



Ambiguidades entre o público e o privado em Alves, Amor & Cia.

Ambiguities between the public and private sectors in Alves, Amor & Cia.

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira¹

Resumo: O artigo faz uma leitura comparada entre a novela **Alves & Cia.** (1887) de Eça de Queirós e a sua adaptação cinematográfica **Amor & Cia.** (1998) de Helvécio Ratton com o objetivo de descrever os recursos narrativos que acentuam a ambiguidade do relato e insinuam pactos nas relações entre o público e o privado em tempos de capitalismo.

Palavras-chave: literatura; cinema; ambiguidade; público; privado

Abstract: The article makes a compared between the novel **Alves & Cia** (1887) of Eça of Queirós and their cinematographic adaptation **Love & Cia** (1999) of Helvécio Ratton with the objective to describe the resources of ambiguity which underlines in the narrative pacts in relations between the public and private sectors in times of capitalism.

Keywords: Literature; movie; ambiguity; public; private

Para Lélia Parreira Duarte,

Introdução

A novela **Alves & Cia** (1887) de Eça de Queirós expressa bem o projeto da modernidade e a relação entre o público e o privado no século XIX ao considerar a família como um valor de sustentação da nova ordem econômica. Já a sua adaptação cinematográfica **Amor & Cia.** (1998), realizada pelo mineiro Helvécio Ratton, apoia-se nas ambiguidades do original para intensificá-las em conformidade com o relativismo dos nossos tempos pós-modernos. Neste artigo faremos uma leitura comparada entre as duas obras à luz das duas épocas da sua produção, sabendo que ambas se conectam aos tempos do capitalismo.

Começo por situar o tema no conjunto da obra do autor português com o propósito de pesquisar a face privada de um projeto de modernidade que se constrói, se corrói e se recompõe ao longo do tempo e da arte. Em meados do século XIX, era preciso modernizar Portugal. Para tanto era necessário fazer

¹ Doutora pela USP (1997), pós-doutora pela Universidade Estadual de Campinas (2002) e Universidade Nova de Lisboa (2009-2010), atua na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense na área de Literatura Portuguesa e Comparada. Publicou *De Camões a Saramago, leituras da pátria portuguesa* (2004) e diversos artigos em revistas nacionais e internacionais sobre ficção contemporânea. Entre os mais recentes estão uma resenha sobre *Caim* de José Saramago na Revista *Colóquio Letras* (jan. 2010) e ensaios em livros sobre Luiza Neto Jorge, Sophia de Mello Breyner, Inês Pedrosa e Maria Gabriela Llansol. Tem no prelo (EdUFF) "Revirando casa e mundo: representações literárias do herói e da família", fruto de pesquisa anterior da qual procede o presente artigo.

da família um organismo forte, capaz de gerar varões e mulheres saudáveis que sustentassem a nova ordem burguesa, calcada no ideal da industrialização e do progresso como alvos finais da espécie humana. Seres débeis, langorosos, tíbios, enfim, românticos, que circulavam nos espaços urbanos europeus da primeira metade do século, não se coadunavam com este projeto viril. Por isso a família se torna o objeto de estudos e cuidados e todo desvio de sua norma será tematizado, discutido, condenado.

O primo Basílio (1878) é bem o exemplo de uma fase em que Eça combate o Romantismo alimentado pelas idéias de progresso e bem estar social, atacando os vícios da família pequeno-burguesa através da figura feminina de Luísa, que enlanguesce seu caráter na leitura de romances perniciosos e no cultivo de amizades inconvenientes. Tal perfil feminino compromete a força do projeto familiar por favorecer o devaneio e desviar a mulher de seus afazeres práticos junto à casa e aos filhos, ao contrário do que recomendava o espírito pragmático e cientificista da época, encarnado em seu marido que é o protótipo dos valores técnicos, bom chefe de família e cidadão que provê a casa graças ao seu trabalho. Como engenheiro de minas no Alentejo, Jorge abre os caminhos da riqueza e da modernidade para Portugal, lê o país e se projeta no futuro, produzindo progresso. Luísa lê romances e se prende ao passado, alimentando-se de emoções. Neste contraponto, Eça parece pretender que suas leitoras leiam em Luísa o que não lhes convêm, fazendo da personagem um exemplo de fracasso em todos os sentidos: da ociosidade cai fatalmente no adultério, deste passa à dissolução dos laços familiares, e daqui só lhe resta a culpa e a morte. Com a chegada do primo, a nova ordem é ameaçada pois Basílio pratica cínica e patologicamente a sedução segundo o modelo donjuanesco do antigo regime, fazendo, sem culpa, a clivagem entre amor e sexo que Eça denuncia como corrosiva para a família, para a sociedade e para os indivíduos de bem. O tom que domina o romance vai do drama à tragédia.

Onze anos depois², Eça escreve **Alves e Cia.**, numa fase em que a sua virulência inicial já se atenuara com a idade, o amadurecimento e a reflexão. Os ingredientes romanescos se repetem - um casal sem filhos, um amante, o adúlteriozinho, o contexto moderno – mas o tom é outro, não mais dramático e sim quase cômico. Mais do que no romance de 1878, aqui o mundo público está nitidamente caracterizado pela sociedade comercial que une os dois homens como sócios de uma próspera firma de importação/exportação. Eles são os representantes de um Portugal que está dando certo, vendendo vinho para as colônias e para o mundo. Godofredo e Machado vivem em crescente prosperidade e harmonia profissional sob os ventos favoráveis do comércio empreendido pela firma Alves & Machado. No entanto, ao lado de um matrimônio aparentemente perfeito, está o demônio do Outro que desfaz a paz doméstica. Ludovina também lê romances, como a antiga Luisa e, vítima das narrativas românticas, cai na lábia de Machado, de resto muito hábil em conquistar clientes nos negócios. As atividades da esposa exemplar são fundamentais para o equilíbrio de Godofredo e da firma e se restringem a administrar a casa com eficiência. A interdependência entre o mundo dos negócios (o público) e o mundo familiar (o privado) exige a manutenção desta delicada ordem e perfeito desempenho de papéis sociais, sob pena de soçobram os dois mundos. Abandonando qualquer solução radical para o problema, Eça compõe um folhetim leve, cujo enredo se resolve pelo perdão concedido pelo marido, restaurando-se a família e a aliança comercial que, daí para frente “crescia , enriquecia”. (QUEIRÓS, 1994, 149)

Já na apresentação do protagonista e do seu sócio, o narrador aponta para as razões do sucesso da firma. Se na firma, Godofredo Alves representava a família, a “boa conduta, a honestidade doméstica, a vida regular, a seriedade de costumes”, Machado era a ousadia, o desvio, a agressividade, a lábia para persuadir ou “as largas idéias, o faro do negócio...”

² Há controvérsias quanto à data do manuscrito, pois a novela não foi publicada em vida do autor. Há a hipótese de que tenha sido escrita em 1877, dentro do projeto das “Cenas da vida Portuguesa”, como anuncia o autor em carta a seu editor. Há a hipótese de que foi produzida em 1891 pela consideração de que era “um pouco *crua*”, não convindo à publicação da “Revista de Portugal” daquele ano. A primeira hipótese é descartada com base na cena de ópera da novela, que é posterior a 1877, assim como em vista do papel usado para o manuscrito com data (marca d’água) de 1883.

(QUEIRÓS, 1994, p. 37-38). O sócio mostrava-se tolerante quanto ao caráter de Machado que vez por outra se atrasava devido a algum caso amoroso, um negociozito que “não pertencia aos interesses da firma” (QUEIRÓS, 1994, p. 37). A prosperidade da empresa (leia-se, do capital) alimentava-se dos ímpetus de um e da serenidade do outro.³

Um enredo e duas narrativas lineares cena a cena

Diferentemente de **O primo Basílio**, que se inicia com Jorge em casa a descansar do almoço com a sua delicada Luísa ainda no seu roupão de manhã, a novela **Alves e Cia**. inicia-se no espaço público, mais exatamente na rua, quando Godofredo está a caminho do trabalho. Depois de rápida passagem pelo escritório onde conversa com o guarda-livros, a narração volta para a rua a caminho de casa, por onde vai o marido depois de lembrar-se do seu 4º aniversário de casamento. Trabalho e família estão sintomaticamente articulados nestas primeiras deambulações do herói que, cheio de satisfação burguesa, pisa em bico de pés o tapete que mandara colocar nas escadas de acesso sob a “sensação de conforto sólido” que lhe dava “um acréscimo de consideração para si mesmo” (QUEIRÓS, 1994, p. 44). Godofredo Alves quer surpreender positivamente a esposa com presentes, caindo na esparrela ingênua de chegar a casa sem tocar a campainha. Suspenso por tamanha idealização, leva um enorme choque ao flagrar o sócio de colete desabotoado abraçando sua esposa no canapé de damasco amarelo de sua sala de visitas. Não há dúvidas: Godofredo vê a cena, assim como reconhece claramente a figura de Machado a fugir “pela rua fora, a passadas de côvado, [...] com o seu guarda-sol na mão” (QUEIRÓS, 1994, p. 48). A partir desta interferência indesejável do sócio (o público) no mundo privado da família, torna-se iminente uma catástrofe. Negócios e família compõem um universo a ruir levando Godofredo a se perguntar como bom burguês: “porque lhe sucedia isto a ele, tão **trabalhador**, tão bom, e **que a amava tanto?**” (QUEIRÓS, 1994, p. 51)

³ O tema família & negócios aparece na obra do autor em outros romances. Em *A ilustre Casa de Ramires* (1900), o herói fica dividido entre seguir a norma familiar ou atender aos seus interesses públicos diante do adultério da irmã com o seu principal aliado político. Também em *A relíquia*, o casamento de conveniência com a irmã do sócio corrige os excessos do herói e faz progredir a firma Crispim e Cia..

(grifos nossos), revelando a visão de uma classe que articula necessariamente trabalho e casamento. Manejado pela ironia de Eça, o personagem ingênuo e romântico não percebe que tal aliança pode funcionar ainda que hipocritamente limitada ao plano das aparências, no qual transitam os demais personagens e para onde Alves será conduzido, consciente ou inconscientemente.

Na adaptação de Ratton, a cena inicial é no espaço, mais exatamente na sala de visitas do casal onde os dois sócios estão a ouvir Ludovina, a mulher de Godofredo, que canta e toca ao piano. Ao fim, os dois homens se aproximam dela ao mesmo tempo em que a câmera a focalizar o seu colo decotado, objeto erótico de ambos. Depois dos aplausos, eles brindam à amizade e aos negócios da firma Alves & Machado, mas Ludovina derruba o vinho e, supersticiosamente, acha que é sinal de desgraça. No entanto, Machado imediatamente acode para corrigir a impressão como sinal de fartura, o que efetivamente acontecerá depois de superados os dissabores da família e da firma. Começa aqui a dupla possibilidade que o filme vai articular, aproveitando as lacunas do texto original para intensificar as ambigüidades. Somente aqui dá-se um corte para a cena de rua, com o foco da câmera no onde Godofredo comanda as operações. Com a chegada de Machado, inicia-se uma palestra sobre a noitada da véspera, versando sobre ópera, mulheres, conquistas, etc., porque o sócio ainda vive os prazeres da vida de solteiro, mas preocupada com a saúde frágil da mãe. Comentam com alegria sobre a prosperidade da firma, gabando-se da sociedade comercial que compartilham.

Vê-se que desde o começo do filme o roteirista e o diretor do filme preferiram justapor os dois sócios em diálogo na casa e no escritório, buscando mostrar a excelência desta união privada e comercial, que se confirma em outras duas cenas subseqüentes. Na primeira revela-se a habilidade teatral de Machado ao fechar um negócio importante com clientes num restaurante, ao mesmo tempo em que flerta com uma moça de outra mesa. Na cena seguinte, o espectador constata a habilidade de Godofredo numa transação burocrática em repartição pública, valendo-se de gentilezas para obter facilidades nos trâmites.

Ambas as cenas, inexistentes na novela, se inspiram em descrições do caráter ou comportamento dos personagens, procedimento muito comum na prosa realista de Eça. O perfil de Machado é descrito como “[...] muito trabalhador, amarrado à carteira dez e doze horas em dias de paquete, activo, fino, vivendo todo para a prosperidade da firma [...] [que] representava a finura comercial, a energia, a decisão, as largas idéias, o faro do negócio [...]” (QUEIRÓS, 1994, p. 37-8). A segunda cena se baseia na menção às ações de Godofredo no Ministério, onde escorregava “de vez em quando uma placa na mão dos contínuos” (QUEIRÓS, 1994, p. 33).

No filme há uma cena que antecede a chegada intempestiva e funesta do marido a casa, quando Godofredo se lembra do aniversário de casamento ao assinar um papel e resolve fazer a surpresa à esposa. Compra-lhe uma jóia, depois de barganhar, como todo negociante, acabando por pagar o preço pedido (cinco libras no livro, 200 contos no filme) por achar que Ludovina o merece. Neste momento a conversa com o joalheiro traz à baila o casamento e a questão de filhos, o que gera o comentário tristonho de Godofredo sobre uns recentes rebates falsos. Na novela de Eça, o leitor atento reconhece a origem deste diálogo nas palavras do narrador sobre umas indisposições não esclarecidas da heroína:

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

Quando o marido a surpreende em companhia do sócio, a mulher não veste trajes adequados para uma ocasião de visita e, ao contrário, usa um *robe-de-chambre* no livro e um vestido decotado no filme. Nas duas versões a heroína se tranca no quarto, mas apenas na narrativa fílmica o marido se joga contra a porta e se machuca comicamente, fato que renderá uma cena com o farmacêutico. Na novela ele tropeça “numa pele de raposa que ornava o limiar” e estatela “ridiculamente, sobre o tapete” (QUEIRÓS, 1994, p. 47), enquanto a

esposa se defende como pode, acusando o sócio do marido. No filme a situação gera uma cena nova, inexistente na obra de Eça, em que o marido rasga com violência a fronha onde está bordado o monograma amoroso do casal, cujas letras enlaçadas recordam graficamente o enlace dos sócios na firma. Godofredo se apodera das cartas de amor trocadas pelos supostos amantes, que serão usadas para culpar, mas também inocentar a esposa. Se no texto literário o herói contempla a pulseira comprada, sob a ironia do seu significado – “a serpente simbolizava a eterna continuidade” (QUEIRÓS, 1994, p. 42), no filme ele se põe a ler frenética e ridiculamente as cartas no caminho para o escritório, onde decide romper o casamento através de mensagem ao sogro em que lhe pede para recolher a filha.

Na cena do flagrante, Ratton substitui “o reposteiro meio corrido” (QUEIRÓS, 1994, p. 45) da novela por uma porta de vidros bisotados que distorcerão a imagem do sócio traidor, gerando dúvida no personagem interpretado por Marco Nanine. Na novela não volta a acontecer incerteza quanto ao teor das relações entre Ludovina e Machado, ao contrário do filme onde ela se repete outras vezes, como, por exemplo: no comentário da criada que diz “Só Deus sabe o que aconteceu entre eles”; quando o diretor aplica um *close* sobre o rosto pensativo e sombrio de Ludovina que toma chá com o marido mostrando que há algo não revelado naquela reconciliação; e por fim, na cena final do filme, inexistente na novela, que focaliza o batizado de uma criança cuja paternidade abre-se ambigualmente para o espectador. Seria a criança de Godofredo, tal como afiançara Ludovina ao seu pai, depois de salva de sua tentativa de suicídio na praia? Mas se isto é verdade, como explicar o gesto tresloucado da personagem, perdida ao se saber grávida de outro homem ou porque simplesmente o marido não acreditaria na hipótese de ser o pai? Em seu filme Ratton mantém a ambigüidade da figura feminina que nos faz lembrar a narrativa do mestre brasileiro – **D. Casmurro** - na qual o diretor ou o roteirista pode ter se inspirado.

Numa cena exclusiva da versão fílmica, Godofredo Alves trata do ombro machucado numa farmácia, ao mesmo tempo em que pede conselhos ao farmacêutico sobre a honra ultrajada de um marido traído de quem finge ser

amigo. Misógino e solteirão, o sujeito recomenda a morte do traidor e adverte que, em caso de duelo, deve-se evitar a espada pois dá gangrena. A frieza e o cinismo do conselheiro acentuam o medo e o desespero do herói ingênuo diante das circunstâncias. Ao chegar a casa, ele vela com um chale preto o retrato da mulher. Segue-se a cena com o sogro que o visita na hora da sopa, muito semelhante à da novela, inclusive quanto à referência a um açucareirozinho de prata desejado pelo ambicioso velho. A sua cólera teatralizada desaparece como por encanto diante da possibilidade de extorquir dinheiro do genro, inventando uma temporada de praia com a filha. Em ambas as narrativas há a cena em casa do sogro, onde ele vive com uma criada que lhe faz mesa e a cama de viúvo, informação colhida no texto de Eça por uma apreciação do seu genro: “Desprezava o sogro, por histórias equívocas que sabia dele, sobretudo pelos seus sujos amores com a cozinheira” (QUEIRÓS, 1994, p. 70), “uma raparigota fresca, com dois brincos de senhora, e vestido de merino azul” (QUEIRÓS, 1994, p.77). Na novela há ainda a personagem da irmã solteira, Teresa, que não está no filme de Ratton. Ao final deste capítulo, o narrador acompanha o pensamento de Ludovina que amaldiçoa a infelicidade “de ter caído assim nos braços dum sujeito que ela não amava, de quem não recebia prazer, levada àquilo sem saber porquê, por tolice, por não ter que fazer, nem ela sabia porquê” (QUEIRÓS, 1994, p.80), mostrando, de modo claro, a forma como as moças da época eram influenciadas por leituras nocivas.

Inicia-se uma vida de infelicidade para o marido solitário, à mercê das incompetências das empregadas que não sabem lhe fazer o ovo quente. Godofredo inicia as ações de reparação de sua honra, sempre sob o crivo humorístico do narrador. Em carta propõe ao sócio um jogo de morte tirado na sorte em que um necessariamente teria de morrer, ao que Machado reage com indignação. Godofredo procura o Carvalho em sua chácara (na novela trata-se de um sobrado do Rossio onde a mulher toca ao piano e depois ralha com a criada inepta) e lhe pede conselho. O sujeito insiste em saber se “Ludovina estava despida” de modo a preparar alguma versão que salve as aparências e a auto-estima do marido. No entanto, Godofredo exige vingança e sai à procura

intempestiva do amigo Medeiros que, tanto na novela quanto no filme, é surpreendido na cama pela visita sem aviso prévio e pensa tratar-se de um certo marido traído que lhe vem pedir satisfações. Por ironia, a cena coloca Godofredo no exato lugar dos maridos traídos por calhordas como Medeiros a quem pedirá ajuda. Em situação ridícula fica o Godofredo do livro e do filme, ao mesmo tempo em que fica desacreditada a competência do amigo para arranjos de honra. Mas com ele Godofredo deixa as cartas amorosas trocadas entre Ludovina e Machado.

Segue-se a cena de uma suposta tentativa de suicídio de Godofredo no trilho do trem, inexistente no livro, seguida da cena no interior do vagão onde seguem Ludovina, o pai e a criada para a praia. Jogos de ironia feitos pelo diretor. No dia-a-dia da casa, Godofredo vive estressado, ralhando sempre com as criadas, vivendo o medo da morte em pesadelo. Seguem-se as cenas de preparação do duelo, em que entram os padrinhos de ambos os lados. Numa delas, o representante de Machado tenta provar que o texto das cartas é cópia de trechos da **Dama das Camélias**, de Alexandre Dumas Filho, romance açucarado e trágico muito lido pelas mulheres da época, como a Luísa de *O primo Basílio*. Curiosamente não existe esta referência na novela **Alves & Cia.**, o que mostra a recolha oblíqua do detalhe em outra obra do autor. Na verdade a novela mostra uma argumentação do “padrinho” de Machado que tem a mesma lábia do seu cliente ou está industriado por ele. Godofredo assiste à cena por uma fresta e ao final é avisado de que não haverá duelo através de uma justificação sibilina do representante de Machado: se houve adultério, a espada será pouco, se não houve, a espada será muito, o que gera um impasse resolvido pela evitação do confronto. Os amigos dos duelantes querem evitar o escândalo sob a alegação de que não seria bom para os negócios, o que acentua a subordinação dos comportamentos aos interesses financeiros e não à ética nas relações pessoais. Para alívio geral, a possibilidade de duelo é afastada na novela e no filme ainda que nesta última versão o sócio Machado perca a mãezinha por ter (per) jurado inocência em nome da sua saúde, num expediente que reforça o efeito corrosivo do cômico e da ironia empregados por Ratton.

No entanto, apesar de evitado o duelo, o casal permanece inconciliado. Na residência reina o caos, as baratas andam pelos pratos, o relógio da sala vive sem corda como o seu dono que perambula desconsolado pelos cômodos. Também os negócios começam a claudicar, pois Godofredo não tem a habilidade própria de Machado para lidar com os clientes, inserindo-se no filme uma cena que ilustra a sua incompetência administrativa. A passagem do tempo fica evidenciada em imagens de Godofredo diante do espelho com barba descuidada e crescida. Para evitar prejuízos nos negócios, aos poucos, graças aos amigos, as relações profissionais entre os sócios são retomadas friamente. No escritório eles não conversam, apenas fazem desenhos, cada um na sua mesa, uns de natureza sentimental (corações flechados com os nomes Godofredo e Ludovina), outros de caráter comercial (logotipo da firma Alves & Machado), denotando bem o caráter de cada um. O marido sofre de saudades da mulher, o que justifica a criação da cena do cabaré, introduzida por Ratton, em que os amigos empurram uma prostituta ao marido inconsolável que a usa como confidente dos seus infortúnios, além de lhe pedir que cante a modinha predileta da esposa. Sob este clima sombrio, dá-se um outro encontro com o sogro que fareja o sofrimento do genro e espertamente fala da beleza da filha, mais gorda, mais bonita para obter aumento na pensão. No filme de Ratton a personagem interpretada por Patrícia Pilar havia voltado à cidade depois de uma longa temporada numa certa fazenda, detalhe que abre a possibilidade de um parto em segredo, como era muito comum na época. No entanto na novela de Eça existe apenas o desejo do sogro para que Ludovina permaneça na região do Minho, o que não se concretiza.

O estado deprimido de Godofredo leva o espectador a imaginar a hipótese de suicídio, mas dá-se exatamente o oposto como se Godofredo tivesse ido e voltado do fundo do poço. Moído de desejos e saudades, ele resolve reagir e recuperar a antiga situação confortável: raspa a barba, recupera o apetite, desvela o retrato da esposa, rasga as cartas e sai em busca da reconciliação. Passa a espreitar Ludovina (agora moram na mesma rua), segue-a e acaba por descobrir que ela havia empenhado a tal pulseira de ouro que lhe dera de presente no aniversário de casamento. Com esta

oportunidade, resgata a jóia do penhor apesar de fazer um mau negócio, novamente em prol de “bela causa”, o amor. Segue a mulher até a igreja e dela se aproxima para lhe pedir que vá a casa para acertar o relógio. Também Ludovina, cuja situação econômica não é das melhores, está pronta para aceitar a reconciliação. Aceita o convite do marido e, ao chegar a casa, reabre o piano para cantar a mesma modinha do começo. Godofredo a enlaça pela cintura e caem ambos no canapé maldito, resvalando para o chão. Na novela a reconciliação é menos ousada, pois Godofredo só consegue efetivamente convidá-la por intermédio da irmã para ir casa para acertar um candeeiro de escrever.

Tudo volta ao padrão antigo para contentamento de Godofredo: relógio funcionando, ovo quente no ponto, criadas controladas, ambiente doméstico em paz. O burguês recompôs o seu mundo privado para melhor prosperar no mundo público, fazendo do amor a ponte para o perdão e a reconciliação. No entanto, contrastando com a ingênua felicidade do marido, Ludovina tem um semblante pensativo ao tomar o seu chá, como mencionei antes. Na novela, de tom mais otimista, há razão para uma segunda nova lua-de-mel em Sintra e para o retorno às noites de ópera, quando reencontram e cumprimentam amavelmente o sócio, abrindo-se novamente a possibilidade de relações pessoais entre eles. Por ocasião do falecimento da mãe de Machado, é Godofredo quem consola o sócio, situação que acaba por recompor a amizade e esquecer as faltas, inclusive o perjuro no filme.

Um fato novo empana a harmonia reconquistada e faz voltar o clima de suspeitas do marido: fazendo voltar as suspeitas do marido e a catástrofe da família tanto na novela quanto no filme. O desenvolvimento da nova crise segue rumos diferentes numa e noutra versão. Na novela de Eça, Godofredo surpreende a criada “que dava subrepticamente, e em segredo, uma carta à senhora” (QUEIRÓS, 1994, p. 139), aguçando-lhe a suspeita de uma nova traição da esposa. Depois de perambular pela rua, enfrenta a esposa para se apoderar da carta, verificando, com alívio, tratar-se do bilhete de uma pobre mulher que agradecia a Ludovina a “esmola, do pequenito que estava melhor do sarampo, [...]” (QUEIRÓS, 1994, p. 142), terminando tudo com um beijo. No

filme, encena-se a repetição que gera o cômico: Godofredo compra flores para presentear a mulher (ironicamente a vendedora é a prostituta negra com quem ele se consolara certo dia), assim como comprara fiambre e queijo da primeira vez. Pela mesma porta envidraçada, enxerga Ludovina sozinha, a ler uma carta com vivo interesse. Surpreendida pelo marido, a esposa volta a trancar-se no quarto, mas desta vez não há arrombamentos e Ludovina aceita passar a tal correspondência por baixo da porta. O espectador pode pensar: terá sido a mesma que tinha em mãos há poucos minutos? Godofredo acredita na carta, mas não se convence tão facilmente, como se dá na novela, pedindo explicações: “Que criança é esta”? Ao que Ludovina retruca: “Tenho tanta coisa para lhe falar”. Neste momento a porta se fecha diante do espectador. Não há beijo, mas um corte espaço-temporal que transfere a cena para o interior de uma igreja onde acontece o batizado de um bebê que está no colo de Ludovina, ao lado de Godofredo, de Machado e sua noiva (?). Parece que se trata da mesma criança do bilhete, adotada pelo casal, que recebe o nome de Godofredo Antônio, numa irônica homenagem ao pai e ao padrinho (Antonio Machado). No ambiente sagrado, recompõe-se, portanto, uma união comercial e familiar sob a benção da Igreja Católica. Ao final, os dois amigos e sócios se abraçam e se congratulam por não terem ido às vias de fato, encerrando-se o filme com a platITUDE da fala de Godofredo que pulula na novela: “Que coisa prudente é a prudência!”(QUEIRÓS, 1994, p. 150). Todos estão radiantes, principalmente Ludovina que recebe de volta a pulseira, símbolo da permanência e retorno ao que dantes era.

Comédia de cartas, duelos e paixões

As cartas têm um papel sempre importante nas narrativas do século XIX. Em **O primo Basílio** são responsáveis pela desgraça a que é sujeita Luísa sob o poder da criada Juliana que com elas chantageia a patroa, levando-a à morte, pois são decididamente comprometedoras da honra familiar. Em **Alves e Cia.** não há este drama rocambolesco, mas efetivamente Ludovina as escrevera para o amante, embora minta ao marido. No filme, adensa-se a ambiguidade evitando-se qualquer tipo de confissão aberta da

esposa (o que não ocorre na novela em que Ludovina chora, pede perdão, acusa Machado, etc. – cf. QUEIRÓS, 1994, p. 49) e Ratton explora a falta de menção aos destinatários das missivas ao criar a hilária cena da leitura das cartas pelos amigos dos sócios.

Na novela de Eça, a personagem de Ludovina é muito mais uma vítima do que uma mente feminina calculista. Está mais próxima de uma Luísa do que de uma Leopoldina. Assim também as criadas, que são ingênuas e boas. Mas na versão de Ratton, Ludovina não é vítima e as criadas não são nada angelicais. Ao contrário, a primeira é esperta, dissimulada talvez, e as segundas são aproveitadoras e cínicas. Margarida e a cozinheira em Eça limitam-se a chorar, olhar, espreitar mas permanecem quietas e encolhidas (cf. QUEIRÓS, 1994, p. 48 e 49).

Ainda que Godofredo - cujo nome se deve a uma inspiração romântica de sua mãe - esteja tomado pela paixão da vingança e reparação da honra, seus amigos tentam dissuadi-lo de tais ardores radicais. Chateados mas solidários, vão buscar uma solução que contente a todos, ou seja, vão tentar negociar uma saída honrosa que convença o protagonista e seja aceitável pela sociedade. No filme a morte é tratada de forma cômica e empurrada para fora da narrativa, ao contrário do que acontece em **O primo Basílio** em que o fim fatal de Luísa causa pena e indignação nos leitores de todas as épocas porque Basílio sobrevive impunemente em Paris à cata de nova vítima. Se lá Eça fazia uma advertência às famílias em relação aos pilantras à solta, aqui ele brinca com o tema, recupera os elementos desviantes e os incorpora à família. No filme Ratton nos deixa em dúvida sobre a regeneração dos mesmos.

O texto de **Alves e Cia.** de Eça é salpicado de lances de cômico de situação, que depõem contra o protagonista, acompanhado pelo narrador em visão onisciente seletiva. Apesar de segui-lo ao longo do relato, o narrador constrói uma distância entre ele e o herói ao narrar os seus dissabores com um tom sutilmente crítico. Além deste tom, perpassa a ironia queirosiana que, num diálogo com o leitor, abre a possibilidade de um drama que não aconteceu graças à estupidez de Godofredo ou à esperteza de Ludovina e Machado. Os relacionamentos amorosos deste último, depois da morte da mãe que sela as

pazes entre os sócios, são pouco significativos: raparigas espanholas, senhoras casadas... Depois dos dois casamentos de Machado, a narrativa atinge o presente da enunciação quando o narrador diz que “as duas famílias vivem junto uma da outra – e ao lado uma da outra vão envelhecendo” (QUEIRÓS, 1994, p. 150). Sempre que Godofredo lembra do passado, dele tira a sua filosofia permanente na pena irônica de Eça, aludindo à prudência da “prudência!”. Se não fosse esta “sábia” qualidade, diz Godofredo em discurso indireto livre, “Estaria agora ainda separado de sua mulher, teria quebrado a sua amizade íntima e comercial com o seu sócio; a sua firma não teria prosperado, nem a sua fortuna aumentado. [...] E agora ali estavam todos juntos, lado a lado, honrados, serenos, ricos, felizes, envelhecendo de camaradagem, no meio da riqueza e da paz” (QUEIRÓS, 1994, p. 150-1). É curioso como Eça insiste na aliança entre felicidade doméstica e prosperidade material. A leitura desta articulação tanto pode ser literal, de compaixão pelo pobre marido traído que soube relevar a culpa da esposa e a deslealdade do amigo, quanto finamente irônica ao troçar da banal filosofia do herói. Quando Machado volta a freqüentar a casa, perdoado e chamado por Godofredo, há um embaraço na sala diante de Ludovina, ao que o marido sentencia: “- Isto, quando há boa educação, tudo se vem a acabar bem!” (QUEIRÓS, 1994, p. 146). Resta saber se aqui fermenta a ironia queirosiana contra as hipocrisias da boa educação dos salões ou se, num pacto com o leitor, o narrador está a rir do herói que nada percebe por ingenuidade ou nada quer perceber por conveniência dos negócios. Foi por este último viés que Ratton fez a sua leitura, embarcando na ironia e acentuando a ambigüidade, fazendo de Godofredo um corno manso ou um sábio muito prudente.

Ironia e humor

Baseada na idéia de que a ironia exhibe as máscaras e os fingimentos da sociedade e que o humor mostra as fraquezas universais do ser humano, Duarte (2001, p. 554) diz que no livro predomina a primeira e que no filme há mais o segundo. Ratton leu a ironia contida nas entrelinhas do texto de Eça e a acentuou pela hiperbolização da comicidade no desenho da personagem

interpretada por Marco Nanini. Assim, no filme fica a seguinte clivagem: Godofredo continua um ingênuo para o espectador, e este se torna cúmplice de Ludovina e Machado. Portanto, mais do que humor (que na opinião de Humberto Eco tem uma dimensão trágica ao focalizar a fragilidade do ser humano nas mãos da vida e do destino) e mais do que ambigüidade (cuja pluralidade de leitura remete à polifonia dialógica), o filme de Rattón induz o espectador a perceber o outro lado das aparências sociais. Torna mais óbvia a leitura do adultério através de várias cenas: o perjuro de Machado; a adoção da uma criança; a face pensativa de Ludovina.

Certamente em sua primeira fase Eça abusou da ironia que também está presente nesta novela de 1887. No entanto, aqui, ao mesmo tempo em que Godofredo é ridículo (tropeça em tapetes, por exemplo), também permite uma identificação do leitor com ele ao temer a morte, ao temer pelo ridículo, ao sentir falta da organização doméstica e do amor que a mulher lhe dedicava. Enfim, é um homem, tal como Gonçalo Mendes Ramires, com qualidades e defeitos. Tais características são evidenciadas no contexto da sociedade que é mecanizada pelas convenções e regras e sobre este pano de fundo agita-se um ser dividido entre as convenções (opção do duelo) e as conveniências (aceitar as ponderações escorregadias dos amigos).

Conclusão

Como vimos, Rattón introduz várias alterações que acrescentam ou acentuam ambigüidade à ironia de Eça de Queirós, fazendo de sua adaptação uma versão para além de moderna, digamos já pós-moderna. Como notou Duarte, ele substitui o narrador demiúrgico (que tudo sabe e tudo vê) por uma câmara que só sabe o que vê. Também introduz uma comunicação enviezada nas cenas com o farmacêutico sarcástico e o sogro aproveitador que fazem piscadelas irônicas com o leitor. Além disso, tira partido da presença de uma criança que recebe esmolas, favorecendo outra leitura dos fatos. A ambigüidade se acentua ao se eliminarem os vocativos das cartas (“Meu amor, “Riquinho do meu coração”), favorecendo a sua leitura como fragmentos do romance de Alexandre Dumas. Por fim, a jura de Machado funciona como um

signo ambivalente para o leitor. Todos estes procedimentos pertencem à retórica da pós-modernidade que não só põe em dúvida a complexidade do realismo em arte, como introduz a dimensão trágica ao destino humano enredado em versões e leituras parciais da realidade. Em *Ratton*, há mais humor e ambigüidade trágica; em *Eça*, há mais comédia e ironia quanto às relações sociais.

Tanto no livro quanto no filme a família se recompõe. Na novela isso se dá como se Ludovina e Machado tivessem aprendido a lição. A ambigüidade quanto ao adultério (aconteceu / não aconteceu) só vigora até a metade da novela e mesmo assim fica a dúvida se houve ou não atividade sexual entre eles. Depois desta parte, tudo leva a crer que a relação acabou. No filme, ao contrário, a ambigüidade vai do princípio ao fim, o que explica a imersão do cineasta num momento em que a família já não é tão importante para a sociedade. Em *Eça*, apesar das ironias e mesmo da falta de pedagogia moral, há um encaminhamento para a preservação da instituição apesar dos erros que lhe são inerentes e que precisam ser corrigidos pela pena dos intelectuais, como ele mesmo tentou fazer. De toda forma em ambas as versões, a família é um pólo de enganos inevitáveis. Não acaba em tragédia porque isso não interessa ao projeto positivista moderno e porque não tem mais sentido no contexto relativista da pós-modernidade. Mas, tanto na forma literária quanto na cinematográfica, o final feliz põe em cena a eterna e trágica busca da harmonia nas relações humanas apesar da realidade conspirar eternamente contra isso.

Referências bibliográficas

AMOR & cia. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Simone Magalhães. Intérpretes: Marco Nanini; Patrícia Pillar; Alexandre Borges e outros. Roteiro de Carlos Alberto Ratton, baseado na novela ***Alves & Cia.***, de Eça de Queirós. São João Del Rei: Quimera Filmes, 1999 (100 min).

DUARTE, Lélia Parreira. Amor & Cia: Eça de Queirós recriado por Helvécio Ratton. In: DUARTE, OLIVEIRA & OLIVEIRA. (Org.) *Encontros prodigiosos*.

Anais do XVII Encontro de professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. V.1, Belo Horizonte: FALE/UFMG: PUC Minas, 2001. P. 553-561.

QUEIRÓS, Eça. **Alves & Cia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.