



Breno Cesar de Oliveira Góes

**“O século XIX concebeu a democracia”:
Uma leitura estético-política de *Os Maias***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Izabel Margato

Co-orientadora: Profa. Isabel Pires de Lima

Rio de Janeiro
Março de 2018



BRENO CESAR DE OLIVEIRA GÓES

**“O século XIX concebeu a democracia”:
Uma leitura estético-política de Os Maias**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Izabel Margato

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Elza Assumpção Miné

USP

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de março de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Breno Cesar de Oliveira Góes

Graduou-se em Letras na PUC-Rio, em 2015.2, tendo concluído em 2018 o mestrado na mesma instituição. Possui experiência na área da Literatura, com ênfase em literatura portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: o realismo português, a obra de Eça de Queirós e as relações entre literatura e política.

Ficha Catalográfica

Góes, Breno Cesar de Oliveira

“O século XIX concebeu a democracia” : uma leitura estético-política de *Os Maias* / Breno Cesar de Oliveira Góes ; orientadora: Izabel Margato ; co-orientadora: Isabel Pires de Lima. – 2018.

108 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Eça de Queirós. 3. Os Maias. 4. Romance oitocentista. 5. Literatura portuguesa. 6. Democracia. I. Margato, Izabel. II. Lima, Isabel Pires de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD:800

Para Carlos Nelson e Roberto Góes, que foram embora quando este trabalho estava quase no fim...

... e para Clarissa Paranhos, que chegou quando eu estava só começando e fez (faz) tudo valer a pena.

Agradecimentos

Quando comecei a elaborar este projeto eu supus, preconceituosamente, que o tema que havia escolhido me condenaria a uma pesquisa solitária e isolada. Cheguei a tentar, por isso, me dissuadir da insensatez de estudar um aspecto obscuro de um romance que, embora célebre, foi escrito num século que também já vai ficando obscuro. A lista abaixo, certamente incompleta, prova que eu não podia estar mais enganado: posso dizer orgulhosamente que esta foi uma pesquisa largamente colaborativa, viva, pulsante, feita no calor de alguns seminários, uma grande viagem, muitas aulas e incontáveis conversas informais. Estou permanentemente em dívida para com todos os nomes à seguir.

Agradeço, portanto,

-Ao CNPq, pela bolsa concedida durante os dois anos de pesquisa.

-À minha orientadora Izabel Margato, que excedeu em muito as minhas maiores expectativas em relação a uma orientação. A soma do seu brilhantismo acadêmico com sua generosidade é o fator mais largamente responsável pelo que possa haver de melhor neste trabalho.

-À minha co-orientadora Isabel Pires de Lima, pela paciência em compartilhar seu incomparável conhecimento (sobre o Eça, mas não apenas) com um jovem pesquisador; mas também pela acolhida cuidadosa, que ajudou a fazer dos meus três meses de investigação na cidade do Porto uma experiência extremamente frutífera e agradável.

-Aos meus pais, Carlos Augusto e Silvana, por muitos motivos, mas principalmente porque desde que eu me entendo por gente me deram tanto incentivo para ler, ler, ler... que acabaram me vendo embarcar nesse mestrado em Letras. Coerentemente, ambos deram total e imediato apoio ao plano.

-Ao meu irmão, Rafael, que me acolheu na sua casa durante os primeiros primeiros meses desta pesquisa.

-Aos professores Alexandre Montauray e Lara Leal, por tanta disponibilidade para conversas e conselhos nos momentos de mais insegurança, por todo o saber compartilhado e pelo ambiente de intensa camaradagem que pudemos estabelecer na Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses.

-À professora Mariana Custódio, por muitos motivos: um soberbo curso sobre *Os Maias* ministrado em 2013.2, sem o qual eu jamais teria sequer lido o romance; diversos outros cursos que despertaram minha paixão pela literatura portuguesa e, sobretudo, o convite para uma iniciação científica que segue rendendo frutos até hoje.

-À professora Patrícia Lavelle, por dois cursos excepcionais seus que pude assistir, respectivamente em torno da questão da metáfora e da estética romântica, ambos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

-A todos os professores e professoras do programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, muito especialmente às professoras Marília Rothier Cardoso e Rosana Kohl Bines, pela atitude generosa e compreensiva com que ajudaram a desembaraçar certas questões de calendário relativas à viagem de pesquisa que empreendi o Porto; agradeço também mais uma vez ao professor Alexandre Montauray, diretor do Departamento de Letras, pelo mesmo motivo.

-À Di, ao Rodrigo e a todos os demais funcionários e funcionárias do Departamento de Letras.

-A todos os funcionários que mantêm em bom funcionamento o Edifício Padre Leonel Franca, vulgo “prédio do Couve-flor”, que abriga a Cátedra Padre Antônio Vieira.

-A Bruno Nothlich, Filipe Ferreira, Pedro Beja, Júlia Lopes e todos os demais colegas do programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e

Contemporaneidade da Puc-Rio; muitos argumentos deste trabalho foram construídos em diálogos travados com essas pessoas.

-Aos professores Pedro Eiras, Luiz Adriano Carlos e Joana Matos Frias, da Universidade do Porto, pela gentileza de terem me acolhido em seus cursos ministrados na ocasião em que estive lá; todos os três foram de grande proveito para esta pesquisa e para a minha formação em geral.

-Aos demais professores e funcionários do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto, pela generosidade com que me acolheram.

-Aos professores Elza Miné, Carlos Reis, Helder Garmes e Mônica Figueiredo, ilustres queirosianos que me honraram com perguntas e observações muito precisas e inspiradoras nos congressos e seminários ocorridos ao longo deste processo.

-Ao professor Paulo Tonani, pela generosa arguição repleta de observações pertinentes e cuidadosas na banca de qualificação desta pesquisa.

-Aos companheiros na paixão queirosiana que me acolheram no grupo Eça (e também futuros co-fundadores do “queirosimanos”): Giuliano Ito, Daiane Pereira, Danilo Silvério e Sílvio Cesar Alves.

-Às queridas amigas Tatiane Mattos, Maíla Fun-doal, Luciana Souza e (muito especialmente) Patrícia Resende: companhias tão inesperadas quanto queridas durante os meses no Porto, com quem quero voltar a dividir mais uma vez a mesa do Maus Hábitos.

-A Bruno Loureiro, Giuseppe Papallo e Lavínia M. Amneris, meus anfitriões em Cambridge.

-Ao Rodrigo Viegas, meu anfitrião em Lisboa.

-À Beatriz Sant’Anna, minha anfitriã e anjo da guarda em Curitiba.

-À Aline Khouri, por ter sugerido que eu aplicasse um trabalho para a VI Oxbridge Conference on brazilian studies, onde pude mostrar um resultado parcial desta pesquisa.

-Aos membros do “Ocupa MinC RJ”. Alguns dos primeiros textos desta pesquisa foram lidos e fichados no carpete do segundo andar do Palácio Capanema, sob os murais de Portinari, quando ocupamos o prédio em protesto contra o presidente interino Michel Temer. Quero crer que algo daquela experiência de ocupação radicalmente democrática contaminou este trabalho e seu autor para sempre.

-À professora Clarissa Mattos, que, não satisfeita em me acolher em duas aulas suas sobre Tocqueville que mudaram os rumos desta pesquisa, foi perfeita no papel de “wing-man acadêmica”: me emprestou pilhas de livros, escutou atentamente cada um dos argumentos dessa pesquisa antes que eles chegassem ao papel (às vezes com justo ceticismo), leu e revisou cuidadosamente todas as páginas desta dissertação e (last but not least) puxou muita angústia junto comigo.

-A Ilan Vale, Ian Capilé, Fabrizzio Nascimento, Luísa Monteiro, Felipe Cabral, Ricardo Góes, Aída Góes e todos os amigos e familiares queridos que, mais longe ou mais perto, compartilharam comigo esses anos tão intensos do mestrado, tornando-os não só suportáveis mas muito agradáveis. A lista completa, neste caso, seria imensa.

-Finalmente, agradeço à Clarissa Paranhos por absolutamente tudo – o que tornaria muito mesquinho citar qualquer coisa aqui especificamente.

Resumo

Góes, Breno Cesar de Oliveira; Margato, Izabel (orientadora); Lima, Isabel Pires de. (co-orientadora). **"O século XIX concebeu a democracia": uma leitura estético-política de *Os Maias***. Rio de Janeiro, 2018. 108p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma leitura estético-política do romance *Os Maias*, escrito pelo romancista português Eça de Queirós (1845-1900). Trata-se de observar certas características formais da obra, tanto no seu âmbito descritivo (seu excesso descritivo, suas adjetivações pouco comuns) quanto no âmbito mais largo do enredo (sua profusão de tramas, suas alusões deslocadas à temas e formas da tragédia clássica) a partir disso, o objetivo é compreender um sentido político na maneira como esses elementos se articulam. A hipótese é de que *Os Maias* consiste, enquanto objeto estético, em uma imagem (uma apresentação sensível) da ideia de democracia, e permite compreendê-la como um princípio de igualdade radical desestabilizador de hierarquias.

Palavras-chave

Eça de Queirós; *Os Maias*; romance oitocentista; literatura portuguesa; democracia; literatura e política.

Abstract

Góes, Breno Cesar de Oliveira; Margato, Izabel (Advisor) Lima, Isabel Pires de. (co-advisor). **"The 19th century conceived democracy": an aesthetic-political read of *The Maias***. Rio de Janeiro, 2018. 106p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to realize an aesthetic-political read of the novel *The Maias*, written by the portuguese writer Eça de Queirós (1845-1900). It intends to observe certain topics on the novel, in it's descriptive scope (it's excess of descriptive parts, it's non usual adjectivation) as well as in it's large fable scope (it's profusion of plots, it's displaced alusions to tragedy forms). Establishing that, the aim is to comprehend a political meaning in the way this elements articulate themselves. The hipotesys is that *The Maias*, as an aesthetic object, is an image (a sensible presentation) of the idea of democracy, that allows one to comprehend it as a principle of equality able to de-stabilize hierarchies.

Keywords

Eça de Queirós; *The Maias*; 19th century novel; portuguese literature; democracy; literature and politics.

Sumário

1 Introdução	13
1.1 O sensível e a democracia	14
1.2 Breve apresentação de <i>Os Maias</i>	19
1.3 O que é uma leitura estético-política	22
2 A democracia segundo Tomás de Alencar	24
2.1. Alencar no Sarau da Trindade	24
2.2. A escrita alusiva	31
2.3 As alianças desusadas	36
2.4 As "virgens pálidas" e a recusa do conceito	41
2.5 O "grande reposteiro" e a recusa do símbolo	48
2.6 Des-hierarquização	52
3 A tragédia segundo Vilaça Jr.	57
3.1 <i>Os Maias</i> e a Tragédia	57
3.2 O chapéu de Vilaça Jr.	60
3.3 Dois Machados e o "princípio da unidade da ação"	64
3.4 O herói trágico e os "episódios"	68
3.5 Vilaça Jr. e a catástrofe	76
3.6 Uma tragédia esfacelada	83
4 Conclusão	93
4.1 <i>Os Maias</i> e a democracia	93
4.2 A democracia e <i>Os Maias</i>	98
5 Referências bibliográficas	103

“...antes de iniciar a carreira de profissional das letras, o crítico ou o escritor luso-brasileiro desse hipotético século XXI terá a amorosa curiosidade e a paciência de ler o maior livro da sua língua, estudá-lo, analisá-lo, meditar sobre ele, aproveitar-lhe os ensinamentos e as sugestões; e depois, com humildade e persistência, esforçar-se-á por entendê-lo (...)”

(Alberto Machado da Rosa, sobre *Os Maias*, em 1963)

“Sobre o movimento e a desordem, em que tudo repousa, um exercício rigoroso:
o dúbio olhar.”

(Nuno Guimarães)

Introdução

Esta dissertação é um estudo sobre um romance. Embora haja aqui a preocupação em observar certas implicações políticas desse romance, não se trata propriamente de um trabalho de ciência política. Trata-se de uma investigação contida no âmbito da estética literária: seus objetos de interesse estão circunscritos aos procedimentos descritivos e narrativos que compõem determinada obra, e as tais “implicações políticas” a que me refiro só serão comentadas e aprofundadas na medida em que aparecerem no corpo do texto estudado. Portanto, embora o propósito deste trabalho seja pensar como o romance *Os Maias* (1888) lida com a questão da democracia em seu âmbito estético, há inúmeras questões sobre a democracia, sua política e sua história que não serão sequer referidas aqui. Procurei me ater aos aspectos deste vasto tema que aparecem no romance.

A investigação está dividida em quatro partes: esta introdução, dois capítulos e uma conclusão. Na introdução buscarei, a partir do próximo tópico, delimitar um sentido para termo “democracia”, apresentar sumariamente o romance em questão e formalizar um conceito de “estético-política”. No capítulo “A democracia segundo Tomás de Alencar” entrarei nos meandros do livro de Eça de Queirós, e ali tentarei isolar certos procedimentos descritivos, tirando a partir deles algumas conclusões preliminares. O capítulo seguinte, por sua vez, chama-se “A tragédia segundo Vilaça Jr.” e se concentrará em alguns aspectos do enredo da obra, nomeadamente na sua relação com a estrutura clássica da tragédia. A conclusão, evidentemente, tentará dar conta da relação entre as questões descritivas e narrativas apresentadas até então para formular um sentido geral da relação entre *Os Maias* e a democracia.

1.1

O Sensível e a Democracia¹

Começemos pelo título. “O século XIX concebeu a democracia”, a frase que encabeça este trabalho, é uma citação do seu objeto: pertence a uma fala do personagem João da Ega no sexto capítulo do romance *Os Maias*. No diálogo em que a frase aparece, a dupla de personagens envolvidos (os jovens *dandys* Ega e Carlos da Maia, melhores amigos) não estão discutindo temas graves da política, da história ou da filosofia, como se poderia supor pelo teor da declaração. Ambos estão prosaicamente debatendo sobre decoração de interiores: Ega não entende o gosto de Carlos por encher seus aposentos de móveis antigos, pois o fato desses móveis pertencerem a outros séculos os colocaria em desacordo com a forma como as pessoas do século XIX percebem o mundo. Quer justificar-se pelo fato de sua própria casa (a “Vila Balzac”, onde se passa a cena) estar ornamentada de forma diferente: “Eu não penso nem sinto como um cavalheiro do século XVI, para que me hei de cercar de coisas do século XVI?”². E logo completa: “Cada século tem o seu gênio próprio e a sua atitude própria. O século XIX concebeu a democracia, e sua atitude é esta...”³. Em seguida senta-se numa poltrona e serve a Carlos um caríssimo champagne de Épernay.

Talvez “Eu não penso nem sinto como um cavalheiro do século XVI” fosse um título tão bom para esta pesquisa quanto “O século XIX concebeu a Democracia”. Isso porque este trabalho investiga a capacidade de um romance de *instaurar* certo sentimento, e a frase de Ega impõe – no interior do próprio romance – a contingência do tempo ao “pensar” e ao “sentir”. O curioso é que, se para um leitor contemporâneo não há grande polêmica no que diz respeito ao primeiro termo desse binômio (hoje, como em 1888, concordamos que o “pensar” muda através dos séculos), pode haver, contudo, certo desconforto quanto ao segundo termo, o “sentir”. Sentimos com nossos corpos, cuja compleição

¹ Uma versão bastante alterada desta introdução (bem como das sessões 2.2, 2.3, 2.4 e 2.6 desta dissertação) foi apresentada no XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP, em Curitiba, e está disponível nos anais do referido congresso. Cf. GÓES, Breno. “O Século XIX concebeu a democracia – Aspectos estético-políticos da descrição em *Os Maias*” in *Anais do XXVI congresso da Abraplip: Ensino e pesquisa da literatura portuguesa no Brasil e no mundo, Curitiba, PR, 2 a 5 de outubro de 2017*. Curitiba: UFPR, 2017

² Queirós, 2015, p. 123.

³ Queirós, 2015, p. 123.

biológica data de centenas de milhares de anos atrás: é muito estranho, portanto, que o passar de um punhado de séculos determine que os homens sintam de forma diferente. É contra-intuitivo aceitar a existência de certos aspectos do sensível interditados ou inexistentes em certas épocas. E, no entanto, no século XIX, essa ideia não apenas surge *en passant* na boca do personagem João da Ega como já fora categoricamente enunciada (quarenta e quatro anos antes da publicação de *Os Maias*) pelo jovem Karl Marx (1818 - 1893): o pensador alemão escreveu sobre o assunto um de seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, no qual sua posição radical em favor de um sensível mutável pode ser sintetizada na frase “a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui”⁴. Ambas frases, a de Marx e a de João da Ega, apontam para um universo em que as formas de sentir e as coisas que podem chegar a ser sentidas não pré-existem fora do tempo e do espaço: elas nascem, mudam e morrem como quem as sente. Pertencem à história e possuem sua própria historicidade.

Essa breve reflexão nos devolve à cena do romance: à luz da noção de uma historicidade dos sentidos, a tentativa de João da Ega de fazer da decoração da própria casa uma expressão da sua contemporaneidade pode ser lida como uma tentativa de produzir uma imagem desse novo sentimento, específico de sua época, que ele associa ao termo “democracia”. A escolha dessa palavra não deve ser apressadamente compreendida. Em uma primeira leitura, o termo “democracia” parece servir a um efeito irônico tipicamente queirosiano: Ega evoca essa palavra ligada às ideias de povo e igualdade enquanto serve a seu convidado um champagne caríssimo, num momento de ócio abastado que alude a certo “aristocratismo” bastante patente nos dois personagens. O contraste hipócrita entre o discurso e a ação de Ega fundaria, então, uma oposição entre uma “aristocracia” (não nomeada) e uma “democracia”. O que parece menos evidente é que, hipócrita ou não, Ega compreende “democracia” como algo associável a um sentimento – representável difusamente, como são os sentimentos, através objetos de decoração, por exemplo. Isso talvez não pareça óbvio a um leitor dos dias de hoje, para quem democracia tende a significar algo muito diverso. É esse abismo de sentido que desejo mapear a seguir.

⁴ Marx, 2008, p. 111

Vejamos o sentido contemporâneo da palavra. Segundo Boaventura de Sousa Santos, que se debruçou longamente sobre o assunto, a noção de democracia que se torna hegemônica a partir da segunda metade do século XX até o momento atual pode ser compreendida através de três consensos alcançados após o fim da Segunda Guerra Mundial (nenhum dos quais tendo nada que ver com qualquer “sentimento”): em primeiro lugar, Boaventura cita o consenso de que a democracia é um *procedimento* de escolha do poder, isto é, uma *forma* (o sufrágio universal) por meio da qual “o povo” estabelece uma elite que governa os demais; em segundo lugar, há o consenso de que os governos se compõem de instâncias burocráticas especializadas em áreas específicas, responsáveis pelo controle das ações políticas e pela gestão do Estado; em terceiro lugar, finalmente, há o consenso de que a relação entre a elite política governante e o povo é de *representatividade*: a elite reduzida que ocupa os cargos políticos representaria a totalidade muito maior do povo que a elegeu.⁵

Ainda segundo Boaventura, que é um crítico dessa concepção hegemônica, tais mediações entre o povo e o poder (o sufrágio, a burocracia e os representantes da elite política) caracterizam a “baixa intensidade democrática dos regimes políticos instituídos quando comparados com os ideais democráticos do século XVIII e (...) do século XIX”⁶. Trata-se de uma democracia, portanto, que até certo ponto apaga a si mesma quando se transforma em um mero *procedimento*. Por sua baixa intensidade, torna-se não muito propícia a ser *sentida*. A referência que Boaventura faz aos séculos XVIII e XIX já indica que a democracia de que fala Ega (nesse romance, lembremos, publicado em 1888) não será necessariamente sinônima de um procedimento ou uma forma de governo, nem se identificará necessariamente com sufrágios, burocracias e representatividades.

Embora a identificação entre democracia e uma forma de governo específica pareça hoje bastante intuitiva (o próprio *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* chama a democracia de “forma de governo”⁷), sabemos que o século XIX compreendeu o termo de outras maneiras. Os livros que compõem a obra *A Democracia na América*, de Alexis de Tocqueville (1805 - 1859), parecem dar

⁵ cf. Santos, 2002, pp. 43-51

⁶ Santos, 2002, p. 73

⁷ Houaiss e Villar, 2001, p. 935.

conta dessa diferença: o pensador francês compreende “revolução democrática”⁸ como o avanço inexorável e irreversível de algo vasto que ele chama de “igualdade de condições”⁹. Para Tocqueville, desde a Idade Média, pelos mais diversos meios, as sociedades humanas foram se tornando paulatinamente mais homogêneas, isto é: menos estratificadas em ordens sociais discerníveis. O fato de que esse mero igualamento não se confunde com uma única forma de governo é um pressuposto da obra: se a democracia é o fruto de um avanço inexorável da igualdade, Tocqueville quer exatamente pensar as *diferentes* formas possíveis de governar os povos atingidos por essa inexorabilidade. Sendo assim, o primeiro volume da obra em questão (“Leis e Costumes”, de 1835) é o estudo da forma específica pelo meio da qual os Estados Unidos da América solucionaram a questão do avanço democrático. O sufrágio, a burocracia e a representação aparecem aí como soluções localizadas e contingentes, no esforço de comparar a forma e o caráter das instituições americanas com as instituições francesas.

O que é mais relevante para o ponto aqui discutido, contudo, é o segundo livro de *A Democracia na América*, lançado em 1840. Batizado de “Sentimentos e Opiniões”, este tomo baseia-se na ideia de que o advento da democracia não influencia apenas as formas que o Estado deve assumir, mas também os aspectos sensíveis e ideológicos dos indivíduos democráticos. Tocqueville estuda os “sentimentos e opiniões” dos norte-americanos, e reiteradamente estabelece que esses sentimentos e opiniões possuem a sua forma específica graças ao avanço da igualdade de condições, portanto não deixariam de existir se a forma institucional do estado americano fosse – por exemplo – uma monarquia. Para Tocqueville, inclusive, o papel prioritário de instituições ditas democráticas (não apenas o sufrágio, mas também as assembleias e conselhos comunitários) seria o de fortalecer os sentimentos específicos do homem democrático, garantindo a preservação de alguma liberdade diante do avanço inexorável da igualdade e os despotismos que ela encorajaria em seu seio. Fica clara, então, a relação entre democracia e certas formas específicas e históricas de sentir: sem que precisemos listar exaustivamente quais sejam os sentimentos e opiniões que Tocqueville

⁸ Tocqueville, 2000, p. 13. O uso que Tocqueville faz aqui do termo “revolução” parece ser vago, significando apenas “grande transformação”, em contraste com um uso mais específico que ele faz do mesmo termo, associando-o à violência, em capítulos como “do método filosófico dos americanos”.

⁹ Tocqueville, 1998, p. 7

encontra em sua observação dos Estados Unidos, importa aqui ressaltar o papel que ele atribui ao campo do sensível no advento da democracia. Ora, a existência de sentimentos especificamente “democráticos” não apenas está em acordo com a ideia de uma historicidade do sensível, mas também com a frase de João da Ega citada acima, de que é possível “expressar” a democracia à maneira como se expressa um sentimento.

O filósofo francês Jacques Rancière apoia-se na ideia tocquevilliana de “igualdade de condições” para chegar ao seu próprio conceito de igualdade¹⁰, por ele associada à uma forma específica de “indeterminação” que seria a característica fundamental da democracia. Seu ambicioso estudo sobre o tema (*Ódio à Democracia*, de 2005), contudo, não se restringe ao século XIX: Rancière descobre essa “indeterminação” advinda da “igualdade” já no pensamento de Platão, através de um caminho tortuoso que vale a pena refazer. Lendo o tratado platônico *As Leis*, Rancière elenca os critérios do filósofo grego para estabelecer o que dá direito a cada cidadão de “ocupar uma posição ou outra [de governante ou de governado] tanto nas cidades quanto nas casas”¹¹. Encontra então seis critérios: quatro ligados ao nascimento (o poder “dos pais sobre os filhos”, “dos velhos sobre os jovens”, “dos mestres sobre os escravos”, “das pessoas bem nascidas sobre os sem-nada”)¹²; e dois ligados às distintas naturezas de cada um (o poder “dos mais fortes sobre os menos fortes” e o “dos sábios sobre os ignorantes”)¹³. Segundo Rancière, é esta segunda categoria de critérios – em que o direito ao poder liga-se à natureza sem o intermédio do nascimento – que dá origem ao que será a democracia:

“Aqui começa a política. Mas é aqui também que ela encontra, no caminho que procura separar a excelência própria do direito de nascimento, um objeto estranho, um sétimo título para ocupar os lugares de superior e de inferior, um título que não é título e que, no entanto, como diz o Ateniense, consideramos o mais justo: o título de autoridade ‘amado dos deuses’, a escolha do deus acaso, o sorteio, que é o procedimento democrático pelo

¹⁰ Para a associação entre a “igualdade de condições” de Tocqueville e a ideia de igualdade em Rancière, cf. Rancière, 2014, pp. 30-31. O mesmo ponto é desenvolvido um pouco mais extensivamente em Rancière, Jacques. *Um Profeta Equívoco*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 Jul. 2005. Caderno Mais.

¹¹ Rancière, 2014, p. 54

¹² Rancière, 2014, p. 54

¹³ Rancière, 2014, p. 55

qual um povo de iguais decide a distribuição dos lugares” (Rancière, 2014, p. 55)

A força do acaso que a todos iguala, para Rancière, imiscui-se na política porque, fora do direito de nascimento, as relações de desigualdade supostas pelo ato de governar (desigualdade entre governantes e governados) são ainda assim “relações”, isto é, supõem quem governa e quem é governado coexistindo sobre um mesmo comum. Aquilo que será a democracia nascerá desse comum, dessa igualdade que pré-existe às relações desiguais para possibilitá-las. Suponha-se qualquer uma das seis categorias platônicas, como, por exemplo, uma sociedade governada por sábios:

“se os sábios devem governar não só os ignorantes, mas os ricos e os pobres, se devem se fazer obedecer pelos que detêm a força e ser compreendidos pelos que são ignorantes, é preciso algo mais, um título suplementar, um título comum aos que possuem todos esses títulos, mas também aos que os possuem e aos que não possuem. Ora, o único título que resta é o título anárquico, o título próprio dos que não tem nem título para governar nem para ser governados” (Rancière, 2014, p. 55)

A democracia que Rancière descobre em Platão, então, é essa “ausência de título para governar” que, embora seja fundamental para que se estabeleçam as relações de poder, é também o que limita essas relações ao fundá-las sobre uma base instável ligada ao acaso. Definitivamente não se confunde, portanto, com um sistema de governo, embora faça sentido identificá-la com uma força que pode ser “sentida” ou um pensamento que pode ser “pensado” em qualquer lugar em que haja governo: “a democracia não é nem uma sociedade a governar nem um governo da sociedade”¹⁴, escreve Rancière, “mas é propriamente esse ingovernável sobre o qual todo governo deve, em última análise, descobrir-se fundado”¹⁵.

Cabe aqui, no entanto, uma importante ressalva: o autor do *Ódio à democracia* está buscando valorizar um conceito que, para o filósofo grego, era eminentemente negativo: essa “ingovernabilidade” democrática, para Platão, era o sinônimo do caos social, da bagunça que deveria ser combatida a todo custo pelos detentores do poder.

¹⁴ Rancière, 2014, p. 66

¹⁵ Rancière, 2014, p. 66

1.2

Breve apresentação de *Os Maias*

O romance *Os Maias - Episódios da Vida Romântica*, em que pretendo encontrar essa tal “democracia ingovernável”, foi escrito ao longo da década de 1880 e publicado em Portugal no ano de 1888 pelo então já consagrado romancista Eça de Queirós (1845 - 1900). Embora sendo um português natural de Póvoa de Varzim, Eça já habitara na altura lugares tão distantes quanto Havana e Newcastle: era um diplomata de profissão. Em 1888, o autor estava em vias de mudar-se de Bristol para Paris, cidade onde moraria até morrer em 1900.

Os Maias, ao longo das décadas, tornou-se um dos romances mais canônicos da literatura em língua portuguesa, tendo sido fartamente estudado, adotado sistematicamente em currículos escolares e adaptado para o cinema, a televisão e o teatro. Apesar de tais predicados, a obra pode à primeira vista parecer inadequada relativamente ao objetivo proposto acima: em suas muitas centenas de páginas, só constam minguadas dezenove menções ao termo “democracia” (sendo uma delas, evidentemente, a frase sobre decoração de interiores que serviu de título para esta dissertação). Pode-se argumentar, portanto, que o romance parece por demais vazio de referências ao tema para que se justifique um estudo dessa ordem.

A trama de *Os Maias*, que tentarei resumir brevemente, também não parece fornecer a princípio subsídios que justifiquem a busca por qualquer “democracia ingovernável” ou conceito semelhante em suas páginas: um avô e um neto já adulto, pertencentes a uma velha família aristocrática portuguesa (a família Maia, do título) decidem voltar a habitar o Ramalhete, uma mansão que possuem em Lisboa. O passado da família é, então, explicado pelo narrador em uma longa analepse: anos atrás, o avô, chamado Afonso da Maia, já habitara a casa com seu filho único, Pedro, até que o rapaz se envolveu amorosamente com a filha de um traficante de escravos de nome Maria Monforte. O casamento, quando ocorreu, foi desaprovado por Afonso, que rompeu relações com o filho e não tornou a querer vê-lo nem após o nascimento de dois netos seus, filhos do casal. Afonso passou, então, a habitar sozinho a mansão. Um dia Pedro bateu à porta do pai e anunciou que sua esposa havia fugido de casa com um príncipe italiano e levado a menina, que era a mais velha dos bebês. Naquela mesma noite, Pedro se

matou com um tiro na cabeça. Afonso então decidiu criar sozinho o neto que lhe sobrou, um bebê chamado Carlos Eduardo da Maia, que será o verdadeiro protagonista do romance. Na altura em que nos é mostrado o processo educacional de Carlos, finda a analepse inicial.

Anos depois, quando avô e neto voltam a habitar o Ramalhete, Carlos já se formou em medicina em Coimbra e fez uma longa viagem pela Europa. De volta a Lisboa, reencontra seu grande amigo João da Ega, um excêntrico e polêmico “escritor” *dandy* que jamais chega a publicar livro algum. A maior parte dos capítulos de *Os Maias* consiste em Carlos e Ega vivendo seu dia-a-dia de luxos e pequenas aventuras em meio à alta sociedade lisboeta: possuem amantes, vão a jantares, bebem vinhos caros, discutem sobre os mais variados assuntos e encontram inúmeras figuras mais ou menos típicas de seu meio social. A partir dos oito capítulos finais (de um total de dezoito), Carlos começa a viver um *affair* com Maria Eduarda Castro Gomes, mulher que já lhe encantava desde algum tempo antes e que todos supunham ser casada com um brasileiro. O intenso caso amoroso parece inabalável, se transformando em noivado quando Carlos descobre que Maria Eduarda na verdade possuía o sobrenome Mac-Gren, e jamais fora casada com o brasileiro. Em certa noite, por conta de um encontro inesperado com um senhor vindo de Paris, Ega descobre que Maria Eduarda é a irmã de Carlos que desaparecera com a mãe quando bebê. Informado sobre o assunto, o protagonista se desespera mas nem assim deixa de continuar a ter relações sexuais com a irmã. Afonso, o avô, ciente de tudo, morre. Carlos e Maria Eduarda encerram finalmente o caso amoroso, e ambos partem para o exílio. Dez anos depois, numa espécie de epílogo, Carlos retorna a Lisboa e tem uma nostálgica conversa com João da Ega sobre o tempo que ambos passaram juntos na cidade, comentando ainda as mudanças pelas quais ela passou desde então. Em toda a conversa, a questão do incesto não é mais do que brevemente referida.

Se *Os Maias* mal menciona a palavra “democracia” e possui uma trama que (pelo menos à primeira vista) não possui qualquer relação evidente com o conceito aqui discutido, e nem com algum daqueles outros mencionados pelo dicionário, o único campo que resta para que se dê a relação entre esse romance e a “democracia ingovernável” a que me referi é o da sua forma, ou seja, uma relação de ordem estética. Por isso, o subtítulo desta dissertação se refere a uma

leitura “estético-política” do romance e, por isso, também, é necessário esclarecer brevemente o que se entende aqui por este termo.

1.3

O que é uma leitura “estético-política”

Não se trata, como se poderia imaginar, de um olhar *híbrido* que procure fundir domínios ou disciplinas distintos denominados “estética” e “política”. Trata-se, antes, de uma forma específica de abordar o fenómeno estético na qual ele é entendido como intrinsecamente político. Baseia-se numa compreensão tal do estético que, se fosse consensual, faria com que este trabalho pudesse ser simplesmente intitulado “uma leitura estética de *Os Maias*” e desde então o carácter político da leitura já estivesse explícito no título. É preciso entender como isso se dá. António Pedro Pita, comentando o trabalho do teórico da estética Etienne Souriau (1892-1979) no prefácio do volume *Homo Aestheticus*, de Luc Ferry, escreve que

“(…) a estética reivindica a possibilidade de constituir o conhecimento de o que surge: o modo como ocorre uma forma num fundo de caos. Na estética, pois, aquilo que tomou forma - obra de arte ou não - encontraria a disciplina que o poderia pensar.” (Pita, 1990, p. 9)

A passagem chama a atenção, antes de mais nada, por uma compreensão não óbvia do que seria a estética enquanto disciplina, que a distingue de uma filosofia da arte: a estética, segundo a leitura de Pita da obra de Souriau, estuda a *forma* na “obra de arte ou não”. Contudo, é um outro aspecto do texto de Pita que interessa aqui em primeiro lugar: a antinomia forma/caos. Apesar de bastante intuitiva a princípio, essa oposição distingue-se de uma outra que se tornou hegemônica nos estudos literários, isto é, a oposição entre forma/conteúdo. Enquanto esta última permite que pensemos um estudo “puro” da forma, já desidratado de seus referentes até tornar-se esquema gráfico ou equação matemática objetivamente compreensível, a oposição forma/caos entende que a forma só se dá a conhecer “por vias difusas, feitas de imaginação e de memória, ao saber dos interesses e das expectativas”¹⁶. A forma só se deixa perceber,

¹⁶ Pita, 1990, p. 16

portanto, por uma via não-objetiva: trata-se de uma percepção que passa pelo *sensível*. A estética será, desde sua primeira tentativa de fundação por Alexander Baumgarten (1714-1772) em 1750, o lugar de um conhecimento sensível, mediado pelo corpo, não inteiramente submetido à razão.

Ora, uma tal compreensão, quando aplicada à obra de arte, terá que forçosamente interferir na relação entre arte e política. Perde o sentido o próprio conceito de uma “arte política” que se distingue de uma arte “não política” porque inclui referentes socialmente engajados. Toda obra de arte terá na sua dimensão formal, *estética*, uma dimensão política, na medida em que mobiliza o campo sensível dos corpos de uma comunidade, como nota ainda Pita:

“Indissociável de um pensamento que conceptualize o conhecimento sensível imanente a cada obra, a arte é, profundamente, uma ocorrência social e política, não no sentido em que mobiliza temas ou interesses sociais e políticos, mas porque as mutações históricas ou conceptuais relativas ao que seja arte são, por excelência, o lugar onde a imagem de si social e política de uma sociedade é legível na sua maior depuração” (Pita, 1990, p. 19)

Essa demarcação daquilo que em uma obra de arte é “profundamente” político é especialmente importante se o autor a ser estudado é alguém como Eça de Queirós, cuja obra ficcional é um sem fim de “temas ou interesses sociais e políticos” mobilizados (todo o conjunto de sátiras, tipos e caricaturas que poderiam ser resumidos como a “crítica social” queirosiana). Não é dessa crítica social pensada enquanto um “conteúdo” decantado da “forma” que este trabalho pretende extrair uma leitura política: o que interessará a partir das próximas páginas nos referentes mobilizados no romance – quer sejam eles “politizados” ou não – é a relação formal que eles estabelecem entre si, e de que forma eles afetam *sensivelmente* quem os lê. A reivindicação que se faz aqui é da natureza política dessas relações, porque serão elas (e isso será mais detalhado adiante) que *historicizam o sensível*. Portanto não importa que a palavra “democracia” esteja escrita apenas dezenove vezes nas páginas de *Os Maias*. Importa, sim, que haja algo nos processos formais do romance que seja de alguma forma relacionado com essa noção e seja capaz de provocar a sensação dela. Vejamos de que modo.

2

A democracia segundo Tomás de Alencar

“Viver é super difícil
O mais fundo
Está sempre na superfície”

Paulo Leminski

2.1.

Alencar no Sarau da Trindade¹⁷

O romance *Os Maias* apresenta em seu antepenúltimo capítulo uma situação que chamarei de “o episódio do sarau da Trindade”. Através desse episódio – o ponto da narrativa em que o tópico “democracia” é tratado mais diretamente – eu penso que se justifique o esforço proposto de encontrar certa estética “democrática” no todo do romance. O dado aqui considerado essencial do “episódio do sarau da trindade” consiste em certa ação de um personagem (Tomás de Alencar): recitar um poema de sua autoria (intitulado “A Democracia”) em um certo lugar (o Ginásio da Trindade, em Lisboa).

Trata-se de um momento da narrativa em que Alencar já é um velho conhecido do leitor, tendo estado presente no romance desde o primeiro capítulo. Na altura do episódio em questão, já vimos como desde jovem Alencar se instituiu como um poeta, identificado com a escola literária do romantismo. Soubemos, em seguida, como ele chegou a se estabelecer, em algum ponto entre 1850 e 1876¹⁸, como escritor de grande sucesso em prosa, verso e drama. No capítulo VI, somos informados sobre como a chegada da “Ideia Nova” – que o próprio romance reconhece ser a escola literária realista – lhe roubou grande parte do seu público e do seu prestígio¹⁹. No mesmo momento o narrador dá a ver como esse revés levou Alencar a tomar certo posicionamento político, atravessado por suas preocupações de ordem pessoal:

¹⁷ Uma versão com algumas alterações desta sessão foi publicada como capítulo de livro. Cf. GÓES, Breno. “A Democracia Segundo Tomás de Alencar”. In: GOUVEIA, Steven et al.(Org.). *Pensar a Democracia*, 1ed.: CreativeSpace, 2017, v. 1, p. 105-115.

¹⁸ para a linha temporal de *Os Maias*, cf. Freeland, 1989, p. 63

¹⁹ Queirós, 2015, p. 134

“Ultimamente [Alencar] pendia para ideias radicais, para a democracia humanitária de 1848: por instinto, vendo o romantismo desacreditado nas letras, refugiava-se no romantismo político, como num asilo paralelo: queria uma república governada por gênios, a fraternização dos povos, os Estados Unidos da Europa... Além disso, tinha longas queixas desses politiquotes, agora gente de Poder, outrora seus camaradas de redacção, de café e de batota...” (Queirós, 2015, p. 137)

É nesse contexto que Alencar vai ao Ginásio da Trindade, durante um sarau frequentado pela alta burguesia lisboeta, organizado para arrecadar fundos para os desabrigados por uma cheia. Lá, recita “A Democracia”. Um pouco antes de ir ao palco, contudo, faz uma declaração de intenções: conversando com João da Ega, Alencar define seu poema como “uma coisita nova (...) algumas verdades duras a toda essa burguesia...”²⁰. Por um lado, a burguesia em questão consistira, em um passado remoto, no público consumidor de Alencar, o que dá à cena toda ares de um revide. Por outro, o propósito que o poeta confessa a Ega não deixa de ressoar o mote dos poetas decadentistas franceses: trata-se de *épater les bourgeois*²¹, um lema que se imbui de algum inconformismo político; de modo que não se pode perder de vista também a genuína preocupação social de um personagem que considera o meio em que vive como inteiramente tomado pela decadência promovida pelo que ele chama de “Ideia Nova”. Com uma dupla preocupação, simultaneamente vingativa e política, o poeta decide brandir contra “toda essa burguesia” justamente a democracia, título do seu poema. Não qualquer democracia, mas aquela da “fraternização dos povos” e da “república governada por gênios”.

É preciso reconhecer a coerência interna das intenções de Alencar. De fato, em tese, o público da Trindade teria tudo para se sentir chocado com um poema chamado “A Democracia”, e até mesmo atacado pelos versos: nesta altura do romance, Eça de Queirós já construiu uma imagem sólida da alta sociedade lisboeta que a situa nos antípodas de qualquer república governada por gênios (como atestam os personagens de Jacob Cohen e do Conde de Gouvarinho, detentores respectivamente dos poderes econômico e político, ambos

²⁰ Queirós, 2015, p. 458

²¹ “Chocar os burgueses”, em tradução livre. Mote do movimento literário decadentista francês, sendo por vezes atribuído alternadamente à Charles Baudelaire ou à Privat d’Anglemon. Informações retiradas no dia 07/08/2017 do “The Oxford Dictionary of Phrase and Fable 2006”, disponível www.oxfordreference.com

marcadamente caracterizados como estúpidos) e atrelada demais a privilégios para qualquer sentimento de possível fraternidade.

Eça instaura, como se vê, uma situação na qual um personagem artista pretende usar sua arte com certa eficácia política. É preciso determo-nos neste ponto, já que o autor de *Os Maias* explorou uma situação semelhante em um texto não ficcional. Em 20 de Julho de 1885 - durante o processo da escrita de *Os Maias*, portanto - Eça publica “Uma carta sobre Victor Hugo”²², um ensaio no qual seus comentários sobre o autor de *Os Trabalhadores do Mar* em certo momento motivam uma reflexão sobre o papel da arte na política. Eça anota que, diferentemente dos homens cultos, “as massas não se movem senão pela imaginação e pelo sentimento”²³ e que “em todos os movimentos sociais, o mais poderoso agente é o sentimento”²⁴. O que importa aqui é notar que, já neste momento de sua carreira, embora fazendo uma distinção entre “homens cultos” e “massas”, Eça de Queirós tem consciência de que o potencial de mobilização da arte não estaria necessariamente nos conceitos racionais ou em uma moral nela inculcados, nem nos objetos nela representados, mas (pelo menos para as “massas”) na forma como a obra mobiliza o campo mais vago e indeterminado do sensível. Eça vai além e distingue a maneira através da qual a arte é capaz de mobilizar o aparato sensível daquele que a consome: “com imagens, com sentimentos, com declamações”²⁵.

Não passa despercebido ao autor, portanto, o potencial estético-político das imagens, especificamente das imagens literárias. Sabe, enfim, do poder contido em uma figura de linguagem. Tendo isso em mente, voltemos ao episódio d’A Democracia de Tomás de Alencar:

“Esguio, mais sombrio naquele fundo cor de canário, o poeta derramou pensativamente pelas cadeiras, pela galeria, um olhar encovado e lento: e um silêncio pesou, mais enlevado, diante de tanta melancolia e de tanta solenidade.

- A Democracia! anunciou o autor de Elvira com a pompa duma revelação.

Duas vezes passou pelos bigodes o lenço branco, que depois atirou para a mesa. E levantando a mão num gesto demorado e largo:

²² Queiroz, s.d.

²³ Queiroz, s.d., p. 126

²⁴ Queiroz, s.d., p. 127

²⁵ Queiroz, s.d., p. 127

‘Era num parque. O luar
Sobre os vastos arvoredos
Cheios de amor e segredos...’

-Que lhe disse eu? - Exclamou o Ega, tocando o cotovelo do marquês.- É sentimento... Aposto que é o festim!

E era com efeito o festim, já cantado na Flor de Martírio, festim romântico, num vago jardim onde vinhos de chipre circulam, caudas de brocado rojam entre maciços de magnólias, e das águas do lago sobem cantos ao gemer dos violoncelos...” (Queirós, 2015, p. 470)

Como este trecho permite ver, não são precisos mais de três versos de “A Democracia” para que João da Ega perceba a estratégia textual utilizada pelo poeta (a representação de um “festim”). A rápida e fácil demonstração de familiaridade por parte de Ega sugere que, embora a inflexão para a poesia social seja uma novidade na carreira de Tomás de Alencar, seu repertório de imagens segue inalterado. O narrador confirma que a imagem do festim já fora usada em “Flor do Martírio”, um outro poema do mesmo Alencar referido no início do romance, datado da década de 1850 e sem qualquer preocupação social.²⁶ Para já, pode-se assinalar o imenso contraste entre o caráter previsível do léxico contido neste poema de Alencar e aquilo que em 1885 Eça de Queirós apontara como positivo na literatura de Victor Hugo: no ensaio, Hugo fora valorizado por “construir outra linguagem”²⁷, isto é, dar um tratamento à língua francesa que a tornasse capaz de atingir o efeito por ele desejado em sua obra. No episódio do Sarau da Trindade, o personagem queirosiano rende-se à língua tal qual ela se lhe apresenta: dá a um poema social o mesmo tratamento linguístico que dera à sua obra anterior. Já aqui começa a se construir a noção de que as imagens literárias de Alencar são de alguma forma inadequadas.

A declamação segue. Desde a primeira interrupção de Ega, já citada, a escolha narrativa de Eça é a de não apresentar a íntegra de “A Democracia”. O romance vai intercalando alguns dos versos de Alencar com a voz do narrador que “resume” o poema ao mesmo tempo que mantém o leitor no presente da récita,

²⁶ “O Alencar, esse, proclamava-se com alarido seu ‘cavaleiro e seu poeta’. (...) ia dedicar- lhe o seu poema, tão anunciado, tão esperado - FLOR DE MARTIRIO!” Queirós, 2015, p. 127

²⁷ “A língua polida e sóbria de Ronsard, de Racine, de Voltaire, admiravelmente trabalhada para exprimir sentimentos medianos e equilibrados, e por isso perfeita como Instrumento de crítica – seria inteiramente impotente para essa esforçada epopeia. [Victor Hugo] Teve por isso de construir outra linguagem que pudesse traduzir todo o homem, toda a Natureza, nos seus mais adversos extremos, desde o bestial ao divino (...)” Queiroz, s.d., p. 120.

dando conta da performance do poeta e das reações do público. Contudo, e não sem alguma ironia, o narrador preserva em seu discurso certas imagens que, destacadas no texto com letras maiúsculas, parecem extraídas diretamente do poema de Alencar. Essas imagens, fora do corpo do poema, soam ainda mais deslocadas e inadequadas:

“(...)no estrado, o Alencar achara a solução do sofrimento humano! Fora uma Voz que lha ensinara! Uma Voz saída do fundo dos séculos, e que através deles, sempre sufocada, viera crescendo todavia irresistivelmente desde o Golgota até à Bastilha! E então, mais solene por trás da mesa, com um arranque de Precursor e uma firmeza de Soldado, como se aquele honesto móvel de mogno fosse um púlpito e uma barricada – o Alencar, alçando a fronte numa grande audácia à Danton, soltou o brado temeroso. Alencar queria a República!

Sim, a República! Não a do Terror e a do ódio, mas a da mansidão e do Amor. Aquela em que o Milionário sorrindo abre os braços ao Operário! Aquela que é Aurora, Consolação, Refugio, Estrela mística e Pomba.” (Queirós, 2015, p. 471, grifo meu)

A imagem do milionário que “sorrindo” abre os braços ao operário carrega em si algo de esquemático, o que já adianta certo caráter “dócil” do poema, mas é a última linha do parágrafo que acaba por ser mais especialmente significativa nesse sentido quando usa o recurso da enumeração: nela, as imagens utilizadas por Alencar para evocar a república ficam dispostas serialmente, como se os termos “aurora”, “consolação”, “refúgio”, “estrela mística” e “pomba” estivessem se sobrepondo uns aos outros. Já então o que começa a acontecer é certa sobrecarga de imagens (e não quaisquer imagens), ao ponto dos referentes (a república, a democracia...) submergirem e desaparecerem sob elas. Veja-se o parágrafo em que o narrador descreve simultaneamente o *gran-finale* do poema e a reação do público:

“Uma rajada farta e franca de bravos fez oscilar as chamas do gás! Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do Liberalismo romântico, da imagem que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete, conquistando enfim tudo (...). E quando Alencar, alçando os braços ao tecto, com modulações de preghiera na voz roufenha, chamou para a terra essa pomba da Democracia, que erguera o voo do Calvário, e vinha com largos sulcos de luz - foi um enternecimento banhando as almas, um fundo arrepio de êxtase. (...) E mal se sabia já se Essa, que se invocava e se esperava, era a deusa da Liberdade - ou Nossa Senhora das Dores.” (Queirós, 2015, p. 473, grifo meu)

Aqui se dá a suprema quebra queirosiana da expectativa criada pelo personagem: o público ao qual Alencar pretendia incomodar ao “dizer umas verdades” acaba por se identificar plenamente com o poema e o aplaude de forma efusiva, satisfeito. O narrador atribui esse movimento explicitamente às “imagens” e à “sonoridade” do poema de Alencar, que são tão familiares e decodificáveis para o seu público que, por trás delas, o propósito do poeta se perde: não se distingue mais se Alencar está falando da Liberdade advinda da “fraternidade dos povos” ou da Nossa Senhora das Dores, entidade religiosa no convívio da qual seu público se sente perfeitamente confortável.

Trata-se de uma cena em que a liberdade, a democracia - todas as “verdades”, enfim, que Alencar quis dizer ao seu público burguês - não se deixam evocar a partir das imagens poéticas convencionais, previsíveis e em última análise bem comportadas do personagem. Na medida em que o poema se presta a ser algo com o que a burguesia lisboeta se identifica – uma burguesia que o narrador queirosiano considera decadente e nem um pouco democrática – fica claro que ele se torna uma imagem dessa mesma burguesia, o que entra em franca contradição com as intenções originais do pretenso poeta social.

Este episódio de *Os Maias* me coloca - entre outros - o seguinte problema: o que é preciso para que a democracia ultrapasse o estatuto de referente *do qual* se fala e chegue a ser percebida sensivelmente em um discurso? Se a democracia é um referente, estamos situados no terreno da conceitualidade: interessa a *definição* do que é a democracia. Percebê-la sensivelmente nos remete, por outro lado, às imagens que podem ser dela produzidas e que chegam a torná-la uma *forma* discernível aos sentidos, isto é: instaurá-la²⁸. Uso o termo aqui em referência à categoria estética “instauração”, definida por Etienne Souriau da seguinte maneira:

“chamamos instauração a todo processo abstrato ou concreto de operações criadoras, construtoras, ordenadoras ou evolutivas que conduz à posição de um ser na sua factilidade, quer dizer, com um suficiente brilho de realidade” (Souriau, 1933, p. 393)

²⁸ Sobre a noção de uma percepção sensível: “que ascende a volver o espírito para o céu dos inteligíveis! É no mundo sensível que encontraremos as formas; porque é aí que elas estão em ato” em Souriau, 1933, p. 393.

O problema proposto pode ser, portanto, re-enunciado assim: como é possível instaurar a democracia? Essa estruturação da pergunta imediatamente deixa ver como ela não é uma preocupação apenas artística, que alguns poderiam supor ociosa, mas um problema de fato estético-político: instaurar a democracia, torná-la sensível, factual, “com um suficiente brilho de realidade”, quer dizer produzir imagens dela. Mas que imagem de democracia se pode produzir sem que a própria ideia de democracia seja contradita ao longo da construção do discurso, como no caso do poema falhado de Tomás de Alencar?

A resposta a esta pergunta não será jamais unívoca, devido à própria natureza das imagens literárias: na medida em que se distinguem dos conceitos, as imagens pertencem ao que o teórico alemão Hans Blumenberg (1920 - 1996) chama de campo “não conceitual” da linguagem, o que significa que elas não possuem uma única leitura correta (como um problema lógico, ou matemático), estando antes abertas a leituras diversas em contextos diversos.²⁹ O próprio episódio do sarau deixa claro que o poema de Alencar não era inadequado *em absoluto*, e sim ineficaz naquele contexto histórico e para aquele público específico. Sabemos então que as imagens da democracia, se forem possíveis, terão que ser múltiplas e constantemente atualizadas.

O objetivo que norteia o âmbito mais geral deste trabalho, como já foi dito na introdução, é compreender de que modo a democracia pode ser sentida no romance *Os Maias*. Uma segunda forma de estruturar esse mesmo objetivo é dizer que este trabalho pretende investigar de que modo *Os Maias* se presta a ser lido como uma imagem da democracia. Contudo, há agora uma terceira e mais interessante forma de enunciar o mesmo problema: pode-se dizer que este trabalho quer saber se *Os Maias* constitui o inverso do poema de Alencar em suas páginas inscrito; se o romance, ao contrário do poema, não tem a democracia como principal referente, mas - também ao contrário do poema - é capaz de *instaurar* sensivelmente a democracia através de suas imagens.

Investigar essa possível capacidade deste romance implica lançar um olhar cuidadoso exatamente sobre suas “operações criadoras, construtoras, ordenadoras ou evolutivas”, se quisermos voltar uma vez mais a Souriau. Dito de outra forma: se os motivos para o fracasso do poema de Alencar podem ser encontrados em seu

²⁹ Para o conceito de “não conceitual”, conferir Blumenberg, 2013.

uso inadequado de certos procedimentos de escrita, não há razão para não se começar uma investigação estético-política sobre *Os Maias* por outro lugar além dos próprios procedimentos do romance.

2.2

A escrita alusiva

Para o primeiro dos procedimentos que pretendo abordar, escolho apresentar um brevíssimo trecho próximo ao final do capítulo IV de *Os Maias*, que, apesar (ou exatamente por conta) de sua desimportância, exemplifica admiravelmente bem uma estratégia narrativa que penso ser decisiva do romance em questão. É um fragmento do episódio que dá conta do reencontro entre os amigos João da Ega e Carlos da Maia, dentro do escritório médico recém inaugurado por esse último:

“Carlos teve outra exclamação, e cruzando os braços diante dele:

-Tu estás extraordinário, Ega! Tu és outro Ega!... A propósito da Foz... Quem é essa madame Cohen, que estava também na Foz, de quem tu, em cartas sucessivas, verdadeiros poemas, que recebi em Berlim, na Haia, em Londres, me falavas com os arroubos do *Cântico dos Cânticos*?

Um leve rubor subiu às faces do Ega. E limpando negligentemente o monóculo ao lenço de seda branca:

-Uma judia. Por isso usei o lirismo bíblico. É a mulher do Cohen, hás de conhecer, um que é diretor do Banco Nacional... Demo-nos bastante. É simpática... Mas o marido é uma besta... Foi uma flirtation de praia. *Voilà tout*.

Isso era dito aos bocados, passeando, puxando o lume ao charuto, e ainda corado.

-Mas conta-me tu, que diabo, que fazem vocês no Ramalhete?” (Queirós, 2015, p. 89)

O trecho é breve, mas saturado de informações. Graças a ele, ficamos sabendo que Carlos da Maia esteve em Berlim (esse passo de sua viagem ainda não havia sido mencionado), ficamos sabendo que durante a viagem de Carlos os dois amigos se corresponderam, ficamos sabendo que Ega fuma charuto, diz expressões em francês e conhece a mulher de um banqueiro, certa Madame Cohen, com quem teve uma “flirtation”. Qualquer um que tenha lido *Os Maias* do começo ao fim saberia que nenhuma dessas informações tem a princípio grande importância para o desenvolvimento da trama assim chamada “principal” (aquela que procurei resumir na introdução desta dissertação). Em seu livro *Máscaras do*

Desengano, sobre *Os Maias*, Isabel Pires de Lima chega a usar as categorias de Peter Zima para definir esse tipo de interlocução como uma “conversa”, que se distingue do “diálogo” por não ter funcionalidade, isto é, ser uma interação que “esgota-se em si mesma”³⁰, que não leva a trama adiante.

Se afastássemos um pouco os olhos e contemplássemos o episódio inteiro da visita de Eça ao consultório de Carlos, veríamos mais uma profusão de detalhes que parecem esgotar-se em si mesmos, não só na “conversa” entre os dois personagens, mas também nas palavras do narrador: desde que o momento em que este introduz João da Eça à cena até o fim do capítulo, a descrição se ocupará de elementos como: a letra de certa canção de Gounoud, o tecido e a cor dos reposteiros do consultório (veludo verde), a anedótica narrativa da saída de Eça de sua Celorico natal e as condições meteorológicas (“um sol macio e morno”) do momento em que ocorre o reencontro dos dois amigos.³¹ Julgo que esse aspecto do episódio o torne exemplar em relação ao romance, invadido por uma vastidão de informações descritivas “descartáveis”.

Os Maias compartilha essa característica com outros romances da chamada “escola realista” que marcaram a cena literária europeia na segunda metade do século XIX.³² Sobre estes, Georgy Lukács (1885 - 1971) afirma que “a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e por certo um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição”³³. A afirmativa do teórico húngaro dá satisfatoriamente conta de uma exacerbação do papel da descrição no romance da segunda metade do século XIX, mas pode ser modalizada. Se o ato de considerar a descrição o novo “princípio fundamental” de um romance implica pensar o romance *em função* da descrição, quero aqui dar um passo atrás e reconhecer

³⁰ Lima, 1987, p. 100

³¹ cf. Queirós, 2015, p. 86-93

³² Definir se *Os Maias* é ou não um romance realista não constitui um objetivo desta pesquisa. Entre os motivos para tal encontra-se o fato de que esse debate se dá entre os queirosianos num âmbito estranho ao da estética. Costuma-se classificar os romances de Eça como “realistas” ou “não-realistas” segundo sua adequação ou não a um programa doutrinário previamente estabelecido, seja ele do próprio Eça (o programa em três pontos contido na conferência “O Realismo Como Nova Expressão da Arte”, o programa contido no texto forjado “Realismo e Idealismo”, os apontamentos presentes no prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arnoso, etc.) ou de outros autores (Carlos Reis, por exemplo, usa como parâmetro o volume *Le Roman Experimental*, de Emile Zola). O que todavia interessa aqui, independentemente dessa discussão de ordem taxonômica, são os abundantes traços formais que *Os Maias* apresenta em comum com os romances da chamada escola realista.

³³ Lukacs, 1968, p. 55

apenas que, pelo menos em *Os Maias*, trata-se apenas de uma descrição que é *disfuncional* em relação ao romance, sem chegar a se instituir como novo fundamento deste.³⁴

Por muito excessivas que sejam, as descrições exaustivas de *Os Maias* - bem como outros elementos “descartáveis” da obra, como a conversa que se “esgota em si mesma” - significam ao mesmo tempo uma recusa: ao que parece, no romance queirosiano, as muitas palavras espúrias apontam antes para uma falta do que para um excesso, e o trecho de *Os Maias* citado na passagem parece exemplar nesse sentido. Com toda a torrente de informações que revela durante o encontro de Carlos da Maia e João da Ega, Eça omite o que de fato importa: Ega não está sendo franco. O amigo de Carlos está, como se verá, profundamente engajado no seu *affair* com Madame Cohen (então ainda não sabemos que ela se chama Raquel), que muito mais do que mero objeto de uma *flirtation*, revelar-se-á no fim do livro sua “grande paixão romântica”³⁵.

O ponto que interessa aqui é que, na passagem citada, não é dito diretamente que João da Ega está apaixonado, nem que está mentindo, mas isso aparece *sugerido* em certas imagens descritas pelo narrador que estão perdidas entre a enxurrada de elementos descartáveis: o rubor que sobe às faces do personagem, a forma como ele limpa o monóculo, suas frases ditas “aos bocados” (note-se, quanto a isso, as reticências em sua fala) com o charuto na boca, e até a agilidade com que muda de assunto (“Mas conta-me tu...”). Penso que o procedimento utilizado por Eça nessa passagem, e que me parece frequente no romance, é substituir a denominação taxativa de um atributo (no caso, estar apaixonado) ou de uma ação (no caso, estar mentindo) por *vestígios* que funcionam como *imagens alusivas*, a partir de então sujeitas à interpretação do leitor.

Não se trata de uma constatação exatamente inédita. Carlos Reis, em seu estudo narratológico sobre Eça, chega a admitir o procedimento de uma escrita por alusão em *Os Maias*, mas entende-o como reservado à relação entre Carlos da

³⁴ Uma distinção como essa é mais do que mero preciosismo. Considerar a descrição o novo “fundamento” do romance é um passo fulcral do argumento de *Narrar e Descrever*, que levará Lukacs a compreender certo realismo exuberantemente descritivo como uma espécie de romance degenerado burguês. Contra esse realismo, segundo Lukács, estaria contraposto um outro, que, salvaguardando a linha narrativa heróica, consistiria no verdadeiro romance revolucionário realista socialista. A argumentação que proponho aqui, como se verá, vai em uma direção muito diferente.

³⁵ Queirós, 2015, p. 549

Maia e o narrador em terceira pessoa. Sobre a escolha profissional de Carlos, anota que

“Sabemos que Carlos se sente atraído pela medicina não porque o narrador o afirme, em jeito de revelação (...), mas antes porque narra um certo acto ou actos, por detrás dos quais parece esconder-se um médico em potência”. (Reis, 1975, p. 169)

Julgo que Reis esteja descrevendo algo semelhante ao que tento identificar aqui, mas considero que o procedimento seja bastante mais generalizado ao longo do romance, extrapolando a relação entre Carlos e o narrador. Algo da noção de uma escrita por imagens alusivas também parece estar presente no trabalho de Alan Freeland sobre *Os Maias*. Sua ideia, de que esse romance de Eça se organizaria em torno de uma “verdade oculta”³⁶ que desafia aquele que lê a ser descoberta, parece próxima à ideia de um conjunto de alusões que se oferecem a uma atitude organizadora do leitor. Contudo, uma vez mais, minha leitura é mais generalizada. Freeland aponta *uma* grande verdade oculta, a fatal questão do incesto, em torno da qual o romance se sistematizaria. A noção que tento construir aqui é a de uma profusão de “verdades ausentes” substituídas por alusões, que não apontam numa direção unívoca. Curiosamente, talvez a aproximação mais precisa desta ideia com a crítica queirosiana, neste caso, não seja com nenhum comentário especificamente sobre *Os Maias*, mas com certo aspecto que Elza Miné reconhece como característico da produção jornalística de Eça. Eis o que escreve a autora, em *Eça de Queirós - Jornalista*:

“Na focalização do pormenor aparentemente inócuo e desprovido de importância é que a observação do cronista poderia captar, muitas vezes, os traços, os sintomas da concretização de problemas graves e amplos” (Miné, 1986, p. 18)

Embora não mencione especificamente a questão da alusão, Elza Miné toca no cerne do problema ao falar da produção jornalística de Eça uma escrita organizada em torno de “traços” e “sintomas”. É disso, penso eu, que se trata. Como a própria autora sugere em seu livro, ainda, esse e outros traços do Eça jornalista aparecem refletidos em sua ficção.

³⁶ Freeland, 1989, p. 41

É preciso dizer, contudo, que a opção pela via tortuosa dos vestígios e das alusões não é uma invenção ou exclusividade queirosiana. Corresponde, talvez, à manifestação literária de certa mudança profunda de modelo epistemológico ocorrida no ocidente durante o final do século XIX: penso na emergência do “paradigma indiciário”³⁷, ou seja, a valorização da prática ancestral de obter conhecimento a partir de índices, vestígios e traços aparentemente insignificantes. Carlo Ginzburg reconhece esse modelo como traço comum que atravessa diversas produções oitocentistas, desde as novelas protagonizadas por Sherlock Holmes até a escrita aforística de Nietzsche, passando pela medicina e pela psicanálise freudiana. Jacques Rancière, em *O Inconsciente Estético*, retorna a Ginzburg para acrescentar que, graças às descrições excessivas de objetos supérfluos, o romance burguês dito “realista” do século XIX também opera segundo o paradigma indiciário.³⁸

Ginzburg e Rancière reconhecem neste paradigma – do leitor que perscruta entre vestígios – certo modelo epistemológico que valoriza o conhecimento sensível, ligado à experiência, não inteiramente contido na racionalidade sistemática abstrata. Dizendo de outra forma: aquele que lê vestígios só chega a entender racionalmente algo porque é atravessado por *intuições* durante sua experiência de busca. Trata-se de um dado produtivo para considerarmos qualitativamente o procedimento utilizado por Eça de escrever por imagens alusivas. De alguma forma, elas escondem para melhor mostrar: a escrita indireta por vestígios não necessariamente omite algo do leitor ao evitar uma via mais direta, mas torna o fato, sentimento ou objeto descrito sensivelmente intuível. Veja-se, por exemplo, os vestígios que emergem de certa passagem de *Os Maias*, tirada do episódio da visita à Sintra, no capítulo VIII. Nesta altura do romance, Carlos da Maia e Cruges entram no hotel Nunes e se deparam com dois homens sentados em uma mesa: Palma Cavalão e Euzebiozinho, este último um conhecido de infância de Carlos. Junto a eles estão “duas raparigas espanholas”³⁹, que o narrador descreve com especial riqueza de detalhes:

³⁷ Ginzburg, 1986, p. 143

³⁸ cf. Rancière, 2009, p. 35

³⁹ Queirós, 2015, p. 183

“Uma das espanholas era um mulherão trigueiro, com sinais de bexigas na cara; a outra, muito franzina, de olhos meigos, tinha uma roseta de febre, que o pó de arroz não disfarçava. Ambas vestiam de cetim preto, e fumavam cigarro. E na luz e na frescura que entrava pela janela, pareciam mais gastas, mais moles, ainda pegajosas da lentura morna dos colchões, e cheirando a bafio de alcova.” (Queirós, 2015, p. 183)

A abundância de detalhes da descrição das duas espanholas pode parecer denotar a princípio o oposto de uma escrita alusiva, justamente por um excesso de crueza. Contudo, os elementos constitutivos das personagens descritas nessa passagem (o pó de arroz, os vestidos de cetim preto, o cigarro e principalmente o fato de ambas serem apresentadas “pegajosas da lentura morna dos colchões” e exalando “bafio de alcova”) são vestígios que orbitam em torno daquilo que nunca é dito mas será o motor do diálogo que acontecerá a seguir: as personagens são prostitutas. Ou, por outra, serão prostitutas na medida em que o leitor puder e quiser compreender as alusões nesse sentido. Pela própria natureza dos detalhes revelados pelo narrador, a recusa em nomear a profissão que identifica as duas personagens funciona como indicativo de que a mera palavra “prostituta” não teria força imagética para *instaurar* sensivelmente na cena a presença de duas mulheres que fazem sexo por dinheiro, com tudo de sedutor, repelente, comovente, perverso, ou cômico que essa noção possa evocar junto.

2.3

As alianças desusadas

Podemos dizer que os vestígios que compõem a escrita alusiva aparentam ser desimportantes, sem significado (ilegíveis, portanto), mas ao fim e ao cabo se revelam passíveis de leitura, na lógica do “paradigma indiciário”. O segundo procedimento das descrições queirosianas do qual desejo me aproximar percorre o caminho oposto. Para tratá-lo, retorno ao imponente *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, obra prima de Ernesto Guerra da Cal. Na sua famosa análise a respeito de como Eça utiliza o adjetivo, Guerra da Cal conclui que esta classe, “mais do que a expressão concreta, (...) serve de poderoso agente evocativo, de excitante da imaginação”⁴⁰ na prosa queirosiana e também na prosa do século XIX em geral.

⁴⁰ Cal, 1969, p. 154

Guerra da Cal ressalta ainda que os adjetivos do autor de *Os Maias* seriam “imagens condensadas”⁴¹, dotadas de um “caráter sugestivo”⁴².

De que modo esse efeito é produzido? Eça, segundo Guerra da Cal, faria uma “aliança desusada”⁴³ entre os adjetivos e os nomes por eles caracterizados. Na construção de seus períodos, evitaria relações entre substantivos e adjetivos que fossem lógicas, preferindo antes “uniões desacostumadas”⁴⁴, na forma de hipálages. O procedimento acontece frequentemente em *Os Maias*, como nesta passagem que narra certa partida de uíste entre Afonso da Maia e o General Sequeira:

“O general, vendo o seu jogo, soltou um grunhido surdo, arrebatou o cigarro do cinzeiro e puxou-lhe uma fumaça furiosa” (Queirós, 2015, p. 96, grifo meu).⁴⁵

A estranheza da metáfora, de uma fumaça que seria “furiosa”, acaba por dotar a frase de um tríplice sentido, turvando definitivamente qualquer possível objetividade: a fumaça é furiosa, o que é sobretudo insólito, mas a fúria em questão também alude ao personagem que fuma e que está tendo má sorte no jogo (isto é, o General Sequeira), e aponta ainda para a própria ação de puxar fumaça praticada por esse personagem, havendo portanto certa sugestão de uma elipse do advérbio de modo “furiosamente”. Nesse caso, a “aliança desusada” se dá porque o termo “furiosa” desrespeita as hierarquias da sintaxe e da semântica: é uma qualidade que deveria ser remetida ao sujeito ou ao verbo, e que indica um estado típico de seres vivos, mas “furiosa” acaba indo qualificar um mero objeto direto, que – ainda por cima – é inanimado. A hipálage tem o efeito de deixar o adjetivo pairando, indeterminadamente, sobre toda a cena, sujeito a mais de uma possível apreensão *sensível* por parte do leitor. Um exemplo semelhante pode ser encontrado no capítulo IX:

⁴¹ Cal, 1969, p. 129

⁴² Cal, 1969, p. 153

⁴³ Cal, 1969, p. 113

⁴⁴ Cal, 1969, p. 113

⁴⁵ Este exemplo não está no livro de Guerra Cal – que por algum motivo privilegia pouco *Os Maias* nos inúmeros trechos queirosianos que cita em suas análises – mas é análogo aos usados por ele.

“Dâmaso hesitou, olhando o céu áspero, as nuvens pesadas de chuva. Mas Carlos tomara-lhe o braço, arrastava-o, amável e gracejando.” (Queirós, 2015, p. 213. grifo meu.)

Nesse caso (“céu áspero”), há um acúmulo de complexidade: a aspereza do céu pode ser simplesmente uma forma sinestética de descrever segundo uma qualidade tátil o aspecto visual do céu nublado. Contudo, a palavra “áspero”, em um sentido metafórico (já, portanto, imagético), também pode qualificar uma pessoa que está de mau humor, agindo de forma grosseira. E esse é exatamente o estado, nesse momento, do personagem que executa a ação de olhar o céu: Dâmaso Salcede, nesse ponto do romance, está enciumado pelo fato de Carlos da Maia ter se demorado tanto em sua consulta médica à filha de Maria Eduarda Castro Gomes, conforme os *vestígios alusivos* do narrador algumas linhas acima:

“Ao [Carlos] voltar à sala, o Dâmaso saltou do sofá, onde percorria um jornal, como uma fera a quem se abre a jaula.

- Credo, imaginei que ias lá ficar toda a vida! Que estivestes tu a fazer? Irra, que estopada!

Carlos, calçando as luvas, sorria, sem responder.

- Então, é coisa de cuidado?

- Não tem nada. Tem uns lindos olhos... E um nome extraordinário.

- Ah, Rosicler, murmurou Dâmaso, agarrando o chapéu com mau modo; muito ridículo, não é verdade?” (Queirós, 2015, p. 212)

Na expressão “céu áspero”, portanto, a palavra áspero não só abandona seu lugar de adjetivo tátil para descrever um aspecto visual como simultaneamente incide sobre o objeto olhado e o sujeito que olha.

Considero útil essa noção de “aliança desusada”, apontada de forma sagaz por Guerra da Cal. É ele ainda que aponta, sobre os adjetivos, que é “através dos epítetos, dos qualitativos, que se pode estabelecer, até certo ponto uma escala dos valores que regem a estética de um autor”⁴⁶. E aqui considero que essa escala de valores esteja revelada não só pelo repertório de adjetivos de Eça, mas também por sua forma específica de adjetivar. Isto porque a estratégia das “uniões desacostumadas” extrapola, no caso de *Os Maias*, a colocação dos adjetivos. É um aspecto transversal do romance: em outros níveis do livro notam-se também privilegiadas diversas relações entre elementos que desafiam as expectativas e a lógica das convenções. Vejamos, por exemplo, certa descrição de personagem

⁴⁶ Cal, 1969, p.112

retirada do primeiro capítulo de *Os Maias*, que utiliza o recurso da enumeração, aliás também reconhecido por Guerra da Cal como muito frequente na escrita queirosiana⁴⁷:

“...a tia Fanny veio para Richmond completar a felicidade de Afonso, com o seu claro juízo, os seus caracóis brancos, os seus modos de discreta Minerva.” (Queirós, 2015, p. 18)

Aqui, uma personagem é descrita pelo acúmulo de características enumeradas serialmente. O que chama a atenção é o fato de que em meio a dois atributos intelectuais (“claro juízo” e “modos de discreta minerva”) surge um aspecto físico (“caracóis brancos”). Também aqui, como no caso semântico-sintático citado anteriormente, certa ordem parece estar sendo desrespeitada: a enumeração em série, ao dispor indistintamente elementos intelectuais e físicos de uma personagem, parece criar certa zona de indeterminação entre os dois campos. Algo semelhante se dá neste outro caso, quando o autor descreve o desencanto de Carlos da Maia pela Condessa de Gouvarinho:

“Tudo estava estragado; e a sra. condessa, com a sua verbena, os seus cabelos cor de brasa e o seu pranto, era apenas um trambolho!” (Queirós, 2015, p. 241)

Neste caso, somente objetos concretos são enumerados. Contudo, a alguns entre estes ligados à aparência da Condessa de Gouvarinho (“verbena” e “cabelos cor de brasa”), junta-se um que alude a um estado psicológico (“pranto”). O efeito de indistinção entre o plano da aparência e o plano psicológico é ainda maior porque a “cor de brasa” que sintaticamente qualifica os cabelos ruivos da condessa traz consigo toda uma semântica ligada a fogo, calor e sensualidade que pode dizer respeito especificamente ao estado da personagem nesse ponto específico da narrativa (em que ela sente um desejo sexual ardente e já não correspondido por Carlos da Maia). O adjetivo deslocado junta-se à enumeração deslocada e contribui para intensificação do efeito de desordem.

Em ambos os casos, da tia Fanny e da Condessa de Gouvarinho, a enumeração parece extinguir – ou pelo menos borrar – a fronteira que supõe as existências separadas de uma instância invisível, *profunda* (que pode ser

⁴⁷ Cal, 1969, p. 220

intelectual, passional, psicológica, espiritual ou ideal) e uma outra *aparente*, ligada ao plano físico e sensível que é apreendido de imediato. Nessas enumerações, ambos os planos se desarticulam e confundem-se num único, o que desde já nos remete à ideia de uma escrita dotada apenas de *superfície*. De fato, no prefácio à edição brasileira de *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, o filósofo brasileiro Euryalo Cannabrava parece reconhecer algo semelhante:

“Reparem como a linguagem queirosiana, organizada interiormente no seu arcabouço e nas suas relações estruturais, toca de leve o tema, aflorando-o apenas, deixando-o emergir à superfície.” (Cannabrava, 1969, p. 35)

Certos elementos que convencionalmente deveriam estar escondidos, subterrâneos, acessíveis apenas através de perscrutação – parecem agora disponíveis aos sentidos. Paradoxalmente, contudo, a co-presença de todos os elementos do mundo narrado em uma mesma superfície não produz um efeito de revelação, mas de intensa confusão e indeterminação: perdem-se as hierarquias que possibilitavam valorar e colocar em perspectiva o mundo narrado.

A “aliança desusada” que confunde e desestabiliza hierarquias chega mesmo ao plano temático do livro. Um bom exemplo disso é o hobby do *bric-a-brac*, praticado por Carlos da Maia e por Craft (e repellido por Ega, como já dito na introdução), que consiste no acúmulo de móveis e objetos “retirados de uma variada gama de culturas europeias e orientais e de diferentes períodos da história”⁴⁸: o que é isso senão a aliança desusada entre pessoas e móveis? Segundo a leitura de Alan Freeland, num capítulo de seu livro exatamente dedicado a localizar “fontes da desordem” em *Os Maias*, um ambiente decorado por esses objetos “já não exprime qualquer identidade”⁴⁹.

Tomemos, por fim, aquele que é um dos parágrafos mais exaustivamente interpretados de *Os Maias*. Carlos da Maia e João da Ega reencontram-se, depois de transcorridos anos desde a morte de Afonso, e retornam ao Ramalhete para uma visita. Em certo momento Ega esbarra em algo:

“De repente deu com o pé numa caixa de chapéu sem tampa, atulhada de coisas velhas - um véu, luvas desirmanadas, uma meia de seda, fitas, flores artificiais. Eram objetos de Maria, achados nalgum canto da Toca, para ali

⁴⁸ Freeland, 1989, p. 128

⁴⁹ Freeland, 1989, p. 128

atirados, no momento de se esvaziar a casa! E coisa lamentável, entre estes restos dela, misturados como na promiscuidade de um lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia!” (Queirós, 2015, p. 546)

Seria palavroso e exaustivo recuperar neste trabalho todas as conotações simbólicas já atribuídas a essa chinela de Afonso da Maia deslocadamente colocada entre os pertences de Maria Eduarda. O que interessa aqui é notar a presença dessa “união desacostumada” no próprio mundo diegético. A confusão da caixa ignora o fato de Maria Eduarda e Afonso serem dois personagens detalhadamente descritos e *delimitados* ao longo do romance. Durante o progresso da narrativa, ambos possuem certa individualidade nítida que os distingue e estão separados um do outro por gerações, por nunca terem chegado a efetivamente conhecer-se e por ocuparem papéis bem distintos na vida do protagonista Carlos da Maia. Na confusão da mansão abandonada, todo esse esquema muito bem organizado (que não deixa de ser também uma hierarquia de ordem narrativa) se esfacela. O que resta é uma série de elementos que emerge, na *superfície* da caixa, numa condição de igualdade indiferente que não deixa de ser algo escandalosa. Da mesma forma, embora em outro plano, passa a ser de igualdade a relação entre o General Sequeira e seu cigarro, ou entre os “cachos brancos” e o “claro juízo” da tia Fanny. Os procedimentos descritivos usados por Eça parecem criar um mundo ficcional que tende à igualdade desordenada, em que nenhum elemento possui um lugar verdadeiramente estável no fluxo narrativo.

2.4

As "virgens pálidas" e a recusa do conceito

É complexa a relação entre os efeitos dos “vestígios alusivos” e das “alianças desusadas”. Os vestígios partem de uma ilegibilidade (descrições irrelevantes, *que não dizem nada*) para uma legibilidade (os sentidos que um leitor pode perscrutar nas pistas presentes nessas descrições), enquanto as alianças desusadas desarticulam certa legibilidade esperada em direção a uma indeterminação ilegível. Essa oposição, contudo, não é uma contradição. O espaço entre seus dois pólos, o movimento entre um e outro, define a própria natureza ambígua daquilo que, graças às profundas modificações epistêmicas e sensíveis

ocorridas no século XIX, passou a se chamar arte. Rancière o nota em relação ao uso das imagens, inclusive literárias:

“No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um senti-mento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda.

Palavra muda deve ser entendida em dois sentidos. No primeiro, a imagem é a significação das coisas inscritas dire-tamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifra-da. [o que chamo de *vestígios alusivos*] (...) No segundo sentido, porém, a palavra muda das coisas é, ao contrário, seu mutismo obstinado. [o que chamo de *alianças desusadas*] (...) a arte se tornou um deslocamento entre essas duas funções-imagens, entre o desenrolar das inscrições carregadas pelos corpos e a função interruptiva de sua pre- sença nua, sem significação.” (Rancière, 2012, pp. 22-23)

Há, portanto, um fundo comum entre as duas "funções-imagens" (aqui chamadas de “escrita alusiva” e “alianças desusadas”) que as define enquanto procedimentos artísticos. Esse fundo comum consiste na recusa da palavra ligada diretamente a um sentido específico: na escrita queirosiana, como vimos, o tempo todo há a recusa de elementos que sejam “a expressão codificada de um sentimento ou de um pensamento”; existe sempre algo que é percebido de forma intuitiva, sem chegar a ser codificado pelo intelecto ou, por outra, sem chegar a ser conceitualizado. O que o narrador parece estar recusando ao não utilizar fórmulas como “Ega estava mentindo”, “as espanholas eram prostitutas” ou “General Siqueira estava furioso” é exatamente um tipo de formulação que *captura* certo elemento da realidade, ou seja: que apreende o *conceito* de “mentira”, de “amor”, de “fúria” ou de “prostituta”.

Pensar o conceito como uma tentativa de captura da realidade é, aqui, uma nova referência ao trabalho do teórico alemão Hans Blumenberg, que em sua *Teoria da Não Conceitualidade* interessou-se por demarcar certo eixo “não conceitual” da linguagem:

“Talvez se possa fazer mais claro o que um conceito produz se se pensar na confecção de uma armadilha: ela é em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente, cuja captura se aguarda”. (Blumenberg, 2013, p. 45)

Blumenberg aponta ainda para a insuficiência dos conceitos: se eles são eficazes para capturar este ou aquele elemento da realidade, num processo sempre parcial,

eles são por outro lado incapazes de produzir um sentido de totalidade. As infinitas “exigências de definição”⁵⁰ de um racionalista excessivamente confiante no conceito, para Blumenberg, levarão inevitavelmente a conceitos sendo explicados por outros conceitos até que se esbarre no limite de uma palavra que por qualquer motivo se apresente infinitamente resistente à conceituação (aceite-se como exemplo aqui a palavra “liberdade”, desde Kant compreendida como incapturável por qualquer fórmula conceitual). A existência mesma desse tipo de limite pressupõe um campo “não conceitual”, que compreenderá a metáfora, o mito, a ironia e outras estratégias de linguagem operacionais fora da lógica da “captura”, responsáveis por, em vez de definir o real, produzir dele certas imagens (ex.: a Marianne pintada no quadro de Delacroix como imagem da liberdade) sempre instáveis e reinventáveis – por estarem sujeitas à apreciação sensível – sobre as quais no entanto a própria conceitualização se fundará.

Há todo um renitente esforço histórico no sentido de conferir um papel subalterno para o dito “eixo não conceitual”: a arte, o mito e a metáfora frequentemente serão reduzidos a uma apresentação confusa de algo que posteriormente pode vir a ser esclarecido pelos conceitos. Luc Ferry nota a presença dessa ideia desde a expulsão dos poetas da república platônica, mas enfatiza-a sobretudo em Hegel:

“[para Hegel] a enorme diferença entre a estética e a filosofia consistirá, apesar de tudo, no fato de a arte continuar a ser (...) pensada como a alienação (a ‘apresentação’, ou a exposição) da ideia do verdadeiro numa *forma exterior* a essa ideia (o sensível), enquanto a filosofia se tornará a expressão da Ideia no pensamento, ou seja, se assim podemos dizer, em si própria (...) vê-se mal porque é que, se o essencial é a Ideia, o conteúdo, nos limitaríamos a apreendê-la através de uma forma deformadora, a da sensibilidade, em vez de a apreendermos em si e por si, tal como é em si própria” (Ferry, 1990, p. 168. grifo do autor)

Décadas depois de Hegel, a elite cultural e econômica portuguesa da segunda metade do século XIX (aquela em que circulou Eça de Queirós) foi, como explica o historiador Fernando Catroga, profundamente marcada pelo que pode ser chamado de “cientismo”, isto é, uma espécie de positivismo comtista já sincretizado por outras ideias materialistas (Catroga cita Bernard, Taine e Renan). Estas concepções de mundo

⁵⁰ Blumenberg, 2013, p. 77

“aceitavam que a ciência - e seu método experimental - era a forma terminal de conhecimento humano, procurando inferir dos seus resultados, apesar de estes terem sempre um valor problemático e parcelar, leis que teriam uma validade universal (...) a partir das quais sistematizavam uma visão do mundo”. (Catroga, 2015, p. 1040. verbete “positivismo”).

Trata-se, penso, de uma expressão portuguesa oitocentista do esforço histórico para subalternizar o campo das metáforas e imagens “não conceituais”, em detrimento de uma visão de mundo sistemática. É preciso reconhecer que abundam inequívocas marcas desse pensamento e de seu respectivo campo semântico por toda a obra não ficcional de Eça de Queirós (seus ensaios, artigos e cartas), marcadamente em sua produção dos anos 1870 e 1880. Eça chegará mesmo a articular seu pensamento sobre a arte em termos de certa lógica sistemática positivista, como indica este trecho de uma carta do autor para Rodrigues de Freitas:

“a arte idealista esquece que há no homem - nervos, fatalidades hereditárias, sujeições às influências determinantes de hora, alimento, atmosfera, etc.; irresistíveis teimas físicas, tendências de carnalidade fatais; resultantes lógicas de educação; acções determinantes ao meio, etc., etc., etc.” (Queirós, 1983, pp. 187 *apud* Coutinho, 2016, p. 18)

No ponto que talvez constitua o ápice de seu engajamento em uma militância positivista, isto é, na sua célebre conferência proferida no Casino Lisbonense em 1871 (“O Realismo como nova expressão da arte”⁵¹), Eça debruça-se por um momento sobre o problema da retórica, e ali parece rechaçar explicitamente a ideia de um texto tomado por imagens e figuras de linguagem pertencentes ao campo do “não conceitual”. Milita, em consonância com o pensamento positivista, por uma escrita analítica e enxuta. O realismo que Eça parece ter defendido então seria, segundo a consagrada reconstituição dessa conferência feita por António Salgado Júnior, “a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos”⁵². Uma escrita que se valesse de recursos imagéticos seria antes associada, segundo Eça, ao romantismo, escola que aparece na conferência como antagonista a ser superada pelo realismo.

⁵¹ Salgado Jr, 1990, p. 140.

⁵² Salgado Jr, 1990, p. 141.

À primeira vista, esse Eça impregnado de “cientismo” (ainda nitidamente perceptível treze anos depois da conferência, no prefácio escrito pelo autor aos *Azulejos* do Conde de Arnoso)⁵³ se coloca em contradição com o esforço feito até aqui de identificar certa “escrita alusiva” e certas “alianças desusadas” em *Os Maias*, visto que o que se quer afirmar neste trabalho é que a escrita do autor recusa o conceito, permanecendo no campo menos definível da sugestão e da imagem. Embora a crítica queirosiana tradicionalmente reconheça um recuo tardio de Eça em relação à sua militância por uma literatura cientificista⁵⁴, penso que desde o princípio o problema não se deixe reduzir a uma oposição simples entre um realismo analítico e um romantismo retórico. Um estudo mais atento mostra que, embora saturada de figuras de linguagem, a escrita da escola romântica portuguesa parece problemática para Eça exatamente por ser conceitual *demais*.

Pelo menos é isso que encontramos quando nos debruçamos sobre outro texto não ficcional – contemporâneo às conferências do Casino - em que o autor aborda o tema. Logo na primeira de suas *Farpas*, espécie de crônica de intervenção que escreveu em parceria com Ramalho Ortigão (1836 - 1915) ao longo dos anos de 1871 e 1872, Eça de Queirós qualifica a literatura contra a qual milita como “sem ideia, sem originalidade, *convencional*”⁵⁵, e em seguida exemplifica:

“[a literatura lírica] Fala do ideal, do êxtase, da febre, de Laura, de rosas, de liras, de Primaveras, de virgens pálidas (...) O poeta lírico A diz-nos que Elvira lhe dera um lírio numa noite de luar! O poeta lírico B revela-nos que um desespero atroz lhe invade a alma, porque Francisca está nos braços de outro! O poeta lírico C conta-nos uma noite que passou com Eufêmia, num caramanchão, olhando os astros e dizendo frases.” (Queirós, 1969, p. 18. grifo meu.)

⁵³ Nesse prefácio, Eça qualifica o realismo a partir de uma comparação com um manual de fisiologia, como “uma larga e poderosa arte, fazendo um profundo e subtil inquérito a toda a sociedade e a toda a vida contemporânea, pintando-lhe cruamente e sinceramente o feio e o mau, e não podendo, na sua santa missão de verdade, ocultar detalhe nenhum por mais torpe, como, na sua científica necessidade de exactidão, um livro de fisiologia não pode omitir o estudo de nenhuma função e de nenhum órgão.” in QUEIROS, Eça de. “Prefácio aos ‘Azulejos’ do Conde de Arnoso” in *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000. p. 102

⁵⁴ “...o lugar cada vez maior concedido nas suas páginas à emoção, à ternura, ao humor tingido de desencanto; a renúncia ao programa de doutrinação cívica e revolucionária, à demonstração de teses e à anatomia de caracteres - tudo isso revela em Eça o progressivo afastamento do padrão naturalista e a impregnação pela atmosfera antipositivista, espiritualista do final do século.” LEMOS, Esther de. “Prefácio” in QUEIROS, Eça de. *Os Maias - Episódios da Vida Romântica*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988.

⁵⁵ Queirós, 1969, p. 18. grifo meu.

O que a Eça incomoda por ser convencional na literatura romântica é exatamente seu repertório limitado de imagens, todas elas já muito atreladas a um sentido específico e previsível, alijadas portanto do seu potencial sugestivo: certo campo semântico floral (“rosas”, “primaveras”), certas alianças nem um pouco “desusadas” entre substantivos e adjetivos (“virgens pálidas”) e até mesmo certos movimentos previsíveis de enredo (“Francisca está nos braços de outro!”). São imagens tão convencionais quanto essas que, dentro do universo de *Os Maias*, levam Tomás de Alencar ao desastre de evocar Nossa Senhora das Dores quando pretendia lançar a seu público as verdades da Democracia.

No cerne da polêmica parece encontrar-se uma ambiguidade inerente ao conceito de romantismo, termo sob o qual Eça confina os “poetas líricos” a quem se contrapõe. Cabe algum cuidado aqui. Segundo Alberto Santamaria (1976 -), mais do que uma escola literária, o termo “romantismo” designa uma brutal revolução no pensamento. O romantismo seria a gigantesca onda intelectual europeia que se deu na virada do século XVIII para o XIX, em torno das revoltas burguesas contra o Antigo Regime. Santamaria entende como característica fundamental do romantismo certa crítica ao racionalismo, que reconheceu seus limites e instituiu a imaginação “como o modo de estabelecer um novo acesso à realidade, inacessível por outras vias, como uma esfera impenetrável”⁵⁶. Mas o próprio Santamaria distingue essa revolução de um outro romantismo, posterior: “um romantismo de baixa voltagem, sentimental”⁵⁷. Essa distinção entre dois romantismos, longe de constituir uma classificação contemporânea, já aparece reconhecida em um passo do prefácio que Jaime Batalha Reis escreve para a coletânea de textos de juventude de Eça de Queirós (o volume *Prosas Bárbaras*):

“Os sentimentos, transportados com simplificações lúcidas à superfície dos espíritos, pelos artistas das terras do Sul, perderam muitos dos nimbos esfumados, muitas das atmosferas de esbatida atenuada iluminação, que os rodeiam nas regiões profundas onde eles nascem completos. Enquanto o Norte expressava tudo o que nas ideias é quase apenas sugerível, o Sul tão-somente aproveitou o que possa nitidamente descrever-se. (...) Eis porque tantos românticos portugueses – em Portugal, no extremo dos países claros do Meio-Dia – só foram superficialmente românticos.

⁵⁶ “como el modo de establecer un nuevo acceso a la realidad, inaccessible por otras vías, como un especie de esfera impenetrable” Santamaria, 2015, p. 146.

⁵⁷ Em tradução livre: “un romanticismo de baja voltagem, sentimental”. Santamaria, 2015, p. 142.

Nas partes mais profundas, mais obscuras, mais Indetermináveis do espírito, para além do real, do lógico, do coerente, do explicável – como que para preencher as lacunas deixadas no completo da totalidade psíquica, pelas definições fragmentárias do compreensível – existem com efeito, infinitamente, as necessidades misteriosas do contraditório, do sobrenatural, do maravilhoso.” (Reis, 1998, p. 15. grifos meus)

Batalha Reis traça entre os dois romantismos um limite que é simultaneamente geográfico (distinguindo os países do “norte” e “sul”)⁵⁸ e concernente à oposição entre o que é “apenas sugerível” e “o que possa nitidamente descrever-se”. A segunda antinomia parece significativamente análoga à distinção entre os campos “não-conceitual” e “conceitual” da linguagem propostos por Hans Blumenberg.

O que defendo aqui é que, se Eça situa o romantismo como antagonista de um projeto literário, na prática só irá se opor ao romantismo “de baixa voltagem, sentimental”, atrelado “ao que possa nitidamente descrever-se”, que, segundo aponta Batalha Reis Batalha Reis, foi o que vicejou em Portugal.⁵⁹ É pela superação dessa escrita convencional, conceitualmente capturável, que Eça de Queirós buscará, com suas “formas estéticas”, criar “um novo acesso à realidade” (para voltarmos à distinção de Santamaria), sendo nesse sentido intensamente romântico. Esse acesso é aberto tanto pela “escrita alusiva” quanto pelas “alianças desusadas”, isto é: é um efeito das imagens queirosianas. A própria noção de metáfora para Blumenberg, “uma perturbação das conexões, da homogeneidade que possibilita a leitura mecânica”⁶⁰, sugere já uma passagem aberta à força pela imagem para além das convenções.

Em um artigo que relaciona Eça de Queirós com a pintura do século XIX, Isabel Pires de Lima escreve:

“De fato, o nosso autor nunca abandonará o fascínio ‘artista’ da forma, como nunca deixará de escrever uma prosa sensual, presa à captação da luz, da cor,

⁵⁸ Como bem salienta Elza Miné em *Alguns homens do meu tempo e outras memórias de Jaime Batalha Reis*, a distinção de Batalha Reis entre um romantismo “do norte” e um outro “do sul” é feita em referência a um texto de 1867 do próprio Eça (“Da pintura em Portugal”), não por acaso coligido no volume das *Prosas Bárbaras* então prefaciado. (Miné, 2017, p. 78)

⁵⁹ O juízo de Batalha Reis pode ser considerado um pouco severo quando comparado ao do próprio Eça, que nunca deixará de ressaltar de suas críticas ao romantismo português certos nomes maiores como Garrett e Herculano, além de ter deixado não publicada uma carta repleta de elogios a Camilo Castelo Branco. Mais sobre as distinções internas do romantismo português no próximo capítulo.

⁶⁰ Blumenberg, 2015, p. 108

do som. E isso não o impedirá de ter perseguido um projeto literário que se quis dar ares científicos (...) pouco importa que tudo isso tenha aparecido aos seus olhos como contraditório, independentemente de o ter sido ou não.” (Lima, 2015, p. 41)

Trata-se de um modo muito elegante de desenredar o problema trabalhado nesta sessão: Eça escreveu uma “prosa sensual” e “se quis dar ares científicos”; o contraditório entre uma coisa e outra não passa, sobretudo, da forma como isso apareceu aos seus olhos. A metalinguagem que o autor de *Os Maias* encontra para descrever sua prática é aquela decalcada do “cientismo” sincrético que tomou conta do seu meio cultural e delineou sua episteme: veremos frequentemente o Eça dos textos jornalísticos e das cartas reivindicando o “acesso à realidade” pela via da observação analítica, ou seja, da “razão”. Mas, pelo menos no que concerne a *Os Maias*, o que se pode observar é uma escrita que é simultaneamente “não conceitual” – ligada, portanto ao plano do sensível – e coerente com o projeto inicial das Farpas e da Conferência do Casino: se opor à convencionalidade da literatura sentimental.

2.5

O “grande reposteiro” e a recusa do símbolo

A ideia aqui defendida – de que em *Os Maias* Eça de Queirós se recusa a narrar assertivamente, preferindo alusões indiretas – não deve ser confundida com outra que vê certo caráter *simbólico* no romance. Segundo essa ideia, o mundo construído nas vastas descrições de *Os Maias* seria um dotado de um sentido mais ou menos cósmico, permeado por elementos “premonitórios” que antecipam e condensam o drama vivido pelos personagens. No livro *Eça: discípulo de Machado?*, Alberto Machado Da Rosa (1924 - 1974) apresenta a versão mais radical dessa ideia, chegando a considerar simbólicas as peças do mobiliário das luxuosas mansões em que boa parte do romance se passa: há uma cornija do Ramalhete cujos dois pés em forma de fauno estão quebrados – ela vira símbolo das vidas falhadas de Carlos da Maia e João da Ega. Há uma tapeçaria na Toca representando os amores de Vênus e Marte – a tapeçaria torna-se para Da Rosa o

“perfeito símbolo da natureza e do desfecho dos amores de Carlos e Maria, também enredados em malhas fatídicas”⁶¹.

Tanto quanto a “escrita alusiva” e as “alianças desusadas”, essa noção de um feixe de objetos simbólicos que cumpre o papel do destino anunciando-se disfarçadamente também constitui uma recusa do uso da linguagem conceitual. Contudo, se o mundo narrado vai ficando cada vez mais confuso e desordenado graças aos primeiros, os segundos cumpririam o papel oposto: ao possuírem a função unívoca e estabelecida de selar e antecipar o futuro do romance, os símbolos levariam o leitor a conceber um mundo narrado que evolui inexoravelmente para um fim já estabelecido. Penso que o romance seja, contudo, de alguma forma refratário a símbolos dessa natureza. Tomemos uma outra passagem de *Os Maias*, cujo caráter simbólico “premonitório” foi apontado por Isabel Pires de Lima, em uma comunicação que comparava o romance *Os Maias* com sua mais recente adaptação cinematográfica, levada a cabo em 2014 por João Botelho.⁶² No trecho do romance destacado a seguir, Afonso da Maia acaba de saber que sua neta Maria Eduarda da Maia está viva e é amante do irmão. Atravessa, apoiado em João da Ega, os aposentos do Ramalhete:

“Afonso apoiou-se nele, pesadamente. Atravessaram a antecâmara silenciosa, onde a chuva contínua batia nos vidros. Por detrás deles caiu o grande reposteiro, com as armas dos Maias. E então Afonso, de repente, soltando o braço do Ega, murmurou-lhe junto à face, no desabafo de sua dor:

-Eu sabia dessa mulher!... Vive na rua de São Francisco, passou todo o verão nos Olivais! É a amante dele!” (Queirós, 2015, p. 499. grifos meus)

Segundo Pires de Lima, dentro da lógica segundo a qual *Os Maias* estariam atravessados por certa ordem cósmica manifesta e codificada por símbolos, a imagem do reposteiro com o escudo de armas da família Maia caindo poderia ser a “premonição” da destruição da família provocada pela relação incestuosa entre Carlos e Maria Eduarda. O filme de João Botelho parece subsidiar essa interpretação: na cena iniciada em 1h:58m, Afonso e Ega descem uma luxuosa escada em um dos aposentos do Ramalhete, num lento plano sequência cujos únicos sons são a fala de Afonso (textualmente igual à do

⁶¹ Rosa, 1973, p. 355

⁶² Durante a conferência “O Romance *Os Maias* de Eça de Queirós”, não publicada, ministrada na PUC-Rio no dia 12/09/2016.

romance), os balbucios de Ega e o *tic-tac* insistente de um relógio. Quando os dois personagens terminam a descida, Ega sai de quadro e a câmara corta para um close no rosto de Afonso, sobre o pano de fundo de um reposteiro suspenso com o brasão de armas dos Maias. O *tic-tac* cessa. Sem que haja qualquer justificativa física para tal, o reposteiro do fundo subitamente cai. Há um indefectível efeito de dramaticidade e fatalidade.⁶³

É fácil notar o contraste que há entre essa cena e sua contraparte no romance. No filme, há uma ausência que acaba por se revelar fundamental na construção narrativa de Eça: a chuva fustigando as janelas. O par de frases “a chuva contínua batia nos vidros. Por detrás deles caiu o grande reposteiro, com as armas dos Maias” é especialmente interessante por organizar-se através de uma justaposição simples, à maneira das enumerações referidas anteriormente, sem qualquer conectivo que estabeleça uma relação de sentido. Abre-se para um horizonte de interpretações: o reposteiro está próximo à janela e cai *porque* a chuva batia nos vidros? O reposteiro cai porque está cosmicamente ligado à família Maia e também a chuva se precipita chorando a tragédia do clã? A chuva cai apenas porque essa cena se passa no fim do verão e o reposteiro cai *atrás* dos personagens porque algum deles lhe esbarrou ao passar? Ou – o que parece mais provável – o verbo “cair” aqui funciona simplesmente para indicar que os personagens levantaram o reposteiro (colocado num portal, à maneira de uma porta) ao atravessá-lo e ele voltou a pender normalmente após sua passagem? Mas nesses casos, então, devemos pensar que o fim do verão, o esbarrão ou a travessia do portal é que são símbolos? O narrador queirosiano não parece interessado em esclarecer nada disso e, ao contrário da cena cinematográfica levada a cabo por João Botelho, toma o cuidado de ser vago. Toma o cuidado de não ordenar muito o mundo narrado.

Também esse tratamento difuso dado a símbolos que *podem ou não* ter um sentido cósmico e premonitório no romance parece ser um procedimento frequente. Chega, em um parágrafo decisivo, a ser a nota dominante no famosíssimo monólogo interior de João da Ega. Quando este personagem acaba de tomar ciência do fato de que os amantes Carlos e Maria Eduarda são irmãos,

⁶³ *Os Maias - Cenas da Vida Romântica*. Dir: João Botelho. Portugal: Raccord Produções, 2014. 3h:05m, son., col., 16 mm.

inicialmente conclui que o incesto é uma manifestação cósmica do destino, o que lhe parece deslocado na Lisboa de 1876:

“Não! Não estava no feitio da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem juntas por um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos - para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação!” (Queirós, 2015, p. 481. grifos meus)

Logo em seguida, contudo, Eça pondera que há razões causais muito lógicas para a atração entre os dois personagens. O fato de serem mais bonitos, bem educados e bem vestidos do que todos os outros habitantes de Lisboa faria com que, habitando essa cidade, ambos logicamente se atraíssem. Chega a se perguntar: “há nada mais natural?”⁶⁴ Nesse sentido o incesto, em vez de um símbolo “cósmico” do destino, seria apenas um vestígio através do qual se poderia ver o quanto a Lisboa queirosiana é desprovida de pessoas bonitas, bem educadas e bem vestidas. Antes, contudo, que uma de suas conclusões se sedimente, a ação do romance continua e a ambiguidade permanece de pé.

Mesmo os símbolos apontados por Machado da Rosa citados aqui, relativos ao mobiliário, também se prestam a uma interpretação perfeitamente causal, que os “dessacraliza”, privando-os do seu caráter cósmico: tanto a Toca quanto o Ramallete tem suas mobílias escolhidas pessoalmente por Carlos, personagem possuidor de um já referido gosto pelo *bric-a-brac* envolvendo móveis exóticos.

Em suma: podemos considerar que Eça constrói, em *Os Maias*, situações narrativas e descritivas que não chegam a constituir qualquer simbolismo cósmico e nem facilmente se deixam explicar por um racionalismo causal, e o custo para que se equilibrem entre ambos os pólos é mais confusão des-hierarquizada e ambígua: na indecisão entre duas ordens tão díspares, o efeito que prevalece é de indistinção. Isabel Pires de Lima, após fazer, em seu livro *Máscaras do Desengano*, uma investigação sobre os símbolos de *Os Maias* semelhante à empreendida por Machado da Rosa, parece reconhecer algo dessa ordem:

⁶⁴ Queirós, 2015, p. 481

“À medida que se vai procurando detectar a presença do símbolo em *Os Maias*, vai sendo cada vez mais perceptível a sua proliferação, de modo que, por vezes, se torna difícil distinguir se estamos perante um simples índice ou já em face de um símbolo cuja relação semântica entre significante e significado já não é da ordem da semelhança mas da contiguidade contextual.” (Lima, 1987, pp. 127-128)

2.6

Des-hierarquização

Pires de Lima, no mesmo livro, detém-se longamente na questão da indistinção e do desordenamento em *Os Maias*, usando para isso outros nomes: sem abrir mão de uma valorização do símbolo no romance, a autora reconhece o caráter desordenado da obra ao caracterizá-la como um romance “opaco”, tomado por uma certa “generalização da ambiguidade”, na forma de vozes que “se denegam constantemente”⁶⁵. Pires de Lima sintetiza essas tendências de *Os Maias* sob as categorias de “opacidade” e “ambiguidade” – tanto no plano do discurso quanto no da narrativa – porque segundo sua leitura todos os esforços dinamizadores dos personagens seriam vencidos por um enorme e vago marasmo estático português. Sua linha de interpretação do romance, na qual ele surge dominado por um distinto pessimismo, é coerente com o repertório de preocupações de Eça e sua geração: desde a Conferência sobre as “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Três Últimos Séculos”, de Antero de Quental (1842 - 1891) até a instauração do grupo dos “Vencidos na Vida”, a Geração de 70 parece frequentemente atrelada aos temas da decadência e da derrota.⁶⁶

Contudo, é exatamente a conferência de Antero – aliás fundamental para que um olhar ordenador histórico possa reconhecer, em torno desse texto e de seu autor, uma “Geração de 70” – que parece sutilmente oferecer uma segunda chave interpretativa para o problema da desordem e da indistinção em *Os Maias*. Uma das causas da decadência de Portugal e da Espanha estudadas pelo “gênio que era um santo” (entre as três que ele elege para serem enfrentadas pela revolução socialista) é o Absolutismo Monárquico. Para Antero, os problemas causados pelo Absolutismo não se encerravam com a doação, por parte de D. Pedro IV, da Carta

⁶⁵ Lima, 1987, p. 135

⁶⁶ Para a ideia de decadência na geração de 70, cf. Pires, 1992

Constitucional de 1826, que instituiu um parlamento e limitou os poderes do monarca.⁶⁷ Isso porque

“Essa monarquia, acostumando o povo a servir, habituando-o à inércia de quem espera tudo de cima, obliterou o sentimento instintivo da liberdade, quebrou a energia das vontades, adormeceu a iniciativa; quando mais tarde lhe deram a liberdade, não a compreendeu; ainda hoje não a compreende, nem sabe usar dela.” (Quental, 2016, p. 75. grifos meus)

Quando se refere à obliteração, por parte de um poder, do “sentimento instintivo de liberdade” de um povo, o proudhoniano Antero se coloca (em que pese aí o uso do termo “instintivo”) ao lado do jovem Marx referido na introdução: institui a história como fator mediador da própria sensibilidade, como faz depois também João da Ega, ao dizer “eu não sinto e nem penso como um cavalheiro do século XVI”. Exatamente nesse ponto do pensamento de Antero, penso que resida uma noção decisiva para que se compreenda estético-politicamente um romance como *Os Maias*: o absolutismo português, segundo o discurso anterior, não operou apenas gerindo o Estado e instituindo certas leis, mas também contribuiu para demarcar aquilo que poderia ou não chegar a ser *sentido*. Devido à interdição de um “sentimento de liberdade”, mesmo após o fim do absolutismo e de suas castas (isto é: mesmo após o avanço institucional da “igualdade de condições”, nos termos de Tocqueville), Antero identifica em sua geração a persistência de uma sensibilidade ainda profundamente hierárquica. Em outras palavras: aquele que espera tudo “de cima” revela-se também incapaz de uma apreensão sensível do mundo que não distinga um “em cima” de um “embaixo”.

A persistência dessa sensibilidade específica é inúmeras vezes *aludida* em *Os Maias*. O personagem de *messieur* Guimarães é o melhor exemplo, podendo ser lido como uma longa piada em torno desse tema: desde o início do romance, é referido por todos os outros personagens com epítetos muito ligados à república, à democracia e a tudo o mais existente no campo de esquerda de século XIX: Guimarães é “amigo de Gambetta”⁶⁸, “comunista”⁶⁹, “carbonário”⁷⁰ e

⁶⁷ Para as revoluções liberais portuguesas, cf. MARQUES, A.H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

⁶⁸ Queirós, 2015, p. 214

⁶⁹ Queirós, 2015, p. 185

“republicano, homem de ideias humanitárias”⁷¹, entre outros predicados. Quando aparece, contudo, embora faça um nítido esforço para justificar os qualitativos que o precedem, acaba deixando incontestes vestígios de sua sensibilidade ligada ao mundo que politicamente decidiu combater. Em sua conversa com João da Ega, entre as maledicências que profere contra Dâmaso, está a de que ele “se dá ares de aristocrata”⁷² quando é apenas “filho de um agiota”⁷³. Quando percebe que Dâmaso é seu sobrinho, e que portanto sua baixa condição de nascimento também o implicaria, apressa-se por fazer uma retificação bastante mal disfarçada:

“-A mãe, sim! Minha irmã era de uma boa família. Fez aquele desgraçado casamento [com um agiota], mas era de uma boa família! Que, com os meus princípios, já Vossa Excelência vê que tudo isto de fidalguia, pergaminhos, brasões, são para mim blague e mais blague! Mas enfim os fatos são os fatos, a história de Portugal aí está... Os Guimarães da Bairrada eram de sangue azul” (Queirós, 2015, p. 463)

Um pouco depois, decidido a impressionar João da Ega, conta-lhe um encontro que teria tido com Vitor Hugo em Paris, na redação do *Rappel*. É mais uma vez traído, contudo, pelas próprias palavras: assim como Alencar não consegue falar da democracia a não ser através da Nossa Senhora das Dores, Guimarães não consegue falar do autor de *Os Miseráveis* sem fazer comparações constrangedoramente ligadas ao Antigo Regime:

“-Foi uma noite no Rappel. Eu estava a escrever, ele apareceu, já um pouco trôpego, mas com o olho a luzir, e aquela bondade, aquela majestade!... Eu ergui-me como se entrasse um rei... Isto é, não! Que se fosse um rei tinha-lhe dado com a bota no rabosque. Levantei-me como se ele fosse um deus! Qual deus! Não há deus que me fizesse levantar!... Enfim, acabou-se, levantei-me!” (Queirós, 2015, p. 464)

Aquilo que Antero denuncia - e a que Eça alude - corresponde a uma forma específica de sentir, situada historicamente. Já na introdução deste trabalho procurei lembrar que a noção de historicidade do sensível remete ao jovem Marx, mas neste ponto é preciso acrescentar que essa ideia encontra uma proveitosa sistematização conceitual na noção muito mais recente de *partilha do sensível*, de

⁷⁰ Queirós, 2015, p. 417

⁷¹ Queirós, 2015, p. 352

⁷² Queirós, 2015, p. 463

⁷³ Queirós, 2015, p. 463

Jacques Rancière. O filósofo francês define *partilha do sensível* da seguinte forma:

“(...)pode-se entendê-la num sentido kantiano - eventualmente revisitado por Foucault - como o sistema das formas a priori delimitando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (Rancière, 2005, p. 16)

Segundo essa definição algo confusa de Rancière, pode-se inferir que, se “o que está em jogo na política” é definido por um *a priori* delimitador do sensível⁷⁴, a única maneira de transformar “o que está em jogo na política” é intervindo nesse *a priori*, isto é: modificando o recorte do que pode ser sentido e por quem. Se o plano sensível é histórico e contingente, a obra de arte – com seu acesso direto a esse sensível – aparece aqui numa posição privilegiada para modificá-lo.

Uma proposição como a de Rancière tem o efeito de problematizar a noção de “representação”, ou *mimesis*, que se torna algo distinto da mera figuração imitativa deste ou daquele objeto. Na medida em que, segundo Rancière, uma obra de arte é “um modo de tornar perceptíveis e inteligíveis as coisas, as situações e os acontecimentos”⁷⁵, conferindo-lhes “certo sentido de realidade”⁷⁶, ela compartilha atributos com o próprio *a priori* que constitui determinada partilha do sensível. Representação (Rancière insere a discussão no âmbito mais amplo do “regime representativo”) seria a decisão pragmática de denominar “objeto artístico” somente um corpo ou ato cujas formas de perceptibilidade e inteligibilidade entram

“numa analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais. O primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas (...) entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.” (Rancière, 2005, p. 32)

Uma obra de arte nesse estado de analogia mimética reforçaria o recorte já dado da partilha do sensível. Podemos chamar de mimético, por exemplo, o

⁷⁴ Para a relação entre o conceito de Partilha do Sensível e os conceitos de *a priori* de Kant e de Foucault, conferir Cachopo, 2013.

⁷⁵ Rancière, 2015, p. 12

⁷⁶ Rancière, 2005, p. 12-13

poema “A Democracia”, de Tomás de Alencar que, a despeito das intenções do poeta de romper as barreiras do sensível da platéia lançando-lhes “umas verdades”, acaba por reforçar essas barreiras ao reiterar a já instituída e confortável imagem da Nossa Senhora das Dores. Indo além, podemos dizer que o poema de Alencar mantém no leitor – para usar os termos de Antero – a expectativa de que venha “tudo de cima”.

Uma intervenção na forma como o sensível está partilhado, por outro lado, depende de uma situação de *não analogia* entre a disposição dos elementos da obra e a “hierarquia global das ocupações políticas e sociais” do seu público. Ora, a “a escrita alusiva” e as “alianças desusadas” de Eça de Queirós, ao dotarem de significação certos elementos insignificantes da descrição, desordenarem as hierarquias do mundo narrado e reduzirem múltiplos planos profundos de significação a uma única superfície sensível, configuram *Os Maias* como uma obra de arte cujos elementos estão dispostos de maneira *radicalmente não análoga* à de um público “que espera tudo de cima”. O romance, portanto, possui a capacidade de ferir a partilha dada do sensível, alterando a ordem daquilo que pode ser sentido e por quem. A questão que resta é se essa alteração, por sua vez, corresponderia à ideia de *tornar sensível a democracia* que tenho procurado desde o início deste capítulo. A continuidade da investigação, contudo, depende da observação de alguns outros processos de escrita que contribuem para a instauração do romance, processos mais macroscópicos que dizem respeito à estrutura da trama. Disso tratará o próximo capítulo.

3

A Tragédia segundo Tomás de Alencar

“aristóteles ri à socapa.

- tá vendo, poeta. se em vez de me xingar, fizesse o que te mandei, separar as coisas certas das erradas, você não sofria tanto.

- vai se catar, maluco. tô legal de você!”

Chacal⁷⁷

3.1

Os Maias e a Tragédia

É preciso retomar a linha narrativa do romance no ponto em que a deixamos quando Tomás de Alencar foi – apesar suas intenções iniciais – fragorosamente aplaudido pela plateia do Ginásio da Trindade. O “episódio do sarau da Trindade” consiste apenas em uma parte do capítulo XVI de *Os Maias*, e o que acontece depois dele é o que nos interessa a partir de agora. Após a conclusão desse evento social, passamos a acompanhar João da Ega pelas ruas do Chiado em seu diálogo com *messieur* Guimarães, o já citado comunista que recém chegara de Paris. O périplo se inicia quando, na porta do Ginásio, em meio às despedidas gerais, Guimarães lembra-se de mencionar para Ega a existência de uma caixa em sua posse contendo documentos do interesse da família Maia. O que acaba por se revelar é que tanto o próprio comunista quanto os documentos da caixa possuíam certa informação fulcral e até então oculta sobre a verdadeira identidade de Maria Eduarda, a noiva de Carlos da Maia.⁷⁸

Trata-se de uma revelação que modifica muito do que fora narrado até esse ponto do romance. O leitor descobre, junto com João da Ega, que a personagem apresentada no capítulo VI como Madame Castro Gomes (e que no capítulo XIV confessara chamar-se Maria Eduarda Mac-Gren) não é outra senão a “linda bebé,

⁷⁷ Postado por Chacal em sua página no facebook no dia 6 de Julho de 2017. O fragmento é mais um de uma série de diálogos seus publicados nessa plataforma, entre um personagem claramente autobiográfico (o “poeta”) e uma aparição fantasmática de Aristóteles que não cessa de atormentá-lo.

⁷⁸ cf. Queirós, 2015, p. 475

muito gorda, loira e cor-de-rosa, com os belos olhos negros dos Maias”⁷⁹, ou seja, a filha de Pedro da Maia e Maria Monforte apresentada no início do capítulo II. Toda a relação de amor longamente construída entre Maria Eduarda e Carlos é revelada como sendo um incesto.

A intertextualidade de uma revelação como essa não pode ser negligenciada. O incesto involuntário, tornado possível apenas pela longa separação entre dois parentes, parecerá familiar a qualquer leitor que tenha antes se deparado com a incontornável tragédia do *Édipo Rei*, escrita por Sófocles (496/497 - 406/405 a.C.) na Atenas do século V a.C.⁸⁰ A relação parecerá ainda mais evidente por conta do mundialmente conhecido conceito de “complexo de Édipo”, de Sigmund Freud (1856 - 1939), que acabou por enfatizar ainda mais a conexão entre a história Édipo e o incesto.⁸¹ Ressalvando-se as inúmeras diferenças entre o romance de Eça e a peça grega, o fato é que, para muitos leitores, haverá qualquer semelhança entre as tramas de *Édipo* e de *Os Maias* que é da ordem do sensível. Ou, se quisermos: o romance de Eça vagamente *lembra* a peça de Sófocles, no sentido mesmo de relação imprecisa e difusa que essa expressão (“lembra”) possui na linguagem corrente. Pela própria vagueza da relação, ela é extensível a uma outra mais geral que torna frequente a afirmação segundo a qual a história de Carlos e Maria Eduarda da Maia *lembra* uma tragédia.

A conexão sensível da trama incestuosa com a tradição trágica não passou despercebida ao próprio Eça, que chegou a pensar em batizar como *Tragédia da Rua das Flores* um romance inconcluso seu (publicado postumamente) que apresenta, entre muitas outras similaridades com *Os Maias*, o mesmo tema do incesto involuntário tornado possível por uma longa separação. No século XX, a tentativa de transformar a relação entre *Os Maias* e a tragédia em algo mais sistemático do que uma intuição vaga parece ter sido um tema frequente da crítica queirosiana. Penso que o ponto máximo de sistematização dessa relação tenha sido atingido na conhecida *Introdução à leitura d'Os Maias*, de Carlos Reis, até

⁷⁹ Queirós, 2015, p. 32

⁸⁰ cf. Sófocles, 2009, p. 19

⁸¹ Sobre as relações entre *Os Maias* e o complexo de Édipo, bem como sobre as relações entre *Os Maias* e a psicanálise freudiana em geral, cf. *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre Os Maias* (Lisboa, 2000) e *As máscaras do desengano - Para uma abordagem sociológica de Os Maias*, de Eça de Queirós (Lima, 1987).

pelo caráter reconhecidamente didático dessa obra.⁸² A certa altura da *Introdução* (em uma seção denominada “A Ação Trágica”), Reis retoma o momento da revelação feita involuntariamente por Guimarães a João da Ega, atribuindo uma dupla *função* ao diálogo em questão: segundo Reis, esse passo da narrativa constitui simultaneamente uma *peripécia* e o início de um *reconhecimento*. Essas duas categorias, como o próprio texto salienta, não são outras que não algumas das categorias apresentadas na *Poética*⁸³ de Aristóteles (384 - 322 A.C) como partes constitutivas da tragédia:

“...se tivermos em conta o habitual desencadeamento da fábula trágica, verificaremos que a intriga d’*Os Maias* obedece, sobretudo a partir de certa altura, a um desenrolar praticamente ortodoxo. Na *Poética*, Aristóteles fixara como partes essenciais da ação trágica a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe; e particularizava, afirmando ser a peripécia ‘a súbita mutação dos sucessos, no contrário’. Ora, como peripécia podemos entender as revelações de Guimarães a Ega, preparadas pelo encontro fortuito de Maria Eduarda com Guimarães (...) Com as revelações de Guimarães a João da Ega (e também com as deste a Carlos, que as estende ao avô) encontramos o segundo momento da fábula trágica: o reconhecimento, ‘passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas à dita ou à desdita’.” (Reis, 2013, pp. 65-66)⁸⁴

A relação estabelecida por Reis entre as categorias de Aristóteles e *Os Maias* busca provar que a intriga do romance teria uma “feição de ação trágica”⁸⁵. Para que não haja imprecisão de nomenclatura entre o que Reis chama de “ação trágica” e uma noção mais genérica de “trágico”, cabe notar que o estudioso em momento nenhum identifica o livro de Eça com aquilo que poderíamos chamar de uma essência “trágica” ou categoria filosófica do “trágico”, à qual muitíssimos romances do século XIX são por vezes aproximados.⁸⁶ A “feição de ação trágica”,

⁸² Reis, 2013.

⁸³ Aristóteles, 2016.

⁸⁴ Todas as citações que Reis faz da *Poética* em sua *Introdução* se referem à tradução dessa obra feita por Eudoro de Sousa, segundo uma edição de 1964 pela Guimarães editores. Embora a partir de uma edição diferente, mais recente, usei para as minhas próprias citações neste trabalho a mesma tradução.

⁸⁵ Reis, 2013, p. 59.

⁸⁶ Em seu célebre *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi aponta para o idealismo alemão da virada do século XVIII para o XIX como o início de uma reflexão filosófica sobre “o trágico”, que se distinguiria de um pensamento anterior que vinculava a tragédia ao “clássico”, atrelado ao teatro, marcado exatamente por uma leitura normativa da *Poética* de Aristóteles. Schelling, Goethe e outros estariam a procura de uma “ideia” do trágico que transcenderia a estrutura dramática aristotélica. (cf. Szondi, 2004). Embora com enormes divergências que não cabem aqui ser apontadas, pensadores marxistas como Raymond Williams e Terry Eagleton também apontam para uma continuidade do “trágico” descolado da tragédia como forma pré-estabelecida, capaz de se

de que fala Reis, aponta não para uma essência, mas antes para a adequação a um formato – ou, mais especificamente, para a noção de tragédia como uma estrutura narrativa pré-estabelecida à qual o romance se adequa. A *Poética* de Aristóteles, em seu argumento, ocupa o lugar doutrinário de onde emana essa estrutura.

O objetivo deste capítulo, a partir daqui, será o de prosseguir com a investigação a respeito dos processos instauradores de *Os Maias*, perseguindo agora a trama de amor, incesto e morte envolvendo a família Maia. Uma trama que insistente e eloquentemente *lembra* uma tragédia, ao ponto de Reis afirmar que *Os Maias* se adequa à noção aristotélica desse gênero de um modo “praticamente ortodoxo”. Mantendo-se o parâmetro norteador desse trabalho, segundo o qual o caráter político de uma obra é inseparável de sua constituição formal, essa adequação à tragédia terá que interferir na suposição (ainda por ser provada) de que *Os Maias* constitui uma imagem da democracia. Contudo – na verdade *sobretudo* – este capítulo observará também certas resistências do romance à adequação proposta por Reis, e espero provar que elas não são poucas. Pelo mesmo parâmetro norteador, tais resistências também terão de ter um sentido político.

3.2

O chapéu de Vilaça Jr.

Acompanhemos mais detalhadamente a parte da intriga entre os dois eventos que Carlos Reis considera como consistindo nos limites da etapa chamada “reconhecimento”: a notícia do incesto sendo dada à Ega e a mesma notícia chegando a Carlos e Afonso. Na noite em que recebe a notícia de Guimarães, já na cama pronto para dormir, João da Ega toma uma decisão: não contará diretamente a Carlos a verdade sobre Maria Eduarda. Em vez disso, usará Vilaça Jr., o procurador dos Maias para assuntos financeiros, como um intermediário. Inicia-se então, com o raiar do dia seguinte, o capítulo XVII do romance. A narrativa assume um tom sombrio até então inédito, com o narrador se detendo para narrar minuciosamente o dia angustiante de Ega em palavras que parecem mesmo

manifestar inclusive no romance. Nesse sentido, Williams aponta para o “trágico” presente em uma obra como *Anna Karenina* (cf. Williams, 2002, p. 161) e Eagleton menciona – entre numerosos outros exemplos – a “dignidade trágica” do *Moby Dick*. (cf. Eagleton, 2013, p. 249)

antever um desfecho “trágico” para a situação, no sentido que essa palavra possui para o senso comum. Após um breve instante em que Ega tenta enxergar o caso do incesto com algum otimismo, o narrador comenta:

“Pouco a pouco o negrume da véspera, um momento adelgado, recaía-lhe na alma mais denso. já não via as ‘libertações’, nem as ‘compensações’. Só sentia em torno de si, como flutuando no ar, aquele horror – Carlos a dormir com a irmã”. (Queirós, 2015, p. 488)

Após esse instante de “negrume” e “horror”, Ega encontra Vilaça, sobe para o escritório deste e compartilha com o procurador o seu segredo. Antes que ambos possam traçar um plano consistente para lidar com a situação, Carlos da Maia é anunciado por um escrevente: imediatamente, um breve caos se instaura no escritório, no qual “Ega, atarantado, agarrara o chapéu do Vilaça”⁸⁷. Vilaça decide não receber Carlos e, em seguida, traça com Ega o plano: ambos contarão juntos a verdade ao jovem Maia, no Ramalhete, naquela mesma noite.

A noite, aliás chuvosa, parece o cenário perfeito para um desfecho trágico da trama, inclusive por ecoar a noite da morte de Pedro da Maia, pai de Carlos.⁸⁸ Uma contingência bastante significativa adia para a manhã seguinte os planos traçados pelos personagens: Carlos não está no Ramalhete, foi novamente passar a noite com aquela que não sabe ser sua irmã. Ega, “atordoad”, decide “dissipar numa excitação forte as ideias que o torturavam”⁸⁹. Embebeda-se e dorme com a prostituta Carmen Filósofa. Embora episódica e estranhamente descolada da tensão que vem se construindo, esta aventura de Ega conta com uma descrição feita pelo narrador do quarto da prostituta, na manhã seguinte, que não permite que se dissipe a atmosfera cheia de negrumes, horrores e ideias torturantes instaurada desde o dia anterior: Ega acorda em um aposento com “grandes janelas rasgadas, por onde entrava toda a melancolia da escura manhã de chuva”⁹⁰.

Trata-se, portanto, de uma densidade angustiante que vai pouco a pouco se acumulando ao longo da narrativa desde o diálogo entre Ega e Guimarães. Densidade esta, verdade seja dita, permeada por uma série de episódios

⁸⁷ Queirós, 2015, p. 493

⁸⁸ “...a voz de Pedro veio do negro da janela; estava lá, com a vidraça aberta, sentado fora da varanda, voltado para a noite brava (...) recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste” (Queirós, 2015, p. 44)

⁸⁹ Queirós, 2015, p. 494

⁹⁰ Queirós, 2015, p. 494

estranhamente dispensáveis para a suposta função clássica desse passo do romance (não fica claro em que as cenas do escritório de Vilaça e do quarto da prostituta contribuem para a “passagem do ignorar ao conhecer”, segundo o Aristóteles citado por Reis). Uma tal densidade é exatamente o que torna mais insólito o que acontece a seguir: após pedir roupas novas ao criado do Ramalhete, Ega chega atrasado ao encontro marcado na véspera, de modo que, quando entra na mansão, Vilaça Jr. já iniciou sem ele a espinhosa conversa com Carlos da Maia. À sua chegada, o procurador pede licença para sair da sala, o que deixaria Carlos sozinho com seu melhor amigo para finalmente lidar com “o horror” que se abatera sobre ele. Se compreendermos Carlos como o herói trágico de *Os Maias*, este é o ápice de um processo de reconhecimento longamente preparado. Bruscamente, no entanto, a narrativa abre um grande espaço para uma situação bizarramente cômica:

“-Perfeitamente, Vilaça, obrigado! - acudiu Carlos. - Se for necessário lá mando...”

O procurador, com o lenço na mão, lançou em redor um olhar lento. Depois espreitou debaixo da mesa. Parecia muito surpreso. E Carlos seguia com impaciência os passos tímidos que ele dava pelo quarto, procurando...

-Que é, homem?

-O meu chapéu. Imaginei que o tinha posto aqui... Naturalmente ficou lá fora... Bem, se for necessário alguma coisa...

Mal ele saiu, atirando ainda os olhos inquietos pelos cantos, Carlos fechou violentamente o reposteiro. E voltando para o Ega, caindo pesadamente numa cadeira:

- Dize lá!

Ega, sentado no sofá, começou por contar o encontro com o Sr. Guimarães, em baixo no botequim da Trindade, depois de ter falado o Rufino. O homem queria explicações sobre a carta do Dâmaso, sobre a bebedeira hereditária... Tudo se aclarara, ficando daí entre eles um começo de familiaridade...

Mas o reposteiro mexeu de leve - e surdiu de novo a face do Vilaça:

- Peço desculpa, mas é o meu chapéu... Não o acho, havia de jurar que o deixei aqui...

Carlos conteve uma praga. Então Ega procurou também, por traz do sofá, no vão da janela. Carlos, desesperado, para findar, foi ver entre os cortinados da cama. E Vilaça, escarlate, aflito, esquadrinhava até a alcova do banho...

-Um sumiço assim! Enfim, talvez me esquecesse na ante-câmara!... Vou ver outra vez... O que peço é desculpa.

Os dois ficaram sós. E Ega recomeçou, detalhando como Guimarães, duas ou três vezes nos intervalos, lhe viera falar de coisas indiferentes, do sarau, de política, do papá Hugo, etc. Depois ele procurara Carlos para irem um bocado ao Grémio. Terminara por sair com o Cruges. E passavam defronte do Aliança...

Novamente o reposteiro franziu, Baptista pediu perdão a suas excelências:

- É o Sr. Vilaça que não acha o chapéu, diz que o deixou aqui...

Carlos ergueu-se furioso, agarrando a cadeira pelas costas como para despachar o Baptista.

- Vai para o diabo tu e o Sr. Vilaça!... Que saia sem chapéu! Dá-lhe o meu! Irra!

Baptista recuou, muito grave.

Vá, acaba lá! exclamou Carlos, recaindo no assento, mais pálido.”
(Queirós, 2015, p. 496)

A desproporção que uma tão longa citação assume neste trabalho corresponde ao espaço também desproporcional que essa piada de humor quase circense ocupa na narrativa: dois homens não conseguem conversar sobre um tema grave porque, nos momentos menos apropriados, um terceiro os interrompe a todo momento procurando um rele chapéu. Um chapéu que não é motor da trama, nem símbolo de nada, nem vestígio de coisa alguma. Um chapéu que, como o leitor atento já compreendeu, nem mesmo está na sala, dado que João da Ega apossou-se dele inadvertidamente ainda na véspera e provavelmente esqueceu-o na alcova de Carmen Filósofa. Por uma página inteira, a insólita figura de Vilaça Jr. procurando seu chapéu é a única coisa que se coloca entre Carlos e a sua tão antecipada “passagem do desconhecer ao conhecer”.

Ora, se por um lado a tomada de ciência a respeito do incesto por parte do leitor e de alguns personagens pode ser aproximada do conceito aristotélico do reconhecimento, por outro lado o próprio conceito de reconhecimento – na *Poética* – é logicamente extraído por Aristóteles de uma constatação anterior, que por sua vez entra em flagrante contradição com todo o entrevero sobre o chapéu: trata-se do “princípio da unidade da ação”⁹¹. Segundo Aristóteles, “há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma”⁹². A tragédia deve, em meio aos acontecimentos vários, eleger a representação daqueles entre os quais é possível estabelecer uma conexão que se encaminhe para certo fim específico (o sentimento de piedade e terror), e desprezar todos os demais. Assim, e só assim, o mito trágico se torna uma unidade formada de partes cuja interconexão é da ordem da necessidade. Só depois que estabelece isso, diz Aristóteles, o poeta pode organizar suas partes essenciais segundo as noções de *reconhecimento*, *peripécia* e

⁹¹ Aristóteles, 2016, p. 97

⁹² Aristóteles, 2016, p. 97

catástrofe. A falha de uma tragédia que representa atos que não são conectados por necessidade é a de “romper o nexo da ação”⁹³.

A procura de Vilaça por seu chapéu, se não rompe, pelo menos *interrompe* o nexo da ação de *Os Maias*. No desenrolar “praticamente ortodoxo” de uma tragédia, para voltar à ideia de Carlos Reis, Vilaça teria de ter uma função similar àquela do Mensageiro do Édipo Rei: dar uma notícia específica e sair de cena. Uma vez realizada essa ação, seu personagem não tem mais uma “conexão necessária” com a história do herói, e o palco onde esta está representada deve conter apenas o próprio Carlos e seu fiel companheiro Ega, que ademais é o personagem do qual nesse ponto está próxima a figura do narrador. Quando Vilaça tenta insistentemente voltar à cena para buscar o seu chapéu, ele acaba por interrompê-la. Vilaça confunde e “embola” o sentido da ação sempre que tenta voltar à sala, numa insistente perturbação de uma conexão “da ordem da necessidade” pois sua presença é desconexa, desnecessária, disruptiva.

3.3.

O princípio da unidade da ação

Na cena do “reconhecimento” de *Os Maias* nós temos, portanto, a tensão entre um desenrolar coeso de fatos conectados entre si e elementos desconexos perturbadores dessa coesão. Chama a atenção o fato de que esse embate dentro da estrutura do romance parece evocar um outro, ocorrido dez anos antes de *Os Maias*. No ano de 1878, no periódico carioca *O Besouro*, o romancista brasileiro Machado de Assis (1839 - 1908) escreveu uma crítica a *O Primo Basílio* – romance de Eça então recém publicado – e apontou como falha na obra o fato de esta apresentar uma intriga cujo desenrolar dependia do aparecimento casual de um elemento acessório exógeno. Machado advogava aristotelicamente em favor de uma intriga disparada somente a partir de seus elementos internos. O romance queirosiano, por outro lado, possuía uma trama distinta: apresentava como personagem principal uma “burguesinha da baixa” chamada Luísa, que era casada com Jorge mas cometia adultério com seu primo Basílio durante uma viagem do marido. Após o fim do caso extraconjugal, interferia na intriga a criada de Luísa,

⁹³ Aristóteles, 2016, p. 99

Juliana, que interceptava cartas de sua patroa e do amante para chantageá-la. Ao fim, destroçadas pelo duelo extenuante que travam durante meses, as duas personagens femininas morriam.⁹⁴ Era a interferência casual da criada no triângulo amoroso que incomodava Machado:

“Suponhamos que as cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfasiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo. (...) Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos mistérios ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo que há entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Porque? Porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita e nada mais”. (Assis, 1973, pp. 213, 214. grifo meu)

Essa crítica de Machado de Assis constituirá o eixo central do estudo de Alberto Machado da Rosa em seu livro *Eça: Discípulo de Machado?*, de 1961.⁹⁵ Em linhas gerais, o argumento de Machado da Rosa será de que a crítica de Machado de Assis ao *Primo* teria influenciado enormemente a produção posterior de Eça de Queirós, e de que “o conselho mais enfático”⁹⁶ dado pelo brasileiro ao português seria o de “transpor a essência da tragédia para a estrutura do romance”⁹⁷, ou seja: a elaboração romanesca de uma intriga coesa, submetida ao princípio aristotélico da unidade da ação. Essa influência apareceria em todo seu esplendor justamente em *Os Maias*, que seria, segundo ele, “uma tragédia clássica, visualizada externa e internamente de maneira clássica”⁹⁸. Trata-se da primeira vez que o romance da família Maia é enfaticamente lido como uma tragédia, e a primazia de Machado da Rosa em elaborar essa ideia é inclusive reconhecida por Carlos Reis como fonte para seu argumento no mesmo sentido na *Introdução à leitura d’Os Maias*.⁹⁹

O argumento de Machado da Rosa depende em primeiro lugar de uma interpretação simbólica do romance de 1888, a que já me referi na sessão 5 do

⁹⁴ Para a trama de cf. Queirós, 2014.

⁹⁵ Rosa, 1973.

⁹⁶ Rosa, 1973, p. 228

⁹⁷ Rosa, 1973, p. 228

⁹⁸ Rosa, 1973, p. 342

⁹⁹ Reis, 2013, p. 59

primeiro capítulo desta dissertação. Rosa reconhece o papel do destino na trama, através de presságios sinalizados no mundo narrado. Somente ao levar esse dado em conta poderíamos ler o reencontro e subsequente enamoramento de Carlos e Maria Eduarda tantos anos após sua separação como pertencendo à esfera do inevitável predestinado. De outra maneira, teríamos que considerar esse passo da narrativa como acaso fortuito, semelhante ao criticado por Machado de Assis no *Primo Basílio*. Contudo, mesmo se aceitássemos uma tal leitura do romance, permaneceria o fato de que alguns aspectos muito relevantes da crítica de Machado de Assis parecem escapar à Machado da Rosa.

No trecho citado acima, o bruxo do Cosme Velho se refere ao embate entre Luísa e Juliana como a tentativa da primeira de “tapar a boca de uma cobiça subalterna” da segunda. A palavra “subalterna” aparece aí com uma interessante duplicidade de sentidos: tanto se refere à relação de patroa e empregada entre as personagens (Juliana é subalterna em relação à Luísa) quanto à posição inferior da intriga entre ambas em relação a uma trama que fosse disparada por características endógenas da protagonista, como queria Aristóteles. Machado de Assis entende que há uma relação hierárquica social que espelha uma relação hierárquica das estruturas narrativas, e o que o incomoda é a relevância que Eça dá aos elementos inferiores de ambas.

Para o autor de *Iaiá Garcia* (seu mais recente romance até então), ainda, graças a uma extraordinária argumentação, esse suposto problema narrativo e social do romance de Eça chega a se confundir até com os defeitos apresentados nas descrições deste autor: Machado estabelece uma conexão lógica que liga o papel do acaso na intriga de *O Primo Basílio* a uma baixa profundidade moral de Luísa (a heroína não seria profunda o bastante para que a intriga emergisse de suas contradições internas); essa baixa profundidade moral, além de estar associada ao seu conflito com uma personagem de baixo *status* social, faria da protagonista uma personagem exclusivamente sensual, o que finalmente seria a causa do romance apresentar descrições com demasiada “sensação física”¹⁰⁰. Ainda sem romper seu cerrado encadeamento lógico, Machado de Assis expande a ideia inicial da crítica – de que o romance seria defeituoso pelo fato de sua

¹⁰⁰ Assis, 1964, p. 215

intriga depender de um fator exógeno, episódico – para reconhecer como defeito todo um vasto excesso de “acessórios” que abafam “o principal” do romance:

“Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (...); finalmente o capítulo do teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a plateia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores. (...) porque avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?” (Assis, 1973, pp. 215, 216)

Especialmente por este último trecho citado, é possível perceber uma semelhança entre o que Machado de Assis aponta como problema nas descrições de *O Primo Basílio* e a noção de “escrita alusiva” que procurei desenvolver sobre *Os Maias* no capítulo anterior deste trabalho. Já no romance de 1878, Eça escrevia evitando formulações categóricas, privilegiando vestígios. De fato, embora critique-o exatamente por isso, Machado de Assis parece perceber com sua habitual argúcia o processo de des-hierarquização da escrita queirosiana, em que os elementos ditos subalternos do mundo narrado (desde Juliana até “o choque das bolas de bilhar”) parecem “avolumar” até compartilhar uma mesma superfície sensível com os demais. Se concordarmos com Machado da Rosa que o “conselho mais enfático” dado a Eça por Machado de Assis – isto é, “transpor a essência da tragédia para a estrutura do romance” – consistiria em obedecer as leis da estética clássica e restabelecer de um modo geral as hierarquias apresentadas na narrativa através do princípio da unidade da ação (impedindo o “acessório” de “abafar” o “principal”), o argumento de *Eça, discípulo de Machado?* fica prejudicado. Isso porque já vimos como, em larga medida, pelo menos na dimensão descritiva de *Os Maias* e no já referido episódio do chapéu de Vilaça Jr., o acessório continua congestionando neste romance o espaço que “deveria” ser ocupado pelo principal.

Contudo, não pretendo aqui inverter integralmente a ideia de Machado da Rosa: não se trata de dizer que em vez de se opor a *O Primo Basílio*, *Os Maias* simplesmente repitam sua estratégia. De alguma forma, apesar de tudo, o ponto principal de Machado da Rosa sobre *Os Maias* permanece parcialmente de pé:

considerando o que foi discutido neste capítulo e na quinta sessão do capítulo anterior, em *Os Maias* há uma ambiguidade entre os polos “imagético” e “simbólico” das descrições do romance que permite que se leia sua intriga como algo que *lembra* uma tragédia clássica, fundamentalmente pela associação temática do incesto, mas não só. Talvez seja uma questão, então, de refinar o argumento. Quer por influência de Machado de Assis ou por outro motivo, Eça de fato incorpora em *Os Maias* certos aspectos da construção trágica da intriga, à maneira dos clássicos, de uma forma que de fato não fizera em *O Primo Basílio* ou em qualquer outro de seus romances. Não se trata, contudo, de uma adequação a uma norma, um formato pré-estabelecido, mas de uma apropriação interessada, parcial, complexa e tensa de certos elementos de uma tradição.

3.4.

O herói trágico e os “episódios”

Um ponto em que *Os Maias* estabelece uma relação especialmente complexa com aquilo que passou para a história como a doutrina clássica da tragédia – a *Poética* de Aristóteles – diz respeito à construção de seus protagonistas, em especial de Carlos da Maia. Carlos Reis escreve em sua *Introdução* que a tragédia de *Os Maias* é protagonizada por “seres dotados de condição superior e acariciados pela felicidade”. Trata-se de uma referência à noção aristotélica de que o herói trágico – para que a tragédia alcance seu efeito de terror e piedade sobre o público – tenha de ser “algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna”¹⁰¹.

A recuperação feita por Reis desse passo específico, no entanto, guarda um sutil porém significativo silêncio. Se o que ele chama de “acariciados pela felicidade” pode ser aproximado sem grande prejuízo da referência da *Poética* à “fortuna”, o mesmo não se pode falar da relação entre o que Reis chama de “condição superior” e Aristóteles chama de “grande reputação”. Enquanto “condição superior” supõe que haja um vago senso comum que não precisa ser explicado em torno daquilo a que o herói trágico é superior, o termo aristotélico é mais específico: ter “grande reputação” dá uma noção da inserção do herói trágico

¹⁰¹ Aristóteles, 2016, p. 102

numa comunidade. Aponta para uma figura muito conhecida num certo meio social, superior *entre os seus semelhantes*: em que pese toda a carga divina que os gregos pudessem agregar à ideia de reputação, trata-se de uma noção eminentemente política. Não por acaso, Aristóteles completa seu parágrafo sobre este tema assinalando que os heróis trágicos devem ser “representantes de famílias ilustres”¹⁰², isto é, aristocratas.

A dimensão política do herói aristotélico (ausente no texto de Carlos Reis) não é um pormenor. Somente aristocratas podiam ser heróis trágicos porque a compreensão dos atenienses de V a.C. era de que apenas membros dessa classe social (homens donos de propriedades produtivas, que não precisavam trabalhar para garantir a própria subsistência, sendo portanto os únicos verdadeiramente livres)¹⁰³ podiam realmente *agir* no mundo: Hannah Arendt (1906 - 1975) anota, sobre esse momento da história grega, que “sem possuir uma casa, um homem não podia participar dos assuntos do mundo porque não tinha nele lugar algum que fosse propriamente seu”¹⁰⁴. O protagonismo do aristocrata na tragédia é intimamente atrelado, portanto, ao protagonismo dessa classe no mundo político, ou, por outras palavras, ao seu poder de agir para decidir os rumos de uma comunidade. Em *Tragédia Moderna*, um livro interessado sobretudo na dimensão política da tradição trágica, Raymond Williams comenta que

“O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. Na pessoa de Agamenon ou Lear o destino de uma casa ou um reino era dramaticamente encenado de forma literal.” (Williams, 2002, p. 74)

Williams depois prossegue seu raciocínio apontando para certa mudança de posição moderna em relação à noção de representatividade do homem aristocrático. Eis a sua definição da tragédia na era burguesa, segundo a questão da posição social do protagonista:

“A posição social, na tragédia, tornou-se o jogo com títulos e sonoridades próprios aos dramas de costume. Aquilo que fora, anteriormente, uma relação significativa, em que o rei encarnava o seu povo, encarnando

¹⁰² Aristóteles, 2016, p. 102

¹⁰³ cf. Arendt, 2010, p. 33

¹⁰⁴ Arendt, 2010, p. 35

também os sentidos gerais da vida e do mundo, tornou-se um cerimonial vazio: um divertimento do homem burguês chamando a si mesmo rei ou duque.” (Williams, 2002, p. 75)

Ao contrário do que o apagamento operado por Carlos Reis da dimensão política do herói trágico poderia nos levar a supor, a tensão entre as posições clássica e moderna sobre a condição aristocrática do protagonista aparece explicitamente tematizada em *Os Maias*. Por um lado, uma figura como a do Conde de Gouvarinho apresenta-se no romance possuindo como única característica aristocrática seu título de nobreza: não “age” (no sentido arendtiano), não encarna em si os destinos de seu povo, apenas participa do “cerimonial vazio” da vida política lisboeta. Carlos da Maia, por outro lado, tem o que é preciso para ser um aristocrata no sentido clássico: assim como Gouvarinho, é um homem livre para “participar dos assuntos do mundo” porque não precisa trabalhar para viver, e seu clã possui não apenas uma mas muitas propriedades. Diferentemente do que ocorre com o Conde, no entanto, a construção da figura de Carlos é debatida nos termos da possibilidade dele agir no mundo por conta da superioridade de suas posses, de seu sangue e de seu nome, encarnando assim em si o destino de uma comunidade. Carlos, no capítulo IV, assim que retorna de sua viagem feita após a formatura em medicina, anuncia – quando perguntado sobre seus planos – que pretende “passar a ser uma glória nacional”¹⁰⁵. A frase poderia soar como blague, mas tem seu sentido literal imediatamente confirmado pelo narrador:

“Carlos trazia realmente resoluções sinceras de trabalho: a ciência como mera ornamentação interior do espírito, mais inútil para os outros que as próprias tapeçarias do seu quarto, parecia-lhe apenas um luxo de solitário: desejava ser útil. Mas as suas ambições flutuavam, intensas e vagas; ora pensava numa larga clínica; ora na composição maciça de um livro iniciador; algumas vezes em experiências fisiológicas, pacientes e reveladoras... Sentia em si, ou supunha sentir, o tumulto de uma força, sem lhe discernir a linha de aplicação. ‘Alguma coisa de brilhante’, como ele dizia: e isto para ele, homem de luxo e homem de estudo, significava um conjunto de representação social e de actividade científica; (...) No fundo era um diletante.” (Queirós, 2015, p. 81)

Carlos, à maneira de um aristocrata clássico, quer associar sua representação social a uma ação (uma “utilidade”), sendo enfim capaz de se tornar

¹⁰⁵ Queirós, 2015, p. 80

uma “glória nacional”. Contudo, o narrador queirosiano estabelece o conflito ao arrematar o parágrafo citado acima com uma referência ao diletantismo do herói. Está colocado um impasse que durará ao longo de toda a narrativa: mais adiante, no capítulo XII, Afonso da Maia, o avô de Carlos, nota melancolicamente uma “decomposição da vontade”¹⁰⁶ em seu neto e no amigo Ega. Diante de comentários de ambos sobre a impossibilidade de Portugal solucionar seus problemas a não ser por uma revolução, o patriarca tenta exortar a dupla a assumir finalmente as responsabilidades no espaço público a que o sangue lhes obrigaria: “...façam vocês essa revolução! Mas pelo amor de Deus, façam alguma coisa!”¹⁰⁷. A resposta vem no capítulo XV: não querendo magoar ainda mais o velho de saúde frágil, Carlos e Ega fingem possuir o plano de uma revista que funcionasse como um “aparelho de educação superior”¹⁰⁸ capaz de operar uma “reforma espiritual”¹⁰⁹ em Portugal. Logo ficam genuinamente encantados com a própria farsa e decidem realmente empreender a revista; os planos, contudo, jamais vão adiante.

A situação de imobilidade de Carlos (e também de Ega) encontra um eloquente eco no episódio do chapéu de Vilaça Jr: assim como no caso daquela tentativa de diálogo de Carlos e Ega sobre o incesto, também sua ação no mundo é sempre anunciada mas se interrompe antes da realização. A “decomposição” de sua vontade é análoga à decomposição do princípio da unidade da ação no romance: nesse sentido, chama a atenção o fato de Carlos ser um personagem apresentado com características de protagonista trágico, mas que efetivamente tem pouco espaço para agir. A todo momento, sua saga amorosa (que culminará com o reconhecimento do incesto e suas consequências) é interrompida para que o narrador discorra sobre episódios pouco ou nada ligados a essa intriga: pensemos no capítulo VI, por exemplo, em que Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez, às portas do Hotel Central, e em seguida entra nesse edifício para jantar com alguns amigos de Ega. Evidentemente, é durante o jantar que Carlos conhece Tomás de Alencar, e o poeta deixa escapar algumas informações sobre a família Maia que se provarão valiosas para a intriga principal mais adiante. Contudo, o

¹⁰⁶ Queirós, 2015, p. 302

¹⁰⁷ Queirós, 2015, p. 302

¹⁰⁸ Queirós, 2015, p. 438

¹⁰⁹ Queirós, 2015, p. 439

episódio estende-se para muito além desses dois encontros ligados à trama do herói trágico quando o narrador ignora o protagonismo de Carlos e dedica-se a narrar minuciosamente as conversas vazias de que se ocupam os comensais durante o banquete. No capítulo VIII, Carlos viaja para Sintra, acompanhado de Cruges, em sua busca apaixonada por Maria Eduarda. Não a encontra, e na verdade obtém poucas pistas dela lá. O que não impede o narrador de gastar o capítulo inteiro (vinte e cinco páginas) detendo-se vagarosamente sobre cada pormenor da viagem. O capítulo X repete o mesmo expediente, agora preocupando-se em detalhar (dessa vez por vinte e seis páginas) cada aspecto de uma corrida de cavalos em que também Carlos procura Maria Eduarda sem encontrar. O próprio sarau da Trindade é um longo episódio em que só o que se narra de importante para a intriga amorosa do protagonista é o encontro entre Mr. Guimarães e João da Ega. Há diversos outros exemplos de trechos narrativos muito descolados da trama do herói trágico, cuja enumeração exaustiva seria excesso de zelo. Todos eles compõem o sistema de vestígios das “imagens alusivas” queirosianas, que adensam e complexificam o mundo narrado; ao mesmo tempo, é entre elas que a narrativa do herói se perde.

Em todos os eventos dos quais participa, Carlos se vê cercado por uma burguesia e uma aristocracia de “cerimonial vazio” que não partilham de suas pretensas aspirações de agir no mundo. São inúmeras figuras que parecem estar “engarrafando” o caminho do protagonista. O que parece se desenhar é que a situação de Carlos da Maia como pretense aristocrata atrapalhado por seu diletantismo e pelas pessoas que o cercam é inteiramente análoga à sua situação de pretense herói trágico atrapalhado pelas inúmeras interrupções que sua trama sofre devido aos “episódios” do romance. A recorrência desses “episódios” é tão grande que a intriga principal, ligada ao incesto na família Maia, tem que dividir espaço com eles até no título da obra: o romance se chama – nunca é bom esquecer – *Os Maias - Episódios da Vida Romântica*. Tanto o título quanto sua razão de ser estão em franco desacordo com a *Poética*, na qual Aristóteles – por conta de sua já citada valorização da unidade – despreza as narrativas episódicas:

“Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo ‘episódico’ o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. Tais são os mitos de maus poetas (...) chegam a forçar a fábula

para além dos próprios limites e a romper o nexó da ação.”. (Aristóteles, 2016, p. 99)

Eça não parece se incomodar, no tocante a esse ponto, em se encaixar na definição aristotélica de “mau poeta”. A frágil relação entre os episódios de *Os Maias* e o núcleo da ação parece até chegar a surgir, para o autor, como uma força de seu romance. Numa carta a Oliveira Martins (1845 - 1894) atravessada pela típica autocrítica de sua correspondência, logo após a publicação do livro em 1888, Eça faz uma recomendação ao amigo:

“Os Maias saíram uma coisa extensa e sobrecarregada, em dois grossos volumes! Mas há episódios bastante toleráveis. Folheia-os, porque os dois tomos são volumosos de mais para ler. Recomendo-te as cem primeiras páginas; certa ida a Sintra; as corridas; o desafio; a cena no jornal *A Tarde*; e, sobretudo, o sarau literário. Basta ler isso, e já não é pouco. Indico-te, para não andares a procurar através daquele imenso maço de prosa”. (Queirós, 2005, p. 124)

Como se pode notar, o autor considera os episódios citados tão independentes da trama principal que aconselha a leitura de cada um separadamente em vez do todo do romance. Não parece, nessa carta, um grande discípulo de Machado de Assis. Com efeito, os longos episódios de *Os Maias* são “acessórios” que abafam a trama “principal” de maneira mais perceptível até do que o que ocorria em *O Primo Basílio*, pelo fato da trama principal em questão ter diversas associações temáticas e formais com uma intriga trágica, o que aumenta ainda mais a expectativa do leitor formado na tradição para que ela se desenvolva linearmente, sem interrupções. Ainda no mesmo ano de 1888, Fialho de Almeida deu o testemunho dessa expectativa em sua crítica desfavorável ao romance: após chamá-lo de “desconexo”¹¹⁰, anotou que o romance

“é uma obra remodelada, imbricada de remendos, sobreposições trabalhosas, entrelinhas, que por isso mesmo perdeu sua bela serenidade de composição, a sua nitidez de factura, e cujos episódios da ação principal, divergindo em longas e inúteis explanações, fazem empalidecer o brilho de muitas cenas” (Almeida, 2000, p. 35)

¹¹⁰ Lourenço, 2000, p. 35

Embora com diferentes juízos de valor, Eça e Fialho parecem reconhecer uma mesma coisa: os episódios de *Os Maias* e sua trama trágica possuem uma relação de natureza instável, não se ajustam em uma unidade articulada.

Algo da gênese desse romance parece ajudar a explicar uma instabilidade dessa ordem: onze anos antes da publicação do livro, em outubro de 1877, Eça de Queirós escreve ao seu editor, Ernesto Chadron, propondo a publicação de “uma coleção de pequenos romances não excedendo 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal”¹¹¹. Visivelmente inspirado na *Comédia Humana* de Balzac, o projeto prevê novelas passadas num universo comum: “personagens de uma apareceriam noutras, de sorte que a coleção formaria um todo”¹¹², mas ao mesmo tempo “cada novela teria seu título próprio”¹¹³ e todas seriam “curtas”¹¹⁴ e “condensadas”¹¹⁵. Eça anuncia que uma das novelas já está quase pronta, e é sobre um incesto. Outras (anunciadas numa carta um pouco posterior) tratariam de temas como o jogo, a prostituição, a educação e “alguma paixão ou drama excepcional”¹¹⁶. O projeto passa a ser longamente acalentado pelo autor, que alternadamente o batiza de “cenas da vida portuguesa”, “cenas da vida real”, “cenas da vida sentimental” e “cenas portuguesas”¹¹⁷. Supostamente, em 1878, uma nova carta de Eça a Chadron já apresenta uma lista com doze títulos para as novelas, sendo o décimo segundo “Os Maias”. A novela sobre o incesto que estava quase pronta, contudo, era outra, embora ela também contivesse um “Dâmaso” e até certo fidalgo “João da Maia”: Eça nunca a publicou em vida e ela foi lançada postumamente em 1980 como *A Tragédia da Rua das Flores*.¹¹⁸

Ao longo dos anos 1880, o projeto das *Cenas* vai sendo postergado e finalmente esquecido, atrasado por diversos esforços literários, muitos deles também abandonados no meio, que podem ou não ter se desmembrado do plano inicial de um conjunto coeso de obras curtas: *A Relíquia*, *O Mandarin*, *A Capital!*, *Alves e Cia.*, *O Conde de Abranhos*, entre outros. Já em 1881, contudo,

¹¹¹ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹² Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹³ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹⁴ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹⁵ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹⁶ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹⁷ Matos, 2015, p. 244-245. verbete “cenas da vida portuguesa”

¹¹⁸ Queirós, 1980.

Eça escrevera a Ramalho Ortigão e assinalara, a respeito de *Os Maias*, que estaria decidido a “fazer não só um romance, mas um romance em que pusesse tudo o que eu tenho no saco”¹¹⁹. Fica a impressão, portanto, de que a feição final que *Os Maias* assume é a de uma reunião um tanto caótica e episódica, nem um pouco “curta” ou “condensada”, de fragmentos, personagens, trechos e ideias do que fora um dia um plano disciplinado de *Cenas*.¹²⁰

Curiosamente, boa parte da fortuna crítica que o romance acumulou no século XX não suporta a ideia de que *Os Maias* seria – para o bem ou para o mal – uma obra de estrutura instável, forçada pelo autor “para além de seus limites”. São muitos os casos de críticos que usam todos os recursos que possuem para articular os muitos episódios do livro e a trama do incesto de um modo que elas pareçam obedecer ao princípio da “unidade da ação”. Jacinto do Prado Coelho faz dessa questão o tema central de seu ensaio “Para entender *Os Maias* como um todo orgânico”¹²¹. Óscar Lopes, por sua vez, relaciona a “trama do incesto” à “imagem crítica da burguesia lisboeta”, compreendendo a incapacidade de Carlos da Maia resistir ao incesto como “corolário da própria situação de elite rarefeita, (...) uma aristocracia falida (...) há muito tempo incapaz de dirigir o país”¹²². Na direção oposta, o já referido Alberto Machado da Rosa estabelece uma relação quase gestáltica, isto é, de “figura x fundo”, ao situar a intriga amorosa trágica de Carlos como que “sobrepota” a um “pano de fundo” que seria a comédia de costumes da vida social lisboeta¹²³. Izabel Margato, em um ensaio bem mais recente (“Tirantias da modernidade: cenas de escárnio e maldizer em Eça de Queirós”), se situa entre Lopes e Machado da Rosa quando fala de “oposições contínuas e articuladas” entre “dois grandes eixos significativos – a história de Carlos e Maria Eduarda e da sociedade portuguesa da época”¹²⁴.

Uma rara exceção parece ser o não muito lembrado ensaio “As Metamorfoses do Herói e as Andanças do Trágico em *Os Maias* de Eça”, escrito por Fernando Jorge Vieira Pimentel. Neste texto de 1978, que discute

¹¹⁹ Silveira, 2015, p.831. verbete “Os Maias e os volumes de uma crise”.

¹²⁰ Sobre a relação entre *Os Maias* e as “Cenas”, cf. Lemos, 1988, p. 56.

¹²¹ Coelho, 1976, p. 172

¹²² Lopes, 1984, p. 98

¹²³ Rosa, 1973, p. 344

¹²⁴ Margato, 2008, p. 14

principalmente a hipótese de João da Ega ser tão protagonista do romance quanto Carlos da Maia, o autor fala já da

“contínua fricção dos dois níveis articuladores do texto, a intriga e a crônica de costumes. Quer um, quer outro, intercalando-se amiúde, enredam o discurso crítico, dispersam a atenção e escondem a configuração essencial do Herói. A estes aspectos, alguns, aliás, apontados por vários estudiosos, não lhes tem sido conferida toda a carga negativa que projetam sobre a obra. Assiste-se, pelo contrário, a uma generalizada tentativa de os justificar organicamente, a qual acaba por esquecer que, face a Os Maias, não se está perante uma ordenação harmoniosa mas perante um corpo anômalo, cujo manto protector, genial em múltiplos aspectos, oculta a nudez crua duma desorientação íntima” (Pimentel, 1979, p. 92)

Mesmo num tom acusatório que não deixa de ecoar a crítica de Fialho de Almeida, é Pimentel quem, ao falar de “fricção dos dois níveis articuladores do texto” e de *Os Maias* como um “corpo anômalo”, melhor reconhece o ponto que quero debater aqui: este romance não se deixa estabilizar sob um princípio ordenador. Se recupera elementos da estrutura aristotélica trágica, é apenas para enfatizar o quão distante está dessa estrutura enquanto um molde de encaixe. Pimentel também sintetiza com muita eloquência o lugar estranho que pode ocupar uma figura como Carlos da Maia no romance, quando este herói tenta seguir sua trajetória clássica de aristocrata trágico mas é constantemente interrompido por intercursos, episódios, longas descrições alusivas e demais acessórios: segundo Pimentel, Carlos “atravessa (...) o campo de batalha textual sob efeito do intenso fogo cruzado”¹²⁵. Não há imagem melhor para sintetizar a ideia que tenho procurado demonstrar ao longo deste capítulo.

3.5

Vilaça Jr. e a Catástrofe

Voltemos à trama de *Os Maias*. Na fatídica manhã em que a verdade a respeito do incesto chega ao Ramalhete, a última pessoa a interromper João da Ega e Carlos da Maia a procura do chapéu de Vilaça Jr. é Afonso da Maia, avô de Carlos. “Que diabo fizeram vocês ao chapéu do Vilaça?”¹²⁶, pergunta ele ao entrar na sala. Neste momento o velho patriarca também acaba por ficar sabendo da

¹²⁵ Pimentel, 1979, p. 95

¹²⁶ Queirós, 2015, p. 497.

existência do incesto, desencadeando a cena que culminará com o já mencionado diálogo entre Ega e Afonso no qual o reposteiro da família Maia cai atrás de ambos. O romance está pronto para mover-se para a parte que Carlos Reis chama de “catástrofe”, isto é, a terceira e última das etapas do mito trágico segundo Aristóteles. Carlos da Maia diz a Ega que seu amor por Maria Eduarda “não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias e transformar-se em amizade”¹²⁷, e sua fala já antecipa o que se seguirá: consciente dos laços consanguíneos que possui com sua amante, o herói decide ainda assim levar adiante as relações sexuais de ambos, sem contudo compartilhar com ela o “reconhecimento”. Afonso fica sabendo da decisão de Carlos e participa Ega de seu horror por saber do incesto do neto, agora consciente. Na madrugada seguinte, Afonso cruza com Carlos no corredor do Ramalhete – quando o neto regressa às escondidas de mais uma noite na casa de Maria Eduarda – e o encontro de ambos é descrito pelo narrador em tons lúgubres. A manhã chega e o corpo morto de Afonso é encontrado pelo mordomo Batista no jardim da mansão.

Após a morte de Afonso, os fatos se precipitam rapidamente e, algumas páginas depois, finalmente informada por João da Ega, Maria Eduarda descobre ser Maria Eduarda da Maia, amante de seu irmão. Parte para um exílio em Paris, e seu sumiço num vagão de trem na estação de Santa Apolônia marca ao mesmo tempo o fim do capítulo XVII e um salto temporal de dez anos, após o qual o leitor descobre que Carlos também partiu de Lisboa: primeiro para uma volta ao mundo com Ega e depois para um exílio na mesma Paris. Carlos Reis, sobre toda essa parte do romance, escreve que

“(…) na intriga d’Os Maias, a catástrofe ocorre da forma mais violenta, se tivermos em conta a tensão que marca o último encontro de Carlos com o avô e sobretudo a morte deste e a irreversível separação dos dois amantes, definitivamente consumada com a partida de Maria Eduarda.” (Reis, 2013, p. 65)

Mais uma vez, a identificação pacífica dos fatos aqui resumidos com a noção de “catástrofe” parece um pouco apressada. A morte de Afonso, de fato, é um evento que à primeira vista parece estar de acordo com a definição que Aristóteles apresenta de catástrofe na *Poética*: “uma ação perniciosa e dolorosa,

¹²⁷ Queirós, 2015, p. 500.

qual sejam as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”¹²⁸. Embora a morte do personagem não chegue a se dar literalmente “em cena” (somente seu cadáver é encontrado), ela é definitivamente preparada em tons perniciosos e dolorosos pelo narrador que, no último encontro do patriarca com seu neto, planta um indiscutível presságio:

“Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue - e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os últimos que devesse dar na vida!” (Queirós, 2015, p. 500)

Concentrando-nos exclusivamente neste presságio, poderíamos interpretar o fim de Afonso como obedecendo não apenas à definição aristotélica de catástrofe como também ao princípio da unidade da ação. Isso porque estaríamos diante de um fato da intriga disparado endogenamente, isto é, precipitado como consequência de certa atitude do herói trágico: Afonso morre de desgosto ao saber que Carlos conscientemente manteve relações sexuais com a própria irmã. O problema é que já temos pistas de que Afonso está no fim da vida desde o capítulo XV, antes do reconhecimento e do incesto consciente, por razões inteiramente dissociadas das peripécias da intriga amorosa. João da Ega é o primeiro a anunciar o fato, em um diálogo com Carlos:

“teu avô tem quase oitenta anos, tu tens vinte e sete ou o quer que seja... É doloroso dizê-lo, ninguém o diz com mais dor que eu, mas teu avô há-de morrer...” (Queirós, 2015, p. 402)

Logo em seguida dá-se a cena da chegada de Afonso no Ramalhete, vindo da casa dos Olivais onde passara o verão, que é descrita da seguinte forma:

“Carlos e Ega acharam Afonso mais acabado, mais pesado. Todavia gabaram-lhe muito, entre os primeiros abraços, a sua robustez de patriarca. Ele encolheu os ombros, queixando-se de ter sentido, desde o fim do Verão, vertigens, um cansaço vago...”. (Queirós, 2015, p. 438)

Não deixa de ser sintomático que o narrador e Ega detenham-se, capítulos antes da dita catástrofe, para ressaltar a associação entre o envelhecimento natural

¹²⁸ Aristóteles, 2016, p.139

e a anunciada morte do personagem. Quando o velho Maia finalmente morre, o leitor está mais uma vez diante de uma situação de ambiguidade na qual “se torna difícil distinguir se estamos perante um simples índice ou já em face de um símbolo”¹²⁹. Trata-se de uma “morte em cena” que parece friccionar-se (para repetir o termo usado por Pimentel), entre uma lógica de obediência e outra de desobediência ao cânone trágico. Carlos e Ega dão vida a essa contradição em um diálogo:

“-Ega, meu querido Ega! O avô viu-me esta manhã quando entrei! E passou, não me disse nada... Sabia tudo, foi isso que o matou!...

Ega arrastou-o, consolou-o, repelindo tal ideia. Que tolice! O avô tinha quase oitenta anos e uma doença de coração... Desde a volta de Santa Olávia quantas vezes eles tinham falado nisso, aterrados! Era absurdo ir agora fazer-se mais desgraçado, com semelhante imaginação!” (Queirós, 2015, p. 517)

Algumas páginas antes da morte de Afonso, uma outra catástrofe – esta inequívoca – chegara a se anunciar: Carlos, quando chega em casa e cruza com o avô, após consumir o incesto consciente, entra em seu quarto e parece finalmente vencido pela situação na qual se enredou. Considera, inconsolável, a hipótese do suicídio através do auto-envenenamento por láudano:

“Assim [Carlos] escorregou ao pensamento da morte. Ela seria a perfeita cura, o asilo seguro. Porque não iria ao seu encontro? Alguns grãos de láudano nessa noite e penetrava na absoluta paz...”. (Queirós, 2015, p. 502)

Seria a “morte em cena” mais canônica possível: o herói suicidando-se após concluir que cometeu uma falha, como já fizera Romeu em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Carlos não chega a consumir o ato (em mais um exemplo de uma ação sua interrompida) mas também não é dito que ele desiste afirmativamente da ideia. O que acontece é que o personagem cai no sono e no dia seguinte acorda recebendo a notícia da morte do avô, o que tira o suicídio dos seus planos. A morte de Afonso da Maia, portanto, não apenas é uma catástrofe bastante ambígua como também inesperadamente aplaca os catastróficos instintos suicidas do neto.

Quanto à possibilidade da “irreversível separação” de Carlos e Maria Eduarda – motivada pelos exílios de ambos – constituir o evento catastrófico do romance, também há ambiguidades a serem observadas. Isso porque, muito

¹²⁹ Lima, 1987, pp. 127-128

embora haja diversos vestígios na narrativa estabelecendo que os dois se amam sincera e profundamente, todo o processo de separação (desde que o incesto vem a tona como tal), longe de ser desbragadamente “pernicioso e doloroso”, é marcado por uma série de mediações que o atenuam. Nelas, o principal envolvido é significativamente o procurador Vilaça Jr., que, desde o incidente do chapéu – rompendo com a lógica trágica – “atenuara” a própria cena do reconhecimento de Carlos da Maia.

Cabe um breve aprofundamento na figura desse personagem, do qual pouco foi dito aqui além do incidente do chapéu. Manuel Vilaça Jr. é uma figura perene em *Os Maias*: surge pela primeira vez no capítulo I – antes da analepse inicial do romance – e retorna no capítulo III, dando aos Maias a notícia da morte de seu próprio pai, que também fora procurador da família. Já nesta ocasião, ao resumir a carta que conta a morte de Vilaça Sr., o narrador alude àquela que será a principal característica do clã de procuradores dos Maias:

“O seu pensamento [de Vilaça Sr.], que se extinguia para sempre, ainda nesse momento se ocupou da casa que há trinta anos administrava: balbuciou, a respeito duma venda de cortiça, recomendações que o filho já não pôde perceber: depois deu um grande ai; e só tornou a abrir os olhos para murmurar no derradeiro sopro estas palavras: ‘saudades ao patrão!’” (Queirós, 2015, p. 70)

Os Vilaça, procuradores leais e servis, preocupam-se quase que apenas com dinheiro e administração de bens, questões que são vistas pelos Maias e pelas figuras que frequentam o Ramalhete como mesquinamente burguesas. O fato de que Vilaça Sr. não abra mão dessas preocupações nem no momento da morte alude a uma absoluta interdição de seu personagem a qualquer transcendência possível para além desse universo de gestão monetária. Não há nada menos trágico do que sua “morte em cena”, da forma como ela é narrada. O filho (que, como veremos, possui personalidade semelhante à do pai) tem além disso ambições políticas ligadas aos meios liberais lisboetas que o fazem personagem frequente nos jantares, cafés e *soirées* que abundam no romance. Vilaça Jr., em resumo, é um burguês que faz desde o início parte do universo das muitas cenas “acessórias” que vem *interromper a ação* da intriga trágica de *Os Maias*, numa lógica que culminará com a cena do chapéu.

Essa lógica torna mais ainda significativo o fato de que, a partir do ponto em que Ega o convoca para desincumbir a tarefa de participar Carlos da notícia do incesto, Vilaça em larga medida inverte seu papel: em que pese o episódio do chapéu sumido, o procurador passa a ser o próprio motor que coloca parte significativa da ação em movimento. Em acordo com seu ofício e sua alma burguesa, Vilaça toma a frente de um processo muito peculiar de “gestão” da tragédia dos Maias. Como já vimos, é ele quem comanda as decisões sobre quando e onde Carlos saberá do conteúdo da caixa. Depois da morte de Afonso (cujo velório e enterro ele evidentemente organiza), Vilaça também gerenciará o reconhecimento do incesto por parte de Maria Eduarda, ao montar com Ega o dossiê contendo as informações e o dinheiro que cabe a ela. Quanto a esse último aspecto, não deixa de haver uma ironia tipicamente queirosiana: inicialmente, antes da morte do avô, Carlos chega a decidir-se por contar ele mesmo a verdade à irmã, e desdenha da incredulidade de Ega diante desse fato justamente fazendo uma referência ao procurador:

“-Vou-lhe eu mesmo contar tudo - murmurou Carlos.

-Tu!?

-Pois quem, então? Querias que fosse o Vilaça...”. (Queirós, 2015, p. 500)

Sabemos o que ocorre: Carlos uma vez mais não age, e a responsabilidade cai sobre Vilaça. Tamanha agência do personagem tem um custo: suas participações na intriga amorosa acabam por lhe impor algo daquela ausência de transcendência que caracterizara seu pai e também o caracteriza. “Pela mesma mediocridade do seu espírito burguês, quem melhor para encarar aquela catástrofe, sem paixão e sem nervos?”¹³⁰, perguntara-se Ega quando decidira pedir ajuda a Vilaça. De fato: o entendimento que o procurador tem da trama do incesto não é que esta seja qualquer coisa sequer próxima de uma tragédia de amor, mas que se trata de uma conspiração por dinheiro. Sua primeira reação é dizer: “Se aparecer uma irmã do Maia, legítima e autêntica, são quatrocentos contos e pico que cabem à irmã do Maia!”¹³¹. Diferentemente de todos os outros personagens diante dos mesmos fatos, Vilaça tem uma preocupação que é sobretudo patrimonial. Se antes Ega fora invadido por um “horror” ao pensar no incesto, um

¹³⁰ Queirós, 2015, pp. 486-487

¹³¹ Queirós, 2015, p. 489

“terror” invade Vilaça “diante daquela grande casa, que era seu orgulho, partida em metade, empolgada por uma aventureira”. Todo o diálogo entre ambos no escritório do procurador é atravessado por inúmeras situações cômicas que acabam por diluir o clima de “horror”, ou de “terror”; situações sempre resultantes do mesmo mal entendido: Ega preocupa-se com o problema moral e existencial do incesto, enquanto Vilaça se concentra na dimensão financeira da questão.

Mais tarde, já com Afonso morto, velado e enterrado, a dupla volta a protagonizar o mesmo número cômico: Ega vem fazer valer a vontade de Carlos de que Maria receba quinhentas libras da família e parta para o exílio. Vilaça só consegue responder que achava o valor exagerado “para uma mulher, uma simples mulher”¹³². Numa tréplica que alude mais uma vez a todo o peso trágico do incesto, Ega diz que Maria Eduarda “tinha direito legal a muito mais”¹³³. Longe de ser tocado pela gravidade implícita da fala de Ega, Vilaça faz dela um pretexto para discorrer sobre o quão rica é a família Maia, terminando seu monólogo com uma alusão que dá à trama toda uma atmosfera nem um pouco “dolorosa e perniciosa”: “Há muito dinheiro! – exclamou ele com satisfação, batendo no joelho do Ega. – E isto, amigo, digam lá o que disserem, sempre consola de tudo.”¹³⁴ Ega não tem saída senão concordar (“consola de muito, com efeito”¹³⁵). A conversa se encerra com os dois personagens reafirmando uma vez mais suas posições: Ega tocado pela tragédia; Vilaça alheio a ela:

“-Já anda aqui um ar de ruína, Vilaça.

-Ruinizinha bem confortável, todavia! - murmurou o procurador, dando um olhar às tapeçarias e aos divãs” (Queirós, 2015, p. 523)

Sintomaticamente, portanto, o romance caracterizado pela não-ação de Carlos possui, perto do fim, um espetáculo de ação por parte de Vilaça. O burguês – que por centenas de páginas ajudou a engarrafar e interromper o fluxo da ação do aristocrata – interrompe também a catástrofe e ressurgue como protagonista de sua própria história: não uma tragédia, mas a narrativa ligeira de uma ascensão social. Sendo um procurador servil, leal e blindado – por sua preocupação cega

¹³² Queirós, 2015, p. 523

¹³³ Queirós, 2015, p. 523

¹³⁴ Queirós, 2015, p. 523

¹³⁵ Queirós, 2015, p. 523

com o dinheiro – contra o senso de “transcendência” trágica, Vilaça Jr. chega a esse ponto do romance em um estado melhor do que quaisquer dos outros personagens. Pode-se interpretar que, se ele termina a cena “dando um olhar às tapeçarias e aos divãs”, é porque em algum sentido sabe que está herdando aquele mundo: um mundo antes pertencente a aristocratas que encerraram sua linhagem num incesto sem filhos, e assim abrem espaço para a sua figura.

Isso nos ajuda a compreender que *Os Maias* não parece possuir de fato uma catástrofe nos moldes aristotélicos, mas somente uma espécie de anticlímax em seu desenlace. Por interferência da “gestão” eficiente de Vilaça, Carlos não se mata e Maria não confronta seu irmão. Afonso, o único cadáver a ser contado, já estava “acabado” desde o capítulo XV. Mais uma vez, num processo nem um pouco estável de fricção entre partes antagônicas, a estrutura trágica é vagamente aludida (sendo *lembrada* pelo leitor sem que se dê de fato) somente para que a distância do romance em relação a ela fique mais enfatizada. Com cada uma das partes do mito trágico incorporadas de forma torta e alusiva, e o princípio da unidade da ação flagrantemente ignorado, a estrutura da tragédia aparece em *Os Maias* forçada “para além dos seus limites”. O resultado é uma tragédia esfacelada.

3.6

Uma tragédia esfacelada

Evidentemente, a mera desarticulação do sistema que Aristóteles estruturara no século IV a.C. não corresponderia jamais a uma novidade em 1888, quer fosse na Europa em geral ou em Portugal especificamente. Segundo Eudoro de Sousa (1911 - 1987), é a “Hamburguesa Dramaturgia”, tratado periódico sobre teatro escrito por Gotthold Lessing (1729 - 1781) na Alemanha entre 1767 e 1769, que marca o momento histórico em que a *Poética* de Aristóteles começa a deixar de se impor como cânone para a dramaturgia europeia.¹³⁶ Após este ponto, de acordo com Pedro Sussekind,

“um grupo de autores da virada do século XVIII para o XIX dá início a uma ‘filosofia do trágico’ que ‘sobressai como uma ilha’ da tradição clássica

¹³⁶ Sousa, 2016, p. 7.

e marca a estética dos períodos idealista e pós idealista na Alemanha, a partir de Schelling” (Sussekund, 2004. p. 10)¹³⁷

Vive-se no início do século XIX, portanto, a aurora do movimento romântico europeu. O rompimento com o conceito clássico de que a obra de arte deveria ser obediente a um cânone previamente estabelecido significa, em primeiro lugar, um poder inédito dado à imaginação do artista. Corresponde mesmo ao advento da imaginação como “novo acesso à realidade”, nas palavras do já citado Alberto Santamaria – algo análogo ao que aconteceu no plano político com as revoluções burguesas ocorridas na América e na Europa: termina de cair por terra a já combalida noção do homem obediente a um monarca dotado de poderes divinamente conferidos e se populariza uma outra – que emana do próprio homem – que permite a instituição de governos constitucionais.¹³⁸

Em Portugal, a figura de Almeida Garrett (1799 - 1854) é uma das que parece incorporar essa associação entre o rompimento romântico com o cânone da *Poética* e o rompimento liberal com o cânone do Antigo Regime. Tendo na década de 1820 uma ligação profunda com as revoltas liberais, chegando a ser exilado e preso, o escritor, político e professor Garrett publicará em 1843 o drama *Frei Luís de Sousa*. Suas anotações sobre essa obra são um bom exemplo das intenções de um poeta romântico de construir uma tragédia independente da obediência às normas clássicas:

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico. (Garrett, s.d. p.2)¹³⁹

Contudo, ainda em analogia com as revoluções políticas contra o Antigo Regime, também a revolução estética romântica fará um caminho muitas vezes recalcitrante, tortuoso, com diversos desvios e mesmo recuos. Já me referi anteriormente à existência de um romantismo “de baixa voltagem”¹⁴⁰, caracterizado por restringir-se ao uso de uma linguagem convencional pré-

¹³⁷ As aspas da citação correspondem a citações de Peter Szondi retiradas do mesmo livro

¹³⁸ Para a relação de analogia entre a revolução estética romântica e as revoluções burguesas, nomeadamente a francesa, cf. Saliba, 2003, p. 15

¹³⁹ retirado de <https://pt.scribd.com/doc/43918321/Memoria-ao-Conservatorio-Real> em 07/08/2017

¹⁴⁰ Santamaria, 2015, p. 142

estabelecida, adocicada, preocupada com os limites estritos de algo que se pensava ser o gosto burguês. Se por um lado um Almeida Garrett explicitamente pede que não julguem suas obras por quaisquer leis de composição, por outro o movimento feito por diversos artistas de certo romantismo português tardio é o de colocar no lugar das normas clássicas seu próprio conjunto de convenções, diante das quais o valor de uma obra de arte continuava a poder ser hierárquica e objetivamente medido.¹⁴¹ Segundo António Feliciano de Castilho (1800 - 1875), um dos mais ilustres representantes dessa geração, os românticos tinham a responsabilidade de ser os guardiões de "toda a boa razão, todos os ditames do gosto, todos os modelos consagrados e todas as convenções recebidas e confirmadas pelo consenso universal"¹⁴². Trata-se, no caso dessa geração, de um romantismo *mimético*, no sentido que Rancière dá ao termo: um romantismo “numa analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais”¹⁴³.

Portugal, na década de 1860, viveu um pequeno escândalo intelectual que pôs em xeque a existência, no país, desse romantismo “convencional”. Em novembro de 1865, o jovem poeta Antero de Quental, da escola de Coimbra, escreveu um folhetim público destinado contra o vetusto e consagrado Castilho, dando a partida na querela literária e política que entrou para a história portuguesa como a “Questão Coimbrã”. Sua insurgência deu-se inicialmente em defesa do direito dos poetas de Coimbra “de serem independentes e pensarem por suas cabeças”¹⁴⁴, isto é, de inovarem poeticamente. Antero, em seu libelo, não tolera a existência de “literaturas oficiais”¹⁴⁵ que se queiram guardiãs de qualquer noção pré-estabelecida do belo, e não vê contradição no fato de Castilho – o representante da literatura oficial – se identificar e ser identificado sob o epíteto de “romântico”. A reivindicação do autor das *Odes Modernas*, como fora a dos românticos originais, é a de que não haja um parâmetro exterior predefinindo o que é o belo: “O escritor quer o espírito livre de jugos, o pensamento livre de

¹⁴¹ Sobre a segunda fase do romantismo português e seu cânone estético, cf. Quental, 1865, p. 11. Conferir também a *História da Literatura Portuguesa*, na qual Óscar Lopes e António José Saraiva referem-se a esse momento como uma “reação classicizante”. Saraiva e Lopes, 1987, p. 789

¹⁴² Castilho, 1924, p. 22

¹⁴³ Rancière, 2005, p. 32

¹⁴⁴ Quental, 1865, pp. 5, 6

¹⁴⁵ Quental, 1865, p. 6

preconceitos e respeitos inúteis”¹⁴⁶, escreve. Sintomaticamente, a polémica em questão consistirá na primeira intervenção pública daquela que entrará para a história de Portugal como a Geração de 70, famosa não apenas por sua atuação estética mas também política. Como procurei estabelecer na introdução deste trabalho, os âmbitos “estético” e “político” são, em alguma medida, indissociáveis: a já observada acusação que Antero fará na sua Conferência de 1871, sobre uma preservação da mentalidade do Antigo Regime no seio das revoluções liberais (“quando mais tarde lhe deram a liberdade (...) não soube usar dela”¹⁴⁷) é análoga à sua acusação de que resiste um devir doutrinário e canônico no seio do movimento literário romântico.

Tentei, no capítulo anterior, apresentar a ideia de que Eça de Queirós – amigo e discípulo de Antero nos anos de ambos em Coimbra¹⁴⁸ – construiu seu estilo alusivo e farto de “alianças desusadas” em larga medida contra a convencionalidade do romantismo “de baixa voltagem”, o mesmo contra o qual se insurgiu o poeta açoriano. Através de sua desobediência às convenções românticas explica-se, por exemplo, parte do desagrado manifestado por Machado de Assis diante de *O Primo Basílio*. Que haja nessa desobediência estética implicações políticas, o próprio Eça não se cansa de reafirmar.¹⁴⁹

A opção feita na intriga de *Os Maias*, contudo – recuperar e esfacelar um modelo clássico da narrativa trágica aristotélica –, convida a mais reflexão. Se podemos afirmar com segurança que a opção por uma “tragédia esfacelada” não é um recuo em direção a um cânone, então do que se trata? Penso que a resposta diga respeito a uma oposição queirosiana a certa regularidade que atravessa tanto o pensamento clássico quanto o romântico, mas também atravessa a própria reflexão da Geração de 70: a noção de um fim pré-estabelecido. Vejamos como isso se dá em cada caso. O pensamento clássico sobre a arte, ao situar a verdade a respeito da beleza da obra em um modelo externo, concebe o fazer artístico como uma prática na qual o fim já está dado desde o princípio: o caminho do artista clássico jamais ultrapassa o ponto em que este produz a obra de arte que melhor obedeça às leis de um modelo normativamente estabelecido (por exemplo, a

¹⁴⁶ Quental, 1865, p. 7

¹⁴⁷ Quental, 2016, p. 75

¹⁴⁸ Para a relação entre Eça de Queirós e Antero de Quental, conferir Lima, 2015, p. 120. Verbetes “Antero Visto por Eça”.

¹⁴⁹ Para as pretensões de intervenção política de *O Primo Basílio*, cf. Queirós, 2005, p. 33

Poética), e qualquer distância a que sua obra se situe desse modelo é tão somente a medida de sua imperfeição.¹⁵⁰ Este fim dado do fazer artístico, segundo Luc Ferry, funciona como um “microcosmos” do mundo (uma analogia do mundo, diria Rancière) tal como este era pensado no modelo clássico: o bem, a verdade e o próprio destino do mundo também estão inscritos em leis divinas estabelecidas que só precisam e podem ser cumpridas.¹⁵¹

Em que pese tudo quanto houve de revolucionário estético-politicamente na passagem do classicismo para o romantismo (e todas as pesadas diferenças contextuais entre cada um dos casos), a instituição oitocentista do romantismo “de baixa voltagem” como um novo cânone que também demanda obediência à arte (o “consenso universal” a que se referiu Castilho) não deixa de ser índice de certa persistência, no século XIX, da lógica que situa um fim preestabelecido para a arte. E embora a modernidade marque uma relação do homem com a história e o futuro muito diferente de outras lógicas de pensamento que a precederam, há índices sugerindo que algo dessa relação de “microcosmo” também permanece, isto é, que – tal como a arte – o mundo no século XIX também continua podendo ser pensado como se encaminhando para um fim já preestabelecido: segundo Luc Ferry, a *Fenomenologia* de Hegel, que tanto influenciou a Europa de oitocentos, apresenta um modelo teleológico da história como o auto-desdobramento de uma ideia, que parte necessariamente de um estado germinal de potência (o *em si*) para confrontar-se com contradições e contingências no plano da existência (o *dasein*, ou *ser aí*) e finalmente retornar a si própria incorporando de modo sistemático as contradições contra as quais se bateu (o *para si*)¹⁵². Por outro lado, mas no mesmo sentido, os diversos positivismos inspirados no método científico que vicejaram ao longo do século XIX também supunham uma história teleológica para o mundo

“procurando inferir dos seus resultados, apesar de estes terem sempre um valor problemático e parcelar, leis que teriam uma validade universal - a lei da evolução -, a partir das quais sistematizavam uma visão do mundo e da vida antiteológica, antimetafísica e tida por definitiva”¹⁵³.

¹⁵⁰ Ferry, 1990, p. 31

¹⁵¹ Para a arte dos “Antigos” como um microcosmo do mundo, cf. Ferry, 1990, p. 31

¹⁵² para a continuidade entre o pensamento clássico e a filosofia da história de Hegel, cf. Ferry, 1990, p. 169

¹⁵³ Catroga, 2015, p. 1040. verbete “positivismo”.

O que chama atenção é que, leitores tanto de Hegel quanto dos positivistas, os comparsas de geração de Eça de Queirós não deixaram de pensar as questões do mundo, da arte e muito especialmente de Portugal de acordo com um destino pré-estabelecido que devesse ser cumprido. Já em 1871, em sua Conferência do Casino, Antero de Quental faz uma longa consideração das três “causas da decadência” de Portugal e da Espanha, para então apresentar como solução a revolução socialista. O que cabe destacar aqui, neste passo do pensamento anterior, é que o socialismo não surge em seu discurso como opção, possibilidade ou mudança no curso da história. O socialismo de Antero, ao contrário, é

“a quem pertence o futuro. Esta é a tendência do século: esta deve também ser a nossa. Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução”. (Quental, 2016, p. 89, grifo meu)

Antero situa o socialismo como o dono de um futuro para o qual o século “tende” independente da ação de quaisquer agentes; um fim estabelecido que é apenas necessário cumprir. Toda a agência possível para o homem neste modelo anterior (a “revolução”) não é mais que conformar-se à tendência impessoal do século. Uma década depois, em 1881, o historiador Oliveira Martins apresenta uma leitura dos destinos do mundo e de Portugal em seu *Portugal Contemporâneo* ainda mais claramente orientada para um fim previamente estabelecido.¹⁵⁴ O próprio Oliveira Martins classifica em certo ponto a história que está contando como uma “tragédia portuguesa”¹⁵⁵, e de fato o percurso linear inexorável de um herói trágico nos moldes aristotélicos é um modelo eficaz para se pensar a história teleológica do *Portugal Contemporâneo*, caminhando para um fim pré-estabelecido. Vejamos como.

Sintomaticamente, Martins concebe como motor da história a “Vontade”, categoria que remete à noção clássica do herói aristocrata trágico por se manifestar inicialmente nos indivíduos e se tornar coletiva e decisiva na medida

¹⁵⁴ Este livro – que segundo Carmo Salazar Ponte consolida uma “filosofia fatalista da história” elaborada por seu autor – apresenta a ideia de um Portugal que apenas cumpre certo destino já pré-escrito, valendo-se de uma estrutura em muitos aspectos comparável, assim como a de *Os Maias*, a uma tragédia grega. Carmo Salazar Ponte inclusive atribui o que ele entende como a estrutura trágica de *Os Maias* (entendimento que ele vai buscar na *Introdução* de Carlos Reis) a uma assimilação feita por Eça do livro do amigo Oliveira Martins. cf. Ponte, 2015, pp. 829-830

¹⁵⁵ “A tragédia portuguesa começava”. Martins, 1976, p. 35

em que esses indivíduos sejam sujeitos representativos, como reis e nobres. Em um breve resumo, pode-se dizer que, segundo Oliveira Martins, o papel de um rei é contaminar a nação com a sua “Vontade” para que esta se cumpra.¹⁵⁶ Contudo, independentemente das Vontades, Martins situa no fim da história um ponto comum para o qual todas elas convergem: é a Igualdade. Oliveira Martins, ecoando de alguma forma a “Igualdade de Condições” de Tocqueville, escreve na “advertência” do seu *Portugal Contemporâneo*:

“Todo aquele que meditar sobre a História da civilização de qualquer povo achará no âmago dessa História este facto: a crescente aproximação das condições dos homens, aproximação nos haveres, no saber, na capacidade, nas funções políticas e sociais. À medida que a civilização cresce, diminuem as diferenças entre os membros de uma sociedade: à especialização das funções corresponde uma equivalência de forças. Estas palavras irrefutáveis bastam para nos mostrar que o critério da História é a Igualdade, expressão concreta da civilização.

Variáveis, múltiplos, dependentes do tempo, do lugar, do carácter, são os meios que podem servir na História para permitir ou favorecer o desenvolvimento dessa lei íntima, peculiar à sociedade dos homens. Repúblicas, monarquias, impérios, tiranias, demagogias, todos podem servir e tem servido. Dizia-se que todas as estradas levavam a Roma! Assim todos os caminhos, por tortuosos e mal traçados que sejam, conduzem à Igualdade.” (Martins, 1976, p. 28)

Como se pode ver, os pensamentos de Antero de Quental e Oliveira Martins apresentam como similaridade o fato de suas as noções, respectivamente, de “socialismo” e “igualdade” estarem situadas como pontos finais e culminantes de uma história que tem que cumprir um caminho até elas. O que fica estabelecido nos dois casos – seguindo a tendência historiográfica que desde o século XVIII procurava conformar a escrita da história algo próximo do modelo clássico de tragédia apresentado na *Poética*¹⁵⁷ – é um arranjo no qual a história é apresentada como um sistema unificado, que se estrutura segundo princípios análogos ao da “unidade da ação”: como um caminho ordenado que se orienta para um fim do qual não se escapa e não se ultrapassa.

O esfacelamento da estrutura trágica operado por Eça de Queirós em *Os Maias* parece situar-se nos antípodas dessa noção, segundo a qual um fim pré-estabelecido tem que ser cumprido através de um caminho ordenado. O caminho do herói neste romance, como já vimos, não possui qualquer ordem harmônica,

¹⁵⁶ para o conceito de história em Oliveira Martins, cf. Saraiva, 1995, p. 91

¹⁵⁷ cf. Koselleck, 2006, pp. 133-145

consistindo antes num “fogo cruzado”, um “corpo anômalo” de episódios que se multiplica sem obediência a qualquer princípio. O “destino” não se manifesta senão ambigualmente, num reposteiro ou num cadáver que caem sem que se possa ser atribuído qualquer sentido unívoco a essas quedas. O próprio incesto entre Carlos e Maria Eduarda perde seu sentido trágico evidente quando é metabolizado por um “gestor” e dissolvido em dois exílios apenas vagamente explicados, alimentados por uma quantia imensa de dinheiro que “digam lá o que disserem, sempre consola de tudo”.

Muito eloquentemente, o último capítulo do romance consiste em dois personagens em uma longa perambulação sem rumo definido, que culmina em uma corrida em direção a um fim que não é propriamente um fim, porque está em movimento. Carlos da Maia e João da Ega se reencontram em Lisboa dez anos depois dos eventos do capítulo XVII. Caminham mais ou menos a esmo por uma cidade que não lhes pertence e definitivamente não os reconhece como aristocratas que possam, à maneira clássica, encarnar seu destino. Visitam o Ramalhete, onde Ega se depara com a já referida caixa na qual caoticamente se sobressai uma chinela de Afonso da Maia em meio à pertences de sua neta.¹⁵⁸ Após todo o périplo, já de volta à rua, Carlos apresenta a Ega sua “teoria definitiva”¹⁵⁹ a respeito da vida: certo “fatalismo muçulmano”¹⁶⁰. Curiosamente, numa aparente contradição com a ideia que venho tentando construir, a teoria definitiva de Carlos parece em todos os aspectos alinhada com a velha noção de que o fim da história já está dado (no caso, sob a forma de uma “poeira” homogênea que não deixa de ecoar a “Igualdade” de Oliveira Martins) e que o que resta é cumpri-lo:

“Riram ambos. Depois Carlos, outra vez sério, deu a sua teoria da vida, a teoria definitiva que ele deduzira da experiência e que agora o governava. Era o fatalismo muçulmano. Nada desejar e nada recluir... Não se abandonar a uma esperança - nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez, deixar esse pedaço de matéria organizada, que se chama o Eu, ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito Universo... Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades.

Ega, em suma, concordava. (...)

¹⁵⁸ cf. Queirós, 2015, p.530

¹⁵⁹ Queirós, 2015, p. 550

¹⁶⁰ Queirós, 2015, p. 550

- Se me dissessem que ali em baixo estava uma fortuna como a dos Rothschilds ou a coroa imperial de Carlos V, à minha espera, para serem minhas se eu para lá corresse, eu não apressava o passo... Não! Não saia deste passinho lento, prudente, correcto, seguro, que é o único que se deve ter na vida.

- Nem eu! acudiu Carlos com uma convicção decisiva.” (Queirós, 2015, p. 550)

A teoria do “fatalismo muçulmano” parece pontuar moralmente toda a tragédia contada até ali. A “convicção definitiva” sobre ela não sobrevive, contudo, nem por uma página inteira. Carlos dá-se conta de que está atrasado para um jantar com Vilaça (e quem mais seria?). Ega repara que um americano (um bonde de tração animal) está passando, mas é preciso correr para apanhá-lo. Esquecidos da inexorabilidade do destino, da inutilidade de bater-se e esforçar-se contra uma história já previamente ordenada e sistematizada, ambos os personagens negam expressamente a verdade que acabaram de fixar e lançam-se na incerteza de uma corrida em direção a esse objeto em movimento.¹⁶¹ O romance termina com este pequeno episódio em aberto, sem que fique claro se o americano será apanhado ou não. Sem que fique claro, inclusive, se a história daqueles personagens de fato chegou ao fim: “há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo”, dissera Aristóteles, e as vidas de Carlos, Ega e dos demais personagens parecem, em que pese o muito já vivido, ainda minimamente abertas a esses acontecimentos. Helena Carvalhão Buescu parece chegar a uma conclusão muito semelhante. Analisando comparativamente o que ela chama de “Atos V” (o ato do espetáculo trágico em que, via de regra, dá-se a catástrofe) de *Os Maias*, *A Educação Sentimental* e *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, ela escreve:

“...o acto V é em *L'education sentimentale* inevitável (falo do ponto de vista das próprias personagens) e coincide com as últimas páginas do romance; em *Os Maias*, é possível conceber que o Acto V seja, quem sabe, preambular a qualquer outro, que talvez se lhe siga”. (Buescu, 1995, p. 156)

Ao contrário de uma tragédia estritamente obediente às leis da *Poética*, ao contrário de um cânone romântico como o que defendia Machado de Assis e ao contrário também das narrativas histórico-políticas aqui apresentadas de Antero de Quental e Oliveira Martins, a tragédia esfacelada de *Os Maias* organiza-se

¹⁶¹ cf. Queirós, 2015, p. 550

esteticamente de modo a não estabelecer assertivamente um fim para ao qual caminha. Da mesma forma que as mais enxutas metáforas do romance (como a da “fumaça furiosa”), o seu grande arco narrativo também organiza-se como uma imensa alusão, imagética, dúbia, irreduzível a uma conceitualização racional. Nenhuma inteligibilidade é estabelecida ali de forma tão estável e imóvel que não possa ser, como o americano da cena final, recolocada em movimento logo em seguida.

Conclusão

"- Sim, mentiram-te. O diabo não é o príncipe da matéria, o diabo é a arrogância do espírito, a fê sem sorriso, a verdade que nunca é a florada pela dúvida. O diabo é sombrio porque sabe para onde vai, e, andando, vai sempre para o lugar de onde veio."

(Umberto Eco, em *O Nome da Rosa*)

4.1 - Os Maias e a democracia

Os dois capítulos que compõem o corpo principal deste trabalho tendem a convergir para um mesmo ponto, que por sua vez já estava sugerido na introdução que lhes precedeu – ou pelo menos terá acontecido assim caso os argumentos expostos até aqui tenham sido suficientemente convincentes e a sua apresentação não muito disparatada. Caso contrário, isto é, caso os dois capítulos principais tenham sido falhos, esta conclusão não pode fazer nada para consertá-los: sua função não é a de explicar o que a precedeu, mas a de dar o passo faltante para que o “tender a convergir” projetado nas páginas anteriores se realize numa convergência propriamente dita – um encontro. Embora o essencial já tenha sido apresentado, pode-se dizer que a porção de texto que se segue é uma descrição desse encontro: entre o romance *Os Maias* e a noção de *democracia*. Ainda assim, uma recapitulação sumária não fará mal.

O capítulo intitulado “A democracia segundo Tomás de Alencar” isolou dois procedimentos da descrição queirosiana fartamente presentes em *Os Maias*: batizei-os de “vestígios alusivos” e “alianças desusadas”. Embora distintos entre si, ambos participam da produção de um mesmo efeito, que é o da des-hierarquização dos valores do mundo ficcional através da opção pela descrição confusa, concernente ao sensível (uma descrição “não conceitual”, nas palavras de Hans Blumenberg). A produção desse mundo narrativo que não distingue com clareza uma hierarquia de importâncias está em fundamental desacordo, segundo tentei demonstrar, com a sensibilidade de um leitor que possua uma hierarquia demasiadamente sedimentada de valores (um leitor que “espera tudo de cima”,

nas palavras de Antero de Quental). Esse desacordo, assim, fere aquilo que Jacques Rancière chamou de “partilha do sensível” do leitor.

O capítulo seguinte, que tem por nome “A tragédia segundo Vilaça Jr.”, concentra-se na trama de incesto que se torna visível nos capítulos finais de *Os Maias*; aponta que o romance recupera diversos procedimentos clássicos da tragédia aristotélica ao mesmo tempo que desrespeita a base sobre a qual o próprio Aristóteles os tinha instituído (o “princípio de unidade da ação”). Distinguem-se aqui e ali no romance elementos de tragédia, embora eles apareçam sempre cercados por um acúmulo de descrições (os tais vestígios alusivos e alianças desusadas) que não respeitam a posição hierárquica subalterna à qual seriam relegadas pelo princípio aristotélico. Essa disposição de elementos, batizada neste trabalho de “tragédia esfacelada”, produz o efeito de desarticular completamente a noção de um caminho pré-estabelecido a ser traçado pelo herói no cumprimento de seu destino. Por conta disso, não há (mesmo nas últimas páginas do romance) um fim que possa ser reconhecido como tal: a conclusão da obra é ambígua, imprecisa, sugestiva e de todo modo *inconclusiva*. Esse arranjo narrativo, por sua vez, contrasta fortemente não apenas com os modelos clássicos de narrativa, mas também com as interpretações sócio-políticas que a própria geração de 70 portuguesa produziu sobre o seu país, fundadas em destinos pré-estabelecidos aos quais só se restava cumprir.

Tanto as menores partículas do romance quanto seu grande arco narrativo parecem, dessa forma, ser capazes de instaurar esse sentimento de algo que não pode ser determinado, normalizado, nem inserido numa hierarquia de alguma forma estável. Um sentimento como esse, por sua vez, pode ser facilmente aproximado daquela noção de um “ingovernável” sobre o qual “todo governo deve, em última análise, descobrir-se fundado”¹⁶², e que consiste exatamente na definição de “democracia” que busquei apresentar no início deste trabalho. Eis o cerne desta pesquisa: o romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, funciona como uma imagem da democracia porque sua organização interna, no âmbito formal, é democrática. E, segundo o paradigma estético-político que orienta este trabalho, é essa organização formal que produz um impacto sensível no leitor.

¹⁶² Rancière, 2014, p. 66

Neste ponto, há uma questão legítima que necessita ser respondida: não seria o ingovernável que Rancière identifica com a democracia (e que aqui eu aproximo de *Os Maias*) simplesmente aquilo que é o “próprio” da arte? Em outras palavras: a irredutibilidade metafórica que procurei encontrar nas descrições de Eça, bem como a ambiguidade irresoluta de seu final – não seriam aspectos comuns a tudo aquilo que classificamos como uma obra de arte? Muito embora o objetivo deste trabalho não seja um debate conceitual tão complexo, a questão precisa ser brevemente enfrentada.

Talvez a melhor forma de começar a respondê-la seja voltar uma vez mais à crítica que Fialho de Almeida fez a *Os Maias* na ocasião de seu lançamento. Quando o autor de *A Cidade do Vício* ataca o romance queirosiano por considerá-lo uma obra “imbricada de remendos”, destituída de “sua bela serenidade de composição”, parece estar tomando partido da ideia de que a obra de arte caracteriza-se por uma composição serena, ordenada, na qual não cabem o que ele chama de “remendos” (que, por sua vez, sabemos ser os múltiplos episódios exuberantemente descritivos e saturados de metáforas que Eça colocou em seu romance). Já esse primeiro ponto nos permite vislumbrar a historicidade daquilo que se considera como sendo o “próprio” da arte.¹⁶³ O que para Fialho caracteriza uma obra de arte não apenas *não é* a ambiguidade, como parece chegar a ser o seu oposto.

Além disso, a crítica de Fialho parece ser ela própria o eco – inconsciente ou não – de outras críticas do mesmo gênero, publicadas algumas décadas antes de *Os Maias*: refiro-me às críticas feitas aos romances realistas de autores como Balzac, Flaubert e Zola quando estes foram publicados pela primeira vez na França. Vejamos este trecho que Barbey d’Aurevilly escreveu sobre Flaubert em algum momento da década de 1860:

“[...] não há um livro ali; não existe essa coisa, essa criação, esse trabalho de arte constituído por um livro com desenvolvimento organizado [...]. Ele escreve sem um plano, indo adiante sem uma visão total preconcebida [...] é um arrastar-se entre o insignificante, o vulgar e o abjeto pelo único prazer do deixar-se estar.” (d’Aurevilly apud Rancière, 2015, p. 21)

¹⁶³ Para uma discussão longa e acurada sobre a historicidade do que seria o “próprio da arte”, conferir o capítulo “A pintura no texto”, do livro *O Destino das Imagens*, também de Jacques Rancière. (Rancière, 2012, pp. 79-100).

O ataque que há no texto – ao que o crítico pensa ser um certo caráter disforme do romance dito realista, no qual as partes aparecem insubmissas a um todo – parece uma versão mais agressiva do argumento de Fialho. Para Jacques Rancière, em *O Fio Perdido*, críticas como as de ambos consistem em testemunhos do poder que os romances realistas possuem de romper com as convenções representativas. Rancière também reafirma a historicidade daquilo que é o “próprio” da arte ao apontar os romances do fim do século XIX como agentes da fundação do que ele batiza de “regime estético” (o regime que teria finalmente sacramentado a ambiguidade e o irresolvido como “o próprio da arte”¹⁶⁴). Dessa forma, aquilo que aponto como a instauração de uma imagem da democracia em *Os Maias* só pode hoje confundir-se com algo comum a qualquer obra de arte por conta do fato de esse romance específico ter participado do processo histórico que definiu a ideia de arte tal qual parecemos conceber hoje em dia.

Para que não haja dúvidas de que isso que parece hoje “meramente” comum à toda obra de arte evocava nada menos que a ideia de democracia na segunda metade do século XIX, cabe voltarmos a mais uma das críticas que Flaubert recebeu em seu tempo, à qual Rancière dedicou um longo trecho de seu ensaio. Trata-se do texto que Armand du Pontmartin escreveu sobre *Madame Bovary* ainda em 1857, no qual não teve dúvidas ao afirmar que tanto a atenção do romancista aos detalhes descritivos insignificantes quanto a ambiguidade indistinta que pairava sobre os eventos da narrativa qualificavam o livro como “democracia em literatura”. Pontmartin vai mais além, ao associar o espírito democrático a toda a escola realista:

“Esta igualdade da criatura diante do mal é uma das características distintivas do espírito democrático na arte. Encontra-se em toda esta escola que, sob o nome impróprio do realismo, instala o sentimento da igualdade absoluta de todas as coisas e de todos os seres, como a inspiração suprema da poesia, da pintura e do romance. Trinta anos atrás, um escritor famoso definiu o romantismo: ‘O liberalismo na literatura.’ Dizemos que o realismo é e só pode ser democracia literária” (Pontmartin, 1859, p. 260)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Para a discussão elaborada por Rancière sobre o que é “o próprio da arte”, cf. Rancière, 2021, pp. 79-100

¹⁶⁵ “Cette indifférence implacable, cette égalité de la créature devant le mal est un des caractères distinctifs de l'esprit démocratique dans l'art. On le retrouve dans toute cette école qui, sous le nom inexact de réalisme, installe le sentiment de l'égalité absolue de toute chose et de tout être, comme inspiration suprême de la poésie, de la peinture et du roman. Il y a trente ans, un écrivain célèbre a défini le romantisme: ‘Le libéralisme en littérature.’ - Nous disons, nous, que le réalisme n'est et ne peut être que la démocratie littéraire”

No entanto, ao se apropriar do pensamento desse velho crítico francês, Jacques Rancière detém-se sobretudo em um ponto que – em tese – afastaria *Os Maias* da possibilidade de ser qualificado como “democracia em literatura”. O filósofo associa essa igualdade entre os elementos da narrativa tão frequente em certos romances do fim do século XIX com o enfoque que as obras dessa época deram a personagens tradicionalmente marginalizados na arte e na sociedade:

“O crítico reacionário revela, com franqueza, a base social da poética representativa: a relação estrutural entre as partes e o todo fundamentava-se numa divisão entre as almas da elite e as das classes baixas. Quando essa divisão desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição.”

Em que pese o fato deste parágrafo de Rancière evocar irresistivelmente o episódio do chapéu de Vilaça Jr. (Vilaça é o subalterno que “entope” a “ficção” com o “evento insignificante” do sumiço da sua peça de indumentária), a verdade é que o tipo de obra que ele tinha em mente ao escrever esse trecho distingue-se muito de *Os Maias* no que diz respeito ao universo social em que a narrativa se dá. Rancière exemplifica sua noção de democracia em literatura com personagens como a humilde Felicité, a criada camponesa que protagoniza *Um coração simples* (Flaubert); com os trabalhadores de mineração explorados de *O Germinal* (Zola); e mesmo com os jovens camponeses Julien Sorel e Lucien de Rubempré, respectivamente de *O Vermelho e o Negro* (Stendhal) e *As Ilusões Perdidas* (Balzac). Para Rancière, é o espaço inédito dado a essas figuras antes excluídas ou ocupantes de posições subalternas na pirâmide social que “entupiria” a narrativa de descrições que antes não tinham espaço ali.

No caso de *Os Maias*, por outro lado, a “democracia em literatura” parece se fazer sentir em negativo. Não temos um mineiro, uma criada ou um plebeu ocupando o maior espaço da narrativa: o romance é todo experimentado do ponto de vista da aristocrática família Maia, como em uma tragédia clássica. Ainda assim, o excesso descritivo e a ambiguidade característicos da democracia estão lá, fazendo-se notar. Apenas, nesta obra em particular, o foco recai sobre um

personagem de caráter aristocrático, cujo espaço de ação foi tolhido pela ascensão democrática de toda uma “plebe” emergente, que por sua vez pode aparecer como Vilaça procurando seu chapéu, mas também como a criada Miss Sarah tendo um affair amoroso na calada da madrugada, ou Palma Cavalão e Eusebiozinho flertando com as espanholas em Sintra.

4.2 - A Democracia e *Os Maias*

Este trabalho poderia terminar aqui. Mas, nesse caso, talvez coubesse aquela pergunta célebre de Machado de Assis: “e bem, e o resto?”. Uma vez que se pode promover o encontro entre o romance *Os Maias* e a ideia de democracia, de que isso serve? O que se pode aprender, para benefício dos queirosianos ou dos democratas? Escolhi um breve trecho, retirado das primeiras páginas do já citado *A Democracia na América*, de Alexis de Tocqueville, para colocar em movimento uma resposta provisória para tal questionamento, resposta esta que pode ser ainda bastante mais elaborada no futuro:

“..parece que rompemos em nossos dias o vínculo natural que une as opiniões aos gostos e os atos às crenças; a simpatia que se fez notar em todos os tempos entre os sentimentos e as idéias dos homens parece destruída, e dir-se-ia que todas as leis da analogia moral foram abolidas.” (Tocqueville, 1998 p. 17)

Nesse trecho da abertura de seu livro, Tocqueville se lamenta diante do avanço inexorável da Igualdade de Condições. Responsabiliza a igualdade democrática pelo rompimento de certo “vínculo natural” (uma característica, por sua vez, do período aristocrático) que seria capaz de unir “as opiniões aos gostos e os atos às crenças”. Responsabiliza a democracia, enfim, pelo rompimento de uma ordem. O advento da Igualdade de Condições, pelo que se pode notar exclusivamente por essa passagem, não alterou apenas as coisas da sociedade, mas principalmente aboliu a “simpatia” entre elas, para o prejuízo de todos. E aqui, por “simpatia” podemos entender as relações hierárquicas que ligavam e regulavam os diferentes extratos sociais, seus valores, seus direitos, sua visibilidade e suas representações. A consequência sub-entendida aí é a da perda de significado: que sentido podem ter as coisas quando as relações que as ligavam foram destruídas? A imagem pintada pelo francês nesse parágrafo parece ser

aquela que remonta à ideia platônica da democracia como o equivalente de uma grande bagunça deletéria, em que o sentido de qualquer ato se perderia.

É verdade que todo o resto dos dois calhamaços que compõem *A Democracia na América* se dedica a complexificar com infinitos matizes esse quadro inicial, exatamente descrevendo novas e frutíferas relações possíveis que se podem estabelecer em uma sociedade democrática, mas esse parágrafo específico serve de índice da durabilidade dessa associação entre democracia e “bagunça”; uma associação que não morre ali, e reverbera até hoje com consequências funestas. A “baixa intensidade”¹⁶⁶ que Boaventura de Souza Santos enxerga como característica fundamental dos estados democráticos concebidos pelas sociedades do século XX e do início do século XXI é índice da permanência dessa ideia ancestral. O paradigma que determina os limites das democracias atuais, segundo Rancière, faz das câmaras representativas, eleições quadrienais e instâncias burocráticas as suas instituições basilares exatamente porque vivemos a hegemonia da ideia de que um governo sustentado por alternativas mais democráticas do que essas (por exemplo: a distribuição de cargos de poder por sorteio, as assembléias populares deliberativas, os plebiscitos e referendos, os grupos de trabalho...) resultaria inequivocamente no mais destrutivo caos.¹⁶⁷

O próprio Tocqueville, curiosamente, parecia pensar até certo ponto na direção contrária desse consenso contemporâneo criticado por Boaventura e Rancière. Em que pese o que a leitura isolada de uma passagem sua pode dar a entender, seu maior temor diante do rompimento das relações aristocráticas de poder não era a bagunça, mas exatamente seu oposto: uma ordem absoluta demais. Para o francês, a complexa e variada hierarquia de poderes e relações que caracterizava a sociedade aristocrática de alguma maneira equilibrava-se de modo a nenhum poder ser desmedidamente forte. Uma sociedade de iguais, por outro lado, sem vínculos graduais de poder entre as diferentes pessoas (sem hierarquia, portanto), seria a vítima ideal de um grande e único déspota poderoso o suficiente para “achatar” a todos.¹⁶⁸ Nesse ponto do argumento de *A Democracia na*

¹⁶⁶ Santos, 2002, p. 73

¹⁶⁷ cf. Rancière, 2014, pp. 67-90

¹⁶⁸ “A igualdade coloca os homens um ao lado do outro, sem vínculo comum a retê-los. O despotismo ergue barreiras entre eles e os separa. A primeira os dispõe a não pensar em seus semelhantes; o segundo faz da indiferença, para eles, uma espécie de virtude pública. O

América, Tocqueville descreve os conselhos de cidadãos, as associações comunitárias e outras formas de “associar-se livremente em todas as coisas”¹⁶⁹ que encontra em solo americano. Essas associações, capazes de fundar espaços comuns (muito próximas dos dispositivos democráticos que os estados contemporâneos hoje rejeitam), surgem para Tocqueville como a alternativa ao “vínculo natural” que se rompeu: são vínculos artificiais, plurais, livres e às vezes fugazes, que constituem a defesa de uma sociedade democrática contra o despotismo. Por um lado, o déspota todo poderoso de uma grande população é literalmente *impessoal*, pois coloca-se a uma tal distância de todos para poder governá-los que sua forma humana deixa de se fazer perceber; por outro, nas palavras de Tocqueville,

“Os sentimentos e as ideias só se renovam, o coração só aumenta e o espírito humano só se desenvolve mediante a ação recíproca dos homens uns sobre os outros. Mostrei que essa ação é quase nula nos países democráticos. É necessário portanto criá-las artificialmente aí. E isso somente as associações podem fazer” (Tocqueville, 1998, p. 134)

Deixemos por um instante Tocqueville com seus déspotas e suas associações, para dar atenção ao outro pólo da discussão, no qual temos o romance de Eça de Queirós sobre o qual tanto já se falou neste trabalho. Pelo privilégio que dá ao campo “não-conceitual” da linguagem, em detrimento do conceito, *Os Maias* parece estar sempre se recusando a deixar-se reduzir a um sentido único, último, definitivo. Penso que essa característica específica da obra torna produtiva a sua leitura à luz de um interessante ensaio escrito por Helena Carvalhão Buescu a respeito de Eça, que contudo não menciona especificamente o romance de 1888. Em *Descrição, ironia e antropologia literária: Eça de Queirós*¹⁷⁰, a autora lê alguns contos e textos jornalísticos de Eça à luz das teorias de Bakhtin e da moderna antropologia, para defender que uma das marcas distintivas da sua obra é a de tomar partido sempre daquilo que é historicamente contingente (em oposição ao atemporal e unitário), dialógico (em oposição a monológico) e humano (em oposição a reificado). Todas essas oposições são

despotismo, que é perigoso em todos os tempos, é pois particularmente temível nas eras democráticas.” Tocqueville, 2000, p. 125

¹⁶⁹ Tocqueville, 2000, p. 143

¹⁷⁰ Buescu, 2001, pp. 121-158

análogas ao já referido par “não-conceitual *versus* conceitual”, e parecem apontar para o não pertencimento de *Os Maias* a uma instância privada: na medida em que não se deixa reduzir a um entendimento único, uno, monológico (o entendimento de um só), o romance sugere uma instância plural. Em outras palavras, a ambiguidade e vagueza de sentido do livro continuamente convidam à fundação um espaço comum em torno de si, de coexistência e convivência entre diferentes pontos de vista contingentes jamais redutíveis a uma última palavra. Pedindo antecipadamente desculpas pelo chavão, admito que ainda é um verso de Caetano Veloso a melhor imagem do que quero descrever aqui: trata-se de pensar a pluralidade de sentidos de *Os Maias* como “diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final”.

Ora, precisamente essa ideia – de um espaço em que coexiste uma variedade que não se deixa submeter a uma ordem monológica final – parece ser inteiramente análoga à ideia de “associação” em Tocqueville, segundo a qual os indivíduos democráticos se associam para criar uma instância de resistência face ao despotismo. Talvez seja o caso, então, de sugerir que o romance *Os Maias* torna-se ele próprio um espaço democrático de associação entre aqueles por ele afetados, dessa forma mantendo o sentido da obra plural e em movimento. Talvez seja o caso de dizer, alargando o sentido de uma frase de Buescu no artigo referido acima, que a literatura de Eça “é nunca parar o jogo de sentidos, trânsitos e trocas da sociabilidade humana”¹⁷¹.

Assim, se por um lado a busca pela relação entre *Os Maias* e a democracia passa pela recuperação dessa noção hoje esquecida e bastante radical da palavra grega (o “ingovernável” que Rancière depreende dos textos platônicos), talvez um sentido possível que justifique essa busca – estendida já por tantas páginas – esteja ligado a essa capacidade que o romance tem de nos lembrar que ser “ingovernável”, ambíguo, irreduzível a um sentido final, ou mesmo por vezes confuso e caótico... nada disso quer dizer o mesmo que a ideia de bagunça. Quer dizer simplesmente que a noção de um “vínculo natural” foi substituída pela de “associar-se livremente em todas as coisas”, o que equivale mais ou menos a dizer que a “serenidade de composição” da poética clássica foi substituída pela ambiguidade metafórica da arte na modernidade. *Os Maias* – mesmo com suas

¹⁷¹ Buescu, 2001, p. 146

infinitas imagens alusivas, suas alianças desusadas, sua tragédia esfacelada – não é bagunça. Democracia, mesmo no sentido mais radical dessa palavra, tampouco.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Fialho de. “Os Maias” in LOURENÇO, António Apolinário. *O Grande Maia - A recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Ângelus Novus, 2000.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, notas e comentários de Eudoro de Sousa. Maia: imprensa nacional- casa da moeda, 2016.

ASSIS, Machado de. “O Primo Basílio” in ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013

BAKHTIN, Mikahil. “Epic and Novel” In: *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não-conceitualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

BUESCU, Helena Carvalhão. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995

_____. *Chiaroscuro: modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. “Regresso ao Ramalhete” in *Ensaio de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1985

CACHOPO, João Pedro. *Momentos Estéticos: Rancière e a Política da Arte*. in AISTHE, Vol. VII nº 11, 2013

CAL, Ernesto da Guerra. *Língua e Estilo de Eça de Queirós*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969

CANNABRAVA, Euryalo. “Apresentação” in CAL, Ernesto da Guerra. *Língua e Estilo de Eça de Queirós*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969

CASTILHO, António Feliciano de. [carta] 25 nov. 1865, Lisboa [para] CASTELO BRANCO, Camilo. Porto. in COSTA, João (prefácio e notas). *Castilho e Camilo. Correspondência entre os dois escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.

CATROGA, Fernando. “Positivismo” in MATTOS, António Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

COELHO, Joaquim do Prado. “Para a compreensão d’Os Maias como um todo orgânico.” in *O Contrário de Penélope*. Amadora: Livraria Bertrand, 1976

COMTE, Augusto. *Discurso Sobre o Espírito Positivo*. Editora Escala, São Paulo, s.d.

COUTINHO, Paulo. *Um Outro Eça - Alguns aspetos do discurso político, social e religioso de Eça de Queirós*. 2016. 86 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra. 2016.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. Lisboa: Edições 70, 1990.

FREELAND, Alan. *O Leitor e a Verdade Oculta - Ensaio sobre Os Maias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989

FOLLAIN, Vera. “Além do Limite do Possível” in MARGATO e GOMES (Orgs.) *Políticas da Ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GARRET, Almeida. *Memória ao Conselheiro Real*. Retirado de <https://pt.scribd.com/doc/43918321/Memoria-ao-Conservatorio-Real> em 07/08/2017

GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário” in *Mitos, emblemas, sinais - Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Lisboa, Gradiva, 2006.

GUIMARÃES, Nuno. *Poesias completas*. Org. e prefácio de Fernando Guimarães. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

JAMESON, Fredric. “The Realist Floor-Plan”. Retirado no dia 16 de junho de 2016 do site http://sydney.edu.au/arts/slam/research/novel_studies/index.shtml.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s.d.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2006

LEMO, Esther de. “Prefácio” in QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias - Episódios da Vida Romântica*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988.

LIMA, Isabel Pires de. *As Máscaras do Desengano – Para uma abordagem sociológica de Os Maias, de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987.

_____. “Antero visto por Eça” in MATTOS, António Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

_____. “Eça, o realismo e a pintura: Uma prosa como ainda não há!” in *Metamorfoses*, nº13, ano 2015

LISBOA, Maria Manuel. *Teu Amor Fez de Mim Um Lago Triste*. Porto: Campo das Letras, 2000.

LOPES, Óscar. “Três livros de Eça” in *Álbum de Família*. Lisboa: Editora Caminho, 1984. p. 96

LOURENÇO, António Apolinário. *O Grande Maia - A recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Ângelus Novus, 2000.

LUKACS, Georg. “Narrar ou Descrever?” in *Ensaaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

MARGATO, Izabel. *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Políticas da Ficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

MARQUES, A.H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MARTINS, Oliveira. *Portugal Contemporâneo*.

MARX, Karl. *Escritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008

MATOS, António Campos (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

MEDINA, João. *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

MINÉ, Elza. *Eça de Queirós: jornalista*. Lisboa: Livros horizonte, 1986.

_____. *Alguns homens do meu tempo: e outras memórias de Jaime Batalha Reis*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017

MORETTI, Franco. “O Século Sério” in *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

MUECKE, D.C. *A Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA JR, Virgílio Coelho de. “Revolução e imaginação político-literária” in *História Unisinos* 18(2), Maio/Agosto 2014. pp. 301-311

PIMENTEL, Jorge Vieira. “As metamorfoses do herói e as andanças do trágico em Os Maias de Eça”. retirado de https://repositorio.uac.pt/browse?type%3Dauthor526value%3DPimentel%252C%2BFernando%2BJorge%2BVieira&ei=17heV4v6&lc=ptBR&s=1&m=471&host=www.google.com.br&ts=1516154320&sig=AOyes_RyxxD9ZY9TYJStw3c9ohMR_jgHsQ no dia 17/01/2018

PITA, A. P. (1990) “Para ler Homo Aestheticus de Luc Ferry” in FERRY, L. *Homo Aestheticus*, Lisboa: Edições 70.

PIRES, António Machado. *A ideia de Decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega, 1992

PONTE, Carmo Salazar. “Os Maias e Oliveira Martins” in MATOS, António Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

PONTMARTIN, Armand. “Le Roman Bourgeois et le Roman Démocrate” in LEVY, Michel. *Nouvelles causeries du samedi. Deuxième série des causeries littéraires*. Paris: 1859

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Rio de Janeiro: Zahar: 2015.

_____. *Uma Campanha Alegre*. Lello e Irmão editores, Porto, 1969. p. 18

_____. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Livros do Brasil, 1998.

_____. *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.

_____. *Cartas de Paris*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

_____. *A Tragédia da Rua das Flores*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. *O Primo Basílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. P. 65

QUENTAL, Antero de. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016

_____. *Bom senso e bom gosto*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

RANCIÈRE, Jacques. *El Hilo Perdido*. Buenos Aires: Manantial, 2015

_____. *O Ódio à Democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014

_____. *A Partilha do Sensível - estética e política*. São Paulo, EXO experimental org.;ed 34, 2005

_____. *Aisthesis*. London: Verso, 2013.

_____. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Carlos. *Estatuto e Perspectivas do Narrador em Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

_____. *Introdução à Leitura d'Os Maias*. Paço de Arcos: Impresa Publishing, 2013.

REIS, Jaime Batalha. “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós” in QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Livros do Brasil, 1998.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós - Uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra, Editora Limitada, 1945.

SALGADO Jr., António. “A Literatura Nova (O Realismo Como Nova Expressão da Arte)” in REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Publicações Alfa, S.A., Lisboa, 1990. p. 140

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003

SANTAMARIA, Alberto. *La vida me sienta mal - Argumentos a favor del arte romántico previos a su triunfo*. Santander: El desvelo Ediciones, 2015

SANTOS, Boaventura de Sousa; AVRITZER, Leonardo. “Introdução: para ampliar o cânone Democrático” in SANTOS, Boaventura de Sousa. *Democratizar a Democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SARAIVA, Antônio José. *As Ideias de Eça de Queirós*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1946.

_____. *A Tertúlia Ocidental - Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa: Gradiva, 1995.

_____; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1987

SILVEIRA, Francisco. “Os Maias e os volumes de uma crise” in MATOS, António Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

SOURIAU, E. (1933) “Art e vertité” in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, Vol. 2, nº 115, pp. 161-201.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracia na América: leis e costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracia na América: sentimentos e opiniões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.