

## EÇA D'AMOR, ESCÁRNIO E MALDIZER: “O DEFUNTO”

EÇA OF LOVE, MOCKERY AND VILIFICATION: “O DEFUNTO”

*Jorge Fernandes da Silveira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – CNPq

### RESUMO

No conto “O Defunto”, as ideias de Eça de Queirós estão sucinta e rigorosamente expostas. Essas ideias implicam, por um lado, vivência atenta à lírica amorosa de tradição galaico-portuguesa, no que ela tem de manutenção de usos e costumes, de conteúdos continuados, social e culturalmente; por outro lado, essas mesmas práticas despertam o desejo do novo, no que ele implica a visão crítica do objeto literário, no que diz respeito às convenções de gênero, ironizadas, parodiadas, numa palavra, deslocadas, de maneira que, conforme a proposta do conto em exame, possam ser vistas pela maioria dos seus intérpretes como estranhas. Ou fantásticas.

*Palavras-chave:* Amor, tradição, morte, ironia, estranho, fantástico

### ABSTRACT

In the short story “O Defunto” (The Corpse), Eça de Queirós’s main ideas are succinctly and rigorously in evidence. These ideas indicate, on the one hand, an acute familiarity with lyrical love poetry in the Gallego-Portuguese tradition, in its preservation of uses and customs and in its perpetuation of social and cultural contents; on the other hand, these same practices awaken a desire for the new, demonstrating a critical approach to

the literary object, in respect to gender norms, subjecting them to irony and parody, and, in sum, disrupting them in such a way, like in the short story in question, as to allow most of its interpreters to view them as strange. Or fantastic.

*Keywords:* Love, tradition, death, irony, strangeness, fantastic

No texto em estudo, o conto “O Defunto”, as ideias de Eça de Queirós são rigorosamente postas à prova, levando em consideração o contexto de Quatrocentos, em que se inscrevem os gestos de leitura do Autor e de escrita do Narrador sobre os seus personagens.

Tais práticas implicam, por um lado, uma vivência atenta à tradição, no que ela tem de manutenção de usos e costumes, de conteúdos continuados, social e culturalmente; por outro lado, essas mesmas práticas despertam o desejo do novo, no que ele implica a visão crítica do objeto literário, no que diz respeito às convenções de gênero, ironizadas, parodiadas, numa palavra, deslocadas, de maneira que, conforme a proposta do conto em exame, possam ser vistas pela maioria dos seus intérpretes como estranhas. Ou fantásticas.

Dividido em cinco partes, há em “O Defunto” dois núcleos de narração bem marcados. No primeiro – primeira e segunda partes –, entre a localização na Casa de Lara, Segóvia, e a mudança para a herdade de Cabril, “a duas léguas de Segóvia” (Queiroz, 1999: 171), na perspectiva crítica de quem conta a história, lê-se o julgamento das letras passadas de temática amorosa em proveito da sua própria produção presente, em que, contrariamente ao lugar-comum de unidade textual, apresenta-se um Narrador multifacetado em outros, afastando-se de convencionais condições de recepção aos diferentes gêneros textuais. Exemplares são as impressões que despertam no Leitor sobre a lírica amorosa de tradição medieval galaico-por-

tuguesa, em que no excesso de *coyta d'amor*, expresso através do tratamento ultradramático, ou melodramático, há um modo queiro-siano de questionar a cultura literária a que assiste.

No segundo núcleo – terceira, quarta e quinta partes –, entre O Cerro dos Enforcados e a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, a visão crítica do princípio de emulação na representação das letras na sociedade da corte de Castela está em modo conclusivo, em termos temporais bem marcados, um ano: da Primavera de 1474 (reinado d'el-rei Henrique IV) ao outono de 1475 (reinado de Fernando e Isabel).

No contexto, sumariamente apresentado, importa dar nome ao triângulo amoroso formado pelo casal de Lara, residente em Segóvia, D. Alonso, sua jovem mulher, D. Leonor, e o forasteiro, D. Rui de Cardenas, de cidade natal ignorada, sobrinho herdeiro do cônego de “moradias e uma horta” (Queiroz, 1999: 165), demorando agora em casa “ao lado e na sombra silenciosa da Igreja de Nossa Senhora do Pilar” (Queiroz, 1999: 165). D. Rui é “cavaleiro moço, de muito limpa linhagem e gentil parecer” (Queiroz, 1999: 165). O Senhor da Casa de Lara é “fidalgo de grande riqueza e maneiras sombrias, que na madureza da sua idade, todo grisalho, desposara uma menina falada em Castela pela sua alvura, cabelos cor de sol-claro, e colo de garça real” (Queiroz, 1999: 165). Assim retratada, Leonor mais parece uma figura atravessada pelo nome lírico do amor de feição dantesca (Beatriz), petrarquista (Laura) e camoniana (Inês), em que o louvor da beleza da mulher é já reconhecidamente um valor canônico, logo um lugar-comum, para vê-la como hipotética imagem de o Narrador impor ao Leitor um duplo desafio: por um lado, ser capaz de reconhecer nas imagens a interioridade divina da mulher louvada e, por outro lado, ser igualmente capaz de ver, no que nelas se adivinha, um gesto narrativo desconstrutor e surpreendente: o desgaste da tipificação do feminino por meio da tópica poética amorosa.

O ponto ótimo dessas imagens em movimento é bifronte. À primeira vista, pode estar numa peça muito glosada do *Cancioneiro Geral*, em que o amador diz adeus à coisa amada, partido, mas não dividido, por saber-se um pobre homem engrandecido em si mesmo. Pode estar, ainda de maneira indefnida, num acidente de natureza fonética, sonora, ou melhor, significante, onde conteúdos de palavras que significam, literalmente, a união entre dois sujeitos ou objetos se atam, pela ação de um personagem, a quarta figura, ao primeiro olhar, estranho à narrativa, mas fundamental, desde o início, para o bom-sucesso da história: “O Defunto”.

Em dois momentos decisivos da narrativa, esse acidente de expressão na forma do conto apresenta um Eça confortável na figura do mutante duplicado, por ser aquele que traz no presente a série canônica passada em processo de desconstrução para o futuro.

1. Voltando ao começo, *para o leitor ler devagar*, na primeira parte do conto, assiste-se a um D. Rui de Cardenas fervoroso devoto do puro Amor à Virgem do Pilar, sua vizinha, a quem dedica com fé e galanteria orações e flores todos os dias. Parodiando a *arte de trovar*,<sup>1</sup> dir-se-ia, o amador *se move à razão dela*. É maio, mês de Maria, e a imagem do Amor divino sobre o amor carnal se materializa na aparição de D. Leonor de Lara, que já se sabe ser mais uma figura multiplicada do nome lírico da divinizada mulher desejada, na verdade proibida pela lei de Deus e dos homens, porque casada. A passagem do puro Amor ao tresloucado amor não causa surpresa. Surpreende, porém, a fortuna reflexiva que o gesto da escrita confere ao conto. Coitado, “com piedoso cuidado” (Queiroz, 1999:

1 Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp?cdcant=15000&tamanho=15> (consultado em 4/10/2019).

168), cismado, D. Rui escreve “trovas gementes que o não desafo-gam” (Queiroz, 1999: 168), “desde que a viu de joelhos ante o altar” (Queiroz, 1999: 166). Cantigas de Amor, mas não à antiga, se bem as compreendo. “Sobre o pergaminho” (Queiroz, 1999: 168), há um traço novo que se inscreve menos à mão tresloucada que à cuidadosa, revelando um apuradíssimo jogo de compreender e julgar o outro através dos olhos; olhos que já questionam “aquela aparição mortal” (Queiroz, 1999: 167), em movimentos de ir – “a senhora D. Leonor passou e se deteve molhando os dedos na pia de mármore de água benta, os seus olhos, sob o véu descido, não se ergueram para ele, ou tímidos ou desatentos” (Queiroz, 1999: 167) – e vir – “E ela ergueu também os olhos para D. Rui, mas uns olhos repousados, uns olhos serenos, em que não luzia curiosidade, nem mesmo consciência de se estarem trocando com outros, tão acesos e enegrecidos pelo desejo” (Queiroz, 1999: 167).

*Trabalhos do olhar*, em suma, entre o serviço servil ao desamor – “[a] velha aia de olhos muito abertos” (Queiroz, 1999: 169) – e a reflexão alternativa sobre a servidão amorosa:

A branca senhora passou – e o mesmo distraído olhar, desatento e calmo, que espalhou pelos mendigos e pelo adro, o deixou escorregar sobre ele, ou porque não compreendesse aquele moço que de repente se tornara tão pálido, ou porque não o diferenciava ainda das coisas e das formas indiferentes. (Queiroz, 1999: 168)

Por uma consideração avançada sobre *a alma e as formas*,<sup>2</sup> Rui se vê num processo de autoconscientização do mal de amor. Cismador “amargo e doce” (Queiroz, 1999: 168), atravessa ele agora os mes-

2 *A Alma e as Formas* é título célebre do jovem Georg Lukács.

mos olhos já outros ao seu olhar, tanto que “os preferiria ofendidos e faiscando de ira, ou soberbamente desviados com soberbo desdém” (Queiroz, 1999: 169), mais propensos ao furor das cantigas de escárnio e de maldizer que à cuidada indiferença das cantigas de amor, os saiba, embora, olhos de uma mulher que “era apenas soberanamente remota” (Queiroz, 1999: 169).

Atravessado o século XIV, em pleno século XV, Rui se vê um sujeito do seu tempo consigo mesmo desavindo, livre e não liberto, num entre lugar, onde ele que “cavaleiro muito discreto, desde que a reconheceu assim inabalável na sua indiferença, não a procurou, nem sequer ergueu mais os olhos para as grades das suas janelas” (Queiroz, 1999: 169). Por obra do acaso premeditado, tão caro ao espírito irônico de Eça, todavia, tão *casualmente* como Rui “a avistava ajoelhada, com a sua cabeça, tão cheia de graça e de ouro, pendida sobre o Livro de Horas” (Queiroz, 1999: 169), poderia ser a sua surpresa ao ver entre as páginas devotas a “Cantiga Sua Partindo-se”, dele, Rui, para ela, Leonor: “Senhora, partem tam tristes/ meus olhos por vós, meu bem,/ que nunca tam tristes vistes/ outros nenhuns por ninguém”.<sup>3</sup>

2. Na segunda parte do conto, entre o furor e o terror, assiste-se a D. Alonso de Lara em estado literal e metafórico de mudança. Metaforicamente, uma “medonha sociedade”<sup>4</sup> (Bocage, 2008: 52) da “idade grisalha e feia” (Queiroz, 1999: 171) contra o “moço e audaz” (Queiroz, 1999: 169) mantém a aia presa ao seu senhor de Lara, inimigos ambos da claridade. Ela “de olhos mais abertos e duros que os

3 “A poesia amorosa do *Cancioneiro* [Geral] não pode ser taxada de univocidade (...) acontecem pequenas maravilhas como “Senhora, partem tão tristes”, de João Ruiz de Castelo Branco” (Rocha, 1979: 35).

4 “Quero a vossa medonha sociedade”, verso do soneto de Bocage “Ó retrato da morte, ó noite amiga”.

de uma coruja” (Queiroz, 1999: 169); ele, o corvo, falcão “enterrado na sua samarra, com o bico da barba espetado para diante, a grenha basta eriçada para trás, e um jeito de arreganhar silenciosamente o beijo, como se meditasse maldades a que gozava de antemão o sabor acre” (Queiroz, 1999: 172).

A presa que miram é, claramente, aquele que “de gentil parecer, novo morador nas velhas casas do arcediogo, constantemente se atravessava no adro, se postava diante da igreja para atirar o coração pelos olhos à senhora D. Leonor” (Queiroz, 1999: 170). Os “cortesãos da escuridade” (Bocage, 2008: 52) dão seguimento à narrativa em que a serviçal narra ao patrão o que ele já não vê e, portanto, gera o foco de “tenção” (Queiroz, 1999: 171), ou seja, a passagem tensa do horror como sujeito da ação continuada ao furor como agente da transformação vislumbrada. Noutras palavras: ver e não compreender o que se vê é, logo, comprometer o sentido da visão. Em termos do engenho da narrativa, o que se admira é uma jogada de mestre no destino dos personagens. Tal qual Rui, num primeiro momento, Alonso é aquele que mal interpreta a indiferença do jovem contra Leonor. Sendo Rui agora o alvo do engano, ele é visto por Alonso, velado, é claro, de “costas voltadas”, à passagem de Leonor, “sem se mover, rindo com um cavaleiro que lhe lia um pergaminho” (Queiroz, 1999: 171), quiçá uma versão satírica da “Cantiga sua Partindo-se” aos bocados... E está declarada a guerra contra o “destro enganador” (Queiroz, 1999: 171) e a manhosa e fingida, *oblíqua e dissimulada*<sup>5</sup> D. Leonor, a atravessarem a sua velha e ilustre casa de raízes.

Em sentido literal, aos últimos sucessos, após uma noite em que assalta a mulher, guiado pelo refrão: longe dos olhos dentro do coração, à luz do dia, para que toda a Segóvia a ela assistisse, a

5 Qualidades sobejamente sabidas da Capitu do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Casa de Lara muda-se para a herdade de Cabril. Mudam-se os ares, mantêm-se as vontades: não há *locus amoenus*, sob a pauta da tenção anunciada, o que se segue, em termos performáticos, é a enenação redobrada do velho abutre, “com o bico da barba grisalha espetado para diante, a grenha crespa eriçada para trás e os punhos cerrados” (Queiroz, 1999: 170), contra a indefesa senhora, como se, bocagiano, lhe gritasse: “Quero fartar meu coração de horrores.” (Bocage, 2008: 52)

O resultado da cena, porém, é dos mais revolucionários acontecimentos na Literatura Portuguesa desde sempre: “– Senhora, quero que escrevais aqui uma carta que muito me convém escrever...” (Queiroz, 1999: 173).

Dada a deixa, na glosa, melhor, na paródia da autoria da carta de amor ao Cavaleiro de Cardenas, escrita, assinada e endereçada por mão de mulher, D. Leonor, obediente e servil ao ditado pela autoridade da voz do homem, o Senhor de Lara, há escárnio e maldizer. Em cena de violência extrema, em que pelo avesso se desfia a trama do nome feminino não-dito, a contrapelo do dilema do Camões humanista entre a mão que levanta a pena (o puro amor) e a outra o punhal (o fero amor), Eça está de frente para um lugar vazio, polêmico, o lugar em que se ensina, e, raramente se discute, o não-lugar da mulher autora no cânone da lírica galaico-portuguesa.

- Senhor, para que convém que eu escreva tais coisas e tão falsas?...
- Ou escreveis o que vos mando e que a mim me convém, ou, por Deus, que vos varo o coração!... (Queiroz, 1999: 173)

Em meio à interrogação, exclamação e reticências... o retorno ao morrer de amor pelos desígnios divinos é tenção pura, sobretudo, no espaço de reflexão e, posterior, compreensão de D. Leonor do seu estado pessoal, da sua identidade social, logo, política.

É tudo convenção. Do viver ao ensandecer e ao morrer por amor, *convém que*. Tudo. Quando ditado pelo poder da palavra do homem sobre todas as coisas. Mas, para ela, que arrojara “a pena, como se a pena a escaldasse” (Queiroz, 1999: 173), que “endereçou a sua desonesta carta a D. Rui de Cardenas” (Queiroz, 1999: 174), o Autor-Narrador já lhe abre a passagem para a dúvida: “a sua desonesta carta”, sua, dela?, ou, dele? Para ela, agora, em carne-viva, “tão vermelha como se a despissem diante de uma multidão” (Queiroz, 1999: 174), é como se as palavras sobre o pergaminho fossem apagadas por um gesto seu já liberto e, imagem sobre imagem, atravessassem o espelho do tempo em busca de novo sentido para a sua condição humana de ser mulher de servir e obedecer nessa sociedade. E, sozinha no seu quarto, a caricatura do abutre “com a barba espetada”, a ordenar ao serviçal o destino da carta, Leonor pergunta: Quem era esse “mal acautelado por bem namorado” (Queiroz, 1999: 175) nunca visto? Seu marido “lhe fazia oferta do seu leito e do seu corpo”. “Para quê?...” (Queiroz, 1999: 175) “Então, num relance, D. Leonor compreendeu a verdade”. “Era uma cilada!” (Queiroz, 1999: 175). A *prez* da mulher tão (co)movida em trovas e cantigas de amor, no seu caso, era razão de morte de verdade. E D. Rui, se desconfiado, não acedesse ao convite? Se, amesquinhado, transformasse o seu corpo em matéria de escárnio e maldizer “por toda a Segóvia” (Queiroz, 1999: 175)?

É uma peça extraordinária a educação da *malmaridada* Leonor sobre o seu próprio corpo atravessado pelo discurso que convém à *Ley d'Amor*, pois, quanto mais o atravessa mais se vê a si mesma sujeito de nova história por contar. Afinal, aos seus olhos em mudança, não era ela assim tão descuidada ou mesmo desavisada. Lembra de um moço no portal da igreja, sim, e quanto mais o traz à lembrança mais o identificam os seus chorosos, “cansados olhos” (Queiroz, 1999: 177), pela partida que lhes prega o marido; afectados talvez de guardarem

uma paixão secreta, não sem trágica ironia, já que posta à prova numa situação extrema, em que a capitulada autoria da carta é uma espécie de condenação à sua *oblíqua e dissimulada* indiferença. E Leonor se pergunta: se o pudesse avisar da sua morte anunciada? Se D. Alonso o surpreendesse a caminho da alcova desejada e o matasse? Mas, se o morto, fosse ele, D. Alonso? Como poderia defender-se, “se aquele moço, chamado por ela, e que a amava, e que por esse amor vinha correndo deslumbrado, encontrasse a morte no sítio da sua esperança, que era o sítio do seu pecado, e, morto em pleno pecado, rolasse para a eterna desesperança...” (Queiroz, 1999: 177).

E D. Leonor se ajoelha e reza: “– Oh! Santa Virgem do Pilar, Senhora minha, vela por nós ambos, vela por todos nós!...” (Queiroz, 1999: 177).

Nós ambos quem? Ela, Leonor, e Rui? Ou Ele, Alonso, e Leonor? Todos nós três? O verbo “velar”, no contexto, é poderosamente ambíguo para investir na zona de turbulência semântica entre o que se guarda e o que dissimula.

3. “Tanta firmeza, tão fino engenho nas coisas do amor, ainda lha tornavam mais bela e mais apetecida!” (Queiroz, 1999: 178).

São impressões do contentamento de D. Rui, lida a carta, ditada por D. Alonso, firmada por D. Leonor. Na terceira parte do conto, mais que expressão sentimental, são testemunho da sua atenção à formação da nova mulher na sociedade patriarcal de então, o que torna a autoria da carta a questão que interessa mais. Diz ele: “nela percebeu um amor muito astuto, por muito forte, que, com grande paciência, se esconde antes os estorvos e os perigos, e mudamente prepara a sua hora de contentamento, melhor, e mais delicioso por tão preparado” (Queiroz, 1999: 178).

Através da força bruta de D. Alonso, D. Rui, que a ignora, lê e dá a ver uma D. Leonor toda olhos e ouvidos atentos, imagem pre-

figurada da mulher a preparar a hora e a vez de entrar na ordem do discurso.

Excitado, para atender e a servir a *sua Senhora*, parte D. Rui para Cabril, pelo caminho mais curto, via o Cerro dos Enforcados. Ultrapassadas as peripécias comuns às travessias em busca de amor e glória, a galope entre o humano e o sobre-humano, o natural e o sobrenatural, vencida a primeira prova, chegando ao “cruzeiro, onde a estrada se fendia em duas” (Queiroz, 1999: 181), guiado por “uma [shakespeariana] velha em farrapos” (Queiroz, 1999: 181) ao rumo do bom sucesso, o cavaleiro atinge o Calvário, dobra o Cerro dos Enforcados e avista Cabril.

Mas a paisagem que se avizinha, Cabril, tem muito de semelhante ao seu aparente oposto natural, o Cerro dos Enforcados, o *locus horrendus*, onde se supliciam os criminosos.

Partindo da hipótese de que a educação amorosa, pessoal, de D. Leonor pela sua autoria da carta de D. Alonso<sup>6</sup> é até agora o momento mais brilhante da narrativa, pode-se também apostar que a educação sentimental, social, de D. Rui pela corda do enforcado é peça de brilho comparável, a se conferir. O que há de maravilhoso no conto, por mais “fantástico”<sup>7</sup> que se diga, é a interlocução e a interação entre os personagens. Da interlocução epistolar entre Leonor e Alonso endereçada a Rui, a travessia do calvário dos quatro enforcados velados por abutres é página que se escreve ainda pela via de mão dupla sobre o imaginário do amor servidão. Quer dizer, importa

6 Distâncias obedecidas, uma questão interessante, se lembrada a disputa entre Sórora Mariana e o Cavaleiro de Chamilly pela autoria das *Cartas Portuguesas*.

7 Sobre a variada produção de Eça, Marie-Hélène Piwnik (2009: 19-20) refere-se à “corrente que se pode qualificar de ‘fantástica’ (...) que tem a sua expressão mais perfeita com “O Defunto”. Agradeço à amiga Professora Maria Aparecida Ribeiro o envio de cópia do texto. Agradecimento extensivo aos textos de Bocage e de A. C. Matos.

considerar o que se duplica, repete, na dinâmica da narrativa, quer em termos literais, abutres, por exemplo, duplicados na figura de ave de rapina de D. Alonso. Ou, em termos de interação entre personagens, na primeira cena digna de registro por analogia, no diálogo entre D. Rui e um dos quatro enforcados, lembrando que são três os personagens até agora principais:

– Cavaleiro, detende-vos, vinde até cá!...

(...)

– Cavaleiro, esperai! Não vos vades, voltaí, chega aqui!...

De novo D. Rui estacou e, virado sobre a sela, encarou afoitamente os quatro corpos pendurados das traves. Do lado deles soava a voz, que, sendo humana, só podia sair de forma humana! Um desses enforcados, pois, o chamara, com tanta pressa e ânsia. (Queiroz, 1999: 182)

Estranha que possa parecer, ao primeiro som, a fala do morto enforcado não será, por certo, mais estranha à natureza humana que a voz de D. Leonor, muda e pacientemente preparada para a sua hora de contentamento, através da experiência de ser obrigada a dar letra a uma versão desconcertante e desconcertada, porventura a mais interessante, de si mesma: calada, colada à voz do Dono, a mulher tem mão que prepara o amor. Por isso, faz todo o sentido a resposta do morto pela lei (ética?) dos homens ao morto pela lei (estética?) do amor:

– Tu estás morto ou vivo? – perguntou.

O homem encolheu os ombros com lentidão.

– Senhor, não sei... Quem sabe o que é a vida? Quem sabe o que é a morte? (Queiroz, 1999: 183-84).

A cada passo da passagem pelo monte dos quatro enforcados e dos abutres, o cavaleiro andante namorado sobe mais um degrau da

escada do paraíso, o quarto de D. Leonor, que o aguarda em Cabril. E, como quem olha para trás, à procura dum elo perdido, vale a pena voltar ao começo do diálogo entre o cavaleiro e o enforcado.

– Qual de vós, homens enforcados, ousou chamar por D. Rui de Cardenas?

Então aquele que voltava às costas à Lua cheia respondeu, do alto da corda, muito quieta e naturalmente, como um homem que conversa da sua janela para rua:

– Senhor fui eu. (Queiroz, 1999: 183)

Estar de costas contra, não se deve esquecer, é como se achava D. Rui, fingidamente indiferente à passagem ruidosa de D. Leonor, o que exacerbou a desconfiança de D. Alonso, o levou a ordenar a mudança e a carta.

E, assim, no nível da interlocução e no da interação entre os personagens, estão os quatro unidos pelo destino num encontro, “que não era de amor mas de morte!...” (Queiroz, 1999: 188), em Cabril.

A cena do encontro marcado, a emboscada, é um espetáculo de imagens sobre imagens. Como se o cenário fosse sobre um pergaminho, um personagem atua, apaga-se e renasce, sobre o outro. O enforcado que rouba a roupa do cavaleiro está marcado para morrer à sua figura. “Já a alta figura, que era dele, D. Rui”, o “encoberto”, o “embuçado”, é interrompida na ascensão ao paraíso, “– Vilão, vilão! –” (QUEIROZ, 1999: 188), grita-lhe D. Alonso, com a adaga que três vezes lhe atravessa o coração, fica-lhe cravada no corpo em fuga, aos olhos maravilhados, nunca incrédulos, do cavaleiro, que, com ele à garupa, se sabe protegido pela criatura fantástica a serviço da sua santa madrinha, a Nossa Senhora do Pilar: “Oh maravilha!” (Queiroz, 1999: 188), rejubila o Narrador.

Num breve giro épico, entre a pena de amor e a adaga do ódio, o cavaleiro e o seu *dublê de corpo* estão de volta ao Cerro. Do enforcado, com o mal ainda enterrado nos ossos, o segundo pedido, uma súplica, é o de ser reenforcado, já que antes Rui lhe cortara a corda, que, outra, o amarra de novo a um dos “madeiros negros” (Queiroz, 1999: 182) do descampado. Para quem interpreta a carta como o momento capital da história, duas pontas se unem no gesto de reparação, um feito significativo no nível do significante. A carta e a corda. A cartada decisiva. Um corte profundo de Mestre, cego, à maneira dos antigos sábios. Cinematográfico. Ao estilo manuelino: na passagem do século XV para o século XVI, “Onde a terra se acaba e o mar começa” (*Lus.*, III, 20, 3).

Da vivência literal à experiência letrada, é belo, belíssimo, o lance de dedos, em que se abraçam o gesto ignóbil de Alonso, a dobrar-se contra Leonor, *um falcão no punho*, à pena e à faca, humilhando-a, violentando-a, na verdade, e o gesto nobre de Rui, a desdobrar-se ao encontro do Enforcado, as mãos sem as luvas, à corda e à adaga, numa passagem digna de citação completa:

– Senhor – respondeu o homem – aí a um canto deve haver um longo rolo de corda. Uma ponta dela ma atareis a este *nó* que trago no pescoço a outra ponta a arremessareis por cima da trave, e puxando depois, forte como sois, bem me podereis reenforçar.

Ambos curvados, com passos lentos, procuraram o rolo de corda. E foi o enforcado que o encontrou, o desenrolou... Então D. Rui descalçou as luvas. E ensinado por ele (que tão bem o aprendera do carrasco) atou uma ponta da corda ao *laço* que o homem conservava no pescoço, e arremessou fortemente a outra ponta, que *ondeou* no ar, passou sobre a trave, ficou pendurada rente ao chão. E o rijo cavaleiro, fincando os pés, retesando os braços, puxou, içou o homem, até ele se quedar, suspenso,

negro no ar, como um enforcado natural entre os outros enforcados. (Queiroz, 1999: 190-191, grifos meus)

“Um enforcado natural entre os outros enforcados”. “De morte natural nunca ninguém morreu”,<sup>8</sup> proclama o Poeta das *Metamorfoses*. A natureza humana é histórica. O conceito faz parte agora da educação do sobrinho herdeiro do cônego. Assim testemunha a aventura venturosa contada por Rui, a pedido do reenforcado, um rogo, cumprida a promessa, alcançado o perdão, ou por crime de lesa-pátria, ou de amor?, à Nossa Senhora do Pilar, que a narrou ao Padre Vieira,<sup>9</sup> que a narrou ao também hagiográfico Eça de Queirós, que a compreendeu tão bem, quer dizer, com a sua santa ironia, a recitar nas entrelinhas a oração de São Francisco de Assis segundo D. Rui de Cardenas: “(...) e, com quentes lágrimas de arrependimento e gratidão, lhe jurou que nunca mais poria desejo onde houvesse pecado, nem no seu coração daria entrada a pensamento que viesse do Mundo e do Mal” (Queiroz, 1999: 191).

4. “O Defunto”, no fundo, uma narrativa de viagens entre iberos nas suas terras, é um texto poliédrico, tenso, lugar de confronto entre a educação amorosa da morte em vida, retórica, e a experiência cultural, imaginária, do amor e do desamor como consciência da vida sobre a morte. Esse cruzamento entre tempos combina as formas (pré-)românticas do amor-paixão com uma estética complexa, à maneira queirosiana, que da visão realista sua contemporânea – a carta, *O Primo Basílio*, por exemplo –,<sup>10</sup> vai à, digamos, experimen-

8 Primeiro verso de “A Morte, O Espaço, A Eternidade”, *Metamorfoses* (Sena, 1978: 139).

9 Conforme reza Vieira no *Dicionário de Eça de Queiroz* (Matos, 2015: 264).

10 É curioso lembrar que o papel da carta em *O Primo Basílio* é a razão da célebre polêmica entre Machado de Assis e Eça de Queirós.

tação, surreal, sobrenatural – a carta e a corda, “O Defunto”, em estudo, como sequências que, obliquamente, se interseccionam.<sup>11</sup>

Próximas a conclusão do ensaio e do conto, na quarta parte importa reiterar, sublinhando, que ao longo da história D. Alonso de Lara é aquele que vê e não compreende o que vê, não por defeito de visão, sim pela direção do olhar contrária ao vento da História. Malgrado em marcha a ré (a réu?), no começo da peregrinação à procura das provas do crime que cometera, não é ele um homem do seu tempo, desavindo consigo mesmo: “Nada! Todo o jardim oferecia um desusado arranjo e limpeza nova, como se sobre ele nunca houvesse passado nem o vento que desfolha, nem o sol que murcha” (Queiroz, 1999: 193). Curioso que seja notar-lhe o espanto de natureza socrática<sup>12</sup> diante da forma perfeita das coisas no jardim, passada a tempestade do seu gesto contra D. Rui, a quem tinha jurado duas mortes (Queiroz, 1999: 170), falta-lhe a inclinação para o mistério, a humildade sábia dos grandes perante os milagres da natureza, ou, “oh maravilha!”, a educação que leva à compreensão do trabalho poético seu contemporâneo, em que, já foi dito, canta-se de amor e de amigo a morte em vida, para que se prove da experiência imaginária do amor e do desamor como consciência da vida sobre a morte: “Como podia ser coisa tão rara – um corpo mortal sobrevivendo a um ferro que três vezes lhe vara o coração e no coração lhe fica cravado?” (Queiroz, 1999: 192). E lá vai D. Alonso,

11 A carta e a corda: se se considera o enforcado a terceira mão no jogo binário de autoria, a carta do enforcado no tarot, com a significação de que a paciência vence a força bruta, pode ser passatempo interessante na interpretação do Bem contra o Mal, n’ “O Defunto”, de Eça de Queirós. Agradeço à Marcia Alfama a dica sobre o tarot.

12 Sócrates citado por Xenofonte e lido em Hannah Arendt (2009: 157): “os ventos são eles mesmos invisíveis, e ainda assim o que fazem mostra-se a nós, fazendo com que de certa maneira sintamos quando se aproximam”.

“com passos arrastados e envelhecidos” (Queiroz, 1999: 169), do primeiro ao último lugar posto, Cabril, com Segóvia e o Cerro dos Enforcados no meio do caminho, movido pelo espanto, refazendo as marcas do que lhe causa desassossego e o leva à morte. Servo do mal que o desgoverna, imagem sobre imagem, vai-se transformando na caricatura grotesca do outro, do que, no nível da lógica da narrativa, está na mutação provocada no plano do maravilhoso, ou do fantástico: “Como pudera?... Ao luzir da manhã, tomou uma capa, um largo sombreiro, desceu ao adro todo embuçado e encoberto, e ficou rondando por diante da casa de D. Rui” (Queiroz, 1999: 194). Não. Não, ele de fato (*de facto!*) não conhecia os clássicos, os satíricos, os autores góticos, nunca os lera na vida, já que não compreende o entre lugar em que se encontra, quer em termos contextuais, quer em termos textuais. Um leitor astucioso, tal qual Rui Queimado,<sup>13</sup> compreenderia a trama que o enreda, um labirinto que, ao fim e ao cabo, sarcasticamente, ao invés da morte que o sujeita, seria ela, sim, a ele sujeita, se se reconhecesse o que sempre foi em toda a história na mão do Narrador: um personagem “que convém” ao escárnio e ao maldizer, jubiloso, não de “olhos atónitos”, por estar frente a frente com o “D. Rui, que ele matara” (Queiroz, 1999: 194). Sim, é verdade, o matara duas vezes, pela virtude da mulher e pela honra do homem, na figura do enforcado. E, sobretudo, se, no Cerro dos Enforcados, frente a frente com “o maravilhoso horror – o morto que fora morto!...” (Queiroz, 1999: 195), ao invés do “olhar esgazado e lívido”, a si mesmo se proclamasse D. Alonso de Lara Senhor da Vida e da Morte: “Era a sua adaga – fora ele que matara o morto!” (Queiroz, 1999: 195). Deseducado, porém, para as astú-

13 “Roy Queimado morreu com amor” é uma conhecida cantiga de maldizer, em que Pero Garcia Burgalês satiriza o trovador que morre e renasce de amor a cada nova composição.

cias da mimese sua contemporânea, atropelado pela “política dos transportes”<sup>14</sup> do Novo Mundo, morre, num lance de dedos, não ao acaso: “morto, por baixo do balcão de pedra, todo estirado no chão, com os *dedos encravados* no canteiro de goivos, onde parecia ter longamente esgaravatado a terra, e procurado...” (Queiroz, 1999: 195-196, grifos meus), porventura, o caminho de volta à “política de fixação” na terra, na sua ilustre casa de raízes, louco, do coração enfartado de horrores.

5. Educando-se para o novo tempo, crente de “que o senhor D. Rui de Cardenas escapara miraculosamente à emboscada”,<sup>15</sup> a senhora D. Leonor, agora “herdeira de todos os bens da Casa de Lara”, está igualmente de mudança dos “crepes negros” do luto fechado para “as sedas roxas” do luto aliviado, com um olho na convenção e o outro no visitante fiel da Senhora do Pilar. Vestida para amar, “uma manhã de domingo”, vai ao encontro do cavaleiro, desta vez, atento “ao rumor das sedas finas”, e ajoelha-se ao seu lado, à luz da palidez das tochas, nela super refletidas, sob o voo livre das “andorinhas”.

E, no segundo parágrafo dos dois da quinta parte, um ponto final na história, ajoelhados estão lado a lado, “casados pelo bispo de Segóvia, D. Martinho”. Neste breve parágrafo, considerados a extensão e o ultrarromantismo do primeiro, em que se data e localiza a união do casal no reino católico de Isabel e Fernando de Castela, operadores em nome de Deus de “grandes feitos sobre a terra [a expulsão dos Muçulmanos] e sobre o mar”, a expedição de Colombo,

14 Política de fixação e política do transporte são termos de António Sérgio, empregados na sua extraordinária interpretação do dilema português entre a vivência na terra e a experiência no mar (Sérgio, 1978: 27-30).

15 Todas as citações da quinta parte estão em Queiroz, 1999: 196.

a colonização e a escravidão na América, por exemplo, causa impressão o proclama de um casamento feliz em permanente prazo de extinção, já quase “defunto”, na História. Políticas de mar e terra, Portugal, Espanha, Inglaterra, o Mundo! Em termos queirosianos críticos, “tenção” entre o passado e o futuro. Presente nas palavras de Ian McEwan:

El final como Dios manda es la fusión de los destinos más que de los cuerpos. El clímax llega con el sonido de las campanas de la iglesia. El deseo encuentra su resolución respetable en la cohesión social y el matrimonio. (...) Esta narrativa ha gozado de escaso crédito en la literatura seria. La dura lección de la realidad mostraba que las campanas de boda no eran más que el comienzo de la historia. El adulterio era un villano irresistible. El aburrimiento era otro. Y lo mismo pasaba con las restricciones a la libertad de las mujeres y el peso amargo de la dominación masculina. (...) Durante 300 años, uno de los proyectos de la novela literaria fue investigar e, implícitamente, reconsiderar cómo podía ser una relación amorosa. (McEwan, 2019)

#### REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah (1993). *A Dignidade da Política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- BOCAGE (2008). *Obra Completa. Sonetos*. Volume I. Ed. Daniel Pires. Porto: Caixotim.
- CAMÕES, L. V. de (1978). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.) (2015). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 3.<sup>a</sup> ed. ilustrada, revista e ampliada. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MC EWAN, Ian (2019). “La literatura del deseo”. *Babelia, El País*. Disponível em [https://elpais.com/cultura/2019/08/08/babelia/1565281328\\_525926.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/08/babelia/1565281328_525926.html) (consultado em 4/10/2019).

- PIWNIK, Marie-Hélène (2009). “Introdução”, in Eça de Queirós, *Contos I*. Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIROZ, Eça de (1999). “O Defunto”, in *Contos*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1979). *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- SENA, Jorge de (1978). *Poesia II*. Lisboa: Moraes.
- SÉRGIO, António (1978). *Breve Interpretação da História de Portugal*. 8.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Sá da Costa.