

AS METAMORFOSES DO HERÓI E AS ANDANÇAS DO TRÁGICO EM OS MAIAS DE EÇA

por
JORGE VIEIRA PIMENTEL

Aquando da realização de trabalho acadêmico de fim de curso, pude aperceber-me duma curiosa via escolhida por escritores nossos para exprimir a resistência da alma romântica face à conjuntura limitadora — imputar, a mais do que uma (geralmente duas) personagem(s), características parciais dum *Eu* subterrâneo que, através delas, tenta libertar, em descargas sucessivas, uma dolorosa, porque nunca esgotada, complexidade. Dir-se-ia que, encurralados, impossibilitados de desnudar a pressentida densidade humana, eles recorrem, quanto às personagens principais, à dupli(multipli)cação, no discurso, das entidade(s) apoiante(s), com o fim de, dispersando-as quantitativamente, encobrirem a pobreza qualitativa da sua interioridade. Julga-se ter, então, provado que em *Afonso VI* (1891) de D. João da Câmara, manifestação dramática dum neo-romantismo serôdio, El-Rei e Castel-Melhor, personagens, serem a bipartição antitética dum Herói debatendo-se no centro de cruciais antinomias.

Os Maias de Eça de Queirós, reveladoramente subintitulado de *Episódios da vida romântica*, apresenta-se também como expressão exemplar da dificuldade do narrador

desenhar uma *personagem integral*, que aglutine, numa posição realmente medular, os múltiplos elementos do romance. Certo é que todos os indicadores, principalmente os que se prestam a um tratamento estatístico linear, nos conduzem à figura de Carlos. Em termos de evidência imediata ele é, de facto, a entidade à volta da qual se organizam os acontecimentos, tanto mais que o título e os capítulos-memória iniciais lhe dizem expressamente respeito. Todavia, se se seguir com atenção o percurso romanesco, verificar-se-á que, a certa altura, forças centrífugas começam a abalá-lo, modelando no subsolo textual um Sujeito ou Herói central com características bem mais engenhosas. Esta mutação progressiva inicia-se, como se adivinha, com a chegada dum «certo João da Ega» (p. 89 da edição «Livros do Brasil») ao todo imaginário. A partir de então, ele junta-se a Carlos, não só no *assunto*, como amigo íntimo, confidente, etc., mas, o que é muito mais importante, no *discurso* textual, ao lado ou permutando com ele em momentos cruciais.

O processo de desmontagem da sua recíproca responsabilidade na pulsação do *Eu* mais lato que lhes subjaz, começa, decerto, por uma leitura atenta ao tecido comum e minimizadora dos acidentes das respectivas trajectórias. Tal leitura não é, porém, de progressão fácil, dada a contínua fricção dos dois níveis articuladores do texto, a intriga e a crónica de costumes. Quer um, quer outro, intercalando-se amiúde, enredam o discurso crítico, dispersam a atenção e escondem a configuração essencial do Herói. A estes aspectos, alguns, aliás, apontados por vários estudiosos, não lhes tem sido conferida toda a carga negativa que projectam sobre a obra. Assiste-se, pelo contrário, a uma generalizada tentativa de os justificar organicamente, a qual acaba por esquecer que, face a *Os Maias*, não se está perante uma ordenação harmoniosa mas perante um corpo anómalo, cujo manto protector, genial em múltiplos aspectos, oculta a nudez crua duma desorientação íntima.

Um dos caminhos que mais pistas esclarecedoras nos pode fornecer é aquele que o Herói percorre. Seguir na sua pegada é dispersar-se por labirínticas sinuosidades mas pode ser também o modo de compreender o vigor da complexa teia que envolve a aventura criativa.

De começo é-se lançado, de chofre, sobre a componente-intriga. No Outono de 1875, viera habitar Lisboa, espaço desde logo privilegiado, uma família, «agora reduzida a dois varões» (p. 6), o mais novo dos quais se adivinha vir a ocupar o centro dum enredo, a desenrolar-se à volta de paredes, lendariamente supostas como «sempre fatais aos Maias» (p. 7). E, com o intuito de recuperar determinados antecedentes, que pretende *sintomáticos*, o narrador recorre pouco depois a uma longa analepse cuja arquitectura não encontra justificação posterior e só é possível devido ao conflito de valores que, ao longo do período de gestação de *Os Maias*, o universo mental queirosiano enfrenta. Nela se conta, em traços genéricos, a linha evolutiva duma vida (Afonso da Maia), se pintam (com o seu quê de tautológico furor) quadros veiculadores dos amores de Pedro e de Maria Monforte e, finalmente, se dedicam expressivas páginas (em que, por vezes, os tempos da história e do discurso se aproximam substancialmente) à educação e formação académica de Carlos.

Tudo isto não seria grave, mas antes legítimo e certo, se o narrador optasse pela crónica de costumes, na qual entretencesse, como *leit-motiv*, uma história de amor ou a história de uma família (sente-se, mesmo, fervilhar nos interstícios da analepse a fluída pressão íntima, talvez pré-consciente, dum romance-fresco abortado...). Onde a contradição se instala com gravidade, é quando, considerada a obra na sua totalidade, se verifica que se pretendeu construir um discurso com *ambições trágicas*, no qual os capítulos rememoradores iniciais desempenhariam o papel de terreno germinador duma longínqua, mas inevitável, catástrofe.

Aqui fica-se perplexo e as interrogações surgem, abruptas — como explicar que Afonso, a quem se vai querer conferir a estatura dum roble trágico, apareça tão indefinido na política, no amor, no exílio, na paternidade? Por sua vez, qual a causa primeira do adultério de Maria — o ambiente, a educação, a hereditariedade, uma natureza voluptuosa, os caprichos do destino? E o suicídio de Pedro — é só devido a um temperamento doentio, intrinsecamente débil?

Múltiplas respostas a estas perguntas são, obviamente, plausíveis. O que não parece sê-lo é a resposta ficcional do narrador, ao filtrar os gestos, as palavras e as acções, *que a sua omnisciência arbitrariamente selecciona*, por uma óptica de não neutralidade, de simpatética adesão ou recusa, violentando simplificadamente as personagens de *fora para dentro* — elas não se elaboram, são elaboradas... Nesta violência reside, de resto, o grave equívoco que acaba por se estender a todo o corpo narrativo — a aplicação (já indecisa, é certo) a uma intriga de pretendido fôlego trágico, de mecânicos processos de análise positiva que os inúmeros presságios¹, espalhados na zona periférica do texto, não disfarçam. As provações de Afonso, os devaneios de Pedro, a infância e adolescência de Carlos são apenas ou um amontoado de momentos sintetizados em frases lapidares ou um feixe de episódios desenvolvidos ao sabor duma criticidade neles inscrita que o cáustico monóculo queirosiano logo apanha. A tentativa de exumar da *memória* de certa família uma culpa abscôndita a ser punida pela arbitrariedade divina, dispersa e não colhe. O resultado vai ser uma *dramática* confusão entre duas lógicas, a trágica e a positivista, roçando mesmo, quando afrouxa o relativo equilíbrio do

¹ Alberto Machado da Rosa, em *Eça, discípulo de Machado?*, Lisboa, Edit. Presença, s/d, pp. 339-401, traça um quadro correcto do complexo simbólico de *Os Maias* mas, tomando a nuvem por Juno, não vê o beco para onde Eça conduz a sua obra.

tom, pela pecha *melodramática* (veja-se, por exemplo, algumas tiradas de Maria Eduarda no episódio da sua retratação, pp. 496-499).

Aduzidas estas considerações liminares, parece chegado o momento de perguntar qual é a natureza e o percurso do Herói ou, por palavras menos técnicas, de saber como atravessa ele o campo da batalha textual, sob efeito do intenso fogo cruzado ...

A acção propriamente dita coincide com o fim da analepse e a consequente reactivação do fio inicial (p. 95) — o ritmo narrativo abranda, o tempo adensa-se e um conjunto de actos, íntima e coerentemente encadeados (já não propriamente sumariados ou reduzidos) parece ir dimensionar-se em termos nucleares. Colocado após cosmopolita viagem sobre o xadrez lisboeta, Carlos é um homem livre, sem qualquer inscrição essencial (moral se se quiser ...) que lhe tolha os movimentos (está-se a abstrair, naturalmente, dos factores, comuns a todas as personagens, de hereditariedade, ambiente, etc., que enxameiam o romance naturalista em geral e este em particular). Educado ao arrepio da corrente tradicional portuguesa, formado em Medicina numa Coimbra boémia e romântica — naquilo que o vocábulo tem de depreciativamente *ultra* — ele quer, mediante sinais de apaixonada actividade, apressar a ruptura, para a qual a *musculada* educação saxónica o havia preparado. Mas, inesperadamente, sem a necessária transição *íntima*, sem que, sequer, o meio houvesse agido sobre ele, atribui-se-lhe ambições «intensas e vagas» (p. 98), para logo o definirem como sendo, «no fundo, um diletante» (p. 98). Por outras palavras, ainda antes de qualquer *acção interior*, esta já se encontra comprometida — está-se perante um diletantismo cujo processo não chega a ser aberto. Está «no fundo» — parece inferir-se. E é precisamente esse *fundo* que, a não ser intimamente devassado, traz em si uma dinâmica mortífera para qualquer pretensão trágica. Do facto não se dá conta o narrador que vai preferir situar e seguir

as deambulações dum Carlos, «homem de luxo e homem de estudo» (p. 98), por entre a importante entidade que, já bem patente na analepse, recomeça a dar sinais de absorvente vitalidade: o espaço social.

Sobre esse espaço e respectivo sustentáculo físico avança, entretanto, da província (Coimbra, Celorico) uma figura que já merecera cuidada atenção, ao veicular para o discurso a dissolvente mordacidade queirosiana. Com uma «infinidade de vísceras comprometidas» (p. 104), agora «dandy, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz» (p. 105), preparado «para o efeito moral, para impressionar o indígena» (p. 109), João da Ega, ao chegar à capital, chega, de novo, ao discurso e *chega para ficar* — no seu primeiro diálogo lisboeta, esboça-se, ainda que à «broxa larga», a cumplicidade duma mundividência afim.

A partir daqui, no topo da obra, disciplinando e hierarquizando um grande número de figurantes de importância variável, abre-se, numa óptima imediatista, de matriz factológica, um contencioso, ou melhor, aquilo a que se poderia chamar um equilíbrio instável entre duas forças textuais poderosas (Carlos e Ega) que se disputam o mesmo espaço. Todavia, o conflito que parece, não é, pois a absorver os dois actores concretos está, num plano menos empírico, a *Inteligência dum Sujeito único*, no qual, afastadas particularidades irrelevantes, convergem as linhas mestras dum só universo mental. Por trás da cena, a cimentar-lhe os alicerces, está um simples esquema de oposições fáceis, um dualismo vocacionalmente maniqueu, contrário a qualquer pressão mais problematizadora e que inspira, ora implícita ora explicitamente, os diversos ângulos da obra.

Veja-se, para começar, no *Todo-Herói* o pendor, idiosincraticamente queirosiano², para jogar em claras antino-

² Ou, se se quiser, *endógeno*, na terminologia de Guerra da Cal. *Linguagem e estilo de Eça de Queirós*, Lisboa, Aster, s/d. Num domínio diferente do que aqui nos ocupa, mas sua imprescindível cúpula, o trabalho

mias, quanto a dados somáticos e curriculares, os primeiros dos quais, retomados com frequência no discurso, permitem que João da Ega ganhe, por contraste com a figura de Carlos, o direito de figurar como impressivo e impiedoso autorretrato queirosiano. Ao opor o como que belo «príncipe artista da Renascença» (p. 252), «alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis de cabelos» (p. 96), a uma figura «esgrouviada e seca», com «os pêlos do bigode arrebitados sob o nariz adunco, um quadrado de vidro entalado no olho direito» (p. 92), o narrador joga não só no contraste explícito como, porventura sob inspiração parnasiana, no de Classicismo/Romantismo, a que acrescenta ainda outro, de ressonâncias mais evidentemente ideológicas e epocais, de Direito/Medicina ou Humanismo Tradicional/Novo Experimentalismo.

Como parêntesis esquadrihador de hipóteses, sublinhe-se que, com esta, não inocente *coincidencia oppositorum*, na sua, digamos, exterioridade, o Herói, em princípio, liberto do peso incômodo das aparências, legitimar-se-ia como reflexo duma época contraditória, adquirindo mais poder no interior do discurso e reforçando-se no sentido de acudir à confessada ambição queirosiana de, em *Os Maias*, meter num saco tudo o que tinha. A prevalecer, com todas as suas consequências magmáticas, a lógica esboçada, estar-se-ia então em presença de alguém, apto a agir em estreita sintonia consigo mesmo, isto é, anulada na margem, a *oposição real* desabrocharia *de dentro*, num auto-impulso de raiz vitalista, ávido de novos e insuspeitados horizontes. O processo porém — e infelizmente — não vai ser nem tão complexo nem tão cristalino, vindo a conhecer hesitações consideráveis, por variáveis, obstrutoras do seu mecanismo normal (a permuta frequente dos níveis de acção) e, sobre-

do prof. galego acentua que, em Eça, o «*contraste é o eixo do seu estilo*» (p. 51).

tudo, por não se conseguir, nunca, libertar da *carga tipológica* que, de início, o marca indelevelmente.

Na crónica de costumes, a oposição ao Herói (Eu) ergue-se em função dos *outros*, as múltiplas figuras da vida lisboeta, onde, ainda aí, uma nítida linha os biparte — dum lado, ocupando o pólo positivo, os que se podem considerar como as diferentes expressões concretas dum seu Adjuvante (um Craft, um Cruges, um Taveira, etc.); do outro lado, superlotando o pólo negativo, toda a galeria de medíocres de que Dâmaso e Euzébiozinho são, talvez, os casos mais incisivos. A actuação do Herói é, nestes momentos de pausa da intriga, coerente, embora o valor interventivo de cada um dos componentes possa não ser igual (do relativo equilíbrio de ambos no jantar dos Gouvarinho passe-se, por exemplo, ao desequilíbrio em favor de Ega, no sarau do teatro da Trindade). Há, além do mais, ligeiros matizes de consciência e de valores que não são mais que reflexo da crise queirosiana (caso do *naturalismo* de Ega e do *parnasianismo* de Carlos no jantar do Hotel Central) e a própria ausência física de uma das personagens, que alternam em dois episódios tão importantes como o da corrida de cavalos e o da cena do jornal «A Tarde», não invalida a presença espiritual da outra (lembremo-nos da citação de Carlos, a propósito do hino da Carta, atestando que, na visão dos acontecimentos do hipódromo, os seus olhos *incluem* os do amigo, e lembremo-nos ainda que a ida do Ega à redacção do jornal é, essencialmente, uma ida de Carlos por interposta pessoa).

A nível da intriga e até determinada altura do seu curso, que precisaremos adiante, há assinalável coesão na caminhada existencial do Herói, de que importa traçar o espectro pois, ao pretender fazer-se *contra outros valores*, a sua Aventura reflecte culturalmente matizes do nosso próprio ser e estar oitocentistas.

O entusiasmo criativo e renovador é a mola propulsora da sua Acção — escrever, no seguimento de dois artigos

publicados na «Gazeta Médica», «um livro de ideias gerais» sobre «Medicina Antiga e Moderna» (p. 129) é, da parte de Carlos, o contributo para um Projecto que tem como pontos referenciáveis, além das *ex ante* famosas *Memórias dum Atomo*, «a criação duma revista que dirigisse o gosto, passasse na política, regulasse a sociedade, fosse a força pensante de Lisboa ...» (p. 129). Entre estas largas e confusissimas ambições, concebidas pelos desígnios do *Eu*, e a prática, interpõe-se uma importante faixa corruptora, tecida de «espalhafato[s] de aventura» (p. 130), de idas «a gouvarinhar» (p. 135) que, diluindo os elementos afirmativos, corrompem inequivocamente a Acção. Por outras palavras, crucial na génese da negatividade destrutiva é o elemento *Tu*, um elemento não propriamente autónomo, a meio caminho entre o Herói e o mundo circundante, já que, saído do anonimato do segundo (*Outros*), é individualizado pela liberdade optativa do primeiro (*Eu*). Mas, se não tem uma autonomia específica, é pretexto decisivo, na mundividência do século, ponto de convergência de energias dispendidas e determinante do êxito ou falhanço da Aventura empreendida.

Atento ao contexto, o narrador insufla no Herói as marcas do Amor (Ega) ou da sua procura (Carlos), tentando ao mesmo tempo criar-lhe uma alma. Só que — e por enquanto confinemo-nos a uma primeira parte da intriga de pendor naturalista que a *fixação*, mais à frente, dos amores de Carlos e Maria Eduarda inflecte noutra sentença — tal alma *não está lá*. O leitor junta uma série, numerosa sem dúvida, de toques de superfície que não lhe fornecem mais do que um retrato-robot, a *charge* dum *Eu* abstractizante, tipificado. [Por demasiado óbvio deixe-se de lado a tarefa interessante de compor esse retrato o qual se torna impressionante à medida que a dinâmica *Eu* (Ega + Carlos)/*Tu* (Raquel + Gouvarinho) se implanta no discurso. Dos muitos dados acumulados, destaquem-se aqueles que abundantemente articulam o episódio em que Ega, mascarado de

Mefistófeles, como que enfrenta a sua outra parte — Carlos — numa espécie de encontro cruel entre o *eu* e o seu *duplo*, ou vice-versa, a que não falta um espelho, sintomaticamente *psyche* ...]. O que está lá é, sim, um Herói anti-trágico, justiciado por um *meio* e um *momento* referenciáveis historicamente, corruptores duma Vida que, afinal, só na imediatez enganadora dum *discurso-caricatura* se queria erguer contra qualquer coisa ...

Entretanto, falhada a aventura do Ega e reduzido Carlos a gouvarinhices tediantas à mistura com forçadas importações hípicas, certos elementos exógenos que iam já perturbando o desenvolvimento *natural* do discurso, acumulam-se progressivamente anunciando uma *crise interna grave*, crise que não é mais que o reflexo daquela em que levita na época o próprio universo naturalista. Não querendo reduzir o malogro final à mera influência determinista dos ingredientes do romance experimental, Eça entra no complexo jogo das forças *não-naturais* quando pretende recuperar o Amor para eixo matricial da odisseia. É então que destaca do Herói a parte explicitamente escolhida na analepse, *destinando-lhe* a vivência dum amor invulgar, anormal, sem se dar conta que, com isso, atentava contra a *normalidade* do próprio texto.

A inversão de marcha é agora, e paradoxalmente, a única maneira de progredir, pois já não se trata duma observação crítica do real exterior, mas de ordenar um espaço novo e incómodo, um espaço não palpável, ossificador da intriga ou, por palavras expressas algures por uma má consciência *doublée* de ironia, da obrigatoriedade indeclinável de «ver com boa filosofia as *nuances*» (p. 486) ... Ora precisamente o que falta a Eça é uma *boa filosofia* (leia-se ordenação do mundo em termos duma sólida e coerente atitude indagadora) e o *conhecimento das nuances* (leia-se, claro, a incapacidade visceral de trocar, na inteligente linguagem de Vergílio Ferreira, a simples representação pela problematização, o *ouvir* pelo *escutar*). Trans-

posto para um *espaço problemático* o falhanço do Herói, agora metonimicamente privilegiado numa das partes, imprime-se ao discurso (suprema, porque escondida, ironia no nosso maior ironista) a *trágica* possibilidade do seu falhanço. Esta é, no fundo, a verdadeira tragédia de *Os Maias* — querendo penetrar num domínio estranho à sua veia criadora, o autor atrai a ira divina e expõe-se ao castigo que, inexorável, o não poupa ...

Mas qual, verdadeiramente, a sua *culpa*? Pode dizer-se, em termos gerais, que ela vem já esboçada na penetrante crítica que Machado de Assis fizera ao *Crime* e ao *Primo Basílio*. No texto, que o «Cruzeiro» de 16 de Abril de 1878 publica, esconde-se, porventura, aquilo a que, numa metáfora de sabor ousadamente kantiano, se pode considerar como uma espécie de *razão apriorística* de falhas importantes do imaginário de *Os Maias* e, talvez até, de obras posteriores (de todas? de *todo* um universo criador? — a interrogação fica no ar). É nesse artigo que M. de Assis, distanciando-se da crítica padronizada da época (irredutivelmente entusiástica ou destrutiva), vai mais longe, à profundidade da concepção ficcional e aponta, certo, a propósito de Luísa, a incongruência de uma figura cuja queda «nenhuma moral explica, nenhuma paixão sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer»³. E, quinze dias depois, perante o ataque de acérrimos defensores de Eça, Machado reitera, entre outros pontos, que um «drama existe porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral das personagens: o acessório não domina o absoluto [...]»⁴.

³ *Apud* Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado?*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

Ora bem — é exactamente nestes escaninhos de águas profundas que se produzem as fissuras mais graves da composição trágica da obra. Ponha-se de lado os, já de si inaceitáveis por radical incompatibilidade com o herói trágico, diletantismo e donjuanismo de superfície, para se sondar em traços muito gerais a tragicidade do espaço psicológico das três personagens que a isso fariam jus — Maria Eduarda, Afonso e, sobretudo, Carlos.

Maria Eduarda, como entidade autónoma, como força eficaz definida rigorosamente através de actos pessoais conscientes, geradores de inevitáveis colisões, não existe. São os *olhos* de Carlos que a vêem, que a accionam, em função do costumeiro maniqueísmo redutor. Veja-se, a título de exemplo, como ela passa pela mágica duma possível mentira, de mulher-anjo, incarnação perfeita de arquétipos, à mulher-demónio, indigna e pérfida Mac-Gren. O processo não é (nem poderia ser ...) durável e ei-la que volta à posição inicial, depois de brevíssimos momentos em que atinge certa verosimilhança quando se liberta da focalização empobrecedora de Carlos e caminha para ele, «dominando-o, magnífica e com um esplendor de verdade na face» (p. 501) ...

Por sua vez Afonso, se exceptuarmos o capítulo da analepse relativo à educação, plasma-se no discurso como convencional patriarca, como um amontoado de lugares comuns, gradualmente *vistos* por Carlos e outros. Só após o reconhecimento, a sua presença pairará densamente, não todavia como individualidade estreme, mas, *dentro de Carlos*, como força moral opositora de inegáveis laivos trágicos (entre o reconhecimento e a morte solitária de Afonso situam-se, aliás, as páginas mais conseguidas do *espaço interior*).

Finalmente Carlos — quando se destaca do *Herói caricaturado*, para ascender, mediante o mecanismo das paixões, a uma dignidade antes descurada, a sua figura ressurte-se da contradição. O encontro com Maria Eduarda,

os seus amores, processam-se de acordo com as regras duma banalíssima história de amor romântico, sem que, *dentro deles*⁵, se sinta reflectir num crescendo orgânico, os preságios e outros elementos indiciadores que, na verdade, o autor espalha, como já se referiu, com abundância na epiderme do discurso. Tudo avança normalmente e — aqui a inapelável lógica machadiana paira, irónica — não existisse a boa consciência dum tal Sr. Guimarães que, de fora, introduz à sorrelfa um certo cofrezinho, nunca o incesto seria *reconhecido* pelas personagens e, o que é mais grave, pelo próprio *subsolo* textual. Carlos e Maria Eduarda poderiam continuar a viver felizes sem que um ou outro *signal*, infelizmente não explorado — «não sei porquê mas teu avô faz-me medo» (M. Ed., p. 468); «Sabes tu com quem te pareces às vezes? [...] Pareces-te com minha mãe!» (M. Ed., p. 471) — lhes perturbasse realmente a existência.

Há, aliás, factos de incontroverso relevo que, vindo ao encontro da nossa leitura, evidenciam a dificuldade em evitar quer «a substituição do principal pelo acessório», quer a transplantação «dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito»⁶. Na verdade, numa segunda parte da intriga, *fixados* os amores, solucionado o incidente que as revelações de Castro Gomes provocam, o narrador, incapaz de progredir em profundidade, sente a nostalgia da anterior unidade dum Herói que a sua visceral ironia construíra. E, afoitamente alheio à exigência específica dum espaço problematizador, retoma o impulso primitivo e reivindica, em sucessivas operações de diversão, a presença frequente de Eça no discurso. Quando faz dele, sucessivamente, o confidente dos avanços e recuos de Carlos, o par-

⁵ Um confronto com outro Carlos, o de *Viagens*, este desenvolvido segundo uma sólida tessitura trágica, evidenciaria não só a fragilidade da concepção queirosiana como, paralelamente, demarcaria com nitidez a especificidade dos universos criadores de Garrett e Eça.

⁶ M. Assis, *Apud* M. da Rosa, *op. cit.*, p. 218.

ticipante de «planos, ideias, títulos» (p. 565) entusiasticamente «agora a sério» (p. 566), o adjuvante eficaz de escusas operações por salas de periódicos lisboetas, o narrador está a lamentar a *perdida* unidade dum Herói. Unidade que, afinal, apenas fora perturbada na sua imediata aparência, pelo aparecimento brusco duma «deusa marchando pela terra» (p. 203) isto é, *marchando* por um discurso que acusa, mas deleteriamente, os seus efeitos. Porque *no fundo*, a diferença não actua, o indivíduo não emerge por sobre o tipo, o que só vem provar, por caminhos oblíquos, que se está em presença duma intriga de superfície. Não é por acaso que Ega é o duplo encaminhador da fulminante revelação, funcionando como que a *outra consciência* de Carlos — «são como irmãos» (p. 614), diz Guimarães — espelho reflector, mesmo à *contre-cœur*, de qualquer actividade *não normal*. Também, quando João da Ega viaja até ao Entroncamento — espaço que, metaforicamente, sugere vias existencial e textualmente diversas — não viaja inocentemente; possibilita, no discurso, a prova visual, o testemunho irrefragável da saída do *Tu* do universo que a vários títulos perturbara. Carlos a vira pela primeira vez, Ega a verá pela última; a omnisciência narrativa daqui lava as suas mãos: ao Herói a saída pela porta do cavalo, o falhanço. Falhanço que, se esmiuçarmos o pormenor, atinge paralelamente Ega, já que se assiste, evoluindo nos interstícios da intriga, ao solitário fenecer do seu amor por Raquel, numa óptica, por gritante contraste com o trágico, de cómica deformação — veja-se a cena no teatro do Ginásio, após a representação de *inequívoca* comédia ou o sonho no qual «erguia o focinho a escorrer de baba, sacudia os cornos, mugia lamentavelmente para os céus» (p. 580). O impasse que imobiliza o Herói com caprichosas e ínvias tenazes, parece ganhar tonalidades de *tragi/comédia*...

Terminada assim, em moldes significativos, a acção propriamente dita, o Herói viaja, separa-se, mas ei-lo, *pressionado* pelo discurso de novo reunido, a fazer o ponto da

situação. Não sendo o primeiro é seguramente o mais assumido. Lembremo-nos que a exclamação de Afonso acerca do *desastre* do Ega — «Má estreia, filho, péssima estreia» — desencadeara em Carlos a primeira grande síntese de sabor pessimista feita pelo Herói: «E nem só a estreia do Ega era péssima; também a sua [...] Péssimas estreias!» (p. 290). Estas palavras prenunciavam as *péssimas* ilações dum Herói pré-fradiquista que, por fim, decide «não se abandonar a uma esperança, nem a um desapontamento» (p. 715), que tudo aceita, numa clara regressão até a uma etapa anterior a Ele-mesmo, de que Alencar é emblemática imagem. Ante a pavorosa decadência envolvente, o autor de «Flor de martírio», aparece com as proporções de um génio e de um justo. O que, vistas bem as coisas, está certo, pois ele é apenas uma variante serôdia, talvez mais caricaturável, dum anacrónico Herói romântico, sempre fulcralmente igual a si próprio, cujo impiedoso processo de vencidismo ressalta destas páginas queirosianas de, dir-se-ia, exorcisante terapia homeopática ...

As múltiplas brechas na arquitectura e coerência de *Os Maias* não ocultam, todavia, uma outra bem viva realidade — a cada vez maior procura da obra que o tempo, longe de diminuir, incentiva significativamente. Onde, pois, a secreta compensação, responsável pela perenidade desta criação? A resposta a tal pergunta deve ser procurada em zonas de que é mister destacar aquela que mereceu do Prof. Guerra da Cal demorada e profunda atenção. É aí, na *visceral atitude artística*, na consolidação e diversificação dos caminhos abertos à nossa prosa por Garrett, na inteligentemente estruturada captação de quadros, ambientes e tipos⁷ que

⁷ Veja-se também os estudos que, numa perspectiva semiótico-estrutural, Carlos Reis consagrou à obra queirosiana: *Estatuto e Perspectivas do narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 1975 e *Introdução à Leitura de Os Maias*, Coimbra, Almedina, 1978.

deve ser procurada a razão da intemporalidade desta, talvez obra maior, de «uma das vozes literárias de timbre mais pessoal e intransferível e de valor mais indubitavelmente vasto e duradoiro das letras ibéricas»⁸.

Lisboa, Setembro de 78.

⁸ E. Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 350.