo-o e o deixando angustiado.

Sendo o pivô da desavença entre os sócios, Ludovina, como já foi dito, não dispõe de um perfil descritivo tão claramente definido como as personagens masculinas Godofredo Alves e Machado. É visível que a esta personagem feminina foi atribuído um silêncio quase que gritante, talvez como uma forma de demonstrar a condição de silenciamento reservado à mulher da segunda metade do século. Tida como um ser à sombra do homem, à mulher oitocentista era vetada a expressão de seus mais profundos desejos e emoções, sob pena de uma retaliação social que decerto a anulava perante os seus.

Ao descrever em rápidas pinceladas o perfil de Ludovina, o narrador o faz, por via do discurso indireto livre, direcionando a autoria da descrição para Godofredo Alves, o qual, de fato, a exaltava. O conhecimento e a caracterização de personagens, juntamente com a descrição de ambientes e a referência a determinados acontecimentos constituem, de acordo com Carlos Reis, os âmbitos da diegese em que se justifica a imposição da onisciência do narrador (REIS, 1984, p. 356). No caso de *Alves & Cia*, o narrador queirosiano parece transitar por todos esses âmbitos, “instaurando uma ambiguidade entre o objectivo e o subjectivo” (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 887), deixando o leitor muitas vezes sem saber se é Godofredo ou o narrador quem está a fazer postulações ou afirmações acerca das personagens ou dos fatos. Assim a descrição que é feita de Ludovina é marcada por essa confluência de vozes, entretanto parece inexistir em toda a narrativa, mesmo sob o crivo da onisciência, qualquer intervenção em que se possa identificar ou sugerir um ponto de vista da própria Ludovina em relação ao marido ou até mesmo o amante. O que se pode inferir de seu caráter ou emoções são sugestões envoltas nas evidências da traição e da sua suposta desfaçatez em encobri-la ou desmenti-la, o silenciamento é a sua condição.

Não há referências no livro sob as circunstâncias em que se deu o casamento de Ludovina com Godofredo, porém não só o adultério como também outros indícios

perceptíveis ao leitor, como a condição financeira de Neto, por exemplo, podem ser entendidos como reflexo de um casamento baseado em interesses econômicos, tão comum à época e à classe burguesa de então. Segundo Beatriz Berrini, “o problema do dinheiro em tal sociedade é crucial. Com ele os homens compram as mulheres, negociam-nas como a um objeto” (BERRINI, 1982, p. 165).

Eça trata do papel do dinheiro na formação dos casamentos em textos d’*As farpas* e, na ficção, basta lembrar Maria da Piedade do conto *No moinho* que se casara sem amor com o intuito de impedir a ruína da própria família. No caso de Ludovina, a astúcia do pai pode tê-la lançado aos braços do comerciante. Assim, com base no que a narrativa autoriza dizer, pode-se afirmar que algumas reações da própria Ludovina depois da separação, reforçam essa ideia de um casamento sem motivação amorosa, pelo menos por parte da mulher.

Fica claro que Godofredo, tendo se apaixonado por Ludovina à primeira vista, a venerava, embora a postura e altivez dela o impressionassem tanto a ponto de despertar-lhe certo medo:

[...] mas, podia-o agora confessar, ao princípio tivera-lhe medo. Julgara-a imperiosa, orgulhosa, exigente, seca. Tudo por causa daquela bela estatura dela, dos seus belos olhos negros, do porte erecto, do cabelo ondedo e crespo... Mas não, dentro daquele corpo de rainha bárbara, havia o coraçãozinho duma criança. Era boa, era esmoler, era alegre, e tinha um gênio que corria igual e suave, como a superfície transparente dum rio de verão. (QUEIRÓS, 1994, p. 42-43)

Essa dupla sensação de admiração e temor que Godofredo diz sentir por Ludovina lembra o que diz Michele Perrot sobre o século XIX simultaneamente exaltar e temer a mulher, fantasiando-lhe o poder (PERROT, 2005, p. 266-267). A própria caracterização que é feita de Ludovina a evoca como um ser dúbio, de qualidades contrastantes. Do negro dos olhos e o ondedo dos cabelos que denotam sensualidade⁴⁴ e a estatura que impõe altivez ao seu porte físico, ela passa de exigente e seca a corpo de rainha bárbara, sem falar da sugestão da ingenuidade ou inocência ao compará-la do ponto de vista emocional a uma criança. Sobretudo no tocante ao fator ingenuidade, esse perfil de Ludovina tem muito por dizer no desenrolar da trama, uma vez que tal ingenuidade ou inocência será posta à prova no episódio do sofá amarelo, perdurando a dúvida, ou pelo menos a não clareza, de uma culpa ou inocência mesmo após a forçada confissão da moça, quando coagida pelo flagrante do marido.

⁴⁴ Ao longo da narrativa há algumas referências ao “rumor das saias” de Ludovina, não só como uma forma de confirmar metonimicamente a presença dela, mas sugere também uma sensualidade embutida em seus movimentos.

A metáfora do rio com sua inconstância de movimentos e variedade de desvios também é outra imagem antitética atribuída ao temperamento de Ludovina cujo gênio é tido como um rio de águas transparentes que corre de forma branda e homogênea. Trata-se de uma analogia que se fundamenta na oposição, pois, tendo suas fases de intempéries, um rio nunca corre “igual e suave”, a transparência das águas pode até permitir que se veja o fundo, mas não a intensidade e variação de suas águas. Transpondo isso para uma possível composição do caráter de Ludovina, pode-se dizer que o mesmo caracteriza-se pela dualidade: nem tudo o que ela aparenta ser aos olhos do marido é o que ela realmente é e deseja, ele conhece-lhe a superfície. Ela é o rio que causa atração e temor, é o rio que tanto pode irrigar quanto pode inundar a vida de Godofredo Alves, e é justamente a sua ilusória transparência que irá enganá-lo.

Como se observa, a descrição que é feita de Ludovina logo nas primeiras páginas do livro, embora sucinta e dotada de adjetivações e predicados positivos, mostra-se carregada de sentidos, os quais podem ser averiguados no decorrer da trama, conduzindo o leitor muitas vezes a conclusões adversas em relação a esse presumível bom caráter de Ludovina. Apresenta-se como um dos maiores desafios ao leitor tentar definir se ela é apenas mais uma presa fácil de sedutores como Machado, se não passa de uma adúltera dissimulada, ou ainda se não é uma simples mulher oitocentista em busca da expressão dos próprios desejos numa sociedade que há muito se empenha em reprimi-los.

Contada sob o ponto de vista do marido e de um narrador pouco confiável, o caso adúlterino de *Alves & Cia* é marcado pelo silenciamento da adúltera e pelas tentativas de aguçamento das evidências que sustentem a incursão dela no adultério. Tais indícios ou pistas são tecidos antes mesmo da cena do sofá, começando pela presença dela metonimicamente representada pelas flores no ambiente de trabalho dos sócios até à mudança repentina de temperamento que fez com que, de balde, Godofredo supusesse uma gravidez:

Só um momento, havia coisa de quatro meses, ela mostrara certas desigualdades, um pouco de melancolia, uma pontinha de nervos: até ele supusera que... Mas não era isso, infelizmente. Eram nervos: e passaram – viera uma reação – e nunca como nos últimos tempos ela fora mais terna, mais alegre, inundando-o de felicidade... (QUEIRÓS, 1994, p. 43)

Este temperamento nervoso ou instabilidade psicológica feminina, segundo Maria Saraiva de Jesus, é comum às heroínas dos romances naturalistas, fruto do discurso filosófico-científico da mulher como um ser naturalmente ‘doente’, logo “os nervos são, assim, o principal signo da mulher e do sexo” (JESUS, 1998, p. 154). Mais adiante o leitor notará que

a duração dos “nervos” de Ludovina é a mesma que, segundo ela em confissão, havia durado seu flerte com Machado, ou seja, quatro meses. Desse modo, após os nervos que lhe alteraram o temperamento, não parecerá estranha esta alegria dela como nunca Godofredo havia visto, aludindo, portanto a uma dissimulação, a uma tentativa da já adúltera de disfarçar ao marido o que se passava. Voltando à metáfora do rio, pode-se dizer que nesse episódio, o marido, ainda não sabendo da traição, acreditou numa falsa transparência ensaiada pela esposa.

No *Dicionário de Eça de Queirós*, Matos, ao tratar do processo queirosiano, afirma que “através dos objectos lê-se o estatuto social das personagens, mas também uma parte do seu drama” (MATOS, 1988, p.757). Com base nessa observação, é possível verificar a carga simbólica de alguns objetos associados ao incidente do adultério, avaliando o quanto a significação deles incide por vezes no destino das personagens. No caso de Ludovina, a primeira incidência está associada ao presente de casamento que Godofredo Alves pretende dar a ela, uma pulseira cujo formato era o de “uma serpente mordendo o rabo, com dois olhos de rubis. E este presente tinha uma significação: a serpente simbolizava a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes, alguma coisa que vai sempre girando num círculo de ouro” (QUEIRÓS, 1994, p. 38).

Romântico e emotivo, a única significação que Godofredo conseguiria enxergar para esta jóia seria de caráter positivo, desprezando, portanto a acepção cristã da imagem da serpente como traiçoeira ou ainda a série de arquétipos que lhe assegura Jean Chevalier em seu *Dicionário de símbolos*: “Ela (a serpente) é enigmática, secreta; é impossível preserva-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” (CHEVALIER, 1998, p. 815, grifo nosso). Tais acepções também são possíveis ao drama de Ludovina: a imagem da serpente traiçoeira justifica-se pelo óbvio, ela trai o marido; já o caráter enigmático e a imprevisibilidade cabem pela personalidade obscura de Ludovina, a qual não autoriza o leitor a alçar largos vôos em relação à sua conduta; e o poder de metamorfose da serpente aproxima-se dela por sua capacidade de fingimento, de conseguir ocultar do marido a traição, mesmo que por pouco tempo.

A serpente mordendo a própria cauda remete à imagem mitológica do uroboro cujo movimento circular evoca o ciclo da existência e seu perpétuo retorno, aludindo a uma repetição contínua que inibe a possibilidade de elevação a um nível superior (CHEVALIER, 1998). Nesse âmbito, o valor simbólico da pulseira antecipa o destino de Ludovina: sua tentativa de exprimir pensamentos e desejos sempre será reprimida pela sociedade machista modeladora da educação e comportamentos femininos do seu tempo. Logo a tentativa de elevar-se a um outro nível, evadindo-se por meio do adultério será em vão, pois ela estará

condenada a voltar para o seio doméstico, para um meio recluso e limitador na companhia e dependência do marido que decerto não ama. O caráter irreversível de sua existência estaria representado no fato de Godofredo decidir-se por dar a ela o presente, mesmo depois de saber da traição, condenando-a assim ao retorno.

Não é apenas o fato de a pulseira ter o formato de serpente que chama à atenção, mas precisamente por se tratar de uma serpente de ouro, que, segundo Curvello, “simboliza a perversão e a exaltação impura dos desejos” (CURVELLO, 2009, p. 7). Há ainda os olhos de rubi cujo vermelho denota alerta, além do fato de a serpente está mordendo a própria cauda. Fora a já constatada simbologia da continuidade, esse dado curioso pode significar também que algo deu errado, que o veneno da serpente voltou-se para ela mesma. Em outras palavras, é como se a infidelidade de Ludovina, sendo descoberta, virar-se-ia contra ela mesma, como se as conseqüências da relação adúltera viesse a lhe trazer problemas, e como trouxeram, afinal ela fora expulsa de casa.

A mordida na própria cauda pode significar ainda um tropeço, uma falha: não conseguindo ocultar o romance com a devida competência, Ludovina foi surpreendida pelo marido. Aqui a imagem assumiria a mesma acepção de “enfiar os pés pelas mãos”, equivocar-se, ser vítima das próprias ações. Em suma, a pulseira não só simboliza o que estaria a atravessar o destino de Ludovina, como também pode ilustrar o quanto ela estava habituada a uma vida cômoda, regada a presentes do marido. É o que Godofredo acaba por revelar, quando, inconformado, depara-se com o presente guardado no bolso:

Mas ao tirar o lenço, para secar os olhos, encontrou uma caixa, a caixa da pulseira. Abriu-a, esteve-a olhando um momento: no seu ninho de seda, a cobra de ouro, com olhos de rubis, enroscava-se trincando o rabo. E ali estava o belo símbolo da continuidade eterna, dos dias felizes que voltam, um a um, para todo sempre. Então veio-lhe um desejo furioso de a acabrunhar, de lhe atirar em rosto todas as suas bondades para com ela, os seus sacrifícios, as toilettes que lhe dera, todas as vontades a que obedecera, e os camarotes em S. Carlos, e as dedicações do seu amor. (QUEIRÓS, 1994, p. 52)

Indignado, Godofredo atira o presente à mulher e não compreende por que sofrera o golpe da traição, uma vez que, além de amor, nada de material faltava à sua Lulu. Nessa perspectiva, Ludovina seria uma mulher bem-casada, expressão utilizada por Belkis Morgado para designar a mulher casada que é bem assistida nas suas necessidades de cunho material:

A mulher bem-casada é ou deveria ser a mulher bem-assistida em todos os seus níveis de necessidade. Mas nem sempre é o que acontece. Ela pode estar muito bem sob um ponto de vista e sob outros aspectos estar terrivelmente carente. Geralmente

o que a própria mulher leva em conta é o estabelecimento de condições materiais adequadas (MORGADO, 1986, p. 74).

O que Morgado entende por bem-casada, Eça de Queirós em texto d'*As farpas* chama de mulher que goza:

Ora na vida da mulher o que se entende por gozar? Ter um marido rico, grande luxo de casa, carruagem, camarote de ópera, toilettes magníficas. — É o que todo o pai em Portugal deseja para sua filha. Casar rica para gozar: é em que se resolve a ambição de todo o destino feminino. (QUEIRÓS, 1986, p. 1212)

Olhando por esse lado, pode-se dizer que Ludovina era bem-casada e, como diz Morgado, “esta é a sua cruz”, pois a assistência material nem sempre está atrelada à afetiva, assim cabe o questionamento:

O que resta quando, apesar da ausência da miséria material, da subnutrição afetiva, da sexualidade satisfeita pela metade porque apenas resultado mecânico de liberação biológica de energia, a mulher se surpreende fantasiando novos relacionamentos que a façam sentir-se importante e amada? (MORGADO, 1986, p. 75-76)

Não se sabe as motivações de Ludovina para o adultério, nem também as intenções de Machado para com ela. Não se sabe também se houve intercurso físico entre ambos. Mas é nítido que Ludovina se arrepende da infidelidade, talvez não por amar o marido ou recear uma desmoralização, mas por acreditar estar perdida toda a sua vida confortável e de luxo ao lado do comerciante:

Uma tranquilidade honesta envolvia a casa: — e na sombra Ludovina, calada, como esmagada diante da existência que agora a esperava, os incômodos, a má comida, o gênio do pai, a autoridade da criada na casa, tudo o que a esperava e tudo o que perdera, e amaldiçoava a sua infelicidade de ter caído assim nos braços dum sujeito que ela não amava, de quem não recebia prazer, levada àquilo sem saber porquê, por tolice, por não ter que fazer, nem ela sabia porquê. (QUEIRÓS, 1994, p. 80)

Como se nota, nas palavras do narrador, Ludovina parece não compreender o que a levou a trair o marido e supõe ter sido a ausência de sabedoria ou até mesmo a ociosidade, ou seja, ela não consegue justificar sua transgressão de maneira objetiva e racional, demonstrando uma suposta inocência diante do ocorrido. Quando julga ter sido tolice o que fez, ela parece recuperar seu estado racional outrora ofuscado pela emoção do arrebatamento do adultério. Presume-se que a tolice não foi relacionar-se com outro homem, mas colocar seu casamento em risco, o contrato que garantia sua estabilidade econômica e social. Assim como Luísa em *O primo Basílio*, Ludovina também não demonstra pretensões em deixar seu esposo

e ficar com o amante. A função do amante seria trazer certo brilho à vida ociosa e muitas vezes insípida dessas mulheres presas ao ambiente doméstico e aos olhos dos homens guardiões e da sociedade repressora.

Quando pressionada pelo marido para confessar a traição, Ludovina, acuada e confusa, ou nas palavras do narrador, “como quem se agarra para não cair” responsabiliza Machado pelo ocorrido: “Fora ele, ele só tivera a culpa. Aquilo começara havia quatro meses [...]. Falava-lhe, e tentava-lhe, e escrevia-lhe e aparecia lá quando Godofredo estava no escritório, e um dia, enfim, quase à força...” (QUEIRÓS, 1994, p. 53). A frase entoada pelo narrador, “como quem se agarra para não cair”, lança sobre a personagem um olhar de acusação, a qual se afirma na dissimulação. Em outras palavras, para não comprometer sua relação com Godofredo, isto é, *para não cair*, ela *se agarra* à ideia de responsabilizar o amante pela traição, numa tentativa de safar-se, de salvar o próprio casamento.

Tendo o casamento como principal meta, afinal, como diz Nicole Arnaud-Duc, a mulher do século XIX que não tem marido é “desprovida de interesse para o direito” (ARNAUD-DUC, 1991, p.130), a postura de Ludovina⁴⁵ em tentar manter o próprio casamento é compreensível diante da condição da mulher na sociedade oitocentista. De acordo com Beatriz Berrini, nessa sociedade dominada pelo masculino, a dependência do marido surge como uma necessidade, não como uma opção. E é isso que muitos dos livros de Eça se propõem a evidenciar:

Portanto, sem profissão definida numa sociedade dominada pelo dinheiro, incapaz de se prover, dentro de estruturas econômicas, sociais e familiares que a condicionam à obediência e veneração pelo homem, aprovada se decidida a inclinar-se a tais padrões ou desprezada se os rejeita, a mulher nos *Maias* como em outros romances de EQ será sempre um ser marcado com a chancela masculina, um objeto de seu uso e ao seu serviço. Ou, então, terá a reprovação social. (BERRINI, 1982, p. 166)

O drama de Ludovina se intensifica porque ela depende do marido a quem foi infiel, daí nasce a urgência de uma dissimulação de duplo interesse, pode-se dizer, pela manutenção da moralidade e também da sobrevivência. De acordo com as palavras de Daniela Amaral, “entre a hipocrisia e a realidade, o amor, ao menos em tese, deveria anteceder qualquer aliança, prescrevendo pactos de fidelidade e intimidade, sem os quais o casamento naufragaria

⁴⁵ De acordo com a Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, o nome Ludovina vem do germânico *Leodewin*, que significa “povo amigo”. Pode-se dizer então que tal acepção sugere o caráter conciliador da esposa de Godofredo Alves, na sua tentativa de reconciliar-se com o marido. Conferir o verbete em: <http://www.infopedia.pt/antroponimia/Ludovina>

nas praias tediosas dos interesses puramente materialistas” (AMARAL, 2009, p. 93). Em *Alves & Cia*, a aliança de Godofredo com Ludovina parece ter um fim materialista, pelo menos por parte dela, enquanto que do lado de Godofredo o amor e a família são idealizados, mesmo que muitas vezes seja necessário recorrer à hipocrisia para simular ao olhar dos outros uma felicidade doméstica.

Além da confissão que acaba por revelar a confirmação do adultério e o interesse de Ludovina em não abdicar da sua vida confortável e bem assistida ao lado do marido, há outros indícios que mostram o perfil materialista dela, como no momento em que, ao saber da pensão do marido, não esboça surpresa, pois considera um direito, pelo menos é o que a faz dizer o narrador: “Mas a Ludovina não via nada de extraordinário: era o que faltava é que a pusesse fora da porta, sem cinco réis” (QUEIRÓS, 1994, p. 78). A queixa pelo desconforto na casa paterna e a exigência de uma casa confortável na Ericeira, também é outro exemplo, sem falar na ideia de tapetar a escada que, segundo Godofredo, foi um capricho partido dela. Capricho este que se voltou contra ela mesma, já que o tapete impediu que ela ouvisse os passos do marido ao caminho do flagrante no sofá amarelo.

E por falar em sofá amarelo, seria displicência passar por esta narrativa e ignorar a recorrência desta expressão no decorrer da trama, seja com o intuito de reafirmar o flagrante ou de ironizar a atitude de Godofredo diante do fato. Segundo Matos, na narrativa queirosiana, lugares, personagens, objetos, dados sociais, nada é aleatório ou fruto do acaso, visto que são dotados de valor simbólico: “Ao real ideológico sobrepõe-se um real semiológico. Os signos, as palavras construídas por Eça, revelam uma motivação que ultrapassa os dados referenciais” (MATOS, 1988, p.756). Partindo dessa consideração de Matos, é possível avaliar a natureza simbólica dos elementos envolvidos no episódio do “sofá amarelo” para talvez encontrar respostas outras para a recorrência dessa expressão no seio da narrativa.

Profundamente marcado pelo que viu “no canapé de damasco amarelo, diante duma mesinha, com uma garrafa de vinho, Lulu, de *robe-de-chambre* branco, encostava-se, abandonada, sobre o ombro dum homem...” (QUEIRÓS, 1994, p. 45-46), Godofredo, sempre que se reporta à traição da esposa com o sócio recorre à lembrança do “sofá amarelo”. Intenso e violento, o amarelo é, de acordo com Chevalier, “a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la” (CHEVALIER, 1998, p. 40). Por essa perspectiva simbólica, é possível compreender porque “o sofá amarelo” não escapa à memória de Godofredo, o móvel lhe traz a lembrança de um

momento intenso que violou suas expectativas, por isso trata-se de uma lembrança difícil de se atenuar, que não pode ser contida.

A recorrência ao sofá amarelo nas falas de Godofredo, além do efeito cômico que se atinge com a repetição, como bem lembra Bergson (2007), pode, do ponto de vista simbólico, demandar outras acepções, como por exemplo, a que liga o amarelo ao adultério:

O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, à imagem dos laços sagrados rompidos por Lúcifer, com a nuance de que a linguagem comum acabou por inverter o símbolo, atribuindo a cor amarela ao enganado, quando ela cabe, originariamente, ao enganador, como o atestam muitos outros costumes. (CHEVALIER, 1998, p. 41)

Chevalier destaca ainda como exemplos dessa valorização negativa do amarelo o fato de, nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores ser pintada de amarelo, além de no teatro de Pequim os atores se maquiarem de amarelo “para indicar a crueldade, a dissimulação, o cinismo” de seus papéis (CHEVALIER, 1998, p. 42). O fato é que, referindo-se ao enganador ou ao enganado, o amarelo está simbolicamente associado ao adultério e isso é suficiente para entender porque Godofredo não consegue se desvencilhar dessa lembrança do “sofá amarelo”.

Embora a onisciência do narrador esteja a todo tempo evidenciando a existência do adultério, tal certeza não se dá, como destaca Maciel, de forma direta e clara, mas “mediada pelos artifícios da contradição” (MACIEL, 2001, p. 210), os quais se intensificam com a tentativa das personagens de falsearem as provas do adultério, bem como o humor e a ironia do próprio narrador. Nesse diapasão, a simbologia então surge como uma alternativa à compreensão desses artifícios. O interessante é que, mesmo no âmbito da simbologia, Ludovina acaba sendo apresentada como culpada, afinal a cena que protagonizou com Machado deu-se num sofá cuja cor simboliza o adultério.

A presença da bebida embalando a cena também incrimina a Sra. Alves. De acordo com Matos, as bebidas na narrativa queirosiana, além de estabelecer um respectivo quadro sociocultural, “constitui um sinal essencialmente codificante” (MATOS, 1988, p. 130). No caso específico do vinho do Porto, que é o que tomava o casal de amantes, o mesmo “dá sempre um ar de festa e também de hospitalidade...” (MATOS, 1988, p.131). Diante disso, cabe a questão: Ludovina estaria apenas sendo hospitaleira na sua condição de boa anfitriã ou comemorava um momento íntimo com o amante? A última hipótese é mais imperiosa, pois, aos olhos da época, era inadmissível um homem visitar uma mulher casada na ausência do marido dela. Além disso, sabe-se da desculpa de Machado para ausentar-se mais cedo do

escritório, e é justamente por sair do escritório fora do seu horário habitual que Godofredo os flagra.

O flagrante de Godofredo e a confissão de Ludovina não são suficientes para confirmar o adultério, a estratégia da narrativa é tecer, como um fio de Ariadne, as pistas ou evidências que ajudem a compor o perfil da adúltera, revelando seu caráter supostamente dissimulador. Ao responsabilizar apenas Machado pelo ocorrido, afirmando que ele começou com ela após romper com a mulher de outro, Ludovina está, além de querer salvar a própria pele e o casamento, designando Machado como um típico sedutor de mulheres frágeis como ela.

Na concepção de Maria Saraiva de Jesus, o adultério feminino é representado nos romances queirosianos como um problema comum da burguesia lisboeta, fruto de uma série de fatores sociais tais como:

“[...] a descuidada educação da mulher, mal formadas por leituras ultra-românticas de efeitos deletérios; as frágeis bases da instituição do matrimônio; a ociosidade que lhe proporcionava a vida caseira no lar burguês e o tédio daí decorrente; as influências de um meio social monótono, corrupto e hipócrita, incapaz de proporcionar à mulher meios de ocupação útil e, por outro lado, repleto de costumes dissolutos e de referências ultra-românticas propícias ao exacerbamento da imaginação romanesca e da sensualidade...” (JESUS, 1998, p. 152)

Educação, ociosidade, hipocrisia, influência do meio, certamente muitos desses fatores influenciaram Ludovina no adultério, embora nem sempre a narrativa deixe claro o que e em quais circunstâncias se deram tais influências. Mônica Figueiredo defende que as transgressoras mulheres queirosianas só estavam a desejar o que o homem do século XIX já usufruía, como a liberdade e a experiência da sexualidade, mas, segundo a estudiosa, elas também estariam a querer “com sorte, um pouco de romance para adoçar a vida” (FIGUEIREDO, 2006, p. 285).

Na visão de Eduardo Lourenço, a mulher queirosiana vive “do puro Desejo e suas múltiplas miragens” (LOURENÇO, 1993, p. 247). Para o crítico, o amor, que na ficção de Eça vive da imaginação pela impossibilidade da vivência concreta de uma experiência amorosa, abre espaço ao desejo, o qual “*objectiva* o outro, não na sua alteridade físico-espiritual, mas na sua particularidade, elevando-a a representação do todo” (LOURENÇO, 1993, p. 248, grifo do autor). Para Lourenço, o desejo se dá por apropriação fantasmática, visto que quanto maior a distância entre o indivíduo e o objeto de desejo, maior a carga erótica engendrada. Nessa perspectiva, a descoberta do adultério pelo marido e a vigilância

imposta a Ludovina após o episódio, certamente não inibiriam a imaginação e o desejo dela em relação a Machado.

Reconhecendo esse direito da mulher ao desejo e ao exercício livre de sua sexualidade, Belkis Morgado assinala que o adultério é uma alternativa à mulher bem-casada que já cumpriu todos os seus papéis sociais e já não vê outras finalidades em sua vida entediante: “O que resta à mulher bem-casada é o sonho de ser Dona Flor com seus dois maridos: ter um Vadinho para sentir-se mulher e viva e um Teodoro para manter-se bem-casada e morta para o mundo” (MORGADO, 1986, p. 75-76). O ponto de vista de Morgado parece ser pertinente quando se considera o fato de que Ludovina, enquanto bem-casada, não desejava romper com Godofredo mesmo tendo se envolvido com Machado, o que leva o leitor a imaginar se ela realmente não teria mantido a relação adúltera caso o marido não houvesse descoberto.

Boa parte dos poucos críticos que se dispuseram a comentar *Alves & Cia*, caracterizam Ludovina como mais uma arrasada de romance como Luísa de *O primo Basílio*. Todavia não há evidências na narrativa que autorizem tal perspectiva, pois os esforços do livro são em caracterizar Godofredo, a personagem masculina, como um sujeito romântico, de imaginação e índole romanesca. Pode-se dizer que o único indício concreto da influência da leitura ou da imaginação romanesca na vida de Ludovina são as cartas que, presume-se, ela tenha escrito para o amante.

Mostrando novamente uma dissimulação, Ludovina nega a existência de cartas de Machado endereçadas a ela, chega a jurar, e busca impedir que Godofredo as procure, mas ele insiste “e já lhe parecia que ela falava verdade, quando viu o maço de cartas, apertado com uma fita de seda, e expondo-se estupidamente à sua vista, desde o princípio, entre duas escovas. Arrebatou-o,— desapertou-o: não eram cartas dele, eram cartas dela” (QUEIRÓS, 1994, p.54).

Se Ludovina mente sob juramento a respeito das cartas, também pode ter mentido em outras situações para safar-se e tentar dissuadir o marido da ideia de abandoná-la, é como diz Maura Bottcher Curvello, “por meio da mentira, recria-se a realidade, o que possibilita que governe a mentalidade dos demais” (CURVELLO, 2009, p. 11). As cartas comprometem Ludovina, mas também poderiam ter amenizado sua situação, uma vez que não tinham destinatário nem chegaram a ser entregues a Machado:

Em todas elas um fato em comum: nenhuma trazia o nome do suposto amante, muito menos foram postadas; é como se Ludovina tivesse escrito somente para si. Mais: talvez nem fossem cartas, apenas uma espécie de diário romanceado, onde ela tentava descrever e refletir sobre o seu cotidiano de mesmice. (VIEIRA, 2003, p. 91)

O que pode caracterizar Ludovina como uma influenciada por leituras românticas é o teor das cartas que, segundo Godofredo:

Não havia nada mais imbecil: era a perpétua repetição de frases empoladas, e feitas: “meu anjo adorado, porque não fez Deus que nos encontrássemos há mais tempo?”... «Meu amor, pensas tu naquela que daria a vida por ti?» E mesmo isto: “Ai, quem me dera ter um filho teu...” (QUEIRÓS, 1994, p. 54)

O desejo de ter um filho, expresso na carta, também já havia sido dito por Ludovina ao próprio Godofredo: “e a cada momento voltavam-lhe fragmentos das cartas dela. «Meu anjo, porque não hei-de eu ter um filho teu?» Era a mesma coisa que ela lhe dissera com os lábios unidos aos dele, de noite, no calor do leito...” (QUEIRÓS, 1994, p. 59). Isso pode corroborar uma dissimulação ou de fato uma atitude romanesca da moça, inclusive, quando questionada por Neto pela existência das cartas e do seu teor de indecência, ela diz que “as cartas não diziam nada... Eram uma brincadeira” (QUEIRÓS, 1994, p. 78). Já Machado, por intermédio de Nunes, atesta a inocência de Ludovina e diz que não passaram de “umas cartas tolas trocadas, sem importância” (QUEIRÓS, 1994, p. 119).

Inconformado com a conduta da esposa, Godofredo a hostiliza, chega a chamá-la de prostituta, inclusive perante os amigos, sem falar que desejou matá-la quando ela confessou o ocorrido. O repúdio que a sociedade nutre pelo adultério muitas vezes desperta no homem traído o desejo de vingança em nome da defesa de sua honra maculada. Daí surge a morte da adúltera como o recurso mais apropriado para banir qualquer lembrança dessa ofensa. Em *O primo Basílio*, opinando sobre a peça “Honra e paixão” do personagem Ernestinho, a qual não por acaso também se desenvolve em torno de um triângulo amoroso, Jorge expressa claramente seu posicionamento diante do adultério:

Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes!” (QUEIRÓS, 2005, p. 27)

Como se observa, a vingança homicida surge como um direito e assume status de princípio de família. O perdão nesse aspecto aparece como uma fraqueza típica dos românticos ridiculamente apaixonados. Luísa é perdoada, mas esse perdão fica destituído de valia uma vez que a personagem morre em função das peripécias do conflito que ela mesma

criou. Apesar da indignação, Godofredo Alves não se vinga da esposa e o perdão se dá mais por conveniência social e comercial do que por eventual amor.

Godofredo, mesmo diante da confissão de Lulu, acredita que ela o amava e ingenuamente não desconfia da até então inexistente desinibição da mulher na hora do sexo:

[...] nunca como ultimamente, Ludovina fora mais amante. Outrora era ele que lhe devia fazer festas, a provocá-la... Ultimamente era ela, que às vezes, sem motivo, lhe atirava os braços ao pescoço. Podia ele afirmar que ela o não amava? Não. E não era fingido, ele não era tolo, sabia bem conhecer uma emoção sincera. Porque consentia então ela na corte do outro? Quem sabe! Coquetismo, vaidade... Em todo o caso isso merecia castigo. (QUEIRÓS, 1994, p. 117-118)

Neste fragmento, está a maior evidência de que pode ter havido intercuro sexual entre Ludovina e Machado, e não um mero namoro como este buscou defender. É como se com o outro ela tivesse aprendido a liberar-se sexualmente e, por ironia, Godofredo desconhece esta outra Ludovina que se lhe apresenta, mas mesmo assim acredita no amor sincero dela, afinal, ele parece convicto de que nem coquetismo nem vaidade seriam capazes de mudar o amor que Lulu supostamente sentia por ele. Este ponto de vista parece confirmar o que diz Eça n'As *farpas* sobre a não necessária relação entre amor e amante, segundo o romancista nem sempre a mulher trai o marido por amar o amante, mas pela possibilidade de se deslumbrar com as circunstâncias de uma relação proibida:

Ter um amante é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres - escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a toilette, o banho, o bordado, o penteado: é estar numa sala cheia de gente, e vê-lo a ele, sério e indiferente, e só eles dois estarem no encanto do mistério; é procurar uma certa flor que se combinou pôr no cabelo; é estar triste por ideais amorosos, nos dias de chuva, ao canto de um fogão; é a felicidade de andar melancólica no fundo de um cupé; é fazer toilette com intenção, o maior dos encantos femininos! etc. (QUEIRÓS, 1986, p. 1252-1253)

Na visão de Eça de Queirós, essa conduta é reflexo de uma educação contemporânea que imprimia à mulher “fria ambição de dinheiro, exaltado ardor de sentimentalismo” (QUEIRÓS, 1986, p.1213). No caso de Ludovina, é nítida a preocupação com o dinheiro, com a própria sobrevivência, sobretudo em função da dependência feminina do casamento, mas o exaltado ardor de sentimentalismo recai sobre Godofredo. À Ludovina não é facultado espaço na narrativa para a expressão de suas emoções. Inclusive, o riso, tão provocado no decorrer da trama, parece dar uma trégua quando Ludovina está em ação, para Mônica Figueiredo, “nas cenas decisivas protagonizadas pelo feminino inexistente o riso” (FIGUEIREDO, 2006, p. 287).

Geralmente nos romances de veia naturalista cultivados na época, a mulher era o ser pelo qual o homem “se sente irresistivelmente atraído, mas que ao mesmo tempo procura conservar o autodomínio e analisar friamente os mistérios e as incoerências dessa estranha figura – a mulher –, para a subjugar e assim dominar o perigo que ela representa” (JESUS, 1998, p. 154). No caso de Ludovina, isso parece não ocorrer, pelo menos em parte, pois Godofredo não consegue desvendar os mistérios dessa simultaneamente estranha e íntima mulher que ele ama, bem como não consegue subjugar-la ou perceber até que ponto ela poderia comprometer a honra dele, afinal sua índole romântica destituía-o de autodomínio e frieza. Assim, o conflito de Godofredo Alves não se agiganta apenas por ele se debater na busca por uma reparação, mas também pelo caos que a ausência de Ludovina instalou em sua vida.

Solitário, descuidado, sofrendo com a displicência e afronta das criadas, Godofredo pena a ausência de Ludovina. Não conseguia inclusive retomar as atividades comerciais, ele necessitava da organização do seu mundo doméstico para zelar de sua imagem social de comerciante. Na concepção de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, é perceptível essa insistência do romancista em aliar felicidade doméstica e prosperidade material, segundo ela, “a leitura desta articulação tanto pode ser literal, de compaixão pelo pobre marido traído que soube relevar a culpa da esposa e a deslealdade do amigo, quanto finamente irônica ao trocar da banal filosofia do herói” (OLIVEIRA, 2011, p. 29).

Ludovina passa de dispensável a essencial, surge então como a luz que iluminava a vida de Godofredo, a metáfora do candeeiro de escrever que só ela sabia acender corrobora isso. Sem ela, nem mesmo os livros interessam mais a ele, a vergonha o impede de ir aos teatros assistir às paixões que o exaltavam, é como se a traição o trouxesse um pouco para a realidade, embora seu temperamento romântico fosse mais imperioso. Sufocado pela solidão e pela ruína que se tornou sua vida, Godofredo Alves lamenta a ausência da esposa:

Ai, onde estava o tempo em que Ludovina ela própria lhe ia fazer o seus ovos quentes, pelo relógio de areia? Então havia sempre flores na mesa, e o seu *Diário de Notícias* e o seu *Jornal do Comércio* estavam ao lado do prato, ele desdobrava-os, sentindo em redor o rumor das saias dela, o calor da sua presença, o vago aroma de vinagre de *toilette*. (QUEIRÓS, 1994, p. 127-128)

Interessante é que a mulher da qual Godofredo Alves sente falta é a Ludovina doméstica que cozinhava para ele, arrumava sua mesa, trazia seu jornal, tocava piano e embalava sua verve romântica. A volta dela da Ericeira o perturba ainda mais: “Ludovina tomara banhos; estava forte, gorda, e nunca ele a vira com tão boa cara: tinha-se aplicado muito ao piano; e

parecia resignada e de bom-humor” (QUEIRÓS, 1994, p. 129-130). A boa aparência de Ludovina nunca antes vista soa como uma ironia, é como se ela estivesse melhor estando distante do marido, afinal não definhou nem por arrependimento nem por julgar-se inocente, embora ela tenha dito ao marido que havia chorado e se aborrecido muito.

O que se vê em *Alves & Cia* é uma ironia que se dá num processo de inversão: o sentimentalismo piegas, a paixão romanesca, o idealismo romântico, aspectos comportamentais geralmente atribuídos à figura feminina, atingem implacavelmente o homem, e por via do adultério, tacitamente aceito quando a mulher é a vítima, não o inverso. Eça certamente almejava apontar os vícios da sociedade portuguesa finissecular, mostrando o quanto figuras como Godofredo e Ludovina eram simultaneamente vítimas e algozes desses vícios. Muecke explicita bem o mecanismo dessa ironia como arma de combate:

A ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1995, p. 19)

A iniciativa de Godofredo em reatar o casamento mostra que o adultério não é tão grave quanto parece, ou pelo menos não supera a gravidade do caos que estava sendo a vida dele sem a mulher, logo reconcilia-se com ela:

Ele mesmo entrou, ela teve um rubor de virgem que penetra na câmara nupcial: e apenas entrou, ele apoderou-se dela, arrastou-a para a alcova do lavatório, e ali no escuro, violentamente, freneticamente, beijou-a pelos olhos, pelo cabelo, pelo chapéu, fartando-se da doçura da sua pele, sentindo-se morrer àquela frescura que ela trazia do frio da rua. (QUEIRÓS, 1994, p. 135)

Ao reconciliar-se com a mulher e, por extensão, com o sócio, pode-se dizer que Ludovina representa para Godofredo a sua perdição-salvação. Afinal, por conta da traição dela, sua vida doméstica e seus negócios quase foram postos a perder, entretanto foi por reconciliar-se com ela e retomar a regularidade da sua vida pública e doméstica, e isso inclui o Machado, que ele pôde dar continuidade a seus negócios sem nenhuma ameaça de escândalo ou sombra de ressentimento. Em suma, a infidelidade de Ludovina, ao mesmo tempo que denotou a perdição de Godofredo, foi-lhe a salvação, pois serviu para aproximar ainda mais os sócios, fortalecendo seus laços de amizade e a prosperidade da firma. A felicidade dele estaria comprometida se ele tivesse reatado apenas com a esposa e rompido com o sócio.

Para Lélia Duarte, *Alves & Cia* serve-se da ironia *humoresque*, afinal ela situa-se “entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos” (DUARTE, 2006, p. 37). Na concepção da estudiosa, o intuito desse tipo de ironia é restaurar “um espírito inocente e um coração inspirado e, principalmente, uma mente aberta, capaz de lidar com o paradoxo. Seria, portanto, um erro vê-la apenas a serviço do espírito de destruição” (DUARTE, 2006, p. 37). Em outras palavras, é afirmar que Eça extrai o riso do trágico, mostrando sob outros ângulos a realidade, a face risível das mazelas humanas.

Para Maria Lúcia Oliveira, “Ludovina é muito mais uma vítima do que uma mente feminina calculista” (OLIVEIRA, 2011, p. 28). Na opinião de Luiz de Oliveira Guimarães, muitas das transgressoras mulheres queirosianas “também têm suas culpas no cartório, ainda que muitas vezes não se torne muito difícil encontrar atenuantes para essas culpas”. Para Guimarães, tais mulheres, embora transgridam códigos sociais estabelecidos, surgem também como vítimas, uma vez que são frutos de um meio arquitetado em falsas convenções e moralismos: “as próprias pecadoras queirozianas, porventura vítimas dum meio falso e convencional, suscitam, algumas delas, muito mais piedade do que rancor” (GUIMARÃES, 1943, p. 71). Isso se revela não apenas em Ludovina, mas também na rapariga a quem ela dava esmolas, a qual havia sido seduzida por um patife e abandonada com dois filhos; já a irmã de Ludovina foi obrigada a casar-se com um empregado de alfândega que também a seduzira. Entre ser abandonada por um sedutor mau caráter ou casar-se com um homem de poucas posses, Ludovina ainda se encontra em situação mais confortável, afinal, considerando-se ou não a motivação amorosa, ela é bem casada e certamente inspirava inveja a outras mulheres.

A piedade ganha espaço sobretudo pela condição feminina na época. Educada para o lar e para o casamento, a mulher da segunda metade do século XIX vivia num mundo doméstico limitado e vigiado pela moral burguesa. Ao transgredir o que a sociedade machista lhe prescrevia como recomendável à moral e aos bons costumes, ela não dispõe de defesa, mesmo sabendo que igual delito cometido por um homem, sequer teria a mais discreta reprimenda da hipócrita burguesia.

Dentre as principais falhas femininas estão o sentimentalismo e a educação romântica que permitem que elas se deixem seduzir por sedutores baratos. O fato é que, qualquer que fosse a sua falha, se é que se pode chamar de falha esse emparedamento que, como diz Mônica Figueiredo, é “o retrato cruel da condição feminina” (FIGUEIREDO, 2006, p. 285), a mulher sempre acaba sendo punida. Ela tem sempre um preço a pagar por sua transgressão e, na literatura, isso se reflete de maneira variada, como constata Lia Scholze:

Personagens que ousam transgredir as leis impostas pelas instituições encarregadas de manter a ordem das coisas são punidas com finais infelizes, solidão, autonegação da felicidade, reconhecimento do fracasso no desempenho do papel que lhes foi confiado pela sociedade. Tudo isso transparece, recorrentemente... num infinito sentimento de culpa, fracasso, culpa... (SCHOLZE, 2002, p. 181)

Em *O primo Basílio* Luísa martiriza-se pelo adultério cometido e pelo abandono do amante, e a morte acabou sendo o preço de sua escolha. Ludovina sobrevive, diz arrepende-se do que fez, mas não se sabe até que ponto ser “perdoada” e continuar com Godofredo Alves a deixa feliz. Como salienta João Carlos de Carvalho, os valores burgueses exigem da mulher um estado de pureza e até mesmo lhe concedem o poder da escolha, mas não lhe asseguram a certeza da salvação ou da felicidade (CARVALHO, 2006, p. 6-7). O que importa, segundo Guimarães, é que, de uma forma ou de outra, das ações e destinos das transgressoras mulheres queirosianas “colhe-se uma lição moral que o romancista nos quis dar, não de espada em punho, mas de pena em riste” (GUIMARÃES, 1943, p. 71).

Após matar literal ou metaforicamente muitas de suas personagens femininas que cometeram adultério ou qualquer outra transgressão social tida como grave, Eça de Queirós com *Alves & Cia* parece reavaliar a decadência dos costumes portugueses por outro ângulo ou perspectiva. Salvar Ludovina da morte ou da desmoralização talvez tenha sido a forma que Eça de Queirós encontrou para dizer que chegou a hora da sociedade perceber que os homens também são os responsáveis pelas transgressões femininas, afinal numa sociedade em que as regras são ditadas pelo masculino, nada mais natural que as falhas no sistema também sejam ao homem atribuídas.

É uma maneira também de mostrar que, embora salvo de um escândalo e da dissolução de seu casamento, o romântico e idealista Godofredo mostrou-se incompetente no seu papel de representar a classe dos notáveis varões da sociedade lisboeta, que muito se dedicam a assuntos de ordem social e negligenciam o mundo privado das próprias alcovas. Mostra que as relações de interesse e conveniência, bem como o capital que muito molda o comportamento da sociedade lisboeta pesam mais que a dignidade e o amor próprio. Eça estava ciente de “quantas soluções diferentes a verdade e a arte têm achado para este momento agudo” que é o adultério (QUEIRÓS, 1986, p. 1251) e revela em *Alves & Cia* que fatalmente a traição da mulher também pode ser pragmaticamente convertida em um negócio. São as antenas queirosianas detectando problemas na educação, nos costumes e no caráter de homens e mulheres da sua contemporaneidade portuguesa.

4.1.6 Entre Carvalhos e Medeiros: Os Conselheiros da Prudência e da Conveniência

Percebe-se em *Alves & Cia* a tentativa de parodiar ou denunciar as mazelas de um mundo problemático, tendo o riso como ferramenta de dessacralização. No caso da relação de Godofredo com seus padrinhos de duelo, os quais assumem a função de conselheiros desse inusitado caso de adultério, percebe-se uma banalização do sério, tornando risíveis os vínculos matrimoniais, familiares e profissionais, numa nítida subversão de valores de uma sociedade burguesa supostamente organizada.

Influenciado por leituras e por uma educação romântica, Godofredo Alves tem uma perspectiva idealista da vida, superestimando as qualidades da esposa, do amigo, do sócio e até mesmo da aparentemente desprestigiada solidariedade de seus amigos conselheiros. Esse despreparo para com a realidade, que é a decepção com a infidelidade da mulher e a deslealdade do amigo, deixa-no aturdido, atônito, sem saber como proceder, tendo apenas por alternativa recorrer a não tão confiável ajuda de seus amigos conselheiros.

No trabalho engendrado por Eça de Queirós para denunciar as falsas bases desses valores burgueses é posto nos lábios do leitor o riso, o qual, segundo Henri Bergson (2007), é dotado de uma função social. Na visão de Lélia Duarte, “Eça não se propõe apenas a dar lições, como sacerdote ou salvador, mas abre caminhos para o gozo e o enriquecimento trazidos pelo humor” (DUARTE, 2006, p. 201). Por via do humor, ele busca colocar em relevo que a verdade ou realidade depende do ponto de vista de quem a observa ou lhe é protagonista. Assim, ao manipular o humor que provoca o riso, é necessário isentar-se, pois, como diz Bergson (2007, p. 3), a indiferença é o meio natural do riso, sendo a emoção seu maior inimigo. Desse modo, é transferida à figura dos conselheiros de Godofredo esse não se compadecer da dor do amigo, atribuindo a seu drama o crivo inexorável do riso, e compartilham com o leitor esse riso. A relação de fidelidade entre eles e o protagonista se dá então de maneira arbitrária, servindo-se do riso para mostrar o quanto o pragmatismo da vida em sociedade se sobrepõe a questões afetivas de amizade ou de honra.

Alves & Cia talvez signifique para o escritor lusitano a sua antiga tentativa de recuperar o riso, que é próprio do homem, em ensaio intitulado *A decadência do riso*⁴⁶, de 1891. Nele, Eça critica o pessimismo, sugerindo o riso ao leitor como um exercício terapêutico para enfrentar o mundo civilizado que, na visão do crítico, é o responsável pela

⁴⁶ Publicado em *Notas contemporâneas*.

melancolia da humanidade: “Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a económica, a social, a literária, a artística que matou o nosso riso...” (QUEIRÓS, 1986, p. 1479).

O riso que o leitor consegue esboçar em *Alves & Cia* advém da complexidade das situações criadas por Godofredo em torno do próprio conflito, mais do que a traição da esposa e do sócio, é ele mesmo o responsável pela existência abominável que passa a levar depois do episódio do sofá amarelo. E certamente, na perspectiva defendida pela teoria da *Decadência do riso*, esse sofrimento dele é oriundo dessa complicação de sua existência social da qual ele não abdica para poder satisfazer as exigências do mundo civilizado dos negócios e da lisura comportamental perante à sociedade.

Tanto complicamos a nossa existência social, que a acção, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: – e tanto complicamos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o pensamento, no meio dela, pela confusão em que se debate, se tornou uma dor maior. O homem de acção e de pensamento, hoje, está implacavelmente votado à melancolia. (QUEIRÓS, 1986, p. 1479).

Ironicamente, se Godofredo encontra-se impossibilitado de rir, o leitor é quem é levado a rir da melancolia dele, afinal, como bem lembra Bergson (2007), o riso tem por função apontar as falhas humanas de quem não se adapta aos códigos sociais. E Godofredo, mostra-se tão inadaptado e ingênuo, a ponto de não perceber que seus amigos conselheiros, assim como o leitor, também não se apiedam de sua miséria, dando-lhe muitas vezes um trato desdenhoso e burlesco. Segundo Mário Sacramento, é perceptível em toda a obra tardia de Eça de Queirós esse “desejo de violentar a melancolia por um regresso, artificial embora, à primitiva ingenuidade” (SACRAMENTO, 1945, p. 248).

Vendo-se ridicularizado e humilhado pelas negativas de Machado diante das propostas suicidas, Godofredo Alves não vê outra alternativa a não ser recorrer aos conselhos de seus amigos Carvalho e Medeiros:

O seu amigo íntimo, o Carvalho, aquele que fora diretor da Alfândega de Cabo Verde e que casara rico, morava lá; e era ele o primeiro a quem se dirigia, a contar-lhe tudo, a entregar-se à sua velha amizade; depois iria procurar o outro dos seus grandes amigos, o Teles Medeiros, homem de fortuna e de sociedade, que tinha panóplias de floretes na sala, e a experiência do ponto de honra. (QUEIRÓS, 1994, p. 93)

Nesse fragmento, Carvalho e Medeiros são descritos sob o aspecto exterior, visível, ou seja, como Godofredo os enxerga, apenas no âmbito das aparências, ambos ricos e com certo prestígio na sociedade. Ao chegar à casa de Carvalho, Godofredo, atrapalhado e envolvido por “um tom de valsa⁴⁷ rápido” entoado por um piano que vibrava na casa, conta com sofreguidão o ocorrido. E Carvalho, diante daquele relato conturbado e pernicioso, ressabiava-se pela integridade de seu lar que naquele momento abrigava histórias escusas de adultério: “Às primeiras palavras de sofá, de braço pela cinta, Carvalho, que tirava lentamente as luvas, ficou petrificado, no meio do gabinete: e foi correr ainda mais o reposteiro, como se receasse que a história daquela traição lançasse uma exalação indecente através do seu prédio” (QUEIRÓS, 1994, p. 94).

Ao perceber que Godofredo buscava nele uma testemunha, Carvalho acovarda-se, “tomava-o logo um susto de burocrata, um medo da lei, o receio de se comprometer” (QUEIRÓS, 1994, p. 94). Movido por esse medo, ele tenta convencer Godofredo de que o episódio do sofá amarelo pode não ter sido nada tão sério e sugere fria e secamente num desdenhoso dobrar de ombros: “O melhor é deixar tudo como está, tua mulher em casa do pai, tu na tua, e o que lá vai, lá vai...” (QUEIRÓS, 1994, p. 99). Ao contrário do que se espera de um amigo, Carvalho mostra-se egoísta ao tentar proteger a própria imagem em vez de se dispor a ajudar Godofredo, usa até uma suposta gravidez da mulher para livrar-se da responsabilidade com o amigo.

Ao consultar os amigos, Godofredo parece não encontrar de imediato os aliados de que precisa, pois assim como Machado, tanto Carvalho quanto Medeiros descartam a ideia de um duelo tirado à sorte, o que mais uma vez acaba por ridicularizá-lo. Além disso, alegam não haver motivo para tanto, o que irrita profundamente o comerciante: “— Não há motivo! Então qual é o motivo bastante para que dois homens se matem?...” (QUEIRÓS, 1994, p. 104).

Tanto Carvalho quanto Medeiros demonstram surpresa ao saber que se tratava de Machado o traidor: enquanto um, horrorizado, bateu as mãos uma na outra bradando infâmia, o outro dá um pulo da cama para demonstrar sua indignação. Tais reações atribuem um tom burlesco à cena, fazendo o leitor duvidar se era realmente indignação que os assaltava ou o fervor de uma comum e dissimulada curiosidade pelos casos de alcova. Outro comportamento dos amigos que desautoriza o teor de seriedade do problema de Godofredo é quando Medeiros julga mais adequado trajar-se todo de preto para tratar desses assuntos de honra e Carvalho,

⁴⁷ A referência à valsa tocada por Mariana, a esposa de Carvalho, não é aleatória. Ela intervém na cena, as pausas e oscilações de ritmo, que se dão pelo menos três vezes, parecem metaforizar o grau de ansiedade de Godofredo ao relatar o ocorrido a Carvalho, funciona como a trilha sonora do seu desgaste em ter que confidenciar seu conflito.

estando com o seu terno de *cheviot* claro, olha para si meio inconformado com aquela decisão de Medeiros, o que quebra tom de seriedade do caso.

Os amigos que deveriam figurar para Godofredo como seus fieis conselheiros perdem para o leitor toda a credibilidade no sentido de se mostrarem realmente aptos a enfrentarem com ele a aventura de ir bater-se com o inimigo. A conduta reprovável de ambos os desabilita, mas irônica e ingenuamente Godofredo confia-lhes sua honra. Carvalho chateia-se por ter que abdicar de um passeio a Pedrouços com a esposa para fazer diligências com Godofredo na casa de Medeiros. Este apresenta-se de uma forma caricatural e é ainda mais inábil em questões de honra.

Além de parecer ostentar a preguiça como um de seus pecados, Medeiros não esconde seu envolvimento com mulheres casadas, o que o faz pertencer mais ao grupo de que faz parte Machado do que Godofredo. Sua preguiça justifica-se por outro pecado capital, a luxúria: Carvalho e Godofredo o encontram ainda na cama porque ele se deitava às cinco da manhã em função das noitadas com amores proibidos, os quais ele não faz questão de ocultar: “— Caramba, ia sendo ontem apanhado. Pôr um segundo... E se o marido entra na cozinha, que é logo ao lado da porta, lá se ia tudo quanto Marta fiou. Irra, que não ganhei para o susto” (QUEIRÓS, 1994, p. 101).

Na ocasião, além desse agravante de Medeiros, Carvalho ainda tem a infeliz ideia de associar o caso de Godofredo aos de Medeiros, não se dando conta talvez que os casos eram semelhantes, mas que os dois amigos ocupavam posições diferentes, estando Godofredo com a mais desconfortável delas: a de marido traído: “— Pois é pôr uma coisa dessas que nós cá vimos...”. Godofredo apenas vê-se mais uma vez ridicularizado e, diante de Medeiros, “sentia uma fadiga, um horror de tornar a contar a sua história”. (QUEIRÓS, 1994, p. 101).

Com base na conduta arbitrária dos conselheiros, cabe aqui a observação de Mário Sacramento que diz que a ironia em *Eça* de Queirós busca evidenciar a dissonante correspondência entre o indivíduo e o cidadão:

Eça de Queirós preferirá deslocar *o jogo do cômico do indivíduo para o cidadão*, ou seja, fazer incidir a contradição sobre o social, mostrando a disjunção entre o que há de mesquinho no indivíduo e a gravidade das funções sociais que exerce (...), entre a gravidade e a banalidade do que diz, entre a austeridade do porte social, e o desregramento da vida íntima”. (SACRAMENTO, 1945, p. 140)

Nessa perspectiva, a situação irônica de Godofredo se dá por ele confiar no que os amigos aparentam ser, na imagem social que eles divulgam e não pelo que são no âmago de sua individualidade. A aparente estranheza do leitor para com a atitude dos conselheiros

justifica-se porque eles estão disfarçadamente no exercício de sua individualidade sem que o herói se aperceba disso. Ambos parecem querer preservar alguns valores ancorando-se na mentira, o que, segundo Beatriz Berrini, faz com que se estabeleçam dois níveis de vida “o aparente e o real” (BERRINI, 1982, p. 163). E é justamente essa não correspondência entre o que exibem ser para a sociedade e o que demonstram ser no trato dado ao caso de Godofredo que fomenta a ironia e cria situações de riso.

Outra observação a ser feita em relação à postura desses conselheiros às avessas diz respeito à ávida curiosidade com que se reportam às cartas de Ludovina, alegando a necessidade de conhecê-las para reunir provas do caso. Carvalho “palpou o papel, revirou-o, conservando-o nos dedos com uma curiosidade excitada, como se sentisse ali o calor dos beijinhos...” (QUEIRÓS, 1994, p. 96). E Medeiros repetia a frase entoada na carta, “lembrando-se dos olhos negros de Ludovina, do seu corpo de rainha, já aceso, palpando o papel, revirando-o também em todos os sentidos como o outro fizera” (QUEIRÓS, 1994, p. 103). A dor de Godofredo parecia não incomodá-los, a avidez e o interesse com que liam a carta representam uma inadmissível desconsideração e falta de respeito para com o amigo. Cada frase de Ludovina ouvida por Godofredo na voz deles o enfurecia e o humilhava ainda mais.

Após se deliciarem com os detalhes do caso e das cartas e tripudiarem sutilmente da dor do comerciante, Carvalho e Medeiros assumem para si a responsabilidade de conduzirem aquele caso em nome de Godofredo. Sendo assim, ordenam que Godofredo dirija-se para casa e aguarde até que eles se decidam com Machado e os padrinhos dele. Mas antes, Medeiros faz um recomendação que inquieta Godofredo:

— Olha, tu entenderás de coisas de negócios. Mas de coisas de ponto de honra, entendo eu... Tu desde este momento não tens senão a esperar que nós te vamos dizer – é a tais horas, em tal sítio, e com tais armas. E depois no dia seguinte, marchar! Não tens mesmo que te ocupar do médico. Eu peço ao gomes, que entende muito de feridas... E não é homem para perder a cabeça, se um de vocês ficar escalavrado de todo. (QUEIRÓS, 1994, p. 106)

Godofredo sente-se assustado com essa ideia de médico, imagina-se logo como o necessitado dos serviços dele. É como se Medeiros não depositasse confiança em sua vitória e já estivesse a providenciar alguém para socorrer-lhes os ferimentos. E como se não bastasse, vem ainda o Carvalho com a história de uns papéis que, no entendimento de Godofredo, referiam-se ao testamento: “— E tu vais para casa, se tens que fazer, ou papéis a pôr em ordem, ou outra coisa...”? (QUEIRÓS, 1994, p. 106). Agora era o outro que não o

considerava, como se apostasse na vitória de Machado. Nesse momento, o herói parece hesitar diante da lealdade e confiança dos seus conselheiros, mas não protesta, pois na verdade sente-se aliviado por seus amigos terem se decidido por ele:

Decerto ele era o primeiro a querer que o duelo fosse sério, fosse mortal... Mas enfim, aqueles seus dois amigos, os seus melhores amigos, os seus íntimos, um a falar já de feridas, outro a empurrá-lo para a porta para ir fazer testamento, pareciam-lhe grosseiros, inutilmente cruéis... Sem uma palavra, desceu. (QUEIRÓS, 1994, p. 106-107)

Ao contactar com os padrinhos de Machado, Nunes Vidal, “rapaz de experiência em coisas de honra” e Albertinho Cunha, “que estava como um comparsa” (QUEIRÓS, 1994, p. 109), os conselheiros de Godofredo Alves mostram-se ainda mais inaptos diante do leitor na sua incumbência de cuidarem da honra de Godofredo, pois além de demonstrarem o tempo todo admiração pelo talento, bonitas palavras e cavalheirismo extraordinário de Nunes Vidal, parecem seguir à risca tudo o que ele diz.

Na figura de Nunes Vidal, evidencia-se mais uma vez a oposição entre Godofredo Alves e Machado, ressaltando novamente uma suposta inferioridade do marido traído em relação a seu oponente. Enquanto aquele entrega a própria honra nas mãos de dois inescrupulosos que exalam à alcova e que não demonstram a menor habilidade para defendê-la, este dispõe de um padrinho sensato, astucioso, bom nas palavras e que mostra-se bem industriado na defesa do amigo.

Nunes não tem nenhuma dificuldade em convencer Medeiros e Carvalho da necessidade de se buscar paz e reconciliação antes de recorrer a um duelo grave à pistola, pois, segundo ele, não havia motivo para tal. Novamente a irritante falta de motivo que pela terceira vez assolava os ouvidos de Godofredo Alves, mas ele, mesmo indignado, presta atenção ao relato de seus conselheiros. A alegação da falta de motivo surge como elemento de comicidade, pois é a terceira vez em momentos distintos que a frase é dita a quem mais a detesta ouvir. Segundo Bergson (2007), a repetição está dentre os processos de criação de comicidade, logo isso seria válido também aos freqüentes tropeços de Godofredo em móveis na euforia das situações, ao longo da narrativa há pelo menos três registros: um na cena do flagrante e na casa de Medeiros por duas vezes, sendo uma no primeiro encontro e a outra na sala escura onde espreitava as decisões do conselho. A ocorrência do tropeço pode ilustrar o nervosismo do protagonista, mas sua repetição pode denotar o temperamento estabonado e ridículo do protagonista.

Carvalho e Medeiros, sem aparentarem nenhuma desconfiança às palavras de Vidal, transferem a Godofredo tudo o que lhes foi dito, sem ao menos fazerem um juízo mais apurado da defesa de Machado apresentada por seu padrinho. Muitas vezes, Medeiros tinha que recorrer a expressões de reforço como “não é verdade, Carvalho?” para que Godofredo realmente pudesse acreditar no que eles estavam a dizer-lhe. Nunes Vidal “dissera que não havia motivo de sangue, porque o que se passara entre Machado e a senhora fora um simples namoro...”. Godofredo se enfurece com esta ideia, pois tinha conhecimento das cartas dos amantes, para as quais Carvalho logo atalha que o Nunes também tinha uma justificativa: “— Mas o Nunes provou-me que não. Tinha lido as cartas ele também, o Machado contara-lhe tudo, e depois de ter combinado, pensado, chegara a este resultado: que não passara de namoro” (QUEIRÓS, 1994, p. 110). Enquanto Godofredo inquieta-se com esta possibilidade, Carvalho, não por acaso, está a observar um quadro de *Leda e o Cisne*⁴⁸.

A superioridade latente no discurso de defesa de Machado é tanta que até mesmo a cena do flagrante que Godofredo afirma ter visto cai em descrédito nas palavras de Medeiros: “— Esse ponto é que se não pode negar porque tu viste, com os teus olhos. Mas o Machado explicou ao Nunes. E o Nunes explicou-nos a nós. Era uma brincadeira, era a rir, era a fazer cócegas...” (QUEIRÓS, 1994, p. 111). Este argumento lembra uma famosa frase do comediante novaiorquino Julius Henry Marx, de pseudônimo Groucho Marx, que diz “você prefere acreditar em mim ou em seus próprios olhos?”. Pelo visto, Godofredo prefere acreditar em todos, menos no que viu.

Totalmente instruídos por Nunes Vidal, os conselheiros de Godofredo continuam sua estratégia de convencimento junto a Godofredo e sugerem um duelo mais simples, à espada, já que Machado não tinha o direito de namorar Ludovina. Diante dessa nova ideia de violência, Godofredo mostra-se temeroso: “Começou a lembrar-se de histórias de ferimentos que ouvira. Um golpe de espada ao princípio fazia apenas um frio – as dores eram depois, longas, nas noites longas, quando os colchões aquecem e o corpo se não deve mover...” (QUEIRÓS, 1994, p. 117).

Godofredo, conturbado com a ideia de ter que se bater com Machado, amedronta-se diante do inimigo e demonstra uma conveniente sensatez quando o que está em pauta é salvar a própria pele:

⁴⁸ Pintura renascentista de Leonardo Da Vinci inspirada no acervo mitológico Greco-romano em que Zeus, encantado por Leda, rainha de Esparta, acaba por seduzi-la metamorfoseando-se de cisne. Tal referência em *Alves & Cia*, certamente funciona como uma metáfora do caso amoroso de Machado com Ludovina. Ao contemplar este quadro, sugere-se que no fundo Carvalho não acredita na inocência do casal de amantes, mas demonstra-se empenhado em colaborar para livrar o amigo das ideias de sangue que o persegue.

Depois pensou que nunca manejara uma espada. E o Machado tinha dado lições de esgrima. Decerto era ele que ficaria ferido. E o mesmo terror voltava-lhe. Parecia-lhe que não temeria tanto, a morte brusca, uma bala através do coração. Mas uma ferida grave, que o retivesse na cama semanas, com toda a sua lenta marcha, a febre, a inflamação, o perigo de gangrena. Era horrível. Toda a sua carne tremia, se encolhia a essa idéia. Mas enfim acabou-se, era a honra que o pedia. (QUEIRÓS, 1994, p. 118)

Ao revelar a habilidade de Machado com o esgrima, o narrador pulveriza indícios de que a sugestão de Nunes Vidal por um duelo à espada não foi nada aleatória ou desproposita. Além disso, essas digressões do comerciante em torno de uma possível derrota ilustram também a sua não competência em resguardar a própria honra, ele busca salvá-la por uma pressão social, não por um desejo íntimo de reparação. É o herói às avessas que não quer passar por nenhuma aventura ou desventura, nem enfrentar seu inimigo. Na ótica de Bergson, a inversão também gera o humor, pois “muitas vezes nos é apresentada uma personagem que prepara a rede na qual ela mesma acaba caindo” (BERGSON, 2007, p. 70). Seria o caso de Godofredo?

Antes do conselho agendado por Nunes Vidal na casa de Medeiros, Godofredo ofereceu um jantar ao Carvalho e ao Medeiros, os quais mais uma vez não deixaram a displicência de falarem sobre casos de adultério na presença do amigo, num recorrente desrespeito à figura do herói. Medeiros chega até a confessar que desbancou Machado em um de seus casinhos, “tinha sido o amante da francesa com quem ele estivera. Então começou a falar de si, das suas conquistas: e voltou à história da véspera, quando estivera para ser apanhado na cozinha” (QUEIRÓS, 1994, p. 114).

Nesse divertido papo às custas de maridos traídos, os conselheiros de Godofredo demonstram novamente sua hipocrisia em quererem colaborar na resolução de um triângulo amoroso quando eles mesmos são os típicos representantes dos dissolutores de lares que povoam a sociedade burguesa de Lisboa.

O Carvalho também tivera uma história assim, em Tomar. Mas aí tivera de saltar pela janela, e caíra em cima numa estrumeira... O Carvalho sabia pior do que isso: um amigo dele, o Pinheiro, não o magro, o outro, o picado das bexigas, que tinha estado escondido num curral de porcos seis horas. Ia morrendo. E quando via um porco punha-se branco como a cal. (QUEIRÓS, 1994, p. 114)

O caráter grotesco das descrições e a postura despojada e despreocupada dos amigos só corroboram a inaptidão de ambos para a empreita a que foram requisitados. Godofredo, desconfortável com a situação, visto que era “homem casado e honesto, não tinha destas

anedotas: a sua vida fora toda doméstica, sem aventuras” (QUEIRÓS, 1994, p. 114), apenas ouve, esboçando por vezes um sorriso amarelo, como quem era complacente outrora com tais atitudes, mas que agora resigna-se por não poder repreendê-las. É também o que percebe Lélia Parreira Duarte: “Godofredo tem sorrisos deliciados para as aventuras de Machado, sentindo-se entretanto incomodado pelo riso alheio quando passa a ser ele, supostamente, o marido traído” (DUARTE, 2006, p. 201).

Chegado o referido conselho, Nunes Vidal usa sua sagacidade para mostrar o quanto um duelo seria prejudicial a todas as partes envolvidas: “o que faz um duelo? Compromete a Sra. D. Ludovina, faz crer ao público que houve realmente adultério, torna ridículo o Sr. Alves e prejudica a firma comercial...” (QUEIRÓS, 1994, p. 120). É também o Nunes quem tem a “ideia de bom senso” de preservar a relação comercial dos sócios: “Desde o momento em que não há motivo para duelo, não há motivo para que se interrompam as relações comerciais...” (QUEIRÓS, 1994, p. 121). E para que essa dissimulação tivesse êxito, Nunes sugere o estratagema da carta de Machado ao guarda-livros, com o intuito de se simular uma justificativa de outra natureza para o distanciamento entre os sócios, para que eles pudessem retornar em pouco tempo à normalidade da vida comercial.

Reproduzindo exatamente tudo o que o padrinho de Machado havia avaliado, dito e decidido, os conselheiros de Godofredo convenceram-no da desistência de ir bater-se com Machado. Godofredo recebe do conselho o que no fundo desejava, e, apesar da conveniência e do pragmatismo da decisão, seus conselheiros queriam satisfazê-lo.

Aliviado com a decisão, e não poderia ser outra a que desejava ouvir, Godofredo não só agradece a ajuda dos seus conselheiros de vento (pois não esboçaram uma só ideia), como segue à risca às recomendações que privilegiam a lógica comercial. Todavia, o herói vai além, pois não apenas desiste da vingança como também se reconcilia com Ludovina, de quem precisava para regular seu mundo doméstico, e de Machado, de quem dependia no mundo dos negócios. Desse modo, com sua vida social e privada restituída, a vida do comerciante volta à regularidade dos dias felizes.

Percebe-se que, ironicamente, quem acaba sendo o efetivo conselheiro de Godofredo é o próprio Machado através da arguta defesa de Nunes Vidal, que certamente foi instruído por ele. A incompetência dos dois conselheiros mostrou-se, por mimese, eficiente e serviu, não só para resguardar de um escândalo a honra do herói, mas sobretudo para pôr em evidência a astúcia de Machado e a preponderância de seus interesses no desfecho do caso. A honra de Godofredo não passou de um negócio urgente que Machado precisava fechar e que Nunes Vidal o representou bem, estando munido de propostas e contra propostas eficientes. O papel

de Machado aqui é totalmente irônico, pois ele se serve da ironia retórica, na qual o dito irônico “ataca e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido” (DUARTE, 2006, p. 29). Como se vê, mais um vez Machado demonstrou o seu faro comercial cuja imagem não podia deixar ser manchada por causa de um negocinho.

Embora não descarte a caracterização de Lélia Parreira Duarte de *Alves & Cia* como pertencente à ironia *humoresque*, aquela que preserva sua ambiguidade no intuito de “demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (DUARTE, 2006, p. 31), pode-se dizer, num sentido restrito, que no desfecho desse conselho prevaleceu por parte de Machado a ironia retórica: aquela em que se elaboram formas de pensamento e linguagem em situações específicas com o intuito de atingir um dado fim, uma verdade. Na concepção de Duarte, “essa ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva”, então, ao se servir da habilidade persuasiva de Nunes Vidal, Machado busca defender sua versão do ocorrido, a de namoro e não de adultério como crê Godofredo. Versão esta que não implica dizer que é a verdadeira, mas que ele a defende como tal, afinal precisa vencer seu oponente, já que “a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro”. Dessa maneira, ele manipula as evidências do flagrante “para vencer ou dominar o outro” (DUARTE, 2006, p. 22-23). E o consegue, à distância e habilmente, com o poder das palavras.

Segundo Carlos Reis, “a ironia e o sentido crítico queirosiano levam, com frequência, a representações que denunciam as contradições desse real que não raro é objecto de caricatura” (REIS, 2000b, p. 108-109). Pode-se dizer que é o que ocorre nessa intrincada e simultaneamente risível e caricatural tentativa de encobrir a realidade e salvar a honra e os negócios, tendo cada personagem, não só Godofredo, seu interesse específico para que o desfecho do caso seja conveniente a todos. E em meio a tudo isso, mesmo com a incompetência e inautenticidade de discurso de seus conselheiros, o protagonista escapou de um duelo e de uma possível morte, afastou de si a possibilidade da ruína e da solidão. Mas quanto à integridade de sua honra já não se pode dizer o mesmo, principalmente do ponto de vista do leitor.

4.2 PARA TAPAR AS BOCAS E OS OLHOS DO MUNDO, UM PRAGMATISMO DE SALVAÇÃO

Após consultar os amigos, que mais funcionaram como fantoches dirigidos por Machado, sobre como proceder ao que lhe fizeram o casal de amantes, Godofredo chega à conclusão ironicamente racional que irá tapar a boca e os olhos do mundo. Recorre então à reconciliação pela lógica social, afinal simular, fingir para a sociedade que não houve adultério restabeleceria a harmonia de sua vida doméstica, lhe traria benefícios como os reconhecem prudente e convenientemente seus amigos:

- Tapas assim a boca ao mundo, disse o Carvalho.
- Salvas-te do ridículo, disse o Medeiros.
- Manténs a firma intacta e unida...
- Livras tua mulher de má fama!...
- Conservas um sócio inteligente e trabalhador.
- E talvez um amigo! (QUEIRÓS, 1994, p. 122)

É visível a preponderância da figura de Machado nessas considerações. O interesse pelo futuro dos negócios pesa mais que o sentimento de desonra que acomete o protagonista. Safar-se do olhar acusador da sociedade também se faz necessário, mas livrar Ludovina da má fama é imperioso porque junto com ela arrastar-se-ia o nome de Godofredo e da empresa. Ele dependia do faro de Machado na firma, – não se trata apenas de manter uma amizade – bem como precisa proteger os negócios e a si próprio de um escândalo; Machado por sua vez, precisa manter intacta sua imagem admirável de trabalhador competente, sócio inteligente e amigo fiel, afinal teria um grande impacto aos olhos dos outros a revelação de um amigo traidor.

A alternativa pragmática de Godofredo apresenta-se sob o prisma de uma ironia que, como diz Lélia Duarte, explora “com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo” (DUARTE, 2006, p. 34). Nessa perspectiva, a ironia arquitetada por Eça reflete a dualidade da conduta do protagonista, o qual desejava salvar a honra só para não parecer um lamecha, como diz Jorge em *O primo Basílio*, perante à sociedade, reguladora de assuntos e comportamentos de variada ordem. Além de faltar-lhe a coragem para lavar com sangue a própria honra, Godofredo é um romântico impecável que amava sua Lulu e continuava a admirar o sócio, mesmo depois do episódio do

sofá. Sua decisão então contraria todos os impulsos e desejos de vingança que o assaltavam, desconsiderando inclusive a possibilidade de ele ser vitimado novamente pela deslealdade da esposa e do amigo. Logo esse desacordo entre sentir e agir, ser e parecer é em nome do prestígio e das facilidades que as aparências lhe oferecem na sociedade lisboeta de então.

A infidelidade da esposa e do sócio deixou Godofredo Alves atônito, decepcionado, sequioso de vingança. Entretanto, ao arquitetar descabidos planos de vingança como suicídios e duelos tão rapidamente descartados, ele estava mais a buscar satisfazer as expectativas dos outros, de uma sociedade que condena o adultério e exige do marido traído uma reparação, do que demonstrando seus reais sentimentos diante do ocorrido. Convém destacar que mais do que a dor de ser traído, pesava na existência de Godofredo a obrigação social de repudiar a mulher que ele ainda ama e o homem que ele muito admira e do qual depende inelutavelmente no mundo dos negócios.

Optando pelo comodismo de não abdicar da mulher que ama nem do sócio de quem depende sua fortuna, Godofredo reata com Ludovina e passa a exibir a todos sua felicidade doméstica, assim faz questão de ir aos locais públicos na companhia de sua Lulu. A intempérie entre ele, a mulher e o sócio parece não ter contribuído para aguçar-lhe a racionalidade e a sensatez, ou reduzir-lhe a ingenuidade, logo continua a agir e a portar-se com a euforia e impulsividade do romântico que nunca deixou de ser. A ingenuidade se mostra, por exemplo, no momento em que, num camarote em S. Carlos, admiradores fixam o binóculo na beleza de Ludovina, enquanto ele acha que todos estão a pasmar-se ante a união do casal. Num outro momento, sua impulsividade o faz desconfiar de uma carta inofensiva que a mulher recebe de uma pobre moça, tal reação deixa claro que a insegurança perante a mulher permanece mesmo após a reconciliação. Conviver com a sensação de desconfiança é um dos preços que ele terá que pagar por optar pelo pragmatismo das aparências.

Ao seu modo, Godofredo recupera o equilíbrio do seu mundo doméstico do qual também dependia sua imagem pública. Comemora a volta dos dias felizes ao lado de sua Lulu:

Então, outra vez, a vida de Godofredo foi calma e feliz. Na casa da Rua de S. Bento entrara de novo a ordem, e a alegria: os ovos ao almoço já não apareciam crus ou duros; já à noite o Souvenir d'Andalousie dava a Godofredo aquele não sei quê dos vergéis de Granada; e a todo o momento a voz dela, o *frou-frou* dos vestidos dela, banhavam de alegria o seu coração. (QUEIRÓS, 1994, p. 139)

Na novela, a reconciliação de Godofredo com Machado ganha mais visibilidade do que com Ludovina, talvez com o intuito de reforçar a predominância do capital na decisão

pacífica e pragmática do protagonista. Assim os sócios parecem retomar uma amizade ainda mais calorosa, “era como dois amigos que se encontram depois duma ausência”, conversaram avidamente sobre as preferências e gostos de cada um e voltaram aos velhos tempos (QUEIRÓS, 1994, p. 139). A partir dali, os sócios estariam unidos para sempre e a morte da mãe de Machado funcionou como um pretexto para ele reintegrar-se ao lar de Godofredo, já que houvera re-estabelecido a amizade:

Godofredo não o deixou mais. Passou essa noite com ele: ocupou-se do enterro, dos convites, da compra dum terreno no Alto de S. João. E ao outro dia, na solenidade dos pêsames, os amigos da casa davam-lhe a ele apertos de mão, tão sentidos e tão mudos, como ao próprio Machado – reconhecendo, nele, mais que um irmão de Machado, quase um pai.

O enterro foi concorrido; havia vinte carruagens; Godofredo levava a chave do caixão, e no cemitério dirigiu tudo, convidou os amigos mais íntimos para as borlas do esquife, cochichou com os padres, prodigalizou-se, – e quando o caixão desceu à cova, as únicas lágrimas que houveram foram as dele. (QUEIRÓS, 1994, p. 145)

Como se observa, Godofredo passa a servir Machado como nunca dantes, chega a receber os pêsames da mãe pelo amigo, como se a infidelidade de outrora servisse para aproximar ainda mais os dois. Mais do que a tônica pacífica da reconciliação, surpreende e inquieta o leitor a forma intensa e aparentemente autêntica como se dá essa nova relação entre os elementos desse triângulo. O romancista lusitano manipula uma ironia que, na sua gênese *humoresque* é “uma circunvolução do sério”, como atesta Lélia Duarte (2006, p. 37). Diante da inusitada relação entre pessoas que dantes estavam para se bater, o leitor não acredita ser sério o que se lhe apresenta: toda essa dedicação, cumplicidade, companheirismo parecem brincar com a gravidade da traição que se passara entre eles. Surgem então o cômico e o burlesco engendrados pela atitude das próprias personagens.

Na compreensão de Lélia Duarte, é um efeito típico da ironia que se entende por *humoresque* deixar “em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui” (DUARTE, 2006, p. 32). Diante disso, pode-se dizer que, de certa forma, o leitor de *Alves & Cia* fica em suspenso, como a aguardar a contundência de uma explicação. Entretanto em vez de esclarecimentos, é apresentada ao leitor a inquietação decorrente do teor de mistério que residirá na nova relação entre Ludovina e Machado, e que permeará de sugestões, ditos e não ditos o desfecho dessa história.

O próprio Godofredo é quem promove o primeiro encontro de Ludovina com Machado após o episódio do sofá amarelo. Ludovina mostra-se perturbada com o

inconveniente daquela presença e, não por acaso, ausenta-se da sala e retorna “tendo decerto posto na face uma camada de pó-de-arroz” (QUEIRÓS, 1994, p. 146). Tal atitude sugere, não só uma tentativa de amenizar o desconforto da situação, mas também a possibilidade de uma reincidência do adultério, pois ela arrumou-se para ele, não necessariamente com o intuito de apresentar-se melhor como anfitriã. Além disso, ela estuda a fisionomia do ex-amante e suas lembranças se reportam ao episódio do sofá amarelo, bem como expressam o desejo de consolar aquele homem afetado pela fragilidade de uma perda, embora depois ateste que Machado já não tem o fulgor de amante de outrora:

Mas uma sombra passara sobre a face comovida de Machado; e um bafo morno de tristeza pesou na sala. E foi esta tristeza que, subitamente, os pôs à vontade. Era como se o Machado, com aquele luto pesado, aquela saudade da mãe, aquele túmulo ainda recente, não fosse o mesmo que ali bebera copos de vinho do Porto, com ela nos braços, sobre o sofá amarelo; mas um outro Machado, um rapaz grave, com uma dor que era necessário consolar, envelhecido, e para sempre incompatível com coisas de amor. (QUEIRÓS, 1994, p. 147)

Percebe-se na trama que a tripla reconciliação tenta se movimentar no sentido inverso ao das circunstâncias que propiciaram o adultério de outrora, logo é imperioso apartar Ludovina de Machado e reaproximá-lo ainda mais fortemente de Godofredo. Dessa forma, apesar desse recôndito desejo de Ludovina de reaproximar-se de Machado, as circunstâncias impõem entre eles a prudente distância e a devida frieza, assim, “a vida continuou, desenrolando-se, banal e corredia como ela é” (QUEIRÓS, 1994, p. 148). A firma seguiu em sua prosperidade e Machado engajou-se novamente no seio da família de Godofredo. E, como no caso do negociozito, novamente Godofredo erra nas suas inferências ao julgar que o sócio jamais se recuperaria da perda da mãe. Mais tarde Machado não só retomará sua vida de galanteador e sedutor de raparigas e senhoras como também se casará por duas vezes, ambas as vezes com viúvas, e também terá amantes.

O curioso dessa nova e duradoura relação que se configura entre Machado e a família Alves é a relação que se estabelece entre Ludovina e as respectivas esposas de seu amante de outrora. Da primeira, Castanheda, Ludovina fora íntima a ponto de quase definhar quando da morte da amiga; da segunda, a senhora dos olhos extraordinários, Ludovina e também Godofredo foram-lhe, nas palavras do narrador, escravos:

[...] bem depressa Ludovina se tornou a escrava desta curiosa criatura que escravizava também o marido, tinha uma influência absoluta em Godofredo, dominava tudo em redor de si, criados, relações, fornecedores, sem nenhum esforço, sem qualidade nenhuma superior, só com a sua figurinha roliça, e os seus olhos pestanudos que expiravam de langor. (QUEIRÓS, 1994, p. 149-150)

Diante dessa outra revelação, o leitor se vê novamente em suspenso. Sem maiores esclarecimentos além desse único e obscuro parágrafo, o narrador jorra na face do leitor essa estranha e curiosa relação de subserviência do casal Alves com a pestanuda companheira de Machado. Aqui o dito fica por dizer e o leitor, autorizado pela já conhecida e ambígua conduta das personagens, passa a operar por inferências. A começar pela ênfase dada aos olhos extraordinários dessa mulher sem nome e a sua volumosa pestana, lembrando que os pêlos do corpo sugerem virilidade e sensualidade, e, considerando ainda a altivez dessa mulher que mantinha tudo sob seu controle, não seria excesso inferir que tal personagem represente a versão feminina de Machado na vida do casal.

Seria então a hora de Ludovina e Machado, numa alusão à pulseira com formato de serpente, morderem a própria cauda, numa possível relação adúltera entre Godofredo e a pestanuda. Ludovina, para não perder a comodidade da vida ao lado do marido, obedecia-lhe, afinal só uma relação íntima com esta mulher explicaria a subserviência de ambos, principalmente de Godofredo, a não ser que ele o fizesse como uma extensão ao respeito e estima que nutria por Machado, o que pouco convence. O langor atribuído a ela, talvez se aproxime da índole débil e romântica de Godofredo, o que não o impedia de exibir seu poder perante à sociedade, assim como a pestanuda no seu ambiente doméstico. Em suma, o fato é que a influência dessa mulher surge e finda-se como uma incógnita na vida de Godofredo e Ludovina.

Enfim, recuperada a amizade e o sócio, a firma prosperando, a vida doméstica reestabelecida, venceu o pragmatismo ancorado numa prudência que nada mais é do que a expressão clara de uma hipocrisia em nome da conveniência:

Tinha estendido os braços à esposa culpada, ao amigo desleal, – e com este simples abraço, tornara para sempre a sua esposa um modelo, o seu amigo um coração irmão e fiel. E agora ali estavam todos juntos, lado a lado, honrados, serenos, ricos, felizes, envelhecendo de camaradagem, no meio da riqueza e da paz. (QUEIRÓS, 1994, p. 151).

Nas palavras de Maria Lúcia Oliveira, “o burguês recompôs o seu mundo privado para melhor prosperar no mundo público, fazendo do amor a ponte para o perdão e a reconciliação” (OLIVEIRA, 2011, p. 26). E Godofredo gaba-se de ter tomado essa decisão tida por ele como acertada, pesa os prós e não enxerga contras em sua decisão. Sente-se realizado por seu pragmatismo de salvação e, diante de Machado elogia a prudência que o livrou das ideias de sangue e de um rompimento com o sócio:

Às vezes pensando nisto, Alves não pode deixar de sorrir de satisfação. Bate então no ombro do seu amigo, lembra-lhe o passado, diz-lhe:
 —E nós que estivemos para nos bater, Machado! A gente em novo sempre é muito imprudente...
 E por causa dum tolice, amigo Machado!
 E o outro bate-lhe no ombro também, responde sorrindo:
 —Por causa dum grande tolice, Alves amigo. (QUEIRÓS, 1994, p. 151)

Observa-se que nessa relação de cumplicidade com tom de camaradagem outrora inexistente, reside uma certa ironia. Entre sorrisos e batidinhas no ombro, os “amigos” reavaliam o passado e o caracterizam de tolice. Pode-se dizer então, numa perspectiva metonímica, que Ludovina foi a tolice que insensatamente um dia ameaçou a relação entre os dois, mas é importante destacar que para Machado ela não foi qualquer tolice, mas uma “grande tolice”, numa referência metafórica à beleza ou aos predicados de Ludovina.

Para Mônica Figueiredo, a ficção de Eça de Queirós se preocupa com “uma história sem heróis e feita de personagens hipócritas”, afinal suas personagens “já vivem num tempo de desencanto em que a aceitação da mediocridade constitui a verdadeira dor” (FIGUEIREDO, 2006, p. 283). Em *Aves & Cia*, a hipocrisia que deveria aviltar a honra de Godofredo é a mesma que o livra da decadência e da desgraça, logo, olhando por esse lado, o triunfo da hipocrisia passa a ser simultaneamente a perdição e a salvação da burguesia.

Portanto, o triângulo amoroso de *Alves & Cia* constitui apenas mais um exemplo do quanto é prudente a prudência do que convém, do quanto pesa ser e parecer, do quanto é prático repelir os problemas e encobri-lo com o manto da hipocrisia, e quão cômodo é engendrar valores e reproduzir costumes sem, contudo, ser-lhes fiel. É todo este cenário de falsos moralismos e relações de interesse que vive a Lisboa contemporânea de Eça de Queirós, e o humor de *Alves & Cia* representa o descontentamento do escritor com a vida nela apresentada. E ele buscou mostrar isso da forma mais prática, que é castigando os costumes com seu espírito anedótico e graça esfusante (GUIMARÃES, 1943, p. 23), mas principalmente com o riso, o riso que aponta, denuncia, constringe, lamenta e, vez ou outra, a depender do grau de hipocrisia, corrige.

5 CONCLUSÃO

Na perspectiva de Bergson, o ser humano ri “daquilo que se classifica sob a rubrica do mundo às avessas.” (BERGSON, 2007, p. 69). Tal assertiva talvez justifique a presença do riso em *Alves & Cia*, mais uma das obras em que Eça de Queirós expõe em chaga viva o mundo burguês às avessas. Com o rigor, a minúcia, a ironia e o humor que lhe são inerentes, o romancista sempre manteve sob a lente potente de seu monóculo a sociedade portuguesa do século XIX, em especial a burguesia, classe que se encontrava em plena ascensão, dominando, portanto quase todas as esferas da vida social. Suas narrativas assumem então um caráter de denúncia, dado seu empenho em mostrar os vícios burgueses na busca por evidenciar a necessidade de repará-los.

Guiado quase sempre pelos preceitos realistas, o escritor português tratou habilmente em suas narrativas dos mais diversos temas que estavam incrustados nos hábitos lusitanos, pondo em evidência aspectos da mentalidade portuguesa oitocentista. Desde o incesto n'*Os Maias* e n'*A Tragédia da Rua das Flores*, até a imoralidade do clero em *O crime do Padre Amaro*, passando pelo embate de classes entre patrões e criados em *O primo Basílio*, a vasta produção de Eça de Queirós nunca se eximiu de refletir sobre Portugal. A temática do adultério sempre rendeu muitas de suas páginas. O feminino, então, sempre tendo por desfecho a morte ou a infelicidade da adúltera, refletia a mentalidade portuguesa da época que compactuava com a infidelidade masculina, mas não tolerava a mesma infração cometida por mulheres, as quais eram expostas a julgamentos de toda sorte.

No caso específico de *Alves & Cia*, além da habitual confrontação entre realismo e idealismo romântico que muito acompanhou os romances queirosianos, esta pesquisa oportunizou mostrar que Eça de Queirós traz uma inversão de papéis significativa no intuito de sublinhar a influência da educação romântica no adultério. Se em *O primo Basílio* vê-se uma adúltera embebida em leituras românticas e seduzida por um estilo de vida romanceado, na novela encontra-se um homem cuja educação romântica o torna vítima do adultério. Se n'*O primo Basílio* prevalece o drama em torno do calvário e da morte da adúltera, em *Alves & Cia*, o humor e a ironia impedem o enternecimento do leitor para com a dor de Godofredo Alves, recurso queirosiano eficaz no combate ao dramatismo da narrativa.

O que estaria Eça a querer ao salvar da desmoralização, da decadência, da infelicidade ou da morte, a mulher adúltera, figura tão repudiada pela sociedade e pelo moralismo burguês e naturalmente punida dentro e fora dos romances realistas de então? Nos últimos anos de sua

produção, teria mesmo se abrandado a crítica do escritor para com a sua terra natal? Ou estaria o prosador, sob um outro prisma, ratificando a identificação de outros ângulos dessa mesma chaga social que é o adultério?

Foi possível perceber nesse estudo que com *Alves & Cia*, o ficcionista lusitano parece ter querido mostrar o lado risível das mazelas sociais, alertando para a constatação de que as punições violentas e os desfechos trágicos já não se mostram aptos a corrigir desvios e transgressões sociais. A narrativa mostra que as personagens, que tanto dizem prezar pela honra e pela moral, executam sua própria sentença ao fazerem escolhas em nome das aparências e do olhar alheio. Dessa forma, o final supostamente feliz da novela pode significar a expressão de uma amarga resignação perante o triunfo do amoralismo burguês.

A figura indolente de Godofredo Alves é a marcação de um outro olhar, de um olhar que percebe também no homem a responsabilidade do adultério cometido pela mulher. Godofredo representa o arcabouço de valores e futilidades sociais que sancionam o adultério, seja pela decadência na educação feminina que aprisiona a mulher no lar, na ociosidade e na fantasia, seja pelo acolhimento bajulador dedicado a jovens sedutores como Machado. A fusão entre matrimônio e negócios é outro ângulo a ser observado. Todas as etapas do casamento ilustram sua feição de contrato, assim o dinheiro está sempre em evidência como uma garantia necessária ao casamento desde a sua concretização (o dote) e manutenção (recursos financeiros satisfatórios e estáveis para manter a família) até a sua dissolução (pensão atribuída à mulher).

Se o capital é a condição sem a qual o casamento burguês não se concretiza, nada mais justo e irônico que Godofredo recorra ao capital, ao pragmatismo comercial para salvar o próprio casamento e poder continuar a mantê-lo. De Machado dependiam a firma, o casamento, a salvação de Godofredo, e Eça mostra que o comerciante não é o único a buscar favorecimentos nas relações sociais de interesse. Motivados pelo capital e pela necessidade de preservarem intactos seus papéis sociais, os protagonistas desse conflituoso e simultaneamente hilariante triângulo amoroso de *Alves & Cia* se esforçam em parecer o que não são ou mantêm uma imagem que camufla a sua verdadeira personalidade. Desse modo, ficam em evidência aos olhares do outro que os desnudam, os inquietam e os transformam.

Numa época em que, segundo o próprio Eça, a mulher é educada para o amor e para o lar, é no mínimo arbitrário que a motivação amorosa não constitua prioridade ao matrimônio. Dessa forma, numa sociedade de valores às avessas, ociosidade, imaginação e desejos reprimidos consistem numa combinação perigosa para a mulher oitocentista. Ludovina então transgredir o estabelecido e trai o marido, e mais, com o melhor amigo dele, e mais, no próprio

lar do casal. A ideia de trancafiar a mulher em casa mostra-se então obsoleta e hilária, uma vez que ela encontra na imaginação e nos livros formas outras de liberdade.

Por meio dessa pesquisa foi possível perceber que Ludovina representa as mulheres que transgridem o ideal de guardiãs do lar, que ficam presas em casa sempre à espera do marido. A fuga da mesmice, do ócio, da carência afetiva e sexual, bem como a busca pelo novo e pelo diferente, certamente pesaram na sua inclinação ao adultério. Desse modo, ao contrário de muitas outras mulheres de sua época, ela não se submete aos dissabores de uma vida muitas vezes solitária e entediante. E o adultério foi um meio controverso, mas prazeroso que ela encontrou para escapar às amarras do tédio e dos papéis sociais.

Nessa perspectiva, esvazia-se de sentido o expediente de punir a mulher por uma transgressão cuja origem está no falseamento de um sistema de valores arquitetado e burlado por uma sociedade masculina. Diante do exposto, torna-se então urgente punir o homem e, por extensão, a sociedade que ele fundamenta e representa. Godofredo, não tanto por valer-se do pragmatismo comercial, mas por ter poupado a mulher será sempre punido pelo olhar de esgelha e pelos risos contidos da sociedade, de Machado e também dos amigos que o dissuadiram da ideia de vingança. Terá em Ludovina e no sócio sempre a sombra da desconfiança, nas criadas sempre o descrédito e na sociedade a dissimulação do respeito. Logo, foi um amor de salvação às avessas, assim como eram os valores burgueses de então.

Insatisfeito com a realidade portuguesa exibida em seus livros, Eça de Queirós serve-se do humor e da ironia para expressar a necessidade de mudança na educação, nos costumes, na mentalidade dos portugueses. E é manuseando com maestria tais ferramentas que ele, não só traz uma lição moralizante, mas também mostra que a realidade se apresenta ao modo de quem a observa. E foi exatamente esse o cuidado reservado a essa pesquisa, tecer olhares e perspectivas sobre *Alves & Cia*, sem, contudo fixar-lhe nenhum molde.

Enveredando pelos caminhos tortuosos de uma publicação póstuma e de gênese desconhecida, o presente estudo buscou elucidar questões em *Alves & Cia* em torno do que se conhece de Eça para que se pudesse tentar explicar o que o próprio autor se negou a fazer ao manter a obra no anonimato. Recorrer a sua vasta fortuna crítica nem sempre foi suficiente para iluminar uma obra que os próprios estudiosos queirosianos parecem ter relegado ao esquecimento ou ao vicioso rótulo de obra menor. Mas o estudo que aqui se encerra não se contenta em lamentar o ostracismo da crítica para com obra ou em executar o nobre papel de divulgação de um bom livro.

As análises, comentários, analogias, inferências e alusões nesse estudo, devidamente fundamentados, pretendem contribuir para que se comece um processo de quebra de

estereótipos que lêem a novela como mais um típico caso de adultério *a la primo Basílio*, como também tentar romper com a interpretação viciada da crítica acerca da postura impiedosa queirosiana para com a condição feminina. Em função disso, foi dedicada cautelosa atenção à mentalidade portuguesa oitocentista no que tange à mulher, à educação, aos papéis sociais e ao adultério, bem como foram consideradas por todo o trabalho, declarações do próprio Eça acerca de tais questões, fosse por via de sua prosa doutrinária ou das páginas de seus romances.

Reconhecer a atemporalidade de *Alves & Cia* também se mostrou imperioso na eleição da narrativa como uma obra de relevância dentro do cânone queirosiano. Dessa forma, assinalar a existência de algumas reficcionalizações da novela seja por meio do cinema, da música ou do teatro é uma maneira de reafirmar não só a atualidade das questões suscitadas na obra, como também elucidar a multiplicidade de sentidos que a narrativa engendra, bem como a variedade de ângulos pelos quais a questão do adultério pode ser vista e avaliada neste e naquele tempo.

Enfim, é com a consciência de poder estar contribuindo para que se alarguem os olhares sobre *Alves & Cia* que o presente estudo oferece esta leitura de um amor de salvação à moda de Eça, evidenciando o quanto a genialidade do escritor português soube elucidar a natureza simultaneamente trágica e risível do ser humano, seja em nome da honra, do amor, dos negócios ou da simples e hipócrita prudência em exibir ao outro o que não somos. E isso independe do lugar, da sociedade e da época, mas que para que o homem se dê conta disso, muitas vezes são necessários a pena e o monóculo de um crítico social e da existência humana que maneje habilmente os artifícios da ironia e do humor, fazendo o homem rir e chorar de suas próprias escolhas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Historia social da literatura portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *Dicionário de tipos e personagens de Eça de Queiroz*. São Paulo, Mundo Musical; Brasília, INL, 1977.
- AMARAL, Daniela Nogueira. *As agruras e delícias de Emma, Ana e Luísa: tipo-ideal e adultério no romance realista do século XIX*. Aracaju: Criação, 2009.
- AMOR & CIA. Direção: Helvécio Ratton. Roteiro: Carlos Alberto Ratton, baseado em livro de Eça de Queiroz, Produção: Simone Magalhães/ Quimera filmes. 1998. VHS (99 min.)
- ASSIS, Machado de. *Eça de Queirós: O primo Basílio*. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html>>. Acesso em: 04 Mar 2009.
- ARNAUD-DUC, Nicole. As contradições do direito. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia das mulheres no ocidente*. Porto, Portugal: Afrontamento, 1990. V4: O século XIX.
- BARREIRA, Cecília. Imagens da mulher na literatura portuguesa. In: *Análise Social*, vol. XXII (92-93), 1986-3.º-4.º, 521-525.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. São Paulo: 2007.
- BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- BORELLI, Andrea. Adultério e a mulher: considerações sobre a condição feminina no direito de família. In: *Caderno Espaço Feminino*. v. 11, n. 14, Jan./Jul. 2004.
- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In. *Outras inquisições*. Tradução não autorizada de Mayrant Gallo, 1999.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, João Carlos de. A mulher e a morte no romance do século XIX. In.: *Revista Querubim*: Revista eletrônica de trabalhos científicos nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais. 2006/01. Disponível em <http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/images/arquivos/artigos/002_2006-01.doc> Acesso em: 20 Set 2010.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O que fazem mulheres*. 8ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12ª ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CURVELLO, M. B. Rede de enganos. *Revista Desassossego*, v. 01, p. 01-12, 2009.

D'ÊÇA DE QUEIROZ, José Maria. In: QUEIRÓS, Eça de. *Alves & Cia*. Porto: Lello & Irmão, 1925.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A sociedade anônima do Alves. In: QUEIRÓS, Eça de. *Alves & Cia*. São Paulo: Ática, 2002. p. 3-8.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1994. v 4: o século XIX.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Tradução Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

EÇA DE QUEIRÓS: MARCOS BIOGRÁFICOS E LITERÁRIOS 1845 – 1900. ED. BILINGUE IL. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas. *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Salvador: UFBA, 2009.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In.: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais: o caso das adaptações luso-brasileiras. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

FERREIRA, Vergílio. *Sobre o humorismo de Eça de Queirós*. Coimbra: Faculdade Letras da Universidade Coimbra, 1943.

FIGUEIREDO, Mônica. *E[ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: UFRJ – Cátedra Jorge de Sena, 2006. In: *Metamorfoses*, nº 7, p. 281-291.

FIGUEIREDO, Mônica. Trapacear o engano: a (r)existência feminina na narrativa de Eça de Queirós. In.: *Figuras da ficção*. Coimbra: Faculdade Letras da Universidade Coimbra, 2006. p. 93-103.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 2ª ed. Tradução: Araújo Nabuco. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino; história filosófica da diferença entre os sexos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia das mulheres no ocidente*. Porto, Portugal: Afrontamento, 1990. V4: O século XIX.

GARMES, Hélder. Eça de Queirós e a casa de espelhos. In: FERNANDES, Annie Gisele; SILVEIRA, Francisco Maciel Silveira (Org.). *A literatura portuguesa: visões e revisões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERSÃO, Teolinda. Eça de Queirós. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Abril-Setembro, 2000. Nº 9-10. p. 108.

GOMES, Fernando. Viva o casamento. In: CURVELLO, M. B. Rede de enganos. *Revista Desassossego*, v. 01, p. 01-12, 2009.

GUIMARÃES, Elina. A mulher portuguesa na legislação civil. In: *Análise Social*, vol. XXII (92-93), 1986-3.º-4.º, 557-577.

GUIMARÃES, Luiz de Oliveira. *As mulheres na obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

HOCK-DEMARLE, Marie-Claire. Ler e escrever na Alemanha. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia das mulheres no ocidente*. Porto, Portugal: Afrontamento, 1990. V4: O século XIX.

JENNY, Laurent. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

JESUS, Maria Saraiva de. Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. vol. 1. Dez/1998. p. 149-163.

KRISTEVA, Julia. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

LIMA, Isabel Pires de. Eça hoje: diálogos ficcionais. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Abril-Setembro, 2000a. Nº 9.10. p. 133-146.

LIMA, Isabel Pires de. Prefácio. In: *Retratos de Eça de Queirós*. Ed. II. Porto: Campo das Letras, 2000b.

LOURENÇO, Eduardo. Eros e Eça. In: *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1993.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A geração de 70: uma revolução cultural*. 3ª ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

MACIEL, Maria Esther. Um Eça oblíquo: notas sobre o filme Amor & Cia, de Helvécio Raton. In.: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta. *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2001.

MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, 1988.

MENDONÇA, Lúcio de. *O marido da adúltera*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, 85).

MEZAN, Renato. *Mille e quatro, Mille cinque, Mille e sei*. In: RIBEIRO, Renato Janine. *A sedução e suas máscaras: Ensaio sobre Don Juan*. Cia das Letras, São Paulo: 1988. p. 87-88.

MOISÉS, Massaud; VECHI, Carlos Alberto. *A literatura portuguesa em perspectiva: Romantismo, Realismo*. São Paulo: Atlas, 1994. v 3.

MOOG, Viana. *Eça de Queiroz e o século XIX*. 2ª Ed. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1939.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. *Leituras de mulheres no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MORGADO, Belkis. *A solidão da mulher bem-casada: um estudo sobre a mulher brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

MUECK, D. C., *A Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEVES, Berilo. *Eça de Queirós, romântico ou naturalista?* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Ambigüidades entre o público e o privado em Alves, Amor & Cia. In: *Todas as Musas*, Ano 02, Nº 2 Jan-Jun 2011.

PATERSON, Janet M. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. In: FIGUEIREDO, Eurídice Figueiredo; PORTO, Maria Bernadette Velloso. (Orgs.). *Figurações da alteridade*. Niterói, RJ: UFF, 2007.

PAZ, Octávio. Ambigüidade do romance. In: *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 267-282.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. (Coleção História).

PERROT, Michelle; BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

QUEIRÓS, Eça de. A decadência do riso. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Notas Contemporâneas. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. V. II. p. 1477-1480.

QUEIRÓS, Eça de. *A literatura nova ou o Realismo como nova expressão da arte*. In: MATOS, A. Campos (org. e coordenação), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Ed. Caminho, 1988. p. 172-179.

QUEIRÓS, Eça de. Alves & Cia. IN: REIS, Carlos. *ALVES & CIA*: edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. *Alves & Cia*. Porto: Lello & Irmão, 1925.

QUEIRÓS, Eça de. *Alves & Cia*. São Paulo: Ática, 2002.

QUEIRÓS, Eça de. As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Uma campanha alegre. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. V. III. p. 1200-1214.

QUEIRÓS, Eça de. In: ROLLEMBERG, Marcelo (org.). *Quando tínhamos verbos – Frases, citações e pensamentos de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. O primitivo prólogo das *Farpas*. – Estudo social de Portugal em 1871. In: *Uma campanha alegre: das Farpas*. 4. ed. Porto, Portugal: Lello & Irmão, 1945. 2v.

QUEIRÓS, Eça de. O problema do adultério. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Uma campanha alegre. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. V. III. p. 1248-1260.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. V. III. Porto: Lello & Irmão, sd.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. O ultimatum. In.: *Cartas Inéditas de Fradique e mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1929.

RAMALHETE, Clóvis. *Eça de Queiroz*. São Paulo: Martins, 1960.

REIS, Carlos. *ALVES & CIA*: edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e o Romantismo. In: *Estudos Portugueses*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1996. Nº 6, p. 13-19.

REIS, Carlos. Eça renovado: fundamentos e objectivos de uma edição crítica. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Abril-Setembro, 2000a. Nº 9-10. p. 266-272.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3. Ed. Lisboa: Livraria Almedina, 1984.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000b.

REIS, Carlos. Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós. In.: *Crítica textual e edições críticas em questão*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade Coimbra, 2006. p. 69-117.

REIS, Carlos. Prefácio. In: CUNHA, Maria do Rosário. *O livro e a leitura em Eça de Queirós*. Florianópolis: Escritório do Livro, 2007.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário; Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Portugal). *A construção da narrativa Queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*. [Lisboa, Portugal]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

REIS, Roberto. Cânon. In: *Palavras da crítica*. José Luis Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. p. 65-92.

RODRIGUES, Ernesto. Edição crítica das obras de Eça de Queirós: um balanço. In: *Matraga*. Rio de Janeiro: v. 15, n.º 23, jul./ dez. 2008, p. 27-41.

RODRIGUES, Ernesto. Recensão crítica a Alves & Companhia, de Eça de Queirós. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 140/141, Abr. 1996, p. 282-283.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, Antonio José. *Para a história da cultura em Portugal*. 7ª. ed. Lisboa: Gradiva, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 18ª ed. Publicações Europa-América, 1996.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

SCANTIMBURGO, João de. *Eça de Queiroz e a tradição*. São Paulo: Siciliano, 1995.

SCHOLZE, Lia. A Mulher na Literatura: Gênero e Representação. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis & BEZERRA, Kátia da Costa (org.). *Gênero e Representação na Literatura Brasileira*. Coleção Mulher & Literatura. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SKLIAR, Carlos. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos Skliar (Org.). Trad: Semírames Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TENÓRIO, Fernando Guilherme. Aliança e Parceria: uma Estratégia em Alves & Cia. In: *Revista Brasileira de Administração Pública*, FGV/EBAP, v. 34, p. 35-52, 2000.

TOPPAN, Jaqueline Maria Bertoncini. “Amor & Cia” a mídia cinematográfica como recurso didático no ensino da literatura. *Ensino Fundamental (2º ciclo) e Médio*. Marília: Universidade de Marília, 2009.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Eça de Queirós: da literatura ao cinema – Alves & Cia e Amor e Cia. In: *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003. Nº 41 p. 89-99.