

# O RISO COMPLACENTE DE EÇA \*

Moema Cotrim Saes

## Resumo

Este artigo procura demonstrar que, em *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, a ironia é construída sob duas vertentes: a comicidade e a carnavalização. Com elas, o discurso irônico perde a força de sua maledicência e salienta um riso complacente.

## Abstract

The article hereby aims to demonstrate that the irony used by Eça de Queiroz in *A Relíquia*, is devised from two branches: the comic element and the canalization. Through these two aspects, the ironical discourse has its malediction lessened and emphasizes a complacent laughter.

Este estudo prioriza uma abordagem irônica do misto de fantasia e humor que é *A Relíquia*<sup>1</sup>, de Eça de Queiroz, partindo das teorias de D. C. Mücke e W. Booth a fim de ultrapassar o conceito de ironia como apenas um recurso retórico e enfocá-la como vetor da elaboração e estruturação do texto como um todo. Assim, nossa *leitura irônica* abordará além do plano sintático e semântico, a própria estrutura do texto, demonstrando as relações entre sintaxe, semântica, discurso e estrutura embasadas na ironia.

Em nossa análise, apontaremos dois elementos que exercem papel relevante na estruturação textual: a comicidade e

a carnavalização.

A narração d'*A Relíquia*, em sua maior parte, explora o riso, ilustrando-nos as facetas do cômico apontadas por Henri Bergson, aproximando a narração de um exemplo de comédia clássica, pelo menos sob um aspecto: o riso que brota de seu texto, *a priori*, não é destrutivo, apenas explora as falhas e desvios do homem, detendo-se, para tanto, em suas ações exteriores.

Quanto ao aspecto carnalizado do texto, seria interessante considerar que, para Mickail Bakhtin, a transposição do carnaval para a linguagem da literatura *propicia a idéia de um desvirtuamento da vida em sua ordem natural*<sup>2</sup>. Deste modo, o universo narratológico apresenta um mundo excêntrico, às avessas, onde se permite que sejam revelados e expressos aspectos ocultos da natureza humana e onde o sistema hierárquico desaparece, permitindo a aproximação de elementos díspares, como o sagrado e o profano, o alto e o baixo, etc. Como consequência desta destruição hierárquica, possibilita-se a profanação, os sacrilégios carnavalescos com as paródias de textos sagrados e bíblicos; possibilita-se ainda a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis. O carnaval proclama a alegre relatividade de tudo, o riso carnavalesco achincalha e ridiculariza para forçar a renovação. Perceberemos este tom irreverente, bem como alguns processos carnavalescos no desenrolar da fábula de nosso *herói* e no discurso do narrador queirosiano.

Enfocando então a história da complicada relação entre Teodorico e sua *titi*, vemos o protagonista revelando-se em duas faces antagônicas: com um comportamento digno e piedoso ante Dona Patrocínio e com atitudes promíscuas e debochadas longe dela. Teodorico utiliza uma máscara de virtude religiosa no mundo oficial, dando livre vazão a seus instintos no mundo às avessas: a vida beata de Teodorico confronta-se com a sexualidade de Raposão, - alcunha adquirida na época de faculdade. Nesta mesma via tortuosa vagueia o discurso do narrador: com comparações e apropriações, a narração alcança grandes momentos irônicos ao aproximar e alterar as atribuições do humano e do celestial. De um lado a humanização e profanação da imagem de Cristo; de outro, a figura do protagonista adquirindo semas do sagrado, artifício que atinge seu ápice no trecho em que Teodorico obtém as virtudes de um santo:

Bem depressa eu sentiria, com o coração sufocado de gozo, as marteladas sobre o seu caixão. E nada podia desalojar-me do testamento da Sra D. Patrocínio! Eu tornara-me para ela S. Teodorico! (p. 1650)

E ao espelho, cravando no cetim da gravata uma cruz de coral de Malta, eu pensava que desde esse dia ia reinar ali, no campo de Sant'Ana, de cima da minha santidade, e que para apressar a obra lenta da morte - talvez viesse a espancar aquela velha. (p. 1652)

Neste claro jogo de inversão de valores, o sagrado dessacraliza-se na carta de Teodorico a Titi, quando aquele se refere à Sta. Verônica familiarmente, como a uma pessoa de suas relações:

E cá disse à Sta. Verónica que a titi tinha muita devoção com ela. Pareceu-me que a senhora santa ficou muito regalada... (p. 1560)

Nesta caótica coexistência do sagrado e profano, desenvolve-se uma reflexão gradual sobre a imagem da *reliquia*, podendo-se, então, entender o vocábulo *reliquia* sob dois significados: o de um objeto, ou parte de um objeto, santificado pela relação que teve com qualquer personagem sagrado, ou o de um objeto de valor afetivo, pela relação estreita com uma pessoa amada. O próprio título da obra concentra os dois conceitos: Teodorico parte para Jerusalém em busca de um objeto santificado, mas o que chega às mãos de sua tia é um objeto de valor afetivo (a camisa de Maricoquinha, uma mulher com quem o protagonista se envolve em Alexandria), o que lhe custa a perda da herança. Este desenlace confere ao título um caráter irônico, pois remete ao mesmo tempo ao objeto de busca do protagonista e ao objeto de sua desgraça final.

Cria-se ainda uma outra dicotomia em relação à imagem da relíquia durante a narração, ora focalizando-a ainda que neste trecho malandramente considerada pelo protagonista no seu valor material, como objeto de devoção religiosa:

Nessa semana, ocupei-me em documentar e empacotar as relíquias menores que destinava à tia Patrocínio. Copiosas e bem preciosas eram elas - e com devotíssimo lustre brilharham no tesouro da mais orgulhosa Sé! Além das que São importa de Marselha em caixotes - rosários, bentinhos, medalhas, escapulários; [...] eu levava-lhe outras raras, peregrinas, inéditas... Era uma tabuinha aplainada por São José; duas palhinhas do curral onde nasceu o Senhor; um bocadinho do cântaro com que a Virgem ia à fonte; uma ferradura do burrinho em que fugiu à Santa Família para a terra do Egípto; e um prego torto e ferrugento... (p. 1636)

ora descrevendo-a pela ótica científica do pesquisador Topsisius, como objeto de uso cotidiano:

Todos os instrumentos da crucificação (disse ele, floreando o guarda-sol), os pregos, a esponja, a cana verde, um momento divinizados como materiais da Divina Tragédia, reentraram pouco a pouco, pelas urgências da Civilização, nos usos grosseiros da vida... Assim, o prego não ficou per aeternum na ociosidade dos altares, memorando as Chagas Sacratíssimas: a humanidade, católica e comerciante, foi gradualmente levada a utilizar o prego como uma valiosa ferragem: e tendo traspassado as mãos do Messias, ele hoje segura, laborioso e modesto, as tampas de caixões impuríssimos... [...] Até a cruz, a forma suprema, tem perdido entre os homens a sua divina significação. A cristandade, depois de a ter usado como lábaro, usa-a como enfeite. A cruz é broche, a cruz é berloque; pende nos colares, tilinta nas pulseiras; é gravada em sinetes de lacre, é incrustada em botões de punho; e a cruz realmente neste soberbo século pertence mais à ourivesaria do que pertence à religião... (p. 1567-1568)

Em ambos os casos o tom irônico é acentuado: no primeiro trecho a ironia é provocada principalmente pela pieguice da fala

da personagem, sublinhada pelo excesso de diminutivos; no segundo, pelo tom doutoral. Esta ambigüidade no conceito de *reliquia*, imagem basilar do texto, continua até o final da narração, quando então vemos Teodorico, já enxotado por D. Patrocínio, o mesmo que até então vislumbrava na reliquia um meio de alcançar seu objetivo maior, a herança da tia, passar a vender as lembranças da viagem para se sustentar, ou seja, a reliquia revela duas faces, objeto de valor material para uns e de importância mística para outros. E o discurso do narrador faz então uma crítica irônica da ingenuidade desta prática religiosa, enfatizada na oposição caco de barro/rodela de ouro:

Foi, no meu intelecto de bacharel, como se uma janela se abrisse e por ela entrasse o sol! Vi inesperadamente, ao seu clarão forte, a natureza real dessas medalhas, bentinhos, águas, lascas, pedrinhas, palhas, que eu considerara até então um lixo eclesiástico esquecido pela vassoura da filosofia! As reliquias eram valores! Tinham a qualidade onipotente de valores! Dava-se um caco de barro \_ e recebia-se uma rodela de ouro!... (p. 1662)

N'A *Reliquia*, o humor está intimamente ligado ao riso da comicidade, explorando-se o risível da condição humana. Um recurso característico da comédia para produzir o riso é a repetição: a guerra dos pastelões e a correria no corredor com o abrir e fechar de portas, imediatamente levam o espectador ao riso, pois a repetição de tais atos denuncia o movimento condicionado e mecanicista do homem, acusa a rigidez de seu caráter e a flexibilidade de seu corpo. Eça de Queiroz apropria-se fartamente deste mecanismo humorístico, principalmente no plano lingüístico e na caracterização das personagens.

Utilizando-se da repetição de certos termos, como, por exemplo, a reiteração da alcunha Titi, o autor d'A *Reliquia* consegue dar à narração um tom de comicidade ao mesmo tempo em que delinea a subserviência do protagonista. Logo que chega à casa de D. Patrocínio, o sr. Matias recomenda a Teodorico: "É necessário gostar muito da titi... É necessário dizer sempre sim à titi" (p. 1498), o que leva o protagonista a uma repetição cômica da alcunha da tia, permitindo ao narrador fornecer dele uma figura ridicularizada e infantil.

A titi gostou desta consideração. (p. 1511)

A titi leu, a titi gostou. (p. 1514)

A titi gostou. Eu fui com Deus. (p. 1509)

Este mesmo processo de repetição é utilizado no plano sintático, em um trecho que focaliza a última noite de Teodorico em Alexandria, quando ele se acha envolvido com Maricozinha:

Breve, avaramente breve, foi essa noite estrelada do Egito!

Cedo, amargamente cedo, veio o grego de Lacedemônia avisar-me que já fumegava na baía...  
(p. 1541)

As locuções adverbiais de tempo, deslocadas para o início das orações, expressas em um mesmo ritmo métrico e melódico, criam um jogo repetitivo que nos permite falar em um movimento anafórico de cunho sonoro e sintático. O clima poeticamente melancólico do trecho só será desfeito num confronto com o desenrolar da narrativa, pois o incidente amoroso será a causa da desgraça do herói, o que dará a este intermezzo poético uma dimensão acidamente irônica.

Um outro exemplo de repetição, agora localizado no final das frases, quando a construção irônica se apossa do artifício da iteração, em um feitiço de epífora, pode ser apontado no trecho em que Teodorico e Topsisus estão a jantar em um hotel em Sião:

Remexendo o macarrão de uma sopa dessaborida, murmurei, sucumbido: 'Jesus, Topsisus, que grande maçada!' Mas uma porta de vidraça ao fundo abriu-se de leve; e logo exclamei, arrebatado: 'Caramba, Topsisus, que grande mulher'. (p. 1550)

As frases destacadas possuem seqüências idênticas: interjeição, vocativo, frase nominal exclamativa. Somente a leitura da segunda desfaz a ambigüidade da primeira, já que o mesmo ritmo esclarece a função de interjeição do nome Jesus. Antes disso, a primeira fala é ambígua, não deixando clara a função do primeiro termo e possibilitando a sugestão de que Jesus seria uma grande maçada; a observação dirigida a um elemento concreto (a sopa) é dissimulada a ponto de parecer dirigir-se a Jesus.

Um outro recurso estrutural da narração na exploração do cômico é o exagero, intensificação na figuração das personagens:

são elas quase caricaturais, com gestos largos, falas fáceis e fúteis, representantes de papéis sociais, tais como a beatice de D. Patrocínio, a ingenuidade e ambição de Teodorico, o saber científico de Topsisus, a fala eloqüente da magistratura na figura do Dr. Margaride, a voluptuosidade e a infidelidade da mulher nas personagens Adélia e Mary, etc. Assim, desenhados caricaturalmente, apenas um traço de seu caráter ou comportamento é salientado de modo deformante e mantido em toda a narração: o padre Pinheiro é descrito sempre a examinar a própria língua, o padre Casimiro em sua alegria habitual e, mais enfaticamente, a figura grotesca e mal-humorada da senhora dona Patrocínio, a titi, personagem na qual a tão propagada capacidade queirosiana de construir tipos se nota mais agudamente. Contrariamente ao tipo naturalista, o tipo cômico é apresentado apenas sob uma visão externa e genérica, sem chegar ao seu aspecto psicológico ou sem considerar sua interioridade, suas angústias. O tipo D. Patrocínio é trabalhado com os elementos da figura de uma beata em seu mais alto grau de representação, com seu olhar austero, seu rosto áspero, seus gestos contidos e seu discurso repressor:

[...]; um lenço roxo, amarrado no queixo, caía-lhe num bloco lúgubre sobre a testa; e no fundo dessa sombra, negrejavam dois óculos defumados. (p. 1498)

Lentamente, a custo, ela baixou o carão chupado e esverdinhado. (p. 1498)

— Que se aguente... É o que sucede a quem não tem temor de Deus e se mete com bêbadas... Não tivesse comido tudo em relaxações... Cá para mim, homem perdido com saias, homem que anda atrás de saias, acabou... Não tem o perdão de Deus, nem tem o meu! Que padeça, que padeça, que também Nosso Senhor Jesus Cristo padeceu! (p. 1505)

O feitio de comédia da narração reponta ainda em muitos outros instantes onde o protagonista surge aos olhos do leitor como um bufão, com gestos exagerados em tal intensidade que só resta ao leitor o distanciamento do riso, impossibilitando a catarse ou sequer a empatia. Assim, pois, a personagem é focalizada em situações dramatizadas, com palavras, gestos e

movimentos intensificados ou distorcidos a tal ponto que revelam uma clara intenção caricatural. Em muitos trechos manifesta-se um protagonista próximo à imagem do herói picaresco, com sua submissão e seu caráter supostamente espontâneo e ingênuo. Lembramos que a ingenuidade é também entendida por Mücke<sup>3</sup> como característica da ironia, pois é ela que vai determinar o papel da vítima irônica: a ingenuidade da vítima permite ao ironista realizar a troça sem ser por ela compreendida; e auxilia ela também na efetivação do riso, já que esta incapacidade de entendimento é cômica para o observador.

Na narração queirosiana em estudo, a ingenuidade é atribuída ora a uma ora a outra personagem, ou até mesmo ao protagonista; ou seja, atribui-se o saber *aleatoriamente*, mecanismo que proporciona uma grande mobilidade no distanciamento entre narrador e protagonista ou personagens, indo desde a identificação até um total desligamento.

Talvez a mais simples e corriqueira maneira de presenciar uma ironia e sua relação com a ingenuidade esteja na ironia verbal, presente nos diálogos travados entre as personagens. Este processo irônico caracteriza-se por seu aspecto dinâmico e circunstancial, não deixando, entretanto, de apresentar um princípio básico da ironia: enunciado e enunciação em discordância. Tal dinâmica pode ser notada no trecho em que Teodorico e seu companheiro de viagem, Topsisus, desembarcam em Alexandria, quando então este aclama a nova terra e o outro tenta imitá-lo:

\_\_ Egípto! Egípto! Eu te saúdo, negro Egípto! E que me seja em ti propício o teu deus Ftás, deus das Letras, deus da História, inspirador da obra de arte e da obra de verdade!

.....

Amei logo esta terra de indolência, de sonho e de luz. E saltando para a caleche forrada de chita, que nos ia levar ao Hotel das pirâmides, invoquei as divindades, como o ilustrado doutor de Bona:

\_\_ Egípto, Egípto! Eu te saúdo, negro Egípto! E que me seja propício...

\_\_ Não! que vos seja propícia, D. Raposo, Ísis, a vaca



amorosa! \_ acudiu o eruditíssimo homem, risonho, e abraçado à minha chapeleira.

Não compreendi, mas venerei. [...] (p. 1534)

A intenção de Topsius, ao associar o protagonista à deusa da busca amorosa, é chamá-lo de conquistador; ao não compreender o tom jocoso da fala do amigo, Teodorico insere-se na categoria de vítima irônica, em que o não-saber revela uma certa ingenuidade e a incapacidade em desvelar uma enunciação.

Esta mesma ingenuidade apresentada por Teodorico na posição de vítima de uma ironia verbal será estendida e intensificada no próprio discurso do narrador autodiegético. É o que Mücke define como ironia *self-disparaging*<sup>4</sup>: o ironista que se auto-ironiza. O narrador-protagonista se apresenta como vítima irônica do seu próprio discurso: as situações em que é inserido, a sua ridicularização através do comportamento aparentemente ingênuo, seus modos atabalhoados, suas colocações pueris, tudo isto delinea a imagem de um palhaço. Observemos isto em uma cena de alta comicidade, uma verdadeira ironia situacional:

Quando cheguei a casa, senti que a titi estava no oratório, sozinha, a rezar. Enfieei para o meu quarto, sorratamente; descalcei-me; despi a casaca; esguedelhei o cabelo; atirei-me de joelhos para o soalho \_ e fui assim, de rastos, pelo corredor, gemendo, carpindo, esmurrando o peito, clamando desoladamente por Jesus, meu Senhor...

Ao ouvir, no silêncio da casa, estas lúgubres lamentações de arrastada penitência, a titi veio à porta do oratório, espavorida:

\_\_ Que é isso, Teodorico, filho, que tens tu?...

Abati-me sobre o soalho, aos soluços, desfalecido de paixão divina. (p. 1517)

Os modos, os gestos e até mesmo os diálogos das personagens são marcados enfaticamente no discurso do narrador, transformando a dramaticidade pretendida pelo protagonista em comicidade para o leitor. Dá-se, assim, um interessante processo irônico: aos olhos do leitor, no papel de observador, Teodorico e D. Patrocínia são considerados vítimas irônicas, objeto de riso devido a seus gestos e falas exacerbadas;

sob o parecer do protagonista, a única vítima é a sua tia, pois o desconhecimento da real intenção dele a mantém na ingenuidade da vítima irônica. Em uma cena com potencial dramático tão grande, prevalece a comicidade, podendo até mesmo serem nela detectadas duas manifestações irônicas distintas: uma ironia situacional gerada por comportamento, gestos e palavras, e, também, uma ironia dramática causada, de um lado, pela conscientização de Teodorico em representar, em tentar expressar uma religiosidade inexistente, e, de outro, pela virtual presença do leitor. Neste mesmo episódio podemos divisar uma diferença significativa entre o drama e a comédia: no primeiro, a personagem age de modo consciente, confiante em seu papel na vida, sua ação é intencional, parece estar em comunhão com seu corpo, integrada em seu meio, assim como *Titi* o faz; já na comédia, a personagem é focalizada em seus gestos e movimentos automatizados, parece estar sempre em disjunção com seu aspecto ou espaço circundante, como mostram o desalinhamento físico e os gestos exacerbados de Teodorico na cena acima. Porém, a dramaticidade de D. Patrocínio cai por terra ao estar contextualizada no universo mimético cômico, sua seriedade transforma-se em fonte de riso devido à sua inocência em não perceber o real interesse de seu sobrinho. Deste modo, deixa-se a visão interna do drama em função da visão externa da comédia.

Percebe-se que o plano narrativo trabalha com muita mobilidade, atribuindo ora à personagem secundária, ora ao protagonista, ora ao narrador, o papel de ironista, manipulando a conscientização das personagens. Para Mücke<sup>5</sup>, esta conscientização possibilita uma sensação de superioridade diante da vítima, a primazia do conhecimento ante a ignorância; mas para W. Propp, este prazer do riso estaria contido no *instinto de justiça*, em uma *vitória de caráter mora*<sup>6</sup>. É interessante notar que apesar das divergências teóricas que suscita, o riso parece ser motivado justamente por este hiato entre ironista e vítima. Este mesmo distanciamento necessário ao processo irônico rompe também com uma provável rigidez do conseqüente discurso: o narrador auto-diegético ora se aproxima do narrador, ora do protagonista, ora da personagem.

Como narrativa autodiegética, o narrador organiza o tempo da narração a seu bel-prazer: estende-se nos episódios em que o protagonista se manifesta como bufão, com gestos atabalhoados e falas fúteis; manipula as falas das personagens com o uso do

discurso indireto livre ou ainda do discurso direto, apenas para demonstrar a sua leviandade e ridicularizá-las; desenvolve ora a cena, ora o resumo para criar maior comicidade, como fica claro no trecho abaixo:

E voltava, insaciado, a admirar através dos vidros baços a divina Sião. Sob a chuva melancólica erguiam-se defronte as paredes brancas dum convento silencioso, com as persianas verdes corridas, e duas enormes goteiras de zinco a cada esquina, uma escoando-se ruidosamente sobre uma viela deserta \_ a outra caindo no chão mole duma horta plantada de couves, onde orneava um jumento. Desse lado, era uma vastidão infundável de telhados em terraço, lúgubres e cor de lodo, com uma cúpulazinha de tijolo em forma de forno, e longas varas para secar farrapos; e quase todos decrépitos, desmantelados, misérrimos, pareciam desfazer-se na água lenta que os alagava. Do outro elevava-se uma encosta atulhada de casebres sórdidos, com verduras de quintal, esfumadas, arrepiadas na névoa húmida; por entre eles, torcia-se uma viela esgaldada, em escadinhas, onde constantemente se cruzavam frades de alpercatas sob os seus guarda-chuvas, sombrios judeus de melenas caídas, ou algum vagaroso beduíno arregaçando o seu albornoz... Por cima pesava o céu pardacento. E assim da minha janela me aparecia a velha Sião, a bem-edificada, brilhante de claridade, alegria da terra, e formosa entre as cidades. (p. 1549-1550)

Com um único parágrafo podemos ilustrar este movimento rítmico da narração: logo na primeira frase, *E voltava, insaciado, a admirar através dos vidros baços a divina Sião*, a voz do narrador sugere uma admiração pela cidade a ser descrita; logo na seqüência seguinte, entretanto, termos como *lúgubres, farrapos, decrépitos, desmantelados, misérrimos, sórdidos*, contrastam com a afirmação inicial, concebendo uma imagem negativa do local; esta visão, por sua vez, é revertida na conclusão final com os adjetivos: *a bem edificada, brilhante, de claridade, alegria da terra...* Assim, os resumos inicial e final fornecem um juízo valorativo contrário àquele desenvolvido pela visão do protagonista

durante a descrição pormenorizada. Este mecanismo de privilegiar ora a cena, na visão do protagonista, ora o resumo, na voz do narrador, ou seja, esta ênfase dada ora na subjetividade do protagonista, ora na do narrador, realiza um contraponto essencial para a formação do processo irônico, pois antagonismo, incongruências e ambigüidades são também sustentáculos da ironia. Assim, o recurso estrutural da focalização torna-se um elemento a mais na edificação total da ironia.

Embasado em processo semelhante ao diálogo socrático, onde a argumentação e a lógica são utilizadas para a introdução de pareceres nada semelhantes, Eça de Queiroz introduz em seu texto toda uma visão irônica do cristianismo através de uma subversão da história de Cristo no capítulo onírico de *A Relíquia*.

A realidade do sonho, característica de um mundo carnavalesco, cria uma oposição ao universo mimético, numa subversão de seus valores: enquanto a *Titi* apresenta a imagem de um Cristo repressor, as vozes de outras personagens, no mundo onírico, introduzem a visão de um Cristo malandro, preocupado com conquistas femininas e sem qualquer aptidão para o trabalho:

— Oh God, aos trinta anos o Rabi não é casado! Qual é o seu trabalho? Onde está o campo que lavra? Alguém jamais conheceu a sua vinha? Vagabundeia pelos caminhos e vive do que Ihe ofertam essas mulheres dissolutas! [...] Só Jeová é grande! e em verdade te digo que, quando Rabi Jexua, desprezando a Lei, dá à mulher adúltera um perdão que tanto cativa os simples, cede à frouxidão da sua moral e não à abundância da sua misericórdia! (p. 1585-1586)

Como na sátira menipéica, o sonho é utilizado como contraponto à representação do mundo real, onde a misericórdia de Cristo é considerada uma *frouxidão moral*, inserindo a nota dissonante e polêmica na visão mística de Cristo. Pode-se falar, portanto, em pluralidade de vozes ou polifonia, pois, a macroestrutura do texto narrativo apresenta perspectivas várias que abrangem desde um aspecto religioso e crente até um prisma cético e institucional, a imagem de Cristo é apresentada sob um aspecto religioso, humano, mítico e até mesmo político.

Os diálogos são um outro processo narratológico usado para ilustrar o caos do universo irônico e carnavalesco, com a sua

profusão de pontos de vistas conflitantes. Característicos da literatura realista-naturalista, os diálogos apresentam um alto índice de dramaticidade, uma vez que são eles que mais se aproximam da representação mimética. Em *A Relíquia*, suas inserções não são apenas para ilustrar a futilidade temática de colóquios sociais, mas também para ilustrarem as visões antagônicas à temática proposta, esteja este antagonismo nos dizeres de outras personagens (como na visão do Cristo) ou no discurso do próprio narrador. Estes diálogos sofrem sutis comentários por parte do narrador, que ridicularizam ou contestam as idéias expressas nas falas das personagens ou do próprio protagonista:

— Ah! se tu conhecesses a minha pátria!... E olha que sou capaz de te levar! Em Lisboa é que é! Vai-se ao Dafundo, ceia-se no Silva... Isto aqui é uma choldra! E as raparigas como tu são bem tratadas, dá-se-lhes consideração, os jornais falam delas, casam com proprietários...

*Murmurava-lhe ainda outras coisas profundas e doces.* Ela não compreendia o meu falar: e nos seus olhos esgazeados flutuava a longa saudade da sua aldeia da Núbia... (p. 1558)

Outra vez, nas secas areias, reverdecia a Terra da Promissão, Jericó branquejava entre as searas: e através dos palmares cerrados já ressoavam, em marcha, os clarins de Josué!

Não me contive, arranquei o capacete, soltei por sobre Cana este urro piedoso:

— Viva Nosso Senhor Jesus Cristo! Viva toda a Corte do Céu! (p. 1564)

Neste texto, como mencionamos anteriormente, a narração apresenta um protagonista cômico, próximo do herói picaresco ou mesmo do bufão, e, por vezes, a narração parece se perder da objetividade do contar, ou mesmo das metáforas religiosas do narrador para ceder espaço à comicidade do protagonista. Percebemos um outro meio da ironia se servir do discurso narratológico, o *conflito de estilos*, definido por Booth<sup>7</sup> como uma alteração no estilo discursivo que contraria o significado total da

obra. *Dá-se voz a Teodorico* e o discurso é tomado por um texto rebuscado, detalhista, repleto de diminutivos, reticências, com imagens românticas e kitsch, transformando a dramaticidade da cena em comicidade, como no momento em que o protagonista se separa de Mary, sua amante, em Alexandria:

A minha luveirinha ergueu-se, trémula, descorada \_ e teve um poético rasgo de paixão. Enrolou a sua camisinha, atirou-ma para os braços, tão ardentemente, como se entre as dobras viesse também o seu coração.

.....  
\_\_ Mary, anjo querido!  
\_\_ Teodorico, amor!...  
\_\_ Escreve-me para Jerusalém...  
\_\_ Lembra-te da tua bichaninha bonita...

Rolei pela escada, tonto. E a caleche que tantas vezes me passara, enlaçado com Mary, por sob os arvoredos aromáticos do Mamudieh \_ lá partiu, ao trote da parelha branca, arrancando-me a uma felicidade onde o meu coração deitara raízes, agora despedaçadas e gotejando sangue no silêncio do meu peito.[...] (p. 1542-1543)

Há momentos em que o discurso explora o estilo lírico, na *impressão de felicidade perfeita*, onde a predominância do tom irônico reponta apenas, de maneira até mesmo afetiva, na expressão final *portuguesinho valente*:

Ao longe o mar dormia. E, à quente irradiação dos astros, eu podia distinguir, num pontal de areia, mergulhando quase na água, uma casa deserta, pequenina, toda branca e poética entre duas palmeiras... Então comecei a pensar que, mal a titi morresse e fosse meu o seu ouro, eu poderia comprar esse doce retiro, forrá-lo de lindas sedas, e viver ao lado da minha luveira, vestido de turco, fresco, sereno, livre de todas as inquietações da civilização. [...] E passaria os dias numa fofa preguiça oriental, fumando o puro latakieh, tocando viola francesa, e recebendo

perpétuamente essa impressão perfeita, que a Mary me dava só com deixar arfar o seio e chamar-me 'seu portuguesinho valente'. (p. 1540)

Já em outro momento, quando acontece o sonho de Teodorico, a narração adquire um tom épico; na busca de um universo diegético que resgate o mundo bíblico, a narração lança mão de descrições de cenários que remetem a cenas e sítios bíblicos:

Era, ao clarão diamantino das estrelas da Síria, como a branca muralha duma cidade nova! Frontões de templos alvejavam pálidoamente, entre a espessura de bosques sagrados; para as colinas distantes, fugiam esbatidos os arcos ligeiros dum aqueduto. Uma chama fumegava no alto duma torre; mais baixo, movendo-se, faiscavam pontas de lanças; um som longo de buzina morria na sombra... E abrigada junto aos bastiões, uma aldeia dormia entre palmeiras. (p. 1572)

O discurso parodia o texto bíblico, parecendo brincar com seu linguajar, atribuindo às personagens uma retórica ao estilo dos salmos, contrastando a linguagem elevada com seu comportamento nada heróico:

A jornada do Jordão é longa, deveis vir esfomeados... Murmurei polidamente uma recusa... E ele, grave, como se recitasse um texto:

\_\_ A hora do meio-dia é a mais grata ao Senhor. José disse a Benjamim: 'tu comerás comigo ao meio-dia'. Mas a alegria do hóspede é também doce ao Muito Alto, ao Muito Forte... Estais fracos, ides comer, para que a vossa alma me abençoe.

Bateu as palmas \_ um servo, com os cabelos apertados num diadema de metal, entrou trazendo um jarro cheio de água tépida que cheirava a rosa, onde eu purifiquei as mãos; outro ofereceu bolos de mel sobre viçosas folhas de parra; outro verteu, em taças de louça brilhante, um vinho forte e negro de Emaús. (p. 1583)

O conflito de estilos é um preciso revelador da visão do autor-implícito que, neste texto, manifesta-se não só em relação

à religião, mas também em relação à Ciência. Os preceitos científicos são discutidos e ironizados por meio de diálogos entre Topsisus e os sábios do período romano, e de trechos discursivos onde se percebe a voz do autor-implícito. De um lado, destaca-se a brevidade e a relatividade do saber científico, demonstrado como consequência de um determinado momento histórico, como resultado de uma somatória de valores vigentes em um determinado instante histórico. Percebe-se aqui a visão positivista dominante no século XIX, demonstrando o saber científico como propulsor da transformação humana. De outro lado, entretanto, sob o enfoque irônico de um Eça de Queiroz, o saber científico equipara-se ao saber religioso, consistindo apenas em uma *ilusão* para justificar a condição humana. Niveladas, as temáticas recorrentes, Religião e Ciência, são associadas no último parágrafo da narração com esta fala do narrador:

E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse **descarado heroísmo de afirmar**, que, batendo na terra com pé forte, ou pàlidamente elevando os olhos ao Céu \_ cria, através da universal ilusão, ciências e religiões. (p. 1675)

Lembrando Aristóteles, para quem a simples inversão de um enredo, a não-realização de um final esperado pela personagem caracterizaria propriamente a ironia, observamos ainda que a narração queirosiana faz uso da trama para criar um recurso já utilizado em outros romances, como *Os Maias*, *O Primo Basílio* e *O Mandarim*, que é o da reversão das expectativas da história em seu final. Em consequência desta reversão, é comum à crítica queirosiana apontar certo cunho moralizador nesta narrativa, pois o protagonista não obtém a herança desejada; ainda mais enfático é o discurso admoestativo pronunciado por uma voz que representaria a consciência do protagonista:

Eu gemia sobre as tábuas. A Voz sussurrou, mais larga, como o vento da tarde entre as ramas:

\_\_ Eu não sei quem fez essa troca dos teus embrulhos, picaresca e terrível; talvez ninguém; talvez tu mesmo! Os teus tédios de deserddado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas: - mas de viveres duas vidas, uma verdadeira e de iniquidade, outra fingida e de santidade. Desde que contraditòriamente



eras do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obscuro Raposo \_ não poderias seguir muito tempo, junto da titi, mostrando só o lado, vestido de casimiras de domingo, onde resplandecia a virtude; um dia fatalmente chegaria em que ela, espantada, visse o lado despido e natural onde negrejavam as máscaras do vício... E aí está por que eu aludo, Teodorico, à inutilidade da hipocrisia. (p. 1669)

Entretanto, o final destinado ao Padre Negrão contraria o discurso anterior: obtém ele a maior parte da herança de *Titi*, sem qualquer mérito, apenas com adulações a padres ricos e velhos, e acaba envolvido com Adélia, a primeira paixão do protagonista; ou mesmo o destino do "herói", que se refaz financeiramente por meio de um casamento de conveniência. Além disso, se levarmos em conta a voz do discurso moralizante acima, pode-se pensar na possibilidade de uma fala irônica, uma vez que se trata de uma manifestação da *consciência* de Teodorico, narrador e protagonista irônicos. Instaura-se, portanto, a ambigüidade da mensagem final.

Lembremos algumas palavras do trecho citado acima que auxiliam a minimizar o discurso supostamente moralizante: *Os teus tédios de deserdado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas....*, ou seja, o castigo de Teodorico não advém de sua tentativa de fraude, mas sim de sua incapacidade em manter comportamentos tão díspares. O malogro do protagonista queirosiano é consequência de sua fragilidade e superficialidade diante dos fatos da vida, retratado à imagem de um marionete, sem qualquer consciência da extensão de seus atos. Como na maior parte da galeria queirosiana, como Luíza que se deixa envolver pelo primo conquistador, ou Teodoro, que se deixa levar pela retórica do Diabo, Teodorico é conduzido pelos movimentos da vida sem atitudes de questionamento ou atitudes de rebeldia. Tal pressuposto ilustra a fragilidade do ser humano diante da vida, exemplificando um conceito que Mücke denomina ironia cósmica<sup>8</sup>: a pequenez e a impotência do ser humano diante da figura soberana de Deus ou do Cosmos. Talvez uma definição melhor de tal ironia se encontre no próprio discurso da Consciência de Teodorico: *Eu não construo os episódios da tua vida; assisto a eles e julgo-os placidamente* (p.1669)...

Numa apreciação final, chamamos atenção para o

movimento dual que caracteriza a dinâmica do texto: a dupla significação da imagem nuclear, a *reliquia*; a dupla denominação e o duplo comportamento do protagonista; a visão da realidade e a do mundo dos sonhos; a oposição entre sexo e religião, entre austeridade e devassidão. Tal duplicidade remete-nos ao ambivalente mundo carnavalizado, onde as imagens surgem juntamente com seus contrários. A ambigüidade estrutural reflete-se na mensagem ambígua, no discurso pseudo moralizante, apontando para a contradição das verdades racionais e para a fragilidade do ser humano. Em consonância com o tom de comicidade da narrativa, o discurso não traz a crítica mordaz, mas o riso complacente ante as fraquezas humanas. Em um artigo intitulado *Decadência do riso*, Eça faz uma apologia a este riso fácil e descompromissado:

Nós, com efeito, filhos deste século sério, perdemos o dom divino do riso. Já ninguém ri! Quase que já ninguém mesmo sorri, porque o que resta do antigo sorriso, fino e vivo, tão celebrado pelos poetas do século XVIII, ou ainda do sorriso lânguido e úmido que encantou o romantismo \_ é apenas um desfranzir lento e relegado de lábios, que, pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro.

Eu ainda me recordo de ter ouvido, na minha infância e na minha terra, a *gargalhada* \_ a antiga gargalhada, genuína, livre, franca, ressoante, cristalina!... Vinha da alma, abalava todas as vidraças duma casa, e só pelo seu toque puro provocava a força, a saúde, a paz, a simplicidade, a liberdade! (p. 1478)

É este riso que Eça parece tentar resgatar neste texto carnavalizado, que destrói as leis da realidade comum e desconsidera seus preceitos morais, onde surge um homem ingênuo, com seus pequenos defeitos amenizados pela *vitória das forças vitais do riso bom*<sup>9</sup>, e onde, ainda, a fábula tem um *final feliz*: tanto o *vilão ingênuo*, Teodorico, como o *vilão esperto*, Padre Negrão, alcançam seus objetivos. A consciência crítica chega, no máximo, ao riso de *caráter moral, o riso de zombaria*<sup>10</sup>, próprio de um universo mimético onde predomina a maledicência até certo ponto inconseqüente, de modo que o esgar da ironia dilui-se na gargalhada da comicidade.

## Notas

\*Este artigo é parte integrante da dissertação de Mestrado da autora e foi elaborado quando ainda bolsista da CAPES.

1. Queiroz, J. M. Eça de. *A Relíquia*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Porto: Lello e Irmão, 1951. v.1, p.1488-1675. Todas as citações do texto queirosiano foram tiradas desta edição e apenas terão mencionadas suas páginas no corpo do trabalho.
2. BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.105
3. MÜECKE, D.C. *Irony*. London: Methuen, 1973. p.36
4. *Ibidem*, p.56
5. *Ibidem*, p.36
6. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p.181
7. BOOTH, Wayne C. *A rethoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974. p.75
8. MÜECKE, D.C. *Irony*. London: Methuen, 1973. p.69
9. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora F. B. e Homero F. A. São Paulo: Ática, 1992. p.181
10. *Ibidem*, p.181