



Da tragédia ao romance: *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós e a descrição do espaço como alegoria trágica

About the tragic in the novel: *The Maias* (1888) by Eça de Queirós and the description as a tragic allegory

Alexandre Agnolon*

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo principal discutir, a partir da ékphrasis do casarão da família Maia, presente no início do romance *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós, elementos que, estruturantes, convertem o espaço em alegoria que não somente é capaz de mimetizar o caráter das personagens, mas sobretudo, oráculo que é, figurar seu destino, especialmente dos protagonistas do romance português. É nosso intento demonstrar, pois, particularmente na descrição do espaço, a sobrevivência de elementos típicos da tragédia antiga no romance de Eça de Queirós, entendidos como fundamentais para sua carga significativa.

Palavras-chave: Os Maias; Tragédia Antiga; Romance; Ékphrasis; Alegoria

Abstract:

The main goal of this article is to discuss, taking as a starting point the ekphrasis of the family Maia's house, present at the beginning of the novel *The Maias* (1888) by Eça de Queirós, elements that structurally transform the space into allegory that is not only capable of to represent the characters, but especially, because it is an oracle, to figure the fate of these same characters, protagonists of the Portuguese novel. It is our intention to demonstrate, therefore, particularly in the description of space, the survival of typical elements of the ancient tragedy in the novel of Eça de Queirós, understood as a fundamental component for its semantic load.

Keywords: The Maias; Ancient Tragedy; Novel; Ékphrasis; Allegory

1. Párodo

A tragédia está morta. É o que proclamam trabalhos como o de George Steiner (2006, p. 324) e, ainda que por via oblíqua e paradoxal, Murray Krieger, para quem a extinção dessa dramaturgia é causa da enorme e ampla visão, porque inapreensível, do trágico na realidade contemporânea. Ora, para o autor, “carecemos de uma arte trágica porque a perspectiva trágica lá fora é grande demais, e não pequena demais” (KRIEGER, 1960 apud EAGLETON, 2013, p. 35). A observação de Krieger, nesse sentido, recupera de certo modo concepções hegelianas que estabeleciam a impossibilidade de o espírito, sempre infinito e absoluto em si mesmo,

* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Estudos Clássicos do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: agnolon@gmail.com.

encontrar guarida na exteriorização sensível, em oposição à forma clássica, em que não parecia haver, segundo o filósofo alemão, contradição entre alma e exterioridade (HEGEL, 1972, p. 168-9):

Algo, no entanto, existe de mais elevado do que a bela representação do espírito numa forma sensível, directa, criada até pelo espírito como sua adequação. É que aquela união, realizada no elemento exterior e que imprime à realidade sensível uma existência conforme e adequada, não deixa de estar em oposição com o verdadeiro conceito do espírito. Mostram-se precários o repouso e a tranquilidade que o espírito julgava ter encontrado na exteriorização corporal, e ele sente-se cada vez mais impelido a fechar-se em si mesmo, a procurar o repouso num acordo consigo mesmo.

Para Steiner, porém – um dos “obituaristas” da tragédia, a expressão, no mínimo jocosa, é de Terry Eagleton (2013, p. 29) –, somente a existência de uma visão de mundo trágica é capaz de sustentar de forma legítima obras dessa natureza, já que o marxismo e o cristianismo, as duas filosofias fundamentais da época moderna, seriam, relativamente aos motivos do grande teatro ático, hostis à sua compreensão (STEINER, 2006, p. 324).

No entanto, a despeito dos obituaristas de plantão, a época moderna não deixou de produzir obras de tonalidades profundamente trágicas, sobretudo romances trágicos, como foi o caso do *Werther* (1774) de Goethe, *Clarissa* (1748) de Richardson, *O Vermelho e o Negro* (1830) de Stendhal, sem falar no “ciclo” balzaquiano, em especial o que chamarei de “perda da inocência” de Rastignac no *Pai Goriot* (1835), ou mesmo a “semana fatal” de Lucien de Rubempré n’*As Ilusões Perdidas* (1837); acrescente-se, ainda, o suicídio de Esther, bem como o desfecho que, redentor, culmina com a morte do herói d’*Os Esplendores e Misérias das Cortesãs* (1838), muito embora o foco dominante dessas obras já não fossem exatamente os estratos elevados da sociedade cuja elevação social e alto nascimento eram analogamente proporcionais à sublimidade e à grandiosidade das ações que perpetrassem, ainda que terríveis (Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a).

Pelo contrário, o trágico e o romance parecem, a partir da ascensão burguesa, reclamar porção mais ampla da realidade, determinando, por seu turno, pelo menos nos países centrais do capitalismo, alteração radical do centro de gravidade do argumento trágico em um espaço relativamente curto de tempo, proporcionando, em relação à cultura ilustrada do século anterior, o que Arnold Hauser denomina “a mais extraordinária ruptura em toda a história da arte” (1998, p. 727). Ora, ainda que se tome talvez como exagerada a afirmação do autor, sobretudo porque tais transformações, por onde quer que tenha soprado os ventos do liberalismo, nunca foram imediatas, muito menos homogêneas, não se pode negar, com efeito, a rapidez com que,



particularmente ao longo do século XIX, o romance entroniza-se como o principal meio, na arte literária, de representação da realidade, tomando, pois, de assalto o lugar que antes fora ocupado pela epopeia e a tragédia: os círculos de convivência da burguesia triunfante, cuja ascensão se dá no alvorecer da época moderna, em que, paralelamente, corre o desenvolvimento das formas do romance⁸⁵, como a atmosfera familiar e profissional, e não mais a ambiência aristocrática e heroica, materializada no espaço da corte, passam a ocupar o primeiro plano da cena, e os destinos das nações e “os feitos dos reis e chefes” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 73: *res gestae regumque ducumque*) rendem-se, enfim, aos brocados delicados do cotidiano (EAGLETON, 2013, p. 249)⁸⁶, mais ou menos como deixam entrever as ideias de Auerbach, no inescapável *Mimesis*, de 1946, cuja tragicidade da realidade converte-se em consciência histórica, amalgamando o conjunto das mudanças sociais que se refletia no espelho do romance (AUERBACH, 2001, p. 409):

[...] a história grande e real atacou Stendhal [...]. Nisto estão implícitas, ao mesmo tempo, as circunstâncias que fizeram despertar, neste instante e num homem desta época, o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas consequências.

Assim sendo, o presente trabalho deter-se-á na análise de um pequeno episódio d’*Os Maias* – trata-se da descrição do *Ramalhete*, a residência da família Maia em Lisboa. Meu objetivo principal será o de discutir, tendo como foco a descrição do casarão, a presença imanente do trágico no romance, não somente no que tange a seus temas, mas também relativamente a seus ingredientes estruturantes, demonstrando, pois, tanto a longevidade das formas trágicas – sobretudo em territórios periféricos, Portugal é exemplo (ORR, 1981, p. xvii) – como, em certo sentido, porque subsumidas na forma romanesca, a sobrevivência, já quase às portas do século XX, de critérios compositivos próximos daqueles propugnados pelos

⁸⁵ Cf. Costa Lima (2009, p. 219): “A proximidade entre o romance e os tempos modernos se estabelece porque, estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria. A experimentação do novo será feita de maneira diversificada porque a marca comum do controle institucional atuará em combinação com traços localmente diversificados. Dessa afinidade, Bakhtin extrai os traços do gênero, entre os quais destacamos seu caráter poliglóstico, isto é, a copresença de várias linguagens, não só diversas, mas desviantes entre si, e ter o presente, a realidade contemporânea, como sua ‘zona de máximo contato’. A propósito do segundo traço, não resistimos a deixar de relacioná-lo com uma observação independente de Hans Blumenberg. Para o pensador alemão, o romance retoma a ideiação dos *Frühromantiker* ao enfatizar o papel desempenhado pela ironia”. Sobre as relações do romance com o moderno, ver também Watt (2010).

⁸⁶ Cf. também Hansen (2008, p. 17): “Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela [*ou seja, a epopeia, o que, em parte, valeria também para a tragédia e seus subprodutos*], pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores.”

antigos, pautados no binômio imitação/emulação. Minha hipótese é que, além das referências clássicas evidentes, a *ékphrasis* (descrição) da residência aristocrática constitui-se verdadeira alegoria, haja vista que ela não somente sintetiza a caracterização do lugar – espécie de espaço de memória⁸⁷ –, e os traços distintivos dos protagonistas, mas sobretudo é alegoria que acomoda e concentra a narrativa inteira, antecipando simbólica e oracularmente – como espécie de prolepse das ações – o desfecho propriamente trágico a que se destina os homens da família. Vamos à descrição, que, inclusive, serve de prólogo ao romance de Eça.

2. Primeiro estásimo: a arquitetura de Cassandra ou quando as paredes vaticinam...

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia a uma edificação do reinado da senhora D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo assemelhar-se-ia a um Colégio de Jesuítas. O nome de Ramalhete provinha de certo de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números de uma data. (Capítulo I, p. 15).

A descrição do palacete não é mero ornato retórico que se destina a impressionar o olhar dos leitores, ainda que por certo cumpra essa função, em virtude da beleza plástica da prosa queirosiana. A descrição é, na verdade, expediente discursivo fundamental que, como já o indiquei, possui alto poder de síntese. Nesse sentido, em virtude do movimento descritivo que conduz o olhar do leitor ao longo da cena, a descrição aproxima-se da noção antiga de *ékphrasis*, categoria retórica que, inicialmente entendida como *uirtus elocutionis*, converte-se em prova, pois em razão do caráter evidenciador de seu discurso, é argumento poderoso para a causa, já que emprega estratégias visualizantes, fazendo, portanto, a audiência, mais do que ouvir as palavras proferidas pelo orador, seja capaz de contemplar, com olhos espirituais, as cenas pintadas com as palavras⁸⁸. Ora, a descrição do edifício, desde sua arquitetura exterior até, como

⁸⁷ Cf. Assmann (2011, p. 317): “Quem fala da “memória dos locais” serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetiuis objectiuus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetiuis subjectiuus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos”.

⁸⁸ Cf. *Retórica a Herênio*, 4, 51 – o autor anônimo associa “a exposição clara e perspicua” ao desvelamento das ações (*rerum consequentium [...] perspicuam et dilucidam [...] expositionem*). Os diversos autores gregos de

veremos, os aposentados, que, recém reformados, abrigarão Afonso e Carlos Eduardo, bem como dos jardins, em cujo centro reina, imponente, Vênus Citereia, mimetiza, à guisa de alegoria, a narrativa como um todo e espelha, nos índices da figuração, o caráter das personagens, estabelecendo, pois, a palheta trágica que servirá, a meu ver, de ingrediente estruturante do romance. O *leitmotiv* da descrição parece-me ser a preponderância da ambivalência que é inerente às imagens forjadas por Eça de Queirós.

Essas ambivalências operam uma espécie de jogo de tensões. Se é verdade que remetem às tensões e ambiguidades características do gênero trágico desde tempo antigo⁸⁹, não é menos verdadeiro que situam o agenciamento dos protagonistas do romance em meio a estas mesmas tensões, sendo a mais fundamental delas o dilema vivido pela família Maia ao longo de três gerações – tendo Afonso como elemento centrípeto, pois que é espectador privilegiado do destino do filho e do neto –, ou seja, a aporia entre os ditames da razão (que se relaciona ao respeito às convenções e aos brios familiares, de ordem aristocrática) e os imperativos da paixão. O Ramalhete, em que pese, segundo o narrador, seu “fresco nome de vivenda campestre”, deixa entrever pela severidade e aspecto sombrio de suas paredes e do renque de janelas de ferro do primeiro andar toda a robustez e sobriedade de uma construção eclesiástica: o estilo *Ancien Régime* do Ramalhete, austero e imponente, como “competia a uma edificação do reinado da senhora D. Maria I”, estabelece certo paradoxo com seu fresco nome, sintetizado mais notavelmente no topo, já que, no lugar heráldico do escudo de armas, jazia a imagem de um ramalhete de girassóis atados por uma fita, no interior de um quadrado de azulejos. Essa oposição, essa espécie de curto-circuito entre imponência aristocrática e delicadeza, entre razão e emoção, entre masculino e feminino, que o ramo de ramalhetes sintetiza muito bem, é recorrente em toda a descrição, como se percebe pelo interior da casa:

Ao fundo do corredor ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos vermelhos como uma velha câmara de prelado. A maciça mesa de pau preto, as estantes baixas de carvalho lavrado, o solene luxo das encadernações, tudo tinha ali uma feição austera de paz estudiosa – realçada ainda por um quadro atribuído a Rubens, antiga relíquia da casa, um Cristo na Cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de

Progymnasmata (Aftônio, Hermógenes, Teão) compreendem a *ékphrasis* como discurso periegético (*lógos periegematikós*). Ver também Hansen (2006), Agnolon (2010), Martins (2017), Webb (2009).

⁸⁹ Cf. Vernant (1999, p. 8): “[...] o universo espiritual da religião está plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino; quando se edifica o direito no mundo grego, ele toma sucessivamente o aspecto de instituições sociais, de comportamentos humanos e de categorias mentais que definem o espírito jurídico, por oposição a outras formas de pensamento, em particular às religiosas. Assim, também com a cidade, desenvolve-se um sistema e instituições e de comportamentos, um pensamento propriamente político. Ainda aí é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. Não é diferente o que se dá com a tragédia.”



poente revoltado e rubro. Ao lado do fogão Carlos arranjara um canto para o avô com um biombo japonês bordado a ouro, uma pele de urso branco, e uma venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda. No corredor do segundo andar, guarnecido com retratos de família, estavam os quartos de Afonso. Carlos despusera os seus, num ângulo da casa, com uma entrada particular, e janelas sobre o jardim: eram três gabinetes a seguir, sem portas, unidos pelo mesmo tapete: e os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico – mas de dançarina!” (cap. I, p. 18).

O narrador, logo após fazer notar as circunstâncias por que o Ramallete fora reformado, passa a descrever o interior da casa. Novamente, evidencia-se a sobriedade aristocrática dos aposentos de Afonso, marcado pelo mobiliário sólido, sóbrio e austero, de “paz estudiosa”, segundo o narrador; em oposição ao excesso de luxo do amplo quarto de Carlos, a tal ponto acolchoado e dominado pela seda e tapeçarias, que o administrador da família, o Vilaça, acredita tratar-se do quarto de uma dançarina.

Com efeito, o luxo de Carlos, índice de sua sofisticação e de seu *chic*, do homem acostumado a respirar Paris – aspecto notado tantas vezes no romance pelo desprezível Dâmaso –, é também dado fundamental que lembra à mãe, Maria Monforte, também ela entusiasta ardente da vida elegante da capital francesa. Lembremo-nos, por exemplo, de sua lua de mel com Pedro. A Itália a entendera, “aquela velha Itália clássica enfastiava-a já: tantos mármore eternos, tantas *madonnas* começavam (como ela dizia pendurada languidamente do pescoço de Pedro) a dar tonturas à sua pobre cabeça! Suspirava por uma boa loja de modas, sob as chamas do gás, ao rumor do *boulevard...*” (Cap. II, p. 23), bem como da vida galante que levava em Paris, quando da morte do pai e do príncipe italiano com quem fugira – que é morto em duelo. Em que pese a vida decadente que leva, que já prefigura seu destino pouco favorável, é notável, em Maria Monforte – que adota o nome galante de *Mme de l’Estorade* –, o requinte de sua pessoa na cortesã em que se transformara, espécie de Marguerite Gautier queirosiana:

Afonso recebia uma carta do administrador, trazendo-lhe com a *adresse* da Monforte, uma revelação imprevista. Tinha voltado a casa do Alencar; e o poeta, recordando outros incidentes da sua visita a Mme de l’Estorade, contara-lhe que no *boudoir* dela havia um adorável retrato de criança, de olhos negros, cabelos de azeviche, e uma palidez de nácar. Esta pintura ferira-o, não só por ser dum grande pintor inglês, mas por ter, pendente sob o caixilho como um voto funerário, uma linda coroa de flores de cera brancas e roxas. Não havia outro quadro no *boudoir* e ele perguntara à Monforte se era retrato ou uma fantasia. Ela respondera que era o retrato da filha que lhe morrera em Londres. [...] Afonso, todavia, escreveu a André de Noronha. A resposta tardou. Quando o primo André procurara Mme de l’Estorade, havia semanas que ela partira para Alemanha, depois de vender mobília e cavalos. E no Club Imperial, a que ele pertencia, um amigo que conhecia bem Mme de l’Estorade e a vida galante de Paris, contara-lhe que a doida fugira com um certo Catanni, acrobata do Circo de Inverno



nos Campos Elísios, homem de formas magníficas, um Apolo de feira, que todas as *cocottes* disputavam e que a Monforte empolgara (cap. III, p. 57).

Ademais, o gosto requintado de Carlos não é o único elemento que lhe aproxima da mãe. É Carlos parecido também com ela, como faz notar Maria Eduarda em certo momento do romance:

Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos.

- Quem é? – perguntou.

- É meu pai.

Ela examinou-o mais de perto, erguendo uma vela. Não achava que Carlos se parecesse com ele. E voltando-se muito séria, enquanto Carlos desarrolhava com veneração uma garrafa de velho Chambertin:

- Sabes tu com quem te pareces às vezes? É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe!

Carlos riu, encantado de uma parecença que os aproximava mais, e que o lisonjeava.

Os ingredientes que se ligam à Vênus, em particular ao feminino e ao amor, na descrição de Eça, literalmente tomam de assalto o Ramalhete. Ora, Carlos de certo modo é Maria Monforte, quer pelo luxo inerente às personagens, quer pela similaridade física. É notável que o escritório de Afonso, pleno de uma sobriedade quase monástica, é tomado do luxo do neto que, para agradar ao avô – ou talvez ao aparato do próprio gosto –, inclui um biombo japonês, uma pele de urso branca e uma cadeira “em cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda”. A imagem é muito importante aqui como signo, já que nos mostra a delicadeza da seda, índice feminino, a sorver na trama do tecido o escudo de armas da família, o que se relaciona, simbolicamente, ao destino do filho e do neto de Afonso, ambos tragados pela paixão – não é à toa que “episódios da vida romântica” é o subtítulo do romance –, tragados por Eros, entendido como espécie de princípio desestabilizador, capaz de pôr por terra as crenças de Afonso por duas vezes. Em certo sentido, qual Édipo, os esforços de Afonso em fugir ao destino mostram-se vãos: quanto mais a personagem busca evitá-lo, sobretudo em relação ao neto, forjando-o sob os auspícios da ciência e do pensamento racional, mais ele vai, inexoravelmente, de encontro a seu destino, mais este é-lhe inescapável. O verdadeiro cenário trágico, que é o escritório de Afonso, se completa em conjunção sintática com a tela de Rubens: de um lado, pela tensão entre a beleza apolínea do Cristo na Cruz e o Sol de poente e rubro (e, por isso, dionisíaco); de outro, pela figuração do próprio Cristo que, bode expiatório, é a imagem tragicamente fundante do cristianismo. Vamos agora ao Jardim:



3. Segundo estásimo: a Vênus em despenhadeiro bucólico

Não era decerto o jardim de Santa Olávia; mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vênus Citeréia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náiaide doméstica, esfiado gota a gota na bacia de mármore. (cap. I, p. 19).

A parte externa, em particular os jardins do Ramalhete, assemelha-se, como se vê, a uma tela de Fragonard em que Vênus Citereia domina a cena pastoril, secundada pelo colorido dos girassóis que lhe servem de pano de fundo. O Ramalhete não é mero espaço, mas um conjunto de signos que concentra, cripticamente, os elementos mais importantes da narrativa e do desfecho do romance, como pudemos notar até aqui. Além da tensão a que já nos referimos, a deusa, fazendo as vezes de espécie de gênio tutelar do casarão, pressagia o poder que exerce sobre os habitantes da casa. A ruína de Pedro se relaciona ao amor malfadado por Maria Monforte; Carlos, mesmo educado sob a égide da ciência e da razão, entrega-se, porém, ao amor por Maria Eduarda – em que o trágico, o tabu do incesto, é a consequência da *hybris* do pai que, contra a vontade paterna e os brios familiares, se casa, transmitindo, portanto, às gerações subsequentes dos Maias a mácula da “negreira”. E Afonso, resistente às paixões, como um velho Hipólito, virtuoso e casto, se vê no fim da vida, a despeito de seus esforços, esmagado pelo destino, que o vence duas vezes: na maturidade, com a ruína do filho e na velhice, com a desgraça do neto.

A presença de Vênus no jardim, na representação canônica de seu nascimento, se, de um lado, remete, como se sabe, a Botticelli e, retroativamente, a Hesíodo; de outro lado, reforça a ideia do amor como elemento desestabilizador cujas paixões que amiúde inspira são por vezes fatais, caso paradigmático, na tradição clássica, é o *Hipólito* de Eurípides, de quem a desgraça fora consequência dos desígnios da deusa, ainda que não tenha a personagem sido tomada pelo amor. Nesse sentido, a Vênus Citereia, “em seu tom claro de estátua de parque”, chegada de “Versalhes, do fundo do grande século”, é figurada, simbolicamente, na “carneação de mármore” das mulheres do romance, em particular Maria Monforte e Maria Eduarda, em cuja aparência evidente não reside somente o parentesco, mas a imagem da própria deusa, embutida nessas mulheres como signo do amor avassalador que é capaz de inspirar, antecipando, pois, qual presságio, o poder, funesto a propósito, que há de exercer, respectivamente, sobre Pedro e Carlos Eduardo. É de notar, ainda, que a descrição de Eça toma por modelo a estatuária clássica

e o cânone figurativo de representação de Vênus, reforçando, portanto, a evidente analogia entre as mulheres e a divindade antiga:

Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos. [...] Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos louros, dum ouro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à terra. [...] Tinham alugado a Arroios um primeiro andar no palacete dos Vargas; e a rapariga principiou a aparecer a S. Carlos, fazendo uma impressão – uma impressão de causar aneurismas, dizia Alencar! Quando ela atravessava o salão os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de Deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noites de gala, e apesar de solteira resplandecente em joias. (Cap. I, p. 16-17)

Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca de calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loira, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz de suas botinas. O rapaz ao lado, esticado num fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou: *Très chic*. (Cap. VI, p. 130).

A descrição do Ramalhete, bem como a descrição das mulheres do romance, em sua relação com Vênus, faz do espaço não como mero espaço – nem, no caso das mulheres, meras mulheres. O procedimento discursivo é, no caso do espaço e das mulheres, verdadeiro oráculo que encerra cripticamente, na leitura das imagens sucessivas, o destino das personagens, submetidas pelos imperativos do Amor que, desestabilizador da ordem social, é figurado por imagens e símbolos associados à Vênus e, por extensão, ao Eros “incontrolado”⁹⁰. A descrição do casarão, tanto da parte interna, como da externa, revela figurativamente, no mistério da alegoria, a verdade fatal das personagens, verdade esta que só pode ser compreendida, como compete à lógica oracular do discurso trágico, prospectivamente. Nesse sentido, a descrição do

⁹⁰ Cf. Marcuse (1981, p. 33): Se os homens tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral das necessidades – é abandonado”.



casarão se é verdade que subjaz, em sua potência imaginativa, o movimento quase cinematográfico da *ékphrasis* discutida amplamente por rétores antigos, não é menos verdadeiro que, na tendência alegórica de suas imagens, se nota claramente o plectro trágico da representação que, mimética, converte a alegoria em oráculo, fazendo, pois, aquela assemelhar-se com a “alegoria dos teólogos” que, diferentemente do caráter desviante da “alegoria dos poetas”, é sempre figural e exemplar, sendo, assim,

uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico [*como o é a descrição do espaço n’Os Maias*], o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p. 9).

Ademais, a partir de nossa leitura, bem como do cotejo com passagens diversas do romance de Eça, penso que tenha sido capaz de, pelo menos, apontar as diversas tensões divisadas na descrição do casarão, aspecto sintomático, senão típico, do gênero da tragédia, que são, aliás, emulados pelo romancista português. O Ramalhete, portanto, é simultaneamente espaço de memória e prenúncio do futuro, já que em si subjaz, ao converter-se em signo e discurso cifrado, tanto as marcas do passado, como do porvir – que nada mais é do que o passado que se repete como eterno retorno.

Essa zona fronteira, que é o tempo da tragédia, ponto de intersecção a cujo turbilhão se imbricam o “tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados” e o “tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos”, é próprio dos exemplares do gênero que nos legou a Antiguidade⁹¹, em que o espaço operava efeito análogo, já que, como o Ramalhete, não deixavam de ser também oraculares, a congregar a memória do passado e, paradoxalmente, do futuro, num tempo humano registrável e simultaneamente da totalidade dos deuses, sempre igual em si e divino, em espécie de apagamento das fronteiras entre passado e futuro. Essa fusão de temporalidades, por assim dizer, codificada no conjunto de significantes em que se converte, alegoricamente, o espaço do cenário da tragédia, é perceptível, por exemplo, no palácio e na ágora em Tebas, lugares que, representantes de

⁹¹ Cf. Vernant (1999, p. 20): “[...] o que talvez defina [*a tragédia*] no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento.”



poderes e tempos opostos, delimitavam, em termos imagéticos, não só a elevação do gênero aristotelicamente entendido, mas escancaravam a tensão subjacente à trama edípiana, que ultrapassava a própria temática do incesto (presente, inclusive, n' *Os Maias*), trama esta situada na “terceira margem do rio” entre o passado da cidade – do tempo do mito e dos reis – e o presente, o tempo da democracia e do exercício do discurso, do *lógos* agora preeminente como instituição de poder⁹² e como meio de construção de realidades, um pouco na esteira da tradição sofisticada do quinto século. Em outras palavras, o cenário da trama no *Édipo Rei* – palácio vs ágora – põe em cena, quase em chave semiótica, o paradoxo de que se constitui a condição do herói: Édipo é rei-cidadão⁹³, é tebano e, ao mesmo tempo, estrangeiro, é marido e filho de Jocasta; e pai e irmão dos próprios filhos.

Mesmo o cenário selvático de *Filoctetes*, este deserto humano, é capaz de figurar o destino do herói. As matas de Lemnos, que serviram de exílio ao inflexível Filoctetes e de cenário do drama, constituem nessa tragédia, verdadeiramente *sui generis* de Sófocles, predição insuspeita acerca do exílio *de facto* do herói, que não será em Lemnos, mas, sim, quando do retorno à Grécia, junto de seus antigos companheiros de armas, os mesmos que o abandonaram, uma vez que o vazio humano representado pela ilha pode simbolizar o vazio de que Filoctetes padecerá por todo o sempre, de maneira que deixar a ilha, cumprindo, assim, os desígnios de Herácles, torna-se um pálido consolo por sua piedade guerreira: Lemnos nunca deixará o herói, pois sua solidão provém da consciência de que os valores tradicionais que cultuava, todos eles, morreram com Aquiles em Troia, e tudo que resta é dolo e engano, materializados na sagacidade perversa de Odisseu.

4. Epílogo

A leitura d' *Os Maias*, bem como de outros romances da tradição Ocidental, como o *Werther*, já aqui referido, ou mesmo de nossa tradição mais imediata, digo, brasileira, como o *Dom Casmurro* (1899) ou o *Grande Sertão: Veredas* (1956), põe em evidência o diapasão

⁹² Cf. Vernant (2002, p. 53): “O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem.”

⁹³ Cf. Vernant (1999, p. 13): “no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um “burguês” de Atenas no meio de seus concidadãos”.



trágico com que foram compostos, em estreito diálogo, talvez como emulação, com a tradição grega da arte da tragédia que, se já não é mais fecunda como espécie autônoma, não mais produz genuínos exemplares do gênero, decerto sobrevive imiscuída na forma romanesca, ainda que o trágico, em tempo antigo, já fosse absorvido por outros gêneros, como a história e a epopeia⁹⁴. Seja como for, espero que o breve trabalho tenha sido suficiente para demonstrar a longevidade da tragédia e o quanto ela ainda pode nos dizer sobre o humano, sobre nossa condição, inexoravelmente contingente. Com efeito, a imagem da mansão dos Maias não funciona simplesmente como mero aparato estético de apreensão da realidade pelas lentes do realismo do século XIX, mas, trágica que é, sintetiza o caráter das personagens e, prospectiva, o destino que deveriam cumprir. Nas paredes do Ramalhete já se inscreviam inexoráveis os destinos de seus habitantes. Ora, o Palácio de Argos, sob cujo teto Atreu servira a Tiestes as carnes dos sobrinhos, impiamente transgredindo todas as sagradas leis da hospitalidade antiga, era ainda o mesmo de quando Clitemnestra e Egisto assassinaram Agamênon, prídigo de suas vitórias e dos excessos que cometera na cidade de Príamo. O palácio fora a testemunha silenciosa das crônicas terríveis da família, mas também era, por causa da mácula atávica que os cobria qual mancha de sangue, presságio do destino lúgubre dos atridas⁹⁵. Assim também, como o palácio de Agamênon, foram – *mutatis mutandis* – as paredes do casarão: segundo Vilaça, o procurador do velho patriarca, “eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (Cap. I, 16). D. Afonso, rindo de agouros e lendas, respondera que se “bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol”. Abriram-se as janelas, fez-se a luz, mas a Tragédia não respeita Voltaire e muito menos Guizot: eis que as paredes venceram... e fatais foram.

Referências

AGNOLON, A. *O Catálogo das Mulheres*. São Paulo, Humanitas, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

ASSMANN, A. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

⁹⁴ Ver, por exemplo, Heródoto, *Histórias*, IV; Virgílio, *Eneida*, IV.

⁹⁵ Cf. Vieira (2007, p. 7): “Diferentemente de Sófocles, cujos personagens e particularmente os coros manifestam introspecção solene, reflexão serena sobre os dissabores do destino e sobre a precariedade da experiência, Ésquilo tende ao conflito patético e contundente. Sua linguagem não traz a marca do distanciamento abstrato, mas da tensão. Por esta palavra entendo a apresentação direta, agônica e urgente do que causará a ruína dos personagens. Neles não há a consciência, de certo modo, apaziguadora do limite humano. É bastante conhecido o combustível que aciona a engrenagem do teatro esquiliano: a hereditariedade da culpa, ou, mais precisamente, da responsabilidade jurídica. Se o pai de Agamênon, Atreu, praticou um crime terrível contra o irmão Tieste, esta falta transformar-se-á em herança maldita, que explicará, em parte, o futuro assassinato do herói.”



- EAGLETON, T. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo, Unesp, 2013.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução, Introdução e Notas de Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, Posfácio e Notas de Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2015.
- HANSEN, J. A. “Notas sobre o Gênero Épico” In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial, 2008.
- _____. *Alegoria*. São Paulo, Hedra, 2006.
- _____. “Categorias Epidíticas do Retrato”. *Revista USP*. São Paulo, n. 71. Setembro/Novembro 2006, p. 85-105.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Estética. Arte Clássica e Arte Romântica*. Vol. IV. Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- KRIEGER, M. *The Tragic Vision*. Chicago, Londres, [s.n.], 1960.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- MARTINS, P. “Ekphrasis, Digression and Elegy: The Propertius’ Second Book”. *Classica*. Vol. 30, n. 1, 2017, p. 175-192.
- ORR, J. *Tragic Drama and Modern Society*. Londres, Macmillan, 1981.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias – Episódios da Vida Romântica*. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2003.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2009.
- _____. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- STEINER, G. *A Morte da Tragédia*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- TEÓN, HERMÓGENEES, AFTÓNIO. *Ejercicios de Retórica*. Introducción, Traducción y Notas de Ma. Dolores Reche Martínez. Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- VERNANT, J-P. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro, Difel, 2002.
- WATT, I. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

[RECEBIDO 14/04/2018]

[ACEITO 16/09/2018]