

PERSPECTIVA E EFEITO GROTESCO NA CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DA TOCA EM *OS MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS



PERSPECTIVE AND GROTESQUE EFFECT IN THE CONSTRUCTION OF TOCA IN *OS MAIAS*, BY EÇA DE QUEIRÓS

Xênia Amaral Matos
UFSM, Brasil

Raquel Trentin Oliveira
UFSM, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 18/09/2017 • APROVADO EM 18/05/2018

Abstract

This paper aims to analyze how the grotesque is used for representing the Toca, setting in the novel *Os Maias* (1888), by Eça de Queirós. In order to achieve that objective, the narrative perspective is studied, as it is the element, which helps to build the grotesque effect. The methodology is based on the notion of *perspective structure*, post-narratological concept

created by Ansgar Nünning (2001), which embraces the different individual perspectives – the character’s and the narrator’s one – projected in the text (NÜNNING, 2001).

Resumo

O presente artigo analisa o modo como o grotesco é evocado na representação da Toca, cenário de *Os Maias* (1988), de Eça de Queirós. Para isso, investiga a questão da perspectiva narrativa, a qual auxilia na construção do efeito. Na análise dessa questão, será utilizada a noção de *perspective structure*, conceito da narratologia pós-clássica, cunhado por Nünning (2001) para abarcar as relações entre as várias perspectivas individuais – das personagens e do narrador – projetadas no texto (NÜNNING, 2001).

Entradas para indexação

KEYWORDS: Eça de Queirós. Narratology. Perspective. Grotesque.

PALAVRAS CHAVE: Eça de Queirós. Narratologia. Perspectiva. Grotesco.

Texto integral

Introdução

A retórica utilizada nos romances de Eça de Queirós recorreu a um uso singular das capacidades estilísticas e de composição frasal. Em um dos primeiros estudos sobre a análise estilística queirosiana, chamado *Língua e estilo de Eça de Queirós* (1969), Ernesto Guerra da Cal pontua que o escritor, através de uma utilização sofisticada dos adjetivos, dos advérbios e do estilo indireto livre, marcou suas narrativas com a presença das impressões e do subjetivismo das personagens na fala do narrador heterodiegético. Nesse processo, da Cal destaca que, em muitos momentos, a forma de exploração da subjetividade das personagens causa um efeito cômico que pode estar ligado a uma visão deformada dos objetos representados, como percebido no procedimento da adjetivação subjetiva: “Eça amava a hipérbole e a caricatura, e o adjetivo é o veículo mais espontâneo e natural para chegar a ela. Utilizava-o assim como uma lente de aumento com a qual maliciosamente deforma e desproporciona a representação das coisas e dos fatos (...)” (CAL, 1969, p. 141).

Por outro lado, o subjetivismo desses narradores heterodiegéticos era um indício de que a forma realista-naturalista¹, marcada por narradores que emitiam julgamentos e prolepses, estava em questão. Carlos Reis destaca que esse procedimento narrativo acusava um novo caminho que o romance tomava, no qual “o labor da consciência das personagens auto-analisando-se e analisando o mundo

de acordo com directrizes inspiradas em estados de alma por vezes caóticos e conturbados” (REIS, 1978, p. 96) ganharia destaque.

Além de expor um desgaste na forma realista-naturalista de narrar, o procedimento da adjetivação subjetiva também pode ser relacionado ao tom grotesco que as narrativas queirosianas ganham em determinados momentos. O tom grotesco é evocado na representação de personagens; de cenários; de ações relativas ao cômico e ao rompimento de interditos/tabus sociais, como o incesto e o adultério. Pesquisadoras, como Ofélia Paiva Monteiro (1994) e Maria João Simões (2005), dedicaram ensaios sobre a questão, nos quais enfatizam a deformação dos objetos representados e a ambivalência como características das narrativas ecianas.

Um exemplo da presença do grotesco na escrita de Eça de Queirós está presente no romance *Os Maias* (1888), o qual acompanha a história de três gerações da família Maia, especialmente a vida de Carlos da Maia. Nesse romance, o grotesco é evocado principalmente em determinadas ações e na construção de cenários que envolvem a situação do incesto – o qual ocorre entre Carlos e a personagem Maria Eduarda, irmã criada sem contato com a família Maia. Para Monteiro, em *Os Maias* existe uma *estratégia discursiva apostada* (MONTEIRO, 1994, p. 244), que se empenha em construir justamente uma atmosfera propícia para que se revele esse incesto. A problemática emerge na história a fim de mostrar “a falácia da incapacidade humana de ver e perceber [...] a fraqueza humana” (ibidem). Sendo assim, o grotesco é evocado como parte dessa *estratégia discursiva*, pois comunica *os contornos monstruosos, trágicos e sacrais/profanos da relação* (idem, p. 245).

Por sua vez, Maria João Simões, ao analisar o grotesco na obra de Eça de Queirós, chama a atenção para o “perigo” da relação entre realismo e grotesco:

Por que então sugerir que a ligação entre realismo e grotesco poderá ser uma ligação perigosa? Em certa medida, por que ela põe em causa essa pretendida distância (pretendida por que ela se prescreve assim que seja lida) de um narrador que não se imiscui no narrado – distância essa que, afinal, impossível de concretizar completamente.

De facto, é através da ambivalência do grotesco, da hiperbolização, da caricatura e da duplicidade da ironia que se infiltra a subjetividade do narrador (SIMÕES, 2005, p. 49).

Dessa forma, Simões retoma as observações feitas por da Cal, principalmente a importância da adjetivação, uma vez que esse processo será um dos responsáveis por apresentar a visão deformada e satírica sobre os objetos. O processo de adjetivação subjetiva implica consequentemente a questão da perspectiva na narrativa, uma vez que se relaciona com a exposição da visão de mundo, da psique e das percepções das personagens e do narrador.

Nesse sentido, o presente trabalho propõe uma análise dessa instância, a partir das considerações de Ansgar Nünning (2001) sobre a *structure perspective*², a fim de discutir como o grotesco é evocado em *Os Maias*. Para tal, foi selecionada a cena em que a personagem Carlos apresenta a Toca, casa utilizada para encontros amorosos, à personagem Maria. Para tal, além do nome mencionado serão utilizadas as considerações de Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin e Dietir Miendl sobre o grotesco.

1. A questão da perspectiva e a noção *structure perspective*

Resumidamente, a perspectiva pode ser compreendida como a adoção por parte do narrador de uma posição para contar uma história (cf. REIS, 1978, p. 94). No pioneiro trabalho sobre narratologia *O discurso da narrativa*, Gérard Genette organiza o estudo da perspectiva a partir da discussão do modo narrativo, o qual compreende o *como* se conta uma história. A perspectiva é definida como “o modo de regulação da informação que procede da escolha de um ponto de vista” (GENETTE, s.d, p. 183). De acordo com o autor, a perspectiva também está relacionada com a questão da voz, ou seja, com a figura do narrador. Por sua vez, o ponto de vista significa um posicionamento em relação ao narrado que pode ser tanto interior ou exterior à história.

Dessa forma, Genette expõe uma diferenciação entre *quem fala e quem vê*, funções que podem ou não serem ocupadas pela mesma instância. Conseqüentemente, da restrição da quantidade de informação exposta pelo narrador surge o conceito de focalização. Genette distingue três tipos de focalização: a) a zero ou não focalizada, na qual o narrador sabe mais do que a personagem; b) a interna, que ocorre quando o narrador limita as informações ao que uma ou mais personagens sentem ou sabem e c) a externa em que o narrador tem uma visão de fora e não revela o interior da personagem (cf. GENETTE, s.d). Assim, de acordo com Genette, não haveria personagem focalizador ou focalizado, pois tais papéis só poderiam ser creditados ao relato em si. Ao restringir a focalização ao nível do discurso, Genette contradiz sua própria distinção de que a personagem pode perceber o mundo e o narrador, através de sua voz, narrar isso.

Apesar de o modelo teórico genettiano ser bem aceito, como visto, esse possui divergências e não menciona como o leitor pode interagir com as perspectivas apresentadas no texto literário. Assim, no ensaio “On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps on a Constructive Narratology” (2001), Ansgar Nünning propõe uma leitura da perspectiva desenvolvida especialmente a partir da teoria cognitiva, como a de Graumann e Sommer (1989) e de outros estudiosos, que considera o leitor como peça-chave para a compreensão da perspectiva. Nünning argumenta que as diferentes abordagens da narratologia sobre a questão da perspectiva não conseguem diferenciar satisfatoriamente os variados níveis que esse aspecto da narrativa pode conter. De acordo com a teoria cognitiva de Graumann e Sommer (1989), a perspectiva pode ser compreendida como um

designador das estruturas mentais sobre as representações de mundo que os indivíduos têm. No âmbito narratológico, Nünning amplia esse conceito para *perspective structure*, a qual refere-se às relações entre as diferentes perspectivas individuais projetadas numa narrativa (NÜNNING, 2001, p. 209).

A teoria de Nünning também alia os conhecimentos do cognitivismo à visão construtivista, uma vez que ambos auxiliam a entender que a visão de mundo dos indivíduos é incapaz de reproduzir objetivamente a realidade, pois essa implicará necessariamente a subjetividade deles:

Narrative fiction, in particular, thematizes and structurally reflects the problems attached to the construction of world-models. The insights of constructivism can potentially be applied to every level of narrative communication. The cognitive process through which an individual (or collectivity) actively constructs a model of world are not only represented on the story level in the perspectives of the characters but also reflected on the discourse level (Ibidem).³

Dessa forma, uma narrativa é capaz de englobar diferentes visões de mundo em seus variados componentes. Nünning propõe que as perspectivas do narrador e das personagens sejam analisadas individualmente. A perspectiva da personagem integra tanto suas percepções mentais, quanto aquilo que se manifesta através de sua fala e ações na narrativa (valores morais, sentimentos, posições ideológicas, etc). Por sua vez, a perspectiva do narrador também projeta uma visão subjetiva de mundo, expressa menos ou mais diretamente, muitas vezes dependente da sagacidade do leitor para ser percebida. Dessa forma, a *perspective structure* engloba a visão subjetiva de mundo tanto das personagens, quanto do narrador – que, por vezes, abre espaço em sua própria voz (como no caso do discurso indireto livre, mas não somente) para a perspectiva das personagens.

Sendo assim, quanto mais divergentes ideologicamente, moralmente e/ou socialmente forem as perspectivas de uma narrativa, mais complexa é a perspectiva estruturante de um texto ficcional. Retomando a terminologia bakhtinina, essa estrutura será monológica quando as perspectivas convergirem semanticamente. Por outro lado, a *perspective structure* será dialógica se as visões contidas no texto apresentarem divergências. A fim de diferenciar os sistemas resultantes, Nünning propõe quatro critérios: 1) considerar a ênfase dada a cada perspectiva individual apresentada no texto; 2) questionar se há ou não uma hierarquia de perspectivas; 3) perceber o quão individualizada é a perspectiva do narrador e se é ou não estabelecida uma visão de mundo monológica; e 4) verificar se nos textos monológicos as perspectivas são idênticas ou complementares, ou convergentes a uma visão de mundo fechada; se dialógica ou polifônica perceber o grau de contraste e de discrepância entre as perspectivas e visões de mundo (cf. NÜNNING, 2001, p. 216-7).

A partir de tais considerações, Nünning destaca uma competência do leitor nessa organização: será essa instância que perceberá a configuração da *perspective*

structure de uma narrativa. Nessa abordagem, é o leitor que faz esse sistema funcionar, que observa as diferenças e semelhanças entre as perspectivas (das personagens e do narrador) e, por fim, é convidado a refletir sobre o que lhe está sendo apresentado e formar a sua perspectiva sobre isso.

1. O grotesco: definições teórico-históricas

A palavra “grotesco” vem do italiano *grotta*, que significa “gruta”, e surgiu inicialmente como um tipo de pintura ornamental na Roma Antiga marcada por gavinhas, animais e seres humanos (KAYSER, 2013). Com o passar dos anos, o estilo permeou outras artes, tais como a literatura e o cinema, recebendo a atenção de teóricos como Mikhail Bakhtin (2003) e Wolfgang Kayser (2013).

De acordo com Kayser, em *O grotesco* (2013), o grotesco é caracterizado pela mescla de características opostas (humano e animal, alto e baixo, vida e morte, etc.), pelo estranhamento e pelo exagero com que trata seus objetos. Na pintura, nomes como Rafael Sanzio e Paul Decker são conhecidos por incorporarem elementos grotescos em suas obras. Na literatura, Kayser argumenta que o grotesco foi redefinido por Edgar Allan Poe com o livro *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840) no qual esse ganha um ar sombrio, monstruoso e mórbido. Nesse contexto de uso, o grotesco perderia as características alegres e cômicas que perduravam desde a Renascença e ganharia um contorno soturno, o qual seria retomado por outros escritores do horror, como H. P. Lovecraft.

Ainda, Kayser destaca que o grotesco é um efeito que se experimenta na recepção. Também é aceitável que algo da obra que não é completamente grotesco seja compreendido como tal *no momento da recepção*. Assim, o grotesco:

[...] é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fada, quando visto de fora poderia ser classificado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar, se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi [...] o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais (KAYSER, 2013, p. 159, grifos do autor).

Por outro lado, para Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e na Renascença* (2003), o grotesco estaria nas expressões populares da Idade Média e na escrita de François Rabelais, além de ser um tipo de manifestação cômico-burlesca. Em primeira instância, as expressões populares medievais, festejos principalmente, produziram novas formas linguísticas, as quais influenciaram diretamente a produção literária de François Rabelais, cujas obras

impactaram a configuração do grotesco na perspectiva de Bakhtin. O riso popular foi um elemento de destaque em Rabelais em uma concepção estética que Bakhtin nomeia como *realismo grotesco*:



No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular cômica), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo* [...]. *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular* e, como tal, opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo* (BAKHTIN, 2003, p. 17, grifos do autor).

Além disso, Bakhtin destaca que o traço mais marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, o que implica “na transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual e ideal e abstrato” (ibidem). No realismo grotesco, portanto, a *topografia* dos conceitos não teria um valor formal ou relativo, pois as significações não são absolutas: o rebaixar é aproximar do comum sem ser de um modo negativo, o que gera a ambivalência.

No que tange ao corpo grotesco, Bakhtin observa que ele não está desconectado do mundo, tampouco é um corpo acabado, uma vez que sua materialidade ultrapassa a si e está em constante expansão de limites. As partes que o ligam com o exterior (boca, órgãos genitais, nariz, ouvidos, ânus e barriga) possuem destaque nesse corpo, assim como as ações que revelam essa vontade de ultrapassar seus limites (comer, beber, urinar, defecar, copular e parir). Logo, o corpo grotesco seria um organismo em constante mutação e inacabado que se recusa a respeitar as leis da lógica e da natureza. Dessa forma, para Bakhtin, o grotesco estaria ligado à renovação dos sentidos, à ambivalência e ao riso cômico e pouco relacionado aos aspectos obscuros e horrendos percebidos por Kayser.

Portanto, ao estabelecer uma comparação entre os argumentos de Kayser e de Bakhtin, observa-se que existem algumas divergências de posicionamento quanto ao grotesco. Kayser enfatiza as raízes plásticas do estilo e seus desdobramentos no Romantismo e no Modernismo, mesmo que sua visão seja guiada por uma orientação modernista. Kayser deixa de lado a Idade Média e o Renascimento, os quais são o grande escopo de pesquisa de Bakhtin. Por sua vez, o teórico russo organiza sua argumentação em torno das práticas populares que impactaram as produções literárias grotescas, como a de Rabelais e critica a exclusão argumentativa de Kayser sobre esse tópico. Para Bakhtin, o grotesco não poderia ser associado ao sinistro, uma vez que esse exclui o mecanismo do riso, o

qual serviria muito mais a um processo de reflexão crítica do que ao simples entreterimento. Porém, o que é possível compreender da argumentação de Kayser sobre o entrecruzamento do grotesco com o horror, é que, ao invés do riso, o próprio medo assume um papel de destaque. Nesse contexto, o temor é o elemento que suscita na recepção o questionamento e o estranhamento.

Críticos mais recentes, como Dieter Miendl (2005), fazem uma leitura do grotesco que assimila ambas as perspectivas anteriores:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, glee and gloom (MEINDEL, 2005, p. 7)⁴.

Consequentemente, o grotesco é marcado por uma *tensão interna de tons*, o que causa uma *estrutura paradoxal* (cf. *ibidem*). Dessa forma, o grotesco coloca-se à disposição de uma representação ambivalente de mundo, a qual suscita um distanciamento/alheamento do objeto representado. Como apontado por Meindl, o grotesco suporta diversas organizações e no âmbito de sua versatilidade é possível que esse seja suscitado pelo realismo a fim de enfatizar os contornos problemáticos da sociedade e das relações nela estabelecidas.

1. Perspectivas sobre o estranho: o efeito grotesco e a construção da Toca

N'*Os Maias*⁵ observa-se um narrador heterodiegético, o qual, oscila entre a onisciência e a adoção do ponto de vista das personagens. Consequentemente, a focalização varia entre a interna e a zero em termos genettianos. O processo de focalização interna predomina sobre o de onisciência e, de maneira geral, em *OM*, três personagens regem a perspectiva do romance: Vilaça, o administrador, rege majoritariamente a perspectiva da primeira parte; Carlos tem sua perspectiva adotada pelo narrador na segunda parte; e, por fim, Ega assume a função, a qual é exercida até ele contar sobre o parentesco a Carlos. Por outro lado, existem pequenas variações de perspectiva ao longo da narrativa: na cena aqui analisada, por mais que essa pertença à segunda parte do romance, nota-se que ora o narrador está para a perspectiva de Carlos ou para a de Maria Eduarda, ora o narrador afasta-se sutilmente das personagens e com brevidade manifesta a sua visão.

A Toca era a residência campestre da personagem Craft, homem dândi e burguês de origem inglesa. A residência foi escolhida por Carlos como local para que as personagens tivessem seus encontros amorosos e nela habitariam Maria Eduarda; Rosa, filha de Maria; Miss Sara, a governanta; e Niniche, cachorra de estimação de Maria. Ao chegarem no local, apesar da aparente felicidade, observa-se um incômodo nas personagens:

- E é verdade isso? É realmente verdade?...

Se era verdade! Carlos teve um suspiro quase triste:

- Que lhe hei de eu responder? Tenho de lhe repetir essa coisa antiga que já Hamlet disse: que duvide de tudo, que duvide do sol, mas que não duvide de mim...

Maria Eduarda despreendeu-se, lentamente e perturbada.

- Vamos ver a casa, disse ela (QUEIRÓS, 2014, p. 336).

No trecho, o narrador qualifica o suspiro de Carlos como quase triste e o estado de Maria como perturbado, o que revela breves momentos da individualização da perspectiva dele. Tais qualidades contrariam uma expectativa de que ambos deveriam estar felizes e confortáveis frente à possibilidade de estarem juntos, o que evidencia ao leitor que pode haver um problema ainda não mencionado entre o casal. Em um primeiro momento essa problemática pode ser relacionada ao fato de Maria ser “casada”⁶ quando fugiu com Carlos. Entretanto, se levado em conta o parentesco entre as personagens – ainda a ser revelado -, o desconforto sentido por elas pode ser visto como um presságio de que algo ainda mais grave do que um adultério estaria ocorrendo. A dúvida sobre o que está acontecendo é experienciada tanto pelo leitor quanto pelos personagens, o que fica explícito na fala de Carlos: “que duvide de tudo, que duvide do sol, mas que não duvide de mim...” (ibidem), que levanta o problema. Assim, a sensação de mau presságio será desenvolvida ao longo da cena e será experienciada majoritariamente pela personagem feminina.

Quando eles adentram a casa a impressão de estranhamento é reforçada, o que é narrado através da perspectiva de Maria Eduarda ao vislumbrar o interior da Toca e seus objetos:

-Vamos ver a casa – disse ela.

Começaram pelo segundo andar. A escada era escura e feia: mas os quartos em cima eram, alegres, esteirados de novo, forrados de papéis claros, abriam sobre os rios e sobre os campos.

[...] Desceram à sala de jantar. E aí, diante da famosa chaminé de carvalho lavrado, flanqueada à maneira de cariátides, pelas duas negras figuras de núbios, com olhos rutilantes de cristal, Maria Eduarda começou a achar o gosto de Craft excêntrico, quase exótico... Também Carlos não lhe dizia que Craft tivesse o gosto correto de um ateniense. Era um saxônio batido de um raio de sol meridional: mas havia muito talento na sua excentricidade... (QUEIRÓS, 2014, p. 338).



Para da Cal (1969), o discurso indireto livre na prosa eciana gera uma ambiguidade na narrativa, pois nem sempre a conjugação dos verbos revela a que instância determinada percepção ou ideia pertence. Entretanto, no excerto, o ponto de vista de Maria infiltra-se na voz do narrador durante a visita aos cômodos, como visto na passagem em que a escada é designada como “escura e feia” através do processo de adjetivação subjetiva discutido por da Cal (1969). Dessa forma, na passagem, é através do processo de adjetivação que é possível mapear a quem determinada sensação pertence.

A decoração da casa chama a atenção de Maria pelo excesso de adornos e objetos, os quais, são vistos pela personagem com estranhamento. Consequentemente, a exagerada decoração do ambiente pode ser relacionada ao grotesco pela hipérbole e pelo desconforto negativo, o que se relaciona com o sinistro.

Na sequência, o grotesco é suscitado pela forma com que Carlos nomeia a casa:

- É um paraíso! Pois não lhe dizia eu? É necessário por um nome a esta casa... Como se a de chamar? Villa-Marie? Não. Château-Rose... Também não, credo! Parece o nome d'um vinho. O melhor é batizá-la definitivamente com o nome que nós lhe dávamos. Nós chamávamos-lhe a Toca.

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de Toca. Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão.

- Justamente, e com uma divisa de bicho – disse Carlos rindo. – Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco “Não me mexam!” (QUEIRÓS, 2014, p. 337).

A casa é denominada por Carlos como Toca, um nome que remete à animalidade, como notado na fala: “Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco ‘Não me mexam’” (ibidem). Como destaca Meindl (2005), o grotesco usa da *animalização* como ferramenta para compor suas imagens, pois esse ignora as barreiras da lógica e convoca o animal para designar o humano, a fim de ressaltar-lhe a irracionalidade e a deformidade: “The grotesque would both negate and contain the differentiation in question, for a man with antlers is both a human and an animal, and by being either is neither” (MEINDL, 2005, p. 8)⁷. O nome escolhido por Carlos gera uma ironia (o que é reforçado à medida que Maria consente com o nome), pois ele, ainda sem saber do laço consanguíneo, escolhe um designador que retoma o animalesco e, consequentemente, o irracional, para nomear o local onde ocorreria a relação incestuosa. No excerto marcado pelo discurso indireto livre “Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão” (ibidem), no qual o narrador expõe a percepção de Maria, a personagem cogita o vermelho para pintar

o nome da casa. A cor escolhida vem a complementar o campo semântico que está sendo construído, pois remete ao sexual em seu sentido passional e à decadência/morte (cf. CHEVALIER; GHEEBRANDT, 1998, p. 944).



Além disso, no início de sua fala, Carlos constata que o lugar é “um Paraíso” (QUEIRÓS, 2014, p. 337) e, ao fim, nomeia-o como Toca. Ao utilizar nomes que remetem ao divino e ao mundano, Carlos demonstra uma caracterização *ambivalente* daquele espaço: a casa está para o sacro e para o mundano, uma caracterização que remete diretamente à retórica ambivalente do grotesco. A própria condição do lugar, que é sagrada e animalesca/profana ao mesmo tempo, sugere sentidos sobre condição de Carlos e de Maria: os dois nutrem uma paixão idealizada, mas impossível de ser concretizada no mundo social. Portanto, a casa é marcada pelo contraste entre características opostas como o claro e o escuro, o alegre e o horripilante, o ocidental e o oriental, o exótico e o clássico, entre outros, os quais remetem à *estrutura paradoxal do grotesco* (MEINDL, 2005).

Na sequência, o grotesco será desenvolvido através de uma atmosfera estranha que impera sobre o cômodo onde Carlos e Maria iram dormir, o que é, de maneira geral, *subjetivamente adjetivado* (CAL, 1969) pela perspectiva da personagem feminina:

Mas depois o quarto que devia ser o seu, quando Carlos lhe foi mostrar, desagradou-lhe com o seu luxo estridente e sensual. Era uma alcova, recebendo a claridade de uma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam na trama de lá os amores de Vênus e Marte: da porta de comunicação, arredondada em arco de capela, pendia uma pesada lâmpada da Renascença, de ferro forjado: e, àquela hora, batida por uma larga facha de sol, a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho (QUEIRÓS, 2014, P. 337-8)...

Na passagem, o narrador relata aquilo que a Maria observa nos cômodos e que novamente fica instigada com a quantidade de objetos na decoração. A tapeçaria chama-lhe a atenção e pode ser lida de forma simbólica, pois remete ao campo sexual, por representar os deuses. Desdobrando a imagem dos deuses e relacionando-a às personagens, Marte estaria para Carlos e Vênus para Maria, conseqüentemente os dois incorporariam características associadas aos deuses, como o furor e a sensualidade. Ainda, se o leitor conhecer as diferentes versões sobre o nascimento dos deuses⁸, a dúvida pode ser ligada às personagens, como um indício de que talvez haja um parentesco entre elas.

Ainda, a passagem supracitada apresenta a ambivalência entre o sagrado e o mundano, uma vez que o quarto abriga elementos divinos e profanos, como designado pela perspectiva da personagem: “a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho” (ibidem)...

A caracterização, portanto, reforça o tom grotesco do espaço bem como aguça um desconforto em Maria.

Dessa forma, observa-se que a percepção de Maria é despertada por elementos que se relacionam diretamente com a situação do casal, por mais que Maria não tenha consciência disso nesse primeiro momento. A percepção espacial da personagem expõe indícios ao leitor de que algo está errado entre eles, por mais que nem ela ou tampouco o narrador, instância que, em tese, tem conhecimento disso, verbalizem a informação.

Na sequência, observa-se que Maria incomoda-se com os outros detalhes da decoração, sentimento que é apresentado pela voz do narrador:

Depois impressionou-se, ao reparar num painel antigo, defumado, resultando em negro do fundo de todo aquele ouro - onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro d'um prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agourentos... Maria Eduarda achava impossível ter ali sonhos suaves (QUEIRÓS, 2014, p. 338).

Nesse momento, o excesso de objetos desconforta Maria pela aparência sinistra que eles têm. O afresco representa São João Batista degolado, cena que impacta Maria pela brutalidade e pela representação explícita. Assim, o grotesco é retomado pela brutalidade da imagem, pelo o sinistro e pelo apavorante, o que aproxima seu efeito ao grotesco contido nas narrativas de horror estudadas por Kayser (2013). Através de sua simbologia que retoma a morte e a desgraça (CHEVALIER; GHEEBRANDT, 1998, p. 193), a coruja empalhada vem a complementar semanticamente o campo grotesco e horripilante construído pela pintura. A pintura também divide espaço com a tapeçaria de Vênus e Marte, o que demonstra o contraste entre o pagão e o cristão e suscita o grotesco. Além disso, a ave mira justamente a cama na qual os dois iriam se relacionar, o que concede a ideia de mau presságio sobre o relacionamento de Maria Eduarda e Carlos Eduardo. Dessa forma, é possível observar que o grotesco é apresentado na cena analisada principalmente através do sinistro, da ambivalência e do excesso.

No final do episódio, Carlos apresenta à Maria Eduarda o gênio tutelar da casa:

Era ao centro, sobre uma larga peanha, um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papeira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante, distendido na indigestão de todo um universo - e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas de um feto. E este monstro triunfava, enganchado sobre um animal fabuloso, de pés humanos, que dobrava para a

terra o pescoço submisso, mostrando no focinho e no olho oblíquo todo o surdo ressentimento da sua humilhação...



- E pensarmos, dizia Carlos, que gerações inteiras vieram ajoelhar-se diante deste ratão, rezar-lhe, beijar-lhe o umbigo, oferecer-lhe riquezas, morrer por ele...

- O amor que se tem por um monstro, disse Maria, é mais meritório, não é verdade (QUEIRÓS, 2014, p. 340)?

O ídolo é designado pela perspectiva de Maria e observa-se que o objeto chama a sua atenção por sua corporeidade. A imagem remete ao grotesco pela hipérbole (obesidade), distorção (aparência flácida e mole) e bestialidade. Além disso, o narrador chama a atenção para a boca com largo sorriso e para a enorme barriga do objeto, ambas partes do corpo exaltadas pela estética grotesca por serem a ligação desse com o mundo externo, como apresentado por Bakhtin (2003). O ser abaixo do gênio está também remete ao grotesco por suas formas destorcidas e animais, causadoras de um estranhamento nas personagens. A presença do ídolo na casa também é ambivalente por associar o oriental ao ocidental em um mesmo espaço, como percebido em outras características da casa, e, apesar de remeter ao sagrado, o ídolo é feio, monstruoso e repulsivo, o que reforça a sua ambivalência.

Além disso, o questionamento de Maria “O amor que se tem por um monstro [...] é mais meritório, não é verdade?” (QUEIRÓS, 2014, p. 340) suscita a ambiguidade: pode se referir àquele contexto, quanto à situação das personagens. Entretanto, Maria ainda desconhece o parentesco, o que aproxima a afirmação de uma ironia trágica. Além de tragicamente irônica, essa organização se deve ao controle de informações do narrador: a instância em sua onisciência já sabe do parentesco entre Carlos e Maria Eduarda, mas omite a informação do leitor e, através do controle sobre a informação, expõe apenas indícios de um problema entre as personagens. Nessa trama, o narrador silencia possíveis juízos de valor e permite às personagens exporem a sua visão, um procedimento que destaca o papel delas como agentes e autônomas em suas escolhas.

Assim, ao se retomar os termos de Nünning (2001), é percebido uma hierarquia de perspectivas: a visão das personagens, a qual suscita o efeito grotesco, prevalece sobre a do narrador, mesmo que esse saiba mais do que Carlos e Maria. Apesar de pouco individualizado, é sugerido que o narrador está de acordo com essa visão grotesca das personagens, já que abre espaço para que essa entre em sua voz especialmente através do discurso indireto livre.

Considerações finais

Ao longo das análises, notou-se que três perspectivas regem a construção da Toca: a de Carlos, a de Maria Eduarda e a do narrador heterodiegético, que abre espaço em sua voz para que, principalmente, a visão da personagem feminina seja

apresentada. Entretanto, mesmo próximo às personagens, esse narrador não adianta informações – não promove prolepses em termos genettianos – ou tampouco, faz julgamentos explícitos. Apesar disso, o narrador evidencia o estranhamento que o lugar provoca através da seleção e da combinação de termos qualificativos e adjetivadores. Dessa forma, observa-se que o narrador heterodiegético e onisciente constrói um jogo de revelar/ocultar as perspectivas e informações que enuncia. Isso é, ao mesmo tempo em que omite ou expõe sutilmente as diferentes visões, o narrador também deixa indícios sobre a sua uma vez que revela um interesse na perspectiva das personagens sobre a Toca.

Retomando as ideias de Nünning (2001), observa-se que na hierarquia de perspectivas a do narrador é mais abrangente do que a de Maria Eduarda ou de Carlos. Logo, há um desequilíbrio entre o escopo de informações que o narrador possui em relação ao das personagens. Ao permitir que as personagens em sua ingenuidade se expressem, mesmo que através de sua voz, os seus desconfortos em relação à Toca, o narrador cria uma atmosfera que leva ao grotesco. Por sua vez, o leitor por perceber detalhes os quais as personagens não são capazes de distinguir, compartilha dessa atmosfera tensa e grotesca, e deduz que algo de grave ocorrerá.

Além disso, a visão das personagens, em especial a de Maria Eduarda, colabora expressivamente para o campo semântico apresentado no contexto. Porém, destaca-se que, ao ser onisciente, o narrador já saberia da atmosfera estranha do local, mesmo assim demonstra interesse em apresentar a percepção das personagens sobre os cômodos da Toca. Logo, a partir do momento que o narrador silencia suas opiniões e julgamentos e comunica a visão das personagens, a voz enunciativa contribui para um efeito relacionado com a ideia de destino que perpassa a cena analisada. Quando as personagens se expressam de forma direta (falas) ou através do discurso indireto livre presente na voz do narrador, elas se colocam de alguma forma como agentes daquilo que realizam. Entretanto, as personagens não possuem ideia dos resultados que suas ações podem causar no futuro, diferentemente do narrador, instância que detém tais informações. Assim, ao revelarem suas perspectivas, as personagens contribuem para a ironia trágica de seus destinos, pois associam inconscientemente suas ações a certos resultados revelam inconscientemente sobre suas ações e, de certa forma, o resultado dessas.

Portanto, nos termos propostos por Nünning (2001), é possível dizer que as perspectivas são heterogêneas, uma vez que há um desnível entre narrador e personagens, algo que ocorre principalmente pelo grau de informações que cada um detém. Como dito, o narrador não apresenta explicitamente um julgamento, entretanto é ao expor a perspectiva grotesca e conseqüentemente concordar com essa que a instância revela a sua *intersubjetividade*, a qual modaliza a distância do narrador e objeto narrado pretendida pelo realismo-naturalismo (cf. SIMÕES, 2005, p. 49). Nesse contexto, o discurso indireto livre se mostra crucial para esse mecanismo, pois é através dele que a adjetivação subjetiva – o que envolve o ponto de vista da personagem – se torna um elemento compartilhado entre narrador e personagem.

Dessa forma, ambas as perspectivas colaboram para que se crie a atmosfera sinistra e grotesca em torno do local, o que indicia o caráter problemático do relacionamento que ali ocorreria. Consequentemente, observa-se que a estrutura discursiva relacionada ao grotesco n'Os *Maias* (MONTEIRO, 1994) é interdependente da adesão do narrador às perspectivas de estranhamento das personagens frente a situações, a outras personagens e a espaços, como a Toca. Portanto, a *perspective structure*, que engloba as visões subjetivas de mundo das personagens e do narrador, é que suscita no receptor um efeito grotesco. Como dito por Kayser (2013), o estilo é um efeito de recepção e uma obra pode não ter sido pensada como tal no ato de sua composição, mas ser lida como grotesca posteriormente.

Dessa forma, o grotesco é trabalhado de forma diluída na estética realista, que não abre espaço para o fantasmagórico, mas que adapta à sua proposta a ideia de sobrenatural, por exemplo, através da presença do destino. No romance, observa-se que o destino de Carlos e Maria (que resulta no trágico) aparece como um elemento que não se pode evitar. Ainda, dentro da estética realista, é permitido ao grotesco que ele represente objetos, espaços e personagens sobre *campos de visão deformadores* (CAL, 1969). Na cena analisada, o tom grotesco evocado é como um prenúncio da fatalidade já circunscrita e, dessa forma, a presença do grotesco relativiza certos aspectos nucleares do realismo como a ideia de ordem e de racionalidade científica. Por sua vez, esses elementos associam-se ao grotesco através de simbolismos e da adjetivação subjetiva das personagens, as quais implicam, como visto, a questão da perspectiva.

Notas

1 De acordo com Maria Aparecida Ribeiro a associação pode ser justificada da seguinte forma: “Os conceitos de Realismo variaram e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na orientação para a formulação de leis. Proudhon, Taine, Comte, Saint-Hilaire, Claude Bernard, Pinel, Lombroso, Esquirol, ecoavam na preocupação da literatura produzida por Flaubert e Zola, e junto com eles, ou isoladamente, na dos críticos e romancistas portugueses. Daí, possa dizer que o *Realismo* pressupõe uma atitude científica, que leva a observar os factos e induzir as leis, enquanto o *Naturalismo* surge quando a exacerbação do método faz da obra literária *ilustração das teses científicas* (RIBEIRO, 1994, p. 17).

2 Optou-se pela expressão em inglês, pois ainda não há uma tradução oficial em português do ensaio ou do termo. Em livre tradução, esse pode ser compreendido como “perspectiva estruturante” ou “estrutura da perspectiva”.

3 Em livre tradução nossa: “Em narrativas ficcionais tematizam e refletem estruturalmente problemas relacionados à construção de visões de mundo. As considerações do construtivismo potencialmente podem ser aplicadas a qualquer nível de comunicação narrativa. O processo cognitivo através do qual um indivíduo (ou coletivo) ativamente constrói um modelo de mundo não estão somente representados no nível da história na perspectiva das personagens, mas também são refletidas no nível do discurso” (NÜNNING, 2001, p. 209).



4 Em livre tradução nossa: “O grotesco surge como uma contradição entre elementos atrativos e repulsivos, aspectos cômicos e trágicos, características lúdicas e horríveis. A ênfase pode recair tanto no seu aspecto luminoso, como quanto no sombrio. Entretanto, o grotesco não parece existir sem um tipo de colisão entre comicidade e seriedade, alegria e temor, sarcasmo e morbidez” (MEINDL, 2005, p. 7).

5 Ao longo do texto, será utilizada a abreviação *OM* para se referir ao título da obra analisada.

6 Maria Eduarda vivia uma relação com o brasileiro Castro Gomes apesar de não a ter oficializado.

7 Em livre tradução nossa: “O grotesco tanto negaria quanto conteria a diferenciação em questão, pois um homem com chifres é tanto humano quanto animal, e por o ser não o é” (MEINDL, 2005, p. 8).

8 Na *Teogonia* de Hesíodo, Afrodite (Vênus na cultura romana) é apresentada como filha de Cronos. Na *Ilíada*, poema de Homero e anterior aos versos de Hesíodo, Afrodite é filha de Zeus e Dione. Logo, se adotada a genealogia proposta na *Ilíada*, Afrodite/Vênus era irmã e amante de Ares.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2003. 419p.

CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969. 296p.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 996p.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, SD. 276p.

GRAUMANN, C. F.; SOMMER, C. M. Perspective structure in language production and comprehension. In: GRAUMANN, C. F.; HERMANN, T. (Ed.). **Speakers: The Role of the listener**. Multilingual Matters: Clevedon, 1989, p. 35-54.

MEINDL, Dieter. The Grotesque: Concepts and Illustrations. In: REIS, Carlos. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 7-21.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. A poética do grotesco e a coesão estrutural d’*Os Maias*. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. **História crítica da literatura portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1994, p. 241-5.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective Structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology. In: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymor. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 207 – 224.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**: episódios da vida romântica. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2014. 576p.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 162p.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Livraria Almedina, 1978. 172p.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Introdução. In: _____. **História crítica da literatura portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1994, p. 7-12.

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: REIS, Carlos. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 39-53.



Para citar este artigo

MATOS, Xênia Amaral; OLIVEIRA, Raquel Trentin. Perspectiva e efeito grotesco na construção do cenário da toca em Os Maias, de Eça de Queirós. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7., n. 1., JAN-JUN, 2018, p. 71-87.

As Autoras

Xênia Amaral Matos é doutoranda em Letras pelo Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Mestre em Letras pela mesma instituição. Graduada em Letras-Inglês e Literaturas da Língua Inglesa na Universidade Federal de Santa Maria em 2015. Possui interesse na área de Literatura e nos estudos de Crítica Literária, Teoria Literária, Estudos Interartes e Narratologia; e nas Literaturas de Língua Inglesa e de Língua Portuguesa. Atuou no ensino básico como voluntária ministrando aulas de inglês para os 5^{os} anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Vicente Farenzena, localizada em Santa Maria (RS), durante o ano de 2012..

Raquel Trentin Oliveira possui Doutorado (2008) e Mestrado (2004) em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. No ano de 2014, cumpriu estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra. Desde 2009 é professor Adjunto do Curso de Letras da UFSM. Seus estudos abrangem, principalmente, os seguintes temas: construção da narrativa, romance contemporâneo português, estudos pós-coloniais, relação literatura e memória. Publicou, recentemente, o livro “Eça de Queirós e o espaço romanescos” (EDIPUC, 2014)..