



LUCIANA FERREIRA LEAL

**ELEMENTOS DO TRÁGICO EM EÇA DE QUEIRÓS: A
*TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES E OS MAIAS***

**ASSIS
2006**

LUCIANA FERREIRA LEAL

ELEMENTOS DO TRÁGICO EM EÇA DE QUEIRÓS: A *TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES E OS MAIAS*

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Conhecimento: Literatura e vida social**

Orientador: Dr. Odil José de Oliveira Filho

**ASSIS
2006**

LUCIANA FERREIRA LEAL

BANCA EXAMINADORA

Presidente: DR. ODIL JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO – UNESP/Assis
DR. PAULO FRANCHETTI – UNICAMP/Campinas
DRA. SHEILA DIAB MALUF – UFAL/Maceió
DRA. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA – UNESP/Assis
DRA. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA – UNESP/Assis

DATA DA DEFESA: 17 de agosto de 2006

Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanesco. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal.
(Sônia Brayner, 1978)

Obra escrita em 1878, considerado por João Medina como o “ano magno” da atividade de Eça, então com 33 anos, *A Tragédia da Rua das Flores* pode efetivamente ser anunciada como o romance em que o seu autor foi mais longe do que em todos os outros, mesmo os mais controversos: aqui, Eça ousa apresentar aos seus futuros leitores o incesto “puro”, entre mãe e filho. Essa situação escandalosa terá sido, certamente, a razão fundamental desse romance nunca ter sido publicado...

Curiosamente, o incesto aparece-nos na obra de Eça como uma espécie de obsessão: encontramos-lo em *Os Maias* e em *A Tragédia da Rua das Flores*. Mas se em *Os Maias* ele é, de certo modo, atenuado (incesto entre irmãos), neste romance inédito e anterior a *Os Maias*, a relação incestuosa surge, como dissemos, no seu estado mais “puro”: entre mãe e filho.
(António Carvalho, 1980)

A dimensão mais profunda e transcendente da concepção de *Os Maias* é a própria tragédia. Uma tragédia clássica, visualizada externa e internamente de maneira clássica e sobreposta à subumanidade que gesticula através da vasta comédia de costumes que lhe serve de pano de fundo. Não se trata de tragicomédia porque os dois níveis da concepção, embora fundidos, são essencialmente diferentes.
(Alberto Machado da Rosa, 1963)

Ao Vagner, Lourdes e Gilberto:
estímulos constantes ao longo da vida em comum.

AGRADECIMENTOS

Por modestos que sejam os resultados trazidos à luz nesse trabalho, a sua realização não se daria sem um conjunto de apoios concitados para um objetivo comum. Compete-me, por conseguinte, expressar a minha gratidão a pessoas e instituições que nobremente me auxiliaram:

Ao Professor Doutor Odil José de Oliveira Filho agradeço a generosa predisposição que sempre manifestou para comigo. A sua competência e serenidade transmitiram-me confiança e a prontidão e empenho com que sempre atendeu minhas dúvidas e pedidos proporcionaram-me admiração e entusiasmo. Enquanto em mim houver memória, disso não me esquecerei. Agradeço, principalmente, a sabedoria com que me permitiu ser eu própria, sem, contudo, se exonerar da missão de orientador.

À Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves, minha co-orientadora, que aceitou me orientar durante os meses que estive em Portugal, fazendo-o sempre com atenta capacidade e disponibilidade e sem se eximir a incômodos e cansaças.

Aos membros da Banca de Qualificação, Professoras Doutoradas Ana Maria Domingues de Oliveira e Rosane Gazolla Alves Feitosa, agradeço a contribuição e por mais uma vez participarem de minha formação.

Ao Professor Doutor Igor Rossoni agradeço muitíssimo, e ainda é pouco. Espero que aceite o grato silêncio onde estas palavras se arraigam.

Aos Professores, Doutor João Adalberto Campato Júnior, Mestre Gilson Marcos da Silva e Doutora Luciana Cristina de Moraes Silva, agradeço a sincera e nobre amizade de sempre.

À CAPES que me proporcionou meios financeiros e condições necessárias para realizar pesquisas, de julho a outubro de 2004, nas Bibliotecas portuguesas.

À Biblioteca Nacional de Lisboa, às Bibliotecas das Universidades de Vila Real, Coimbra e Porto, pelas facilidades de investigação que me concederam.

À Universidade Estadual Paulista (UNESP – Assis) e à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), por possibilitarem condições reais de execução desta tese.

Aos meus amigos, familiares e alunos, agradeço o diverso apoio que me dispensaram e especialmente o firme estímulo, generosamente dado nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, ofereço a gratidão de sempre.

Ao meu marido, ofereço uma mão cheia de Sol.

Por fim, quero dizer que o segredo do agradecimento está em conseguir expressar, por meio de vocábulos e maneiras velhas, satisfações novas, conciliando o pouco que se diz com o muito que se sente. É dessa maneira que desejo que me entendam.

LEAL, Luciana Ferreira. Elementos do trágico em Eça de Queirós: *A Tragédia da Rua das Flores e Os Maias*. Assis: 2006. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Esta tese analisa dois romances queirosianos vinculados ao gênero dramático, mais especificamente ao trágico. No primeiro momento, busca-se levar a efeito considerações teóricas acerca do trágico, caracterizando a sua especificidade, tanto na origem, quanto no seu desenvolvimento ulterior. Nesta busca da peculiaridade do sentido do trágico, a atenção volta-se para a evolução do gênero da Antigüidade ao Tempo Cristão, do trágico grego ao trágico moderno. Assim, elementos como *Hybris*, Antinomias Radicais, Patético, Presságios, Trama e Incesto são considerados para, num segundo momento, os romances em estudo serem analisados. Nesse sentido, tanto em *A Tragédia da Rua das Flores* quanto em *Os Maias* poder-se-á perceber a *hybris*, desmedida, a conduzir à *hamartia*, erro trágico a determinar a destruição das personagens. Nas duas obras, discute-se a individualidade das personagens, focalizada de maneira a que se constatem polaridades radicais, todavia, em *Os Maias*, a personagem reage melhor às intempéries individuais e sociais, enquanto a personagem de *A Tragédia da Rua das Flores* sofre veementemente os conflitos entre o desejo individual e a expectativa da sociedade. Da mesma maneira, nos dois romances, o leitor defronta-se com cenas patéticas e enternecedoras; entretanto, é em *A Tragédia da Rua das Flores* que o sentimento de comoção pode ser experimentado em grau mais elevado. Em se tratando dos presságios, que predizem a dimensão trágica dos amores incestuosos, através de símbolos e sonhos premonitórios, eles são menos diretos em *Os Maias*, obra mais complexa, do que em *A Tragédia da Rua das Flores*. Já peripécia, reconhecimento e catástrofe são elementos da tragédia clássica perfeitamente aplicáveis aos dois romances queirosianos, uma vez que o desenvolvimento da intriga se dá de acordo com a efabulação trágica definida por Aristóteles. Por fim, considera-se que o incesto, cometido nas duas obras, está realmente impregnado do fardo proibido da Antigüidade clássica, ainda que, ao mesmo tempo, reconheça-se que, principalmente em *Os Maias*, afaste-se um pouco dela, visto que a personagem comete o incesto de forma consciente.

Palavras-chave: trágico; incesto; romance; Eça de Queirós; *A Tragédia da Rua das Flores*; *Os Maias*.

LEAL, Luciana Ferreira. Elementos do trágico em Eça de Queirós: *A Tragédia da Rua das Flores e Os Maias*. Assis: 2006. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This thesis analyses two romances of Queirós linked to the dramatic genre, specifically to the Tragedy. At the first moment, the aim is to solve theoretical considerations about the Tragedy, characterizing its specificity at the point of origin, as it does in its later development. In this search of the Tragic sense's peculiarity, attention is turned from the evolution of Antiquity type to the Christian Era, from the Greek Tragedy to the Modern style. Therefore, elements like Hybris, Radical Antinomies, Pathetic, Presages, Plot and Incest are considered and, as a second step, they are used to promote the romances' analysis. In this sense, both in *A Tragédia da Rua das Flores* (The Tragedy of the Flowers' Street) as in *Os Maias* (The Maias), the excessive *Hybris* becomes noticeable, leading to the *Hamartia*, a tragic mistake determining the destruction of the characters. In both works, the characters' individuality is analyzed, focusing on radical polarities. However, in *Os Maias*, the character resists better to the individual and social catastrophes, while the character of *A Tragédia da Rua das Flores* suffers as a result of the conflicts between individual desire and society's expectation. In the same way, in both romances, the reader faces himself with pathetic and touching scenes. Nevertheless, in *A Tragédia da Rua das Flores* the feeling of distress is experienced in a higher level. Dealing with Presages, which predict the tragic dimension of incestuous loves, through symbols and premonitory dreams, which are less straight in *Os Maias*, most complex work than *A Tragédia da Rua das Flores*. Peripetia, recognition and catastrophe are elements of the Classic Tragedy perfectly applicable to both Queirós' romances, as soon as the development of the intrigue happens in agreement with the tragic definition given by Aristotle. Finally, the incest committed in two works is really impregnated of the prohibited burden of the Classic Antiquity, though, at the same time, it is recognized what, principally in *The Maias*, is a little far of it, since the character commits incest in a conscious way.

Key words: Tragic; Incest; Romance; Eça de Queirós; *A Tragédia da Rua das Flores*; *Os Maias*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O TRÁGICO	
1.1. Da tragédia ao trágico	23
1.2. Reflexões sobre o trágico	28
1.3. Da Antigüidade ao tempo cristão	49
1.4. Do trágico grego ao moderno	52
1.5. Categorias do trágico	63
1.6. Elementos do trágico	
1.6.1. <i>Hybris</i>	67
1.6.2. Antinomias radicais	70
1.6.3. Patético	71
1.6.4. Presságios	73
1.6.5. Trama	74
1.7. Modalidade trágica	
1.7.1. O incesto	75
1.8. A manifestação narrativa do trágico	83
1.8.1. Romance	88
1.8.2. Romance e teatro em Eça de Queirós	92
2. A CONSTRUÇÃO TRÁGICA DO MOTIVO DO INCESTO EM <i>A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES</i>	105
3. A CONSTRUÇÃO TRÁGICA DO MOTIVO DO INCESTO EM <i>OS MAIAS</i>	152
4. REFLEXÕES COMPARATIVAS: <i>A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES</i> E <i>OS MAIAS</i>	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
REFERÊNCIAS	254

INTRODUÇÃO

Elencado entre os mais ilustres escritores de língua portuguesa, Eça de Queirós (1845-1900) é polígrafo: escreve nos mais diversos gêneros, embora haja, sem dúvida, clara predominância do gênero narrativo. A riqueza do estilo, somada à sobriedade e domínio da língua, conferem a ele ampla margem de êxito. De jornalista a epistológrafo, de romancista a contista, de poeta a cronista, Eça de Queirós pratica a ironia, o humor e a crítica sutil, de maneira notável, verdadeiramente ímpar entre os clássicos que versam suas idéias em língua portuguesa.

A inserção histórico-literária da obra queirosiana demanda ponderações. É difícil inserir nos moldes de uma corrente literária as obras de um grande escritor. A peculiaridade da obra de autores da grandeza de Eça de Queirós dificulta a rotulação de seus textos, assim como análises demasiado convencionais. Convém ressaltar que a genialidade queirosiana tem culminância no romance. Ainda que os contos, correspondências, crônicas, de modo nenhum sejam desprezáveis, as maiores produções se efetivam sob a forma romanesca de composição. Todavia, priorizar de maneira exclusivista os romances de Eça de Queirós implica no descaso de uma obra que é notável nas mais diversas manifestações.

Eça de Queirós principia por escrever obras românticas. Publica, em 1870, *O Mistério da Estrada de Sintra*, obra que escreve com a colaboração de Ramalho Ortigão. Em Lisboa, publica folhetins sentimentais, que são escritos para passatempo da burguesia ociosa. São, na verdade, artigos e crônicas publicados na *Gazeta de Portugal*, reunidos, posteriormente, em um volume sob o título de *Prosas Bárbaras*. Em 1871, participa das “Conferências do Cassino”, proferindo a quarta conferência, intitulada “O Realismo como nova expressão de arte”, em que defende a idéia de arte comprometida com a realidade social e harmonizada com a ciência.

São lançadas, a partir daí, as bases do novo tipo de literatura que o escritor utiliza nos romances *O crime do Padre Amaro* (1876), *O primo Basílio* (1878), *Os Maias* (1888), *A Tragédia da Rua das Flores* (1880) e em muitos contos. Nela, Eça quer montar um amplo painel, realizar um inquérito pormenorizado da vida portuguesa de seu tempo e corrigir as mazelas da sociedade burguesa através da crítica de costumes e da sátira. No projeto nomeado “Cenas da Vida Portuguesa”, o escritor empenha-se na pintura da vida de seu país. Tanto *Os Maias*, quanto *A Tragédia da Rua das Flores*, bem como outros romances que têm o propósito de revelar cruamente as mazelas da vida nacional, enquadram-se nas “Cenas”. A obra queirosiana obedece à intenção de crítica social, já que o escritor condena a arte pela arte.

Os romances de Eça podem ser considerados de tese, pois o alvo da crítica é a sociedade que cria e deforma seus integrantes. A burguesia, o clero, a família são os mais criticados em sua obra. Sob a ironia queirosiana, esconde-se, na verdade, um pessimismo profundo.

De acordo com Antônio José Saraiva, na obra de Eça de Queirós não há filosofia implícita e, sim, “afirmações bem explícitas de uma doutrina claramente formulada [...], as personagens não se afirmam a si, mas são fiéis intérpretes do autor” (1946, p.18). Eça dá fórmula nova a idéias correntes. Ele é, na verdade, o pintor e o intérprete de concepções comuns no século XIX em Portugal. Sua importância de escritor está no fato de mostrar, num preceito requintado e completo, as concepções coletivas de determinado conjunto social numa determinada circunstância histórica.

A obra queirosiana permanece atual devido principalmente a esse testemunho sobre o homem e a realidade de seu tempo, baseada numa temática que envolve o amor, o ciúme, o incesto, a morte, a afirmação pessoal, o jogo da verdade e da mentira, a cobiça, a vaidade, a relação entre o ser e o parecer, o absoluto e o relativo, o bem e o mal. A

prosa queirosiana continua viva e presente, e presente e viva permanecerá ainda por muito tempo. É nesses termos que a leitura queirosiana pode ser visualizada de múltiplas perspectivas, pois o humorismo, a tragicidade, a simbologia etc., permeiam suas diversas modalidades de produção. Dela, pretende-se, aqui, estudar duas obras capitais: *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*. Quanto à primeira, trata-se de obra que merece atenção e consideração especiais, por ser publicada somente depois de quase um século da morte do escritor.¹ Denominada inicialmente “O Desastre da Travessa do Caldas” (1877), trata-se de um projeto de romance sobre o incesto. O projeto ganha força e transforma-se no romance *A Tragédia da Rua das Flores*. Apesar de o tema permanecer, a obra só é publicada em 1980.

Por várias vezes Eça de Queirós refere-se à obra em carta ao editor, Ernesto Chardron. Na correspondência de 21/11/1877, Eça diz que a obra é “o melhor e mais interessante que tenho escrito até hoje”. Como não tem tempo para corrigir determinadas rudezas e incorreções, são perceptíveis alguns defeitos, como a pontuação descuidada, as repetições, a ausência de sintaxe cuidada etc. Por isso, é possível olhar com atenção o seu brotar livre e natural. João Medina considera que *A Tragédia da Rua das Flores* não passa de um rascunho, porém “um rascunho de Eça é sempre uma festa para os seus admiradores” (MEDINA, 1980a, p. 10).

O esboço de romance publicado em Lisboa, em março de 1980, quase concomitantemente por Moraes Editores e Livros do Brasil, no momento em que os direitos de autor das obras do escritor português passaram a pertencer ao domínio público, dá início à grande polêmica travada entre os respectivos editores. Apesar da polêmica, ou, talvez mesmo em consequência dela, em 15 dias, mais de sessenta mil exemplares são vendidos.

¹ Em Portugal, pelo que se pôde perceber, existem duas linhas de estudo da obra queirosiana. A primeira, representada pelo professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, e a segunda, pelo professor A. Campos Matos, da Universidade de Lisboa. Para a primeira, a publicação póstuma de *A Tragédia da Rua das Flores* nada acrescentou à obra queirosiana. Percebe-se grande preconceito acerca dessa obra, o que é perfeitamente compreensível pelo contexto em quem que se deu a publicação. Já para a segunda, a publicação desse manuscrito é muito importante, porque flagra o trabalho de criação da arte queirosiana.

A fixação do texto suscita perplexa discussão no que diz respeito à correta filologia. As variações que orientaram a publicação do manuscrito de *A Tragédia da Rua das Flores* proporcionam o aparecimento de várias edições com distintas versões.

A discrepância entre essas duas primeiras edições suscita tumultuosa polêmica que teve espaço nos jornais da capital portuguesa. *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *A Capital*, *O Diário*, *A Tarde* e *A Tribuna* são os periódicos mais diretamente envolvidos com essa questão. Entre fevereiro e maio de 1980 são publicados diversos artigos que, inicialmente, anunciam a edição e, em seguida, comparam as versões de trechos de ambas as edições, atacando os editores responsáveis, principalmente, Mascarenhas Barreto, editor da publicação de Livros do Brasil.

A polêmica parece não ter fim. Essencialmente, no mês de março, a crítica aos editores e, sobretudo, entre os editores, continua veemente. João Medina exemplifica, por meio da comparação das edições, erros grosseiros e chama de irresponsável a edição de Livros do Brasil.

As declarações e ataques são refutados com outras declarações e outros ataques nos periódicos. *O Jornal*, de 11 de abril de 1980, publica que Medina tem até mesmo a intenção de processar Barreto. Os escritores também se dividem, mas são unânimes em considerar mais cuidadosa a edição de João Medina e de Campos Matos. Para João Gaspar Simões (1980), a edição Moraes desempenha o intento de conseguir texto fiel e legível.

A. Campos Matos, em 17 de abril de 1980, no *Diário Popular*, historia o processo de decifração e particulariza a caligrafia eciana, considerando que “não pode, em rigor, haver edição definitiva deste romance. Bastaria para tal, se outras razões não houvesse, a circunstância de alguns vocábulos no manuscrito poderem ser lidos de maneiras diversas, dentro do mesmo rigor de análise grafológica e de análise de contexto.” (p.7)

Apesar da evidente incompletude, o texto desperta o interesse para reflexões acerca do processo criativo do escritor português, principalmente no que diz respeito aos elementos narrativos utilizados por Eça de Queirós em obras posteriores. *A Tragédia da Rua das Flores* apresenta abundante imperfeição, característica de obra em estado de criação², mas também apresenta boa construção da história.

Faz-se necessária a edição crítica dessa obra. O projeto da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, liderado pelo professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, realiza a edição crítica da obra queirosiana e já deu lume a várias edições, são elas: *O Crime do Padre Amaro*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *Alves & C.^a*, *O Mandarim*, *A Capital!* (Começos duma Carreira), *Contos II* e *Textos de Imprensa I* (Gazeta de Portugal), *IV* (Gazeta de Notícias), *V* (Revista Moderna) e *VI* (Revista de Portugal). A edição crítica de *A Tragédia da Rua das Flores*, até onde pôde-se perceber, foi considerada tão complexa que ainda não foi empreendida e pelo visto não o será.

As deficiências e as imperfeições são grandes; contudo, as qualidades são superiores e excedem os defeitos. Há, nessa obra, o mais alto grau de capacidade criadora, tanto na representação psicológica das personagens, quanto na exposição de cenas tipicamente queirosianas – motivo mais do que suficiente para que mereça ser estudada.

Tanto em *A Tragédia da Rua das Flores* quanto em *Os Maias* encontram-se exame dos hábitos da sociedade típica da capital, com famílias tradicionais vivendo de rendas, advogados desocupados, nobres empobrecidos, cortesãs, empregadas domésticas, políticos inúteis, poetas românticos, jornalistas etc.

O incesto é o tema comum às duas obras. Em *A Tragédia da Rua das Flores*, o efeito na obra, no que diz respeito à força do tema, é maior, pois trata-se da relação incestuosa entre mãe e filho. Em *Os Maias*, o seu efeito é menor, visto que a ligação dá-se

² O romance foi deixado num estágio de rascunho, porque Eça de Queirós não fez a revisão.

entre irmãos. Observa-se, em ambas as obras, além da história de amor fundamentada na excentricidade moral e no torpe incesto, a crítica à classe dirigente portuguesa do tempo do liberalismo. Divisa-se, nas duas obras queirosianas, o homem e a dimensão trágica: nobreza de ânimo, penúria, falha, malogro, aflição, sofrimento, idéia fixa, etc.

A dimensão trágica da intriga de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias* é revelada pela vigência do destino, presságios e evolução da intriga trágica; tem-se também o incesto, tema que remete à temática trágica. Predomina, nessas obras, a tensão humana diante de mundo que prenuncia ruínas, pois a seqüência regular que rege os acontecimentos está ameaçada de corrosão.

Ora, sabendo-se que se está diante de dois romances e não de duas peças teatrais, torna-se necessário ao analista levar em conta tanto as teorias sobre o trágico moderno, quanto sobre o próprio gênero do romance. Sonya Brayner, preocupada em definir o romance trágico, preceitua:

o romance é a primeira arte que vai buscar a significação do homem de forma explicitamente histórico-social. Surge como uma necessidade da angústia humana na procura do sentido de sua historicidade. E é exatamente ela que está em causa no romance. (1978, p.205)

Apesar da dificuldade de delimitação específica, pode-se dizer que o romance afirma-se a partir do século XVII e XVIII, atingindo auge no século XIX. Esse gênero objetiva edificar o homem no conjunto contínuo da sociedade. Qualquer que seja a forma assumida pelo romance no desligamento do mito, eliminando o sonho ou mergulhando em visões mágicas da vida, conserva sempre a natureza fundamentalmente histórico-social.

As condições de infortúnio e desgraça que emergem nas narrativas não estão no mesmo nível das condições das peças teatrais trágicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, que tem por fim a grandeza, o extraordinário e a austeridade. Nestes termos, a transformação social acarreta condições diferentes; o advento da burguesia e o complexo industrial e

tecnológico concorrem para o redimensionamento do mundo.

O homem trágico, nesse conjunto, não tem a “dignidade e grandeza na queda” (1996, p. 32), que Albin Lesky aponta como característica dos grandes representantes da tragédia grega. O combate trágico inicia-se contrapondo, de um lado, o homem com seus limites, de outro, o sentido da ordem dentro da qual se coloca como herói trágico.

O conflito trágico que envolve essas circunstâncias impõe-se por estarem as personagens numa situação-limite. Carlos da Maia resolve viajar pela Europa para esquecer definitivamente a irmã, já Genoveva não vê nenhuma saída para a desgraça ineludível e decide pôr fim à própria vida.

As atitudes de Pedro em *Os Maias* e de Genoveva em *A Tragédia da Rua das Flores* caminham para destinos trágicos e insolúveis, definidos por problemáticas das quais são concomitantemente agentes e pacientes. Tais personagens não dominam o engano que cometem, que os abarca e enreda definitivamente. A culpabilidade dessas personagens está associada a fatores culturais e sócio-econômicos.

O romance volta a atenção para o indivíduo na história da sua vida, no valor do seu tempo. Quando situações trágicas acontecem, seja numa concepção de mundo, seja num embate circunstancial, encontra-se a importância humana que completa o propósito do devir trágico por meio da forma romanceada e não mais por meio dos deuses responsáveis pela tragédia da Grécia antiga.

A figura do herói está determinada no tempo e no espaço, logo tal “personagem tem um passado que o explica, um presente que constrói e um futuro que projeta” (BRAYNER, 1978, p.217). O herói vive conforme pessoa comum, visto que é ser integrante da sociedade, sujeitando-se a princípios e padrões sociais. Em contrapartida, o herói grego não tem essa denotação, “pois era a-histórico” (BRAYNER, 1978, p.217).

A tragicidade da Grécia antiga é substituída pelas situações humanas do herói dos romances. Os embates tornam-se cotidianos. O trágico romanesco coloca o homem às voltas com o ser e o tempo:

Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanesco. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal. (BRAYNER, 1978, p.217)

Consoante Sônia Brayner, no mundo moderno, o embate entre o homem e o capital determina a ação trágica, mesmo que esta ação não tenha como consequência a morte trágica do herói. A situação trágica moderna se firma a partir dos choques de valores.

A *hamartia* do herói moderno, do herói que convive num mundo desamparado pelos deuses e tomado pelo capital, não acontece tendo como base os mesmos motivos do herói grego, que é sacrificado sem a menor possibilidade de perdão quando comete a *hybris*. A *hamartia* do herói moderno dá-se por meio da relação cotidiana com os bens em geral e com outros homens, numa sociedade individualista.

A obra *Os Maias* de Eça de Queirós é muito conhecida, foi e continua sendo assunto de muitos estudos, pesquisas e teses. A mesma situação não ocorre com *A Tragédia da Rua das Flores*. Conhecem-se apenas alguns artigos, dos quais se sobressaem “Duas notas sobre *A Tragédia da Rua das Flores*” (Ivo Castro, 1982), “Sobre a *Tragédia da Rua das Flores*” (Vergílio Ferreira, 1995) e “Dos temas obsessivos aos ‘mitos pessoais’: *A Tragédia da Rua das Flores* de Eça de Queirós” (Nelly Novaes Coelho, 1997). Entende-se que essa obra, pela riqueza e excentricidade, merece estudo mais amplo e sistemático.

A restrição a apenas dois romances deve-se ao fato da abrangência do tema proposto e da extensa obra do escritor português. A análise dos dois romances possibilitará colocar em evidência as diferentes faces da expressão do trágico na narrativa de Eça de Queirós. Os romances *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias* são os escolhidos porque

apresentam características que permitem aproximação. O tema, assim com o tratamento, apresenta particularidades que possibilitam o estabelecimento de relações.

Nesse contexto, a proposta do estudo impõe-se como tentativa de detecção analítica dos elementos trágicos que permeiam os romances *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias* de Eça de Queirós. Trata-se da busca de pormenores passíveis de serem interpretados por meio da tragicidade. Mais do que reflexão pautada em referenciais que desdobram essa temática tão densa, espera-se desvelar características trágicas no estilo queirosiano.

Desde a Antigüidade que à tragédia cabe o papel de reflexão profunda e solene. Aristóteles diz sintomaticamente que “a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem uma certa grandeza” (1966, p. 19), e que a reflexão está direcionada para “os grandes problemas das relações dos homens com os deuses e dos homens com os homens” (1966, p.20). Não é de admirar, portanto, que do universo trágico decorram questões de grande densidade filosófica e ideológica, como não é de estranhar igualmente que essas questões se possam descortinar em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*. Reconhece-se, embora, que não se está perante duas tragédias, no sentido estrito e técnico do termo, todavia está evidenciada a afinidade temática das intrigas dos romances em análise com o universo da tragédia, afinidade que se estende até ao modo de desenrolar dos fatos que integram as referidas intrigas.

É preciso enfatizar, ainda, que a ausência de um estudo dessa natureza³, bem como o propósito do trágico que está explícito no elemento paratextual – *A Tragédia da Rua das Flores* – podem ser apresentados como justificativas para o estudo que visa buscar os aspectos trágicos na obra queirosiana.

³ “Um cotejo, tanto quanto sabemos, ainda não foi feito entre os dois romances, *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*.” (BUESCU, 1990, p. 42)

Muitos escritores já trataram, brevemente, do trágico em Eça; alguns já vislumbraram a relação da obra queirosiana *Os Maias* com o intertexto trágico e clássico; porém, um trabalho, tal qual se fará aqui, um estudo, assim como uma comparação dos elementos do trágico nas obras *Os Maias* e *A Tragédia da Rua das Flores*, nunca foi feito⁴.

No primeiro capítulo, percorrer-se-á o diverso e disperso *corpus* da tragédia e do trágico, procurando realizar descrição sistemática desse conjunto. Num primeiro momento, serão tecidas considerações acerca do adjetivo “trágico”. Para a devida caracterização desse adjetivo e da especificidade trágica, buscar-se-ão as reflexões de Nietzsche em *A origem da tragédia*, Albin Lesky em *A tragédia grega*, Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética*, Northrop Frye em *Anatomia da crítica*, Gerd Bornheim em “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, René Girard em *La violence et le sacré*, Raymond Williams em *Tragédia Moderna*, Henri Gouhier em *Le théâtre et l'existence* e Eduardo Lourenço em “Do Trágico e da Tragédia”.

A atenção voltar-se-á à evolução do trágico da Antigüidade ao tempo cristão e do grego ao moderno. As categorias – conflito, destino e liberdade, culpa, conhecimento e ignorância – assim como os elementos do trágico – *hybris*, antinomias radicais, patético, presságios e trama – serão aqui considerados. Particular atenção dar-se-á ao incesto enquanto modalidade trágica, porque além de ser tema importante na tragédia grega é o elemento configurante do trágico nos romances queirosianos que serão estudados.

Num segundo momento, desse primeiro capítulo, a reflexão proposta investigará a possibilidade da presença do trágico na narrativa. No tópico que se intitula “A manifestação narrativa do trágico”, serão tecidas considerações acerca do gênero romance, tendo como referencial teórico Mikail Bakthin (*Questões de literatura e de estética*, 1998) e Georg Lukács (*A teoria do romance*, 2000). Finalmente, pelo fato do escritor oitocentista

⁴ Os autores que focalizaram o trágico em Eça de Queirós seguem elencados na bibliografia, no campo intitulado “Sobre o trágico em Eça de Queirós”.

expressar o trágico na forma artística do romance, considerar-se-á a relação de Eça com a forma artística do teatro.

Apenas depois desse percurso, será possível detectar os elementos do trágico nos romances queirosianos. No segundo capítulo, analisar-se-ão os elementos trágicos presentes em *A Tragédia da Rua das Flores* e, no terceiro, os mesmos elementos presentes em *Os Maias*. A intenção é a de perceber as características essenciais por meio das quais se forma a visão trágica do homem, do universo e da existência. Unicamente um exame restrito dos romances em questão terá a possibilidade de favorecer compreensão a respeito do caráter, da essência e do valor do trágico no romance queirosiano. Procurar-se-á precisar e distinguir os elementos resultantes da visão trágica presentes nos dois romances de Eça de Queirós.

O objetivo de tal estudo é o de identificar e de evidenciar os elementos trágicos nos dois romances queirosianos. O exame recairá sobre os conflitos, os assuntos e as situações, sem levar em conta as técnicas de composição. Nesse sentido, não se importará com aspectos precisamente literários – as características formais, a caracterização das personagens e as normas e preceitos aparentemente indispensáveis para a excelência da obra de arte – na verdade, só se levarão estes aspectos em consideração quando se perceber que eles colaboram para a interpretação dos elementos trágicos. A abordagem sobre a questão do trágico vai se destinar à análise temática das obras escolhidas para o estudo, uma vez que, por mais que se possa nivelar o tema, não é possível nem oportuno nivelar obras tão diferentes.

Por último, após considerar, nos dois romances, a *hybris* – desmedida das personagens, colocando-as em situação de perigo –, as “antinomias radicais” (LESKY, 1996, p.31) – contradição entre os princípios do indivíduo e os princípios impostos pela sociedade –, o patético – abalo emocional provocado no leitor –, os presságios – acontecimentos que sugerem fatalidade inevitável – e a fábula trágica – a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe –, passar-se-á, no último capítulo, à comparação entre as semelhanças e as

dessemelhanças da construção trágica do motivo do incesto em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias* – é precisamente este o sentido da interrogação formulada ao longo do trabalho.

Obviamente, outros romances, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, por exemplo, poderiam ser seleccionados e analisados, tomando como suporte a teoria do trágico. Contudo, pela necessidade de limitar o *corpus* a fim de não produzir estudo demasiado longo, esses romances serão apenas referenciados no decorrer do estudo. Em futuras pesquisas, as colocações aqui iniciadas sobre a tragicidade em Eça de Queirós podem ter continuidade e ser desenvolvidas de maneira mais exaustiva.

1. O TRÁGICO

1.1 DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO.

A interrogação, que direciona uma importante observação deste trabalho, é a de como se pode definir o trágico. Por saber que o questionamento e a investigação são as molas mestras da reflexão e do pensamento, acredita-se prudente deter-se nestas questões.

Para alguns teóricos, Jean Marie Domenach (1968), por exemplo, o retorno do trágico é um aspecto que está evidente nesse tempo; para outros, o trágico e a tragédia detêm profundidade e intensidade que vão à frente dos costumes, dos caprichos e das atualidades.

As reflexões, que serão tecidas acerca de como se pode definir o trágico, levarão em consideração a história e a época, assim como a tentativa de compreensão do homem e da existência. Não se referirá, nesse momento, nenhuma tragédia específica, nem mesmo nenhum escritor ou período. Ao tentar definição que designe a própria substância do trágico, o estudioso deparar-se-á com alguns obstáculos, principalmente em se tratando da significação do vocábulo *tragédia* e da extensa bibliografia existente sobre esse gênero literário.

No vocabulário usual, o termo “tragédia” denota ocorrências nocivas, funestas, terrificantes, que conduzem a sensações sombrias, tristes, desagradáveis, de sofrimento, propriamente ditas. O vocábulo “tragédia” também pode significar calamidade, grande desastre ou desgraça, igualmente um desastre que não se pode prever ou a enfermidade que leva ao termo da existência. Tem-se o conhecimento de que o termo “tragédia” surge no

século V a.C., com as representações teatrais; porém, o entendimento comum e usual, permite-se inferir que a tragédia surge e adquire outro sentido com o decorrer dos séculos.

A origem etimológica da palavra “tragédia” é muito discutida. “Tragodia” é palavra formada por duas outras: “tragos”, que significa “bode”; “oidé”, que significa “canto”. Assim sendo, “tragédia” significa, etimologicamente, “canto do bode”. A interpretação desta origem é variada. Alguns estudiosos acreditam que tal denominação provém do fato de os sátiros vestirem-se com peles de bodes. Sendo eles cantores dos ditirambos a Dioniso, a denominação é assim justificada. Esta tese é defendida pelos Peloponesos, que vinculam a origem da tragédia a solo pátrio. Aríon é o primeiro a compor um ditirambo, a dar-lhe nome, e a representá-lo em Corinto (LESKY, 1996, p. 255). Corinto está localizado no Peloponeso. Assim sendo, os habitantes desta região da Grécia querem a primazia da criação da tragédia.

Outros dizem que se trata de “canto pelo bode como prêmio”. Ou seja, que, quando os cantos eram entoados, atribuíam-se um bode para o vencedor. Horácio – em *Ars Poetica* – “é o testemunho mais conhecido desta teoria, segundo a qual o cantor campesino entoava outrora seu canto ‘trágico’ para obter um bode como prêmio” (Apud LESKY, 1996, p. 67-68).

Há ainda uma terceira versão para a compreensão da origem etimológica da palavra “tragédia”: “canto sacrificial do bode”. Há sempre, numa tragédia, um herói pertencente ao mundo dominante da aristocracia. Sua natureza é dominada pela *hybris*, desmedida, fuga dos limites impostos pela boa convivência em sociedade. Esta especificidade de caráter acaba por conduzir o herói à *hamartia*, erro trágico. O final do percurso é a morte, sendo, pois, como tal, um ente a ser sacrificado para o bem da *pólis*.

Juntamente com todas estas especificidades que envolvem o vocábulo tragédia, outras se juntam, principalmente em se tratando das variadas aplicações do vocábulo

em ambientes e acepções divergentes. Ainda é preciso lembrar que, em determinadas situações, o vocábulo indica – também – angústia, aflição, amargura e padecimento.

Desde Aristóteles, são inúmeras as definições de tragédia, embora todas gerem contestação ou controvérsia. Determinados escritores e teóricos indicam o sentido da palavra tragédia através das concepções de dignidade e ruína.

José Pedro da Silva Santos Serra (1998) lembra que, no prefácio de *Bérénice*, Racine mostra que a característica principal da tragédia se encontra na grandeza da ação e das sensibilidades que a sustentam, enfatizando que não é necessário que haja sangue e morte, é apenas necessário que a ação seja grande; que as personagens sejam heróicas; que as paixões sejam instigadas e que todos os efeitos ou as conseqüências da melancolia grandiosa que faz toda a satisfação da tragédia se efetivem.

Pelo que se observa, as deficiências das conceituações e explicações para a noção de tragédia são grandes. Focalizando apenas as idéias de grandeza e queda, chegar-se-ão a inúmeras. Afinal, o que significa grandeza e queda? Grandeza alude às personagens, ao mito, à ação; queda refere-se à ocorrência acidental, a acontecimento funesto, à inevitabilidade. Ainda é importante lembrar que a queda ao mesmo tempo em que poderá ser fatal, terminante e decisiva, poderá proporcionar ao indivíduo a liberdade e a salvação. São inúmeras as questões acerca da conceituação de tragédia enquanto dignidade e queda, o que denota que são correntes, difusas, sem precisão.

Uma questão nos parece necessária: onde está estabelecida a gênese do trágico? Ele nasce com a forma estética da tragédia? Segundo Albin Lesky (1996), a origem do trágico se encontra já nas epopéias, na *Ilíada* e na *Odisséia*; propriamente dito – a poesia homérica já está revestida de rudimentos de trágico. Sabendo que o trágico se encontra, mesmo que em caráter elementar, na epopéia homérica, pode-se percebê-lo, associando-o à forma estética da tragédia.

Deve-se acrescentar que o vocábulo trágico não encerra interpretação homogênea; pelo contrário, encerra multiplicidade de significações, que varia de acordo com o ambiente cultural e com o propósito do escritor. Trágico é um conhecimento, é uma idéia que não é possível restringir, demarcar, circunscrever, classificar, pois é de riqueza abundante.

Assim, configura-se importante tecer algumas considerações acerca da banalização que o vocábulo trágico vem sofrendo ao longo dos séculos, bem como acerca do gradativo distanciamento do sentido clássico, para se transformar em adjetivo que evidencia ocorrências, episódios e situações funestas e sinistras determinadas como trágicas.

As palavras trágico e tragédia são vítimas de banalizações progressivas, melhor dizendo, de um esvaziamento do próprio conteúdo, visto que perdem o significado e, por isso, assumem os mais diversos sentidos. Assim, usa-se a palavra tragédia para qualquer evento dotado de intensidade negativa, como a morte, um terremoto, etc. Essa é uma das dificuldades que problematiza a compreensão do trágico e da tragédia. Uma outra dificuldade é a divergência existente entre as diversas teorias que pretendem interpretá-los. Porém, a principal dificuldade é própria da resistência que envolve o fenômeno trágico, já que é rebelde a qualquer tipo de definição:

deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos. (BORNHEIN, 1975, p.6)

Situações aborrecedoras, fatos desagradáveis, desenlaces infelizes, acontecimentos aflitivos ou solitários não são suficientes para caracterizar o trágico – é preciso muito mais. É necessário, por exemplo, uma ocorrência seguida de episódios, como tão bem registra Otávio Cabral: o trágico se dá “através de uma sucessão de acontecimentos, como que uma reação em cadeia” (2000, p.15).

O fundamento do trágico reside na tensão entre a consciência grave do limite humano e a tentativa desesperada de ultrapassá-lo. Essa visão está presente tanto na

tragédia clássica quanto na moderna. Em ambas, o herói passa de uma situação de equilíbrio aparente para uma situação caótica, instalando-se a tensão trágica na ruptura da medida e na punição que o homem procura em vão compreender. Em se tratando dos gregos, o combate se dá entre o homem e o destino – poderoso e sobrenatural – que pesa sobre ele. Há uma força que dirige, porém não impede o homem de agir com liberdade. O herói trágico pode agir ou não agir, aceitar ou não aceitar determinada situação, e é justamente o emprego consciente dessa liberdade que o conduz à catástrofe. O conteúdo da ação trágica baseia-se nas forças universais que dirigem a vontade humana e se justifica por si mesma.

A esse propósito, pode-se dizer que, como escreve Gumbrecht (2001), não há ação trágica sem a presença ameaçadora da morte. No caso das obras que este estudo pretende analisar, se está diante de duas tragédias, não no sentido literal do termo, conforme mencionar-se-á mais adiante, mas está-se diante de dois romances em que os elementos trágicos estão presentes, já mesmo pelo aspecto ameaçador da morte que se encontra nas obras *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*.

1.2 REFLEXÕES SOBRE O TRÁGICO

São muitos os teóricos, filósofos e estudiosos que observam que o conflito é o elemento determinante do trágico. São inúmeras as dificuldades que se originam do estudo da significação e da dimensão ou alcance da expressão “trágico”. É importante chamar atenção para o fato de que todas estas considerações, ora coincidentes ora divergentes, servem para tornar evidente o dinamismo trágico, que se manifesta, num mesmo semblante, contudo com diferentes aspectos.

Consoante Maria Etelvina de Jesus Soares (1996, p.20), durante muito tempo, o trágico, enquanto teoria racionalizada, não é a primeira preocupação dos estudiosos. A grande preocupação é a de, principalmente, reunir meios de melhor construir uma tragédia e não a fundamentação do trágico propriamente dita. O vocábulo trágico expressa apenas “que pertence à tragédia” e, em segundo plano, “o que é funesto”. Até o século XIX, provavelmente, não se encontra explicação precisa ou definição para o trágico.

É somente a partir do século XIX que o interesse pelo trágico se intensifica. Estudiosos, filósofos e teóricos como Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Unamuno, Gerd Bornheim, René Girard, Albin Lesky, Raymond Williams, Northop Frye, Henri Gouhier e outros desenvolvem importantes reflexões acerca do trágico e da tragédia. Nota-se que a significação do trágico começa a ser discutida após o desaparecimento do gênero tragédia, mas, com efeito, chama a atenção o fato de que, ao tentar definir-se o trágico, tem-se de fazer alusão à tragédia. Por mais que a tragédia seja gênero literário e o trágico categoria, elemento artístico que se manifesta em diferentes gêneros, é associado, em diferentes corroborações, à tragédia, dimanando, por vezes, algumas confusões.

Schopenhauer, Hegel, Nietzsche e Unamuno são filósofos que contribuem para o dinamismo do fenômeno trágico. Por esse motivo, acredita-se de grande importância a apresentação, mesmo que breve, das concepções destes filósofos do século XIX.

Para Schopenhauer, a concepção de trágico está muito mais ligada à ação cujo princípio e origem estão na essência do homem do que nas reflexões históricas e éticas que, além de serem de pouca ou nenhuma importância, são adversas. Segundo o filósofo, encontra-se, no trágico, a manifestação de sofrimento moral; o pranto do gênero humano; o êxito da perversidade; o soberbo poder do acaso, da eventualidade; bem como o irrecobrável aviltamento do íntegro e do inocente.

Interessante notar que o poder do acaso, considerado pelo filósofo alemão, é um importante aliado do fenômeno trágico. O acaso, materializando a força do destino, contribui sobremaneira para que o conflito torne-se insolúvel.

Observa-se, na ação trágica, o domínio do infortúnio e do alucinado destino ou, conforme Schopenhauer, a “fatal normalidade da amargura”. Esta última acepção denota o reconhecimento da proximidade do trágico e ocorre no momento em que a personagem se coloca diante de grandes padecimentos e dores provocados por circunstâncias que também o destino pode provocar e geralmente provoca.

Assim sendo, figura-se claro o seguinte: a desventura não ocorre excepcionalmente ou apenas e tão somente em situações extraordinárias, mas em situações freqüentes, já que é resultado do modo de proceder, assim como da índole do homem. O trágico, por assim dizer, contrariando algumas correntes, não precisa nem de situação nem de pessoas elevadas para se manifestar. Desventura, desgraça e infortúnio estão próximos de todos. A personagem trágica renuncia não somente à vida, mas também à vontade de viver – os heróis trágicos são purgados pelo padecimento e o desejo de viver, que é muito forte, deixa

de existir, perece. Em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias* esta peculiaridade se faz clara: Genoveva, Timóteo, Afonso e Carlos da Maia perdem a ânsia pela vida.

Schopenhauer considera a tragédia o mais alto e o mais transcendente dos gêneros poéticos, pois apresenta parte pavorosa da vida, sofrimento moral, mágoa, aflição extraordinária e sofrimento da natureza humana. A vontade – que se revela na tragédia, conquanto em graus diferentes – aparece em luta, em combate com ela mesma, dando procedência às desventuras dos contrastes entre os indivíduos que pagam, desse modo, o pecado natural da existência. A tragédia, por meio do sofrimento, leva o homem / a personagem à renúncia e à desistência do desejo de viver, conforme referido acima. Segundo o filósofo, a abdicação é demonstração de sabedoria.

Já para Hegel, o trágico é embate entre duas naturezas éticas específicas, não concluídas, mas justificáveis, representadas em personagens nas quais a índole manifesta-se totalmente e, verificada a não possibilidade de êxito de alguma delas, acham-se direcionadas ao aniquilamento. Hegel considera *Antígona* o modelo que reúne todas as qualidades concebíveis da tragédia – no confronto entre Antígona e Creonte, Hegel verifica o antagonismo entre as regras da Família e as do Estado, embate que não pode se resolver e que leva, ainda que de maneira distinta, as personagens ao aniquilamento.

Não se pode esquecer que Hegel divisa o capitalismo como, ao mesmo tempo, criador de condições de desenvolvimento, jamais visto, do homem e da opressão de milhões de homens. Levando-se isso em conta, o trágico faz parte da condição humana, sendo, por esse motivo, um momento da realidade, mas não no sentido histórico e sim no ontológico.

A peculiaridade individual, norteando os anseios apenas para realidades sensíveis que tem como essência o devir e o perecer, vai também de encontro com a norma desse devir e desse perecer como um fado implacável. Nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, o

homem afronta os deuses e faz-se cada vez mais ousado, enunciando-se sua independência. Com a morte dos deuses, o homem tornou-se a verdade desses deuses. O trágico exprime, assim, a solidão do homem.

Nietzsche (1996) compreende o trágico como consequência da relação entre Apolo e Dioniso, pois simbolizam pólos contrários. O primeiro é o deus da arte, da justiça e da contemplação serena. Representa o pensamento concreto, a razão, a precisão, a consistência, a análise e a exatidão. O segundo é o deus do vinho, do teatro, da orgia, das mulheres alucinadas, e evidencia o pensamento difuso, o sonho, a metáfora, a ambigüidade, a diversão, a fantasia, o pressentimento e o humor. Não obstante a diferença, um depende intrinsecamente do outro.

Nietzsche aniquila o ideal clássico de harmonia inocente. De um ângulo, a beleza apolínea – inevitável para sustentar a vida; de outro, o ângulo dionisíaco – tenebroso e funesto. O filósofo também determina relação na tragédia de Ésquilo e de Sófocles em se tratando dos aspectos apolíneo e dionisíaco. Através da interposição do sonho e do êxtase, dá um passo essencial para o entendimento de que a dicotomia edificada pelo belo e pelo sublime não deve ser interpretada como uma oposição de estilos, precisamente pelo mesmo motivo que o dionisíaco só pode manifestar-se na bela forma apolínea, visto que é justamente no seu interior que ele se acha disfarçado. Nietzsche atenta para o fato de que a procedência da tragédia está na música; a metáfora que mais acertadamente exprime o fundo dionisíaco da realidade e explica o incessante, imutável, cíclico e lúdico combate entre Apolo e Dioniso.

Unamuno (1989) afirma que a vida é trágica, é contraditória e o trágico é uma incessante luta, sem triunfo nem esperança. O pensador considera que o amor é o que de mais trágico existe no mundo e na vida. Ainda a respeito do amor como motivador do trágico, Unamuno (1989) considera que esse sentimento é irmão, filho e – às vezes – pai da morte. O amor é filho do engano e pai do desengano, o consolo no desconsolo, sendo excepcional

auxílio ou alívio na morte, porque é irmão dela. Quem ama suporta, inspira compaixão, conforma-se, pois o prazer e a satisfação unificam os corpos e a angústia, a aflição, o sofrimento e a resignação unificam a alma. Para esse pensador, há qualquer coisa que denota ruína no fundamento principal do amor, sem nenhuma diferença da manifestação animal primitiva e instintiva. É exatamente igual àquilo que une duas pessoas e o que desune as suas almas – quando se enlaçam amam-se e odeiam-se com a mesma intensidade, porque o amor é sentimento conflituoso, como se pode perceber no soneto “Amor é fogo” de Camões.

Se para Shopenhauer o trágico está na essência do homem e na força do destino, para Hegel ele manifesta o isolamento e a solidão humana. Se Nietzsche considera o trágico como expressão de harmonia e de equilíbrio, Unamuno o tem como conflito sem êxito ou sucesso. Todavia, para todos esses filósofos, o trágico é fenômeno que participa da condição humana e todos aqueles que são emaranhados pelo trágico são, geralmente, aniquilados e, por isso, anseiam a morte.

Se até o século XIX não há explicação para o trágico, porque esse fenômeno não preocupa os estudiosos, a complexidade de explicitá-lo e delimitá-lo torna-se ainda maior, uma vez que, mesmo a partir do século XIX, termos precisos e definidos também não são exatos, pois o fenômeno é demasiadamente mutável.

Albin Lesky, Emil Staiger, Northop Frye, Gerd Bornheim e René Girard são teóricos que, no século XX, desenvolvem importantes concepções acerca do fenômeno trágico.

Albin Lesky é um dos teóricos que analisa detalhadamente o trágico como representação literária, destacando diferentes graus em que esse elemento se configura fenomenologicamente, por meio da retomada da própria tragédia grega. O autor enfatiza a idéia da existência de um conflito trágico quando o homem, deparando-se com a ordem e dando-se conta da sua medida e da sua impotência, tem de lançar-se à luta evidente até a

própria queda. A *hybris*, a desmedida grega, é o elemento que, na tragédia, proporciona a queda do herói, que inicialmente se encontra em um pedestal. Na situação trágica tem-se o doloroso peso da falta de escapatória.

Albin Lesky, baseando-se nos postulados da tragédia, considera alguns requisitos para o aparecimento do trágico. O primeiro é chamado de “dignidade da queda” (1996, p.32). Para ele, a queda trágica deve significar uma perda considerável, já que o herói trágico cai de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo de desgraça, devendo, dignamente, sofrer o seu infortúnio. O segundo requisito é a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo” (1996, p.33). De acordo com o estudioso, só é possível sentir o trágico quando o objeto de compaixão coloca em causa os próprios sentimentos. Faz-se necessária a identificação com o herói para que se experimente a sensação de ser pessoalmente atingido, como parte da humanidade, pois quando sentimentos são abordados, o homem se vê como reflexo do herói purgado.

O terceiro requisito é a “prestação de contas” (1996, p.34). Este é um requisito especialmente grego. O herói trágico, envolvido em um conflito insolúvel, deve sofrer conscientemente. Se for vítima surda, não há impacto trágico. O trágico só, essencialmente, se efetiva se as personagens envolvidas tiverem consciência do conflito e forem punidas por terem incidido em *hybris*. O quarto é a “contradição inconciliável” (1996, p.35), denominada por Goethe “antinomias radicais” (Apud LESKY, 1996, p.31). Trata-se de confronto de situações antitéticas que não possuem solução possível. Se, diferentemente, a contradição fosse conciliável e, portanto, passível de resolução, não haveria o trágico. Estes requisitos, apontados por Albin Lesky, serão enfocados nas obras *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*, de Eça de Queirós, no segundo momento deste estudo.

Em se tratando dos enfoques da tragédia grega, tem-se, de acordo com Albin Lesky, “a visão cerradamente trágica do mundo” (1996, p.38), que concebe o mundo como

sede de absoluto aniquilamento. As forças antagônicas não são passíveis de desenlace. Outro ponto é o do “conflito trágico cerrado” (1996, p.38). Do mesmo modo que “a visão cerradamente trágica do mundo” (1996, p.328), não apresenta saída para o herói; ele caminha sempre em direção à própria destruição.

O estudioso ainda tece considerações sobre a “situação trágica” (1996, p.38): o homem não sabe a saída para o conflito que vivencia e vê a existência abandonada à destruição. A falta de escapatória não é, no entanto, definitiva. Alguma vezes aparece a luz da salvação, como *Édipo em Colona*, de Sófocles. Lesky igualmente faz referência ao “acontecer trágico dotado de sentido” (1996, p.48), que apresenta uma tendência educativa ou exemplo moral, pois a obra de arte é testemunha de algumas ordens de valores e, conseqüentemente, poderá ter conseqüências morais.

Albin Lesky procura explicar e fundamentar a essência do trágico buscando em Goethe a noção de contradição inconciliável. No livro *A tragédia grega* ele afirma: “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (1996, p. 31). Por meio dessa idéia de “contradição”, o estudioso abarca tanto a trágico antigo – que apresenta o conflito situado no mundo divino – quanto o moderno, onde o conflito se mostra interiorizado no ser humano.

Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da Poética* (1969), caracteriza o trágico como espécie de situação problemática, na qual se coloca o julgamento que ultrapassa a esfera do humano. Tal julgamento questiona ou cria a tensão que proporciona o crescimento do “*pathos*”; ou seja, a paixão das personagens e do narrador, envolvendo o público. O sentimento pode tanto expressar dor quanto prazer, e é traduzido pela “fala patética”, entendida sob o aspecto da necessidade de impressionar o público, isto é, de expressar paixão e levar o público consigo a fim de que atinja a *catarse*.

O estudioso tece considerações sobre o significado do trágico, sobre a culpa trágica e sobre a reconciliação. No que se refere ao sentido do trágico, faz referência ao processo de destituição do sentido da existência humana, uma vez que a situação trágica expressa-se como uma situação limite, em que se rompe a lógica do mundo da personagem. Para ele, o trágico só tem significação em um mundo delimitado, que é o mundo da personagem.

Em se tratando da culpa trágica, o estudioso registra que ela é o afloramento de uma possibilidade intrínseca ao gênero humano e que somente o herói trágico tem a coragem de assumir a culpa da natureza humana. Ele também acredita na reorganização do mundo da personagem, se este estiver em desarmonia e desorganizado. Semelhante processo é chamado de reconciliação. Tais aspectos integrantes da essência do trágico são fundamentais para pensar a tragédia; no momento em que o herói comete uma falta, a harmonia e o equilíbrio são destruídos, ao incorrer na *hybris* e ao haver um rompimento na organização do mundo. Todavia, a reconciliação pode ser possível.

Northrop Frye retoma as considerações de Staiger e publica *Anatomia da Crítica* (1973). Na parte que se intitula “Crítica histórica: teoria dos modos” (1973, p.39), o autor discorre acerca do tópico “Modos da ficção trágica” (p. 42, 1973) – parte esta dedicada à literatura trágica – e apresenta cinco tipos diferentes de obras literárias trágicas: as dionisíacas, as histórias romanescas elegíacas, as imitativas elevadas, as tragédias imitativas baixas e a ironia.

A obra literária dionisíaca é aquela que exhibe um deus como herói, como é o caso de *As Bacantes* de Eurípides. Na peça, Penteu, rei de Tebas, manda prender Dioniso, pois não o reconhece como um deus, mas Dioniso – pleno de poderes – se liberta e leva Penteu por meio de procedimentos sobrenaturais até as bacantes (mulheres tebanas), que, sob efeito do vinho, destroem o rei de Tebas. Entre elas, encontra-se Agave, mãe de Penteu. O

ápice trágico se dá aqui. O herói trágico é Dioniso e a vítima é Penteu. A especificidade de vítima e de herói, simultaneamente, não se apresenta em *As bacantes* na mesma pessoa, como ocorre com frequência na obra trágica.

Outro tipo de obra de arte trágica é a estória romanesca elegíaca. Aqui o herói vive em contato com natureza e morre passivamente. Assim, a morte do herói é um fato natural. Como exemplo, cita *A morte de Artur*, de Tennyson, em que esta modalidade de trágico se efetua. O herói aceita passivamente a derrota frente à ordem da natureza. Com isto, o conflito, próprio da tragédia, não se efetua.

O terceiro tipo de realização trágica é a *tragédia imitativa elevada*. Diante dessa obra trágica, o leitor sente compaixão e medo no que diz respeito ao destino do herói. As ações são determinadas por sua postura corajosa – *hybris* – que culmina com a catástrofe – *sparagmós* – passando antes pelo reconhecimento – *anagnorisis* – e dando dignidade à queda. As principais obras da tragédia ática, bem como as efetivadas no século XVII europeu, situam-se nesse terceiro grupo.

A *tragédia imitativa baixa* é o quarto tipo de obra trágica apresentado por Frye. No tipo de realização aí presente, o herói (ou a heroína) é um ser pertencente à classe social inferior, embora sonhe com grandes realizações. Diante da própria destruição, aceita-a silenciosamente. A revolta do herói está mais ligada ao *pathos* do que à *hybris*. A quarta categoria faz-se presente nos romances de Dickens e em *Madame Bovary*, de Flaubert.

O quinto tipo de obra literária trágica é a *ficção irônica* onde o herói – ao contrário do *alazón*, que suscita lágrimas do leitor – existe no silêncio, no isolamento social. Ao mesmo tempo em que o herói é inocente diante da situação que vivencia, é também culpado por ver-se inserido numa sociedade culpada, embora seja independente da própria vontade. *Billy Budd*, de Melville; Septimus, presente em *Mrs Dalloway*, de Virgínia Wolff; Jó o herói bíblico; K, personagem presente em *o Processo*, de Kafka e as personagens de Joyce

são exemplos de heróis trágicos presentes neste quinto e último tipo de obra literária trágica considerado por Northrop Frye.

O autor tece considerações a respeito da combinação e da opinião das obras trágicas e da ficção irônica. Segundo ele, nos demais tipos de obras trágicas, o incongruente e o inevitável se combinam, enquanto que, na ficção irônica, eles se situam em pólos opostos; uma vez que, de um lado, tem-se a inevitável ironia da vida, e de outro, a incongruente ironia de – na tentativa de atribuir à vítima uma culpa diante da situação – transformar a personagem culpada em personagem dotada de alta dignidade. Adão, Cristo e Prometeu são exemplos desta situação, pois o caráter trágico é assegurado pelo vínculo que mantém com o mito. As experiências das personagens não se manifestam enquanto simples histórias e fábulas que retratam o cotidiano, mas enquanto histórias e fábulas capazes de registrar a essencialidade trágica do homem na terra, que é sempre culpado e, tal culpa, independe da ação.

Na busca de um sentido para o trágico, Gerd Bornhein, em *O sentido e a máscara* (1975) acredita que o trágico se vincula ao real e que a circunstância histórica se relaciona com o homem. Defende a idéia de que o trágico deve ser vivido por alguém e é o homem trágico que preside e existe no trágico. Para o estudioso, também há outro elemento necessário a fim de que se realize o trágico, trata-se da ordem dentro da qual se inscreve o herói e que constitui o horizonte existencial do homem. Dessa forma, na oposição homem x mundo estabelece-se o conflito trágico, determina-se a sua caracterização.

Tanto Lesky quanto Bornhein recorrem à questão da culpa com a finalidade de explicar o trágico. Para ambos, a partir do erro do herói é possível compreender a oposição medida x desmedida (*hybris*) que caracteriza o trágico. A questão da transcendência é empregada por Bornhein no sentido de que o homem corre o risco de perder a real medida e, com isso, possibilita a instalação do conflito trágico. Por consequência, a tragédia busca

comprovar que o homem encontra medida em algo que o transcende e não na própria particularidade, dado que o não reconhecimento disto gera o trágico.

Gerd Bornhein e Albin Lesky discutem o trágico a partir do cristianismo. Para Bornhein, o cristianismo passou por um processo de crescente subjetivação, impedindo, dessa maneira, uma coexistência com a tragédia: “o subjetivismo repele a tragédia. À medida que progride a subjetivação, o elemento substancial objetivo é privado de seu vigor” (BORNHEIN, 1975, p.87). Com posição diferente, Lesky afirma que o trágico está sempre presente no mundo cristão já que “aquilo que é sofrido até a destruição física pode encontrar, num plano transcendente, seu sentido e, com ele, sua solução” (1996, p. 41). Os dois autores tratam da noção de conflito e tensão para caracterizarem o trágico, e concordam com o fato de ser no conflito entre homem e mundo que se fundamenta o trágico, determinando-lhe um sentido.

René Girard no livro *La violence et le sacré* (1972) analisa a perspectiva antropológica do trágico. O estudioso discute a idéia do sacrifício, que é, ao mesmo tempo, santo e uma espécie de crime. Se o sacrifício é violência criminal, toda violência pode ser descrita em forma de sacrifício, como é o caso da tragédia grega. Para ele, o sacrifício como violência deve ser entendido como meio de poupar toda coletividade, eliminando as tensões nela presentes, uma vez que, pelo sacrifício de qualquer vítima, a sociedade se protege da própria violência. O sacrifício funciona como instrumento de prevenção contra a violência, já que polariza as tendências agressivas da sociedade sobre as vítimas.

Girard comprova que a tragédia grega situa-se na fase que nomina de “crise sacrificial”, porquanto a Grécia encontra-se num período de transição de ordem religiosa arcaica para ordem moderna estatal e jurídica. Assim sendo, a tragédia aparece com a decadência dos ritos sacrificiais. Para ele, a tragédia simboliza o equilíbrio da balança da violência, pois as personagens estão presas a mecanismo de violência implacável.

Um fato importante a ser considerado é a classificação do herói trágico como “bode expiatório” que encarna a violência presente em todos, canalizando a culpa e proporcionando a todos o sentimento de liberdade em relação aos perigos da violência. É importante observar que o mito, em Girard, apresenta-se vinculado à noção de crise sacrificial.

Quanto aos elementos estruturais que formam o sentido do trágico, é comum entre os vários autores apontar a ação trágica como desencadeante do conflito e da tensão, resultante do comportamento desmedido da personagem diante de um sistema de valores de um grupo social. A desmedida ação da personagem leva à catástrofe, resultado da desorganização de valores que precisam ser organizados por uma situação de reconciliação.

Ainda tem-se a linguagem, a “fala patética”, como denomina Staiger, capaz de tecer tal situação. A linguagem é importante elemento da construção do trágico, capaz de envolver personagem e público. Em se tratando do sentido do trágico, há unanimidade entre os autores ao reforçarem que o processo trágico, enquanto significação essencial, desvela a limitação e a finitude humana diante da ordem cósmica superior.

Como se vê, para Albin Lesky, o conflito trágico se forma numa contradição inconciliável, provocando a queda da personagem trágica. Para Emil Staiger, a situação problemática, inerente ao conflito trágico, pode ser reorganizada ou reconciliada. Northrop Frye retoma a idéia de Albin Lesky ao focalizar a *hybris* que determina o conflito trágico e provoca a catástrofe e ao caracterizar o homem como sujeito sempre dotado de culpa. Para Bornheim, o conflito trágico preside e subsiste no homem, sendo exatamente a oposição entre o homem e o mundo a responsável pela caracterização do trágico. Por fim, René Girard considera que o conflito trágico consiste no sacrifício do herói como bode expiatório. Apesar de algumas divergências, todos estes teóricos são unânimes em reconhecer que o trágico não se limita às obras do século V a.C. ou às da modernidade ocidental. O trágico é, antes de

qualquer coisa, um modo de ser da arte literária, sem importar o gênero ou o período a que a obra pertence.

Raymond Williams, Maria Amanda Borges Matias, Henri Gouhier, Eduardo Lourenço, Georg Gadamer e Glenn W. Most são também outros estudiosos do século XX que desenvolveram consideráveis concepções acerca do fenômeno de que se vem tratando.

Segundo Raymond Williams (2002), o trágico parece apontar que o padecimento é algo essencial e inerente à vida e também algo que dá vigor à ordem natural. Trágico torna-se a seqüência de experiências, convenções e instituições, não uma espécie de acontecimento exclusivo e constante – é por isso que não se pode basear na natureza humana permanente para explicá-lo. Opostamente, são as variedades da experiência trágica que têm a obrigação de serem explanadas na associação com as convenções e as instituições em processo de transformação.

Sem focalizar, demasiadamente, a variação do conceito de trágico, que diz respeito à evolução através do tempo, Maria Amanda Borges Matias, em *O Trágico em Lessing* (1946), mostra quais as circunstâncias fundamentais para que igual acontecimento ou fato, independentemente de época, possa ser classificado de trágico. Segundo ela, para a ocorrência ser trágica, não basta que seja fatal ou que tenha desenlace triste:

Sufrimento e trágico não são a mesma coisa. A morte dum criminoso às mãos do carrasco é cheia de sofrimento, é triste, dolorosa, mas não trágica. Trágico é só o combate de uma vontade dolorosa com o mundo arquipotente e hostil... Apenas quem, com vontade forte, intervém imediatamente na roda do acontecimento universal, para impor os seus valores ao estado do mundo é que se arrisca a sofrer um destino trágico. (1946, p. 3)

Em vista disso, a circunstância básica para um acontecimento ser trágico é a de que haja conflito, capaz de suscitar o temor e a piedade, entre desejo obstinado e um mundo inimigo, que impeça a realização desse desejo. O temor adquire o significado de medo, de respeito por acontecimentos em que o homem sente a manifestação da divindade,

quer figurada por muitos deuses ou por um só Deus. O homem percebe-se fraco diante da revelação da autoridade divina.

Maria Amanda Borges Matias, ao distinguir sofrimento de trágico, relaciona-se com a concepção de conflito trágico de Albin Lesky, em que a *catarse* aristotélica se faz presente. Ainda em se tratando do sofrimento, ele é indispensável e inerente à vida, é o responsável pelo conflito trágico, segundo Raymond Willians, em total consonância com Maria Amanda Borges Matias.

Portanto, por mais que se tente conceituar o trágico, constata-se que a caracterização transpõe as teorias sobre elaboração conceitual. O trágico é, antes de qualquer coisa, a expressão que indica aquele que atualiza a tragédia. A atualização se dá de alguma maneira, ora interpretando-a, ora explicando-a, ora elaborando-a.

Para Henri Gouhier, o trágico possui valor de existência real, e a tragédia resume-se a gênero literário e teatral de matéria artificial. Do exposto, pode-se inferir que o trágico não é fato exclusivamente artístico, pois aparece também na vida. Além disso, não se limita especialmente à tragédia, todavia manifesta-se em outros gêneros artísticos. Em *Le Théâtre Tragique* (1952), Henri Gouhier escreve que há trágico na existência antes de existir na cena ou na orquestra. Desse modo, tem-se a possibilidade de pensar que a tragédia participa da categoria da literatura e do teatro e o trágico participa, igualmente, da categoria da vida.

Não menos relevantes são as reflexões de Eduardo Lourenço sobre o trágico e a tragédia em *O Canto do Signo* (1994, p. 28-32). Conforme o estudioso, que distingue trágico e tragédia de maneira inequívoca, o trágico na modernidade é outro: “um trágico de tal natureza que a tragédia clássica como lugar da sua manifestação é impossível” (p.28). A tragédia sempre foi interpretada como a expressão do trágico; entretanto, a manifestação

moderna incita à delimitação do trágico e da tragédia que aparentam semelhança, mas – nas palavras de Eduardo Lourenço – são o anverso e o reverso uma da outra.

O trágico, que consolida a condição humana, pode ser refletido por meio da tragédia. Em se tratando da diferença, o trágico refere-se ao campo da emoção, sensibilidade, e a tragédia ao espaço da fruição poética, apresentando um aspecto estético da realidade – na tragédia ideal aflui cada modo de trágico:

A tragédia como *expressão* do trágico é por fatalidade original o lugar de *revelação*, e simultaneamente, da *ocultação* do trágico. O que ela não é nunca é o *trágico* em toda a sua nudez, esse “trágico” que como o sol da caverna platônica está sempre por detrás dos prisioneiros e que nós não vemos senão refletido. Esse reflexo é a tragédia, espelho precioso pois não temos outro para nos vermos de corpo inteiro, embora seja proibido tocarmo-nos, mas facilmente convertido em objeto caseiro, transportável, em simples espelhinho de bolso, quando de reflexo autêntico de um destino que por natureza nos ultrapassa nós consideramos a *Tragédia* como forma de *Cultura*, quer dizer, como supremo repouso e esquecimento. (LOURENÇO, 1994, p.30)

Henri Gouhier, ao discutir a diferença entre trágico, categoria literária, e tragédia, gênero literário, e Eduardo Lourenço, ao considerar o trágico moderno divergente do trágico da tragédia clássica, aproximam-se dos teóricos discutidos anteriormente⁵, pois todos estão conformes em que o trágico pode se manifestar em diferentes gêneros e em diferentes períodos literários.

Hans Georg Gadamer (1976) compartilha da opinião de Northrop Frye, Henri Gouhier e Eduardo Lourenço ao afirmar que o trágico é um fenômeno fundamental, uma figura significativa que se encontra não somente na tragédia, ou seja, na obra de arte trágica, em sentido restrito, mas que também pode ter lugar em outros gêneros artísticos. Afirma, ainda, em consonância com Henri Gouhier, que o trágico não é um fenômeno especificamente artístico, já que também é encontrado na vida. Assim sendo, o trágico se desprende, de certo modo, da tragédia grega, da ocorrência literária que lhe deu procedência

⁵ Albin Lesky, Emil Staiger, Northrop Frye, Gerd Bornheim e René Girard

e brilho, passando a simbolizar igualmente natureza existencial, experiência de vida, que abarca características do modo de ser humano. Todavia, o termo trágico conserva concordância de significados com a tragédia grega. Dos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés emanam os aspectos determinantes do trágico.

Conforme Glenn W. Most (2001), o vocábulo “trágico” discerne e dignifica circunstâncias que revelam oposição fundamental entre os anseios mais profundos de contentamento e prazer e plenitude do indivíduo e o apático universo no qual ele deve residir e malograr-se.

Na Grécia antiga, o adjetivo *tragikon* é freqüente na literatura e pouquíssimo utilizado para a vida – empregado como metáfora, apresenta significação bem diferente daquela expressa pela palavra trágico na modernidade. Pelo que consta, ao se referir ao estilo literário, expressa grandiosidade, esplendor, brilho; já em outras situações exteriores, denota magnificência, excelência, ostentação. Em suma, consoante Glenn W. Most (2001), *tragikon* se refere, de modo depreciativo, a alguém ou a alguma coisa que ultrapassa – ou quer ultrapassar – as regras e leis humanas.

De maneira análoga à utilização coloquial do vocábulo trágico, outra concepção de trágico é desenvolvida por estudiosos, nos últimos séculos. Julga-se conveniente citar a sistematização feita por Glenn W. Most, pela qual o trágico reúne as seguintes características:

uma aparência de significação que esconde arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inconseqüência do homem num universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação. (2001, p.24)

Um e outro entendimento do trágico – o coloquial e o racional ou filosófico – encerram afastamento fundamental entre a tragédia como gênero literário e o trágico entendido como característica essencial da vivência humana. O termo não é estético; porém antropológico ou metafísico. Ele não limita ou explica um gênero literário, mas a natureza da condição humana, em se tratando do fundamento invariável ou também da maneira que se revela em situações incomuns e calamitosas – a excessiva utilização do vocábulo denota que para muitas circunstâncias ele tem sido muito proveitoso.

É preciso observar que o trágico ultrapassa o quadro dos elementos convencionados de acordo com a teoria do teatro. O trágico vai adiante dos limites determinados da ação teatral e pode, obviamente, manifestar-se em outros gêneros literários, como no romance, no conto, na crônica, etc, ou mesmo em outras artes como na música e nas artes plásticas.

Contudo, não se pode nunca perder de vista que o trágico possui conhecimento, idéia, conceito ou concepção dinâmicos, e, por isso, provisório, vasto, amplo, admitindo e aceitando novas idéias – e é justamente através desta amplitude que se encontra a idéia principal da visão trágica da realidade.

A propósito do que se está considerando, é preciso lembrar o que se enunciou anteriormente, que ao tratar da tragicidade há submissão, quase obrigatória, a discussões que envolvem também a tragédia ática. Na verdade, pode mesmo dizer-se que se está em presença do que Maria Isabel Rocheta (1987, p.20) designa de revisitação da tragédia antiga, já que é na reflexão sobre os seus aspectos estruturais que se encontram “as linhas de força da noção de trágico”.

É sabido que, na tragédia, o conflito decorre do choque entre a personagem e as leis do mundo – ao impor o seu desejo, a personagem incorre em falta e, em consequência disso, é vítima de queda.

As personagens vivem num tempo e espaço que têm – como pano de fundo – leis, regras sociais e religiosas que convêm serem respeitadas; portanto, o conflito trágico se fundamenta no confronto entre o querer e o dever. A oposição de valores sociais é retratada na tragédia – as oposições internas entre o direito, a moral, o social e a religião estão na base da tragédia, no princípio do embate trágico. Por outro lado, pensa-se dever salientar que na tragédia o divino coloca-se sobre o humano. As ocorrências são sugeridas, melhor dizendo, influenciadas pelo fado, pelo destino. A transcendência é uma característica da tragédia. Entretanto, a liberdade também está presente no ato da personagem.

A partir das leituras, é necessário reconhecer que a definição que melhor engloba os diferentes trágicos; o da fatalidade, o da liberdade, o pagão, o cristão, o grego, o shakespeariano e o dos dias modernos é a de Manuel Antunes (1960, p. 29): “o trágico caracteriza uma situação de conflito na ordem da imanência mas com relação essencial a uma transcendência.” A caracterização avalia não apenas e tão somente o trágico grego, mas o trágico de todas as épocas. O arrebatamento da personagem diante daquilo que lhe é superior é a mola mestra do embate trágico. Diante de obra trágica, depara-se com o imanente e o transcendente, visto que nela se confronta o desejo do homem e o dever que lhe é superior.

Apesar da ação da personagem depender da sua própria vontade e dos desígnios divinos e transcendentais, a culpa não é invalidada. Ainda pensando em Henri Gouhier (1952), para quem a fatalidade é inevitabilidade superior, que conjectura a liberdade do homem e, ao mesmo tempo, a excede, não há tragédia sem liberdade. O destino é trágico, porque ele aniquila vontade que gostaria de ter outro destino, afirma o estudioso (1952).

Numa perspectiva global, pode-se, desde já, dizer que o homem realiza-se em diversas posições ou categorias: individual, social, real, ideal, da razão, da paixão, por isso, é evidente que – mais rápido ou mais devagar – o embate manifestar-se-á. Se nesse conflito achar-se presente a transcendência, está-se diante do trágico. Está-se diante daquilo

que se chama tragédia, se esse trágico for expresso de forma teatral. Neste sentido, aliás, deve ficar claro o que se compreende pelo vocábulo “transcendência”: uma força que se encontra na posição mais elevada que o homem, com a qual ele sente-se intimamente ligado – essa força pode ser, consoante Manuel Antunes (1960), o Deus cristão, o Destino, um Princípio sobrenatural, um alto Ideal humano etc.

O homem transpõe a medida e desrespeita as normas do mundo. Essa violação ou é consciente e livre – o que o leva à punição – ou inconsciente e fatal – sendo responsabilidade do Destino.

Tratando-se de conceito problemático, cuja definição e validade nem sempre atingem nível de consensualidade pacífica, será talvez oportuno deixar clarificados alguns dos principais aspectos, cuja aplicação ao presente contexto de análise parece particularmente pertinentes. Importa, pois, precisar que, segundo Henri Gouhier, um episódio só terá grandeza trágica se houver a existência do superior, do metafísico, revelando o maravilhoso, o sobrenatural, não importa em que gênero. Primeiramente, convém considerar que o sobrenatural pode ser figurado pelo social e não apenas pelos deuses ou Deus, pois é o social que estabelece ordem superior e particular ao ser humano. Em contrapartida, Alain Couprie em *Lire la tragédie* (1994) atenta para o fato de que a existência do transcendente não é circunstância bastante para a explicação do trágico. Se a ordem superior exerce influência ou domínio completo da situação, resta ao homem, às personagens, o papel resignado de vítima, sendo a independência restringida. Parece óbvio que, para que o transcendente, o sublime, conduza ao trágico, é fundamental que a personagem tenha consciência de o afrontar. Lembre-se, a propósito, a explicação de Maria Etelvina de Jesus Soares:

O destino pode, de certo modo, identificar-se com o transcendente, o que acontece normalmente nas obras trágicas. O destino trágico evidencia bem a transcendência; mas o destino apenas pode ser trágico quando esta transcendência é apresentada na ação das pessoas que são seres livres. O que é trágico, para tomar um caso em que o transcendente é um destino absolutamente implacável como o de Édipo, é que Édipo é um ser livre que

não queria fazer o que fez. Dito de outra maneira, apenas há dimensão trágica num mundo de seres livres ou que se crêem livres. (1996, p.22)

Nesse sentido acredita-se que, apesar dessas considerações, a fatalidade encontra-se no princípio do tema trágico. Os deuses são ubíquos e responsáveis por todas as circunstâncias vividas pelos mortais, sendo os infortúnios consequência da falta que muitas vezes pode ter sido empreendida por gerações passadas, pela *hamartia* – erro involuntário – ou *hybris* – desmedida que conduz os homens a indispor-se contra os deuses ou quererem igualar-se a eles. O primeiro caso tem como exemplo o que acontece na casa dos Atridas; no segundo, os exemplos se multiplicam, visto que a *hamartia* pode ser consequência da *hybris*: Édipo assassina Laio depois de ser atacado por ele, pois não sabe que é seu pai; Clitmnestra sacrifica o marido às Erínias por este ter-lhe assassinado a filha.

No presente contexto e também pensando nos vinte e cinco séculos que decorrem desde o surgimento da tragédia grega, é importante notar que a crença no destino, embora modernamente entendido de maneira diferente, pode ser a vinculação entre os vinte séculos que medeiam a tragédia ática e os tempos modernos. Seja relacionado aos deuses, seja aparentemente concebido pelo homem, o destino será sempre destino e, portanto, não passível de esclarecimento por parte do mortal. No mundo trágico, o destino identifica-se com o *fatum*, o Deus Cristão, a Natureza, a História dotada de razão e necessidade. Face a esses absolutos acha-se o homem (SOARES,1996). Entretanto, o fato trágico não objeta, indispensavelmente, a liberdade. O trágico modernizado, manifesto não mais nos deuses, mas no Poder, na Ideologia, na Doença, na Paixão, no Sexo; enfim, na Sociedade Individualista, encontra-se nas obras modernas, posteriores à tragédia grega. Em tais obras, o homem, senhor do próprio destino, pode agir e tomar decisões, cabendo aos deuses não mais interporem autoridade e sim observar e aguardar o erro do herói para puni-lo. Compete ao herói lutar com todas as forças contra o que o ameaça, porém não consegue impedir a catástrofe que é lançada sobre ele. A

catástrofe atinge o herói e não está sujeita à vontade – o que impera é a necessidade que é por natureza inseparavelmente ligada ao trágico.

Realmente não faltam testemunhos de que outro aspecto inerente ao trágico é a presença de conflitos. O conflito, causador da dor, é o inalterável companheiro do herói. Contudo, essa dor traz também aprendizagem, visto que um triste exemplo transmite ensinamento diferente sobre a humanidade.

A personagem trágica enfrenta a si mesma, o mundo, bem como o destino. A problemática do trágico reside no homem desamparado, solitário e atormentado, independentemente da sociedade, da cultura e da economia que o cerca. O valor peculiar e individual da consciência, assim como o isolamento que daí dimana, é que provoca os conflitos do indivíduo com o meio, com o social. Diante da sociedade, o indivíduo pode aceitar as regras sociais e subordinar-se a elas ou, de outra maneira, resisti-las, confrontando-as – entre o indivíduo e a sociedade firmam-se relações determinantes.

Desde já pode-se dizer que, sendo a aflição extrema o limite para o qual inclina-se o trágico na ocasião em que nenhuma expectativa o apóia e lhe dá vivacidade, somente o trágico tem a possibilidade de viver “a pulsão” e o conhecimento dos limites, o encantamento pelo mundo e o caráter irrealizável do alcance e da posse desse mundo.

Conforme considerado, segundo Henri Gouhier e Manuel Antunes, o trágico existe mediante a existência da transcendência, qualquer que seja a transcendência. Baseado nestas formulações é que se pensa o trágico em Eça de Queirós, pelo paralelo entre o imanente e o sublime: as personagens se questionam entre pôr em prática a vontade ou a expressão de um dever que lhes é superior. Em Eça, depara-se com embates humanos no sentido da imanência, bem como, ao mesmo tempo, pela presença da transcendência – uma realidade sublime, elevada, superior, excelsa, suprema.

1.3 DA ANTIGÜIDADE AO TEMPO CRISTÃO

É na diminuição de significação do mundo, bem como na desgraça de um homem, de uma classe, de uma multidão ou até mesmo do gênero humano em algum período que o trágico realiza-se. Em decorrência disso, o objetivo é determinar as essenciais dissensões que possam haver entre o conceito de trágico na Antigüidade Clássica e nos tempos cristãos.

O trágico, que teve origem na tragédia grega, esquecido em alguns momentos, aventado em outros, torna-se visível no período, melhor dizendo, no momento histórico em que se vive, visto que os cortes, as interrupções, as desgraças, os arrebatamentos amorosos e sentimentais, a expiação do sujeito sem culpa, o aniquilamento, a falta, a limitação humana e social, a ansiedade da purgação ocorrem em todas as épocas e marcam a história da humanidade.

De acordo com M. Baptista Pereira (1991), não é o homem “físico” nem o homem metafísico o sujeito da tragédia, mas o homem histórico. O trágico cristão está localizado na essência, no fundamento da história humana. O arrebatamento da tragédia grega decorre do legado e das relações do indivíduo no mundo que lhe é superior, e não da peculiar individualidade. Na representação é a ação abrangente que se transforma em individual e não a individual que se torna abrangente – a situação modelo faz lembrar e reviver o conhecimento, trazendo o sentimento de pavor e compaixão da situação comum à maior parte dos homens. O cristianismo modifica esse ponto de vista acerca do mundo, concedendo novo destaque ao indivíduo – encontra-se agora um homem distinto, particularizado, com desejos peculiares, autênticos e com natureza particular, introduzido na ação que termina por conduzi-lo a fim trágico. A impossibilidade de encontrar lugar hospitaleiro no mundo e a condenação a ser um eterno errante são matérias da tragédia cristã.

Existe, no mundo cristão, o trágico social: homens destruídos pela autoridade e pela miséria; uma cultura que destrói a si própria. Existe também o trágico individual: homem afligido e aniquilado. O homem se relaciona com o destino num meio condenado pela indiferença, restando a morte e o isolamento espiritual que são as opções do ato heróico. Contudo, as relações entre um trágico e outro podem existir, segundo Raymond Williams:

Se, por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então as crises da civilização são análogas a um desajuste ou desastre psíquico ou espiritual. Se a realidade, por um lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente. As ideologias em ambos os lados, põem-se sutilmente em ação. As explicações dos outros são meramente uma falsa consciência ou racionalização; a verdade substancial está aqui, ou aqui.” (2002, p.162)

Sabe-se que o conceito grego de trágico apresenta cunho restritamente sublime, sobrenatural, divino. Exclusivamente os deuses ou os heróis – considerados semi-deuses pelos atos corajosos – atuam na tragédia, que se constitui por ações extraídas da mitologia, das lendas, apresentando, assim, caráter com pouca verossimilhança. Mesmo que a noção de trágico, no mundo cristão, presuma a concepção de Divindade, subordinando-lhe o destino da personagem principal – o herói – as personagens são humanas. A mudança das personagens divinas por seres humanos aponta divergência clara entre a concepção do trágico na Antigüidade e nos tempos cristãos.

O trágico grego apresenta marca sublime, superior, elevada. Tal faceta é facultada devido à participação de personagens fantásticas, extraordinárias. Outra questão a considerar é que o trágico da tragédia grega exhibe determinismo e fatalismo, exatamente porque o herói está subordinado à autoridade sobrenatural.

Conforme Maria Amanda Borges Matias (1946), em se tratando do determinismo, no trágico grego sobressai o princípio da Fatalidade, e no cristão o da Vontade.

No primeiro, o herói age de maneira cega, arrastando-se fatalmente para o infortúnio. No segundo, as personagens – na maior parte extraídas da vida real – não agem tão iludidas, tão cegamente e já não são, como na tragédia antiga, joguetes do destino.

No trágico grego, o herói é subordinado à *Moirá*, pois não depende dele próprio dar-se bem ou não – já está fadado. A Fatalidade e o Destino conservam-se tão intensamente presentes e invictos que, ao pensar na ordem de valores dos princípios da tragédia, chega-se à idéia de que a *Moirá*, ou seja, o Destino, encontra-se em posição superior aos próprios deuses – abaixo deles, apenas, a vontade do herói. Esse derradeiro princípio da tragédia participa do embate dramático, com o objetivo de fazê-lo grandioso, visto que tal vontade é sempre vencida pela imutabilidade do destino fatal. (MATIAS, 1946)

O Cristianismo, ao defender o livre arbítrio e censurar o fatalismo incondicional, valoriza o homem como dono da vontade e, conseqüentemente, senhor do próprio destino. No trágico antigo, no mundo greco-romano, o homem é herói porque os deuses querem que ele seja, é da vontade deles; já no trágico cristão, no mundo cristão, o homem é herói por desejo, pelas próprias ações, por força da própria vontade.

A Fatalidade está presente no mundo grego e a Vontade no mundo cristão, o que não impede de encontrar a Fatalidade em tempos cristãos, ou que a Vontade figure na antigüidade. Como exemplo da segunda consideração, tem-se o caso de *Édipo Rei*, de Sófocles – ainda que encontre a Fatalidade como característica fundamental, a Vontade já está presente nessa tragédia e desempenha papel meritório. Édipo decide, por si próprio, consultar o Oráculo para saber do futuro e ao constatar que matará o pai e desposará a mãe, foge daqueles que acredita seus pais.

O Cristianismo, através da concepção da redenção e do livre arbítrio, retira das tragédias clássicas o grande fundamento do trágico: a compreensão do destino humano. O universo trágico é o da ruína, quando o homem passa a viver em desarmonia com os deuses e

com a natureza. No mundo trágico, a história é prescrita pelo Destino, no universo grego, e pela Providência, no universo cristão. Conforme Márcio Zuzuki (2001), Destino e Providência são dois aspectos, duas faces da mesma identidade absoluta.

Um aspecto do trágico cristão é o uso da liberdade que conduz à catástrofe. Os heróis trágicos se encontram diante da exigência de agir ou de se submeter, sendo, justamente, da oposição constante entre as personagens que agem e aquelas que sofrem que surge a emoção trágica. O agir está intrinsecamente unido à vontade que somente em si mesma se manifesta através da liberdade. A personagem que atua é aquela que sofre o resultado da própria ação. Segundo Guy Rachet (1973), é exatamente aqui que se manifesta um novo aspecto do trágico: a paixão. Para esse estudioso, o sofrimento físico e moral ocupa lugar indispensável na criação da emoção trágica. O cristianismo faculta ao homem relevo diferente. O homem é agora notável, específico, individualizado, incorporado na ação que o levará à situação funesta e ruinosa.

1.4 DO TRÁGICO GREGO AO MODERNO

Num aspecto global, pode-se dizer que para dedicar-se à apreciação do trágico é preciso buscá-lo na origem: na tragédia ática. É em Sófocles, Ésquilo e Eurípides que se encontra o princípio e o gérmen do trágico; embora se saiba que a tragédia ática não proporciona o conhecimento imediato da fundamentação do trágico, pela própria incerteza da procedência, assim como pelo questionamento que põe em debate a palavra tragédia. Grande é o número de obras produzidas pelos tragediógrafos gregos, porém poucas são as que vencem a barreira dos séculos e chegam até o presente.

Nessa perspectiva, é interessante considerar o panorama da fundamentação do trágico. Verdadeiramente, o que se chama de essência do trágico é fato de grandes dimensões e de diversas acepções que provocaram e provocam inúmeras discussões. A bibliografia existente sobre o trágico é incomensurável, o que comprova a importância que se tem dado a esse fenômeno. Mas o trágico também é fenômeno extremamente intrincado e encerra vários elementos que são mais observáveis em consonância com a obra e época específicas que o expressam.

Eis por que se decide apresentar os mais importantes aspectos da tragédia grega. Sabe-se impossível dar aspecto ou feição nova ao tema, também não é esse o objetivo; tenciona-se apenas e tão somente focalizar os fenômenos característicos da tragédia antiga, com o intuito de caracterizar os elementos trágicos.

Encontram-se, nas tragédias, grandes conflitos, seja dos homens com os deuses ou dos homens entre si. As proposições e as figurações discutidas na tragédia são universais. É por isso que está na base dos conflitos e da universalidade de temas a natureza intemporal que ultrapassa a fronteira de um gênero e de um tempo.

Como observado, tem-se conhecimento de que a origem real da tragédia perde-se no quase inexplicável passado. Segundo Manuel Antunes (1960, p.27), a tragédia tem sido o mais filosófico dos gêneros literários. São esclarecedoras tais palavras:

A filosofia que a tragédia mostra não preexiste à vida, nasce da própria vida, como a luz vem do sol ou o rio brota da fonte. Do mesmo modo que nos outros domínios da arte: prioridade do ser sobre a idéia, da existência sobre a essência, do pensamento pensado sobre o pensamento que se pensa.

Sabe-se que o trágico vai além dos limites da realização dramática e alude a uma maneira de compreensão do mundo.

Muitas foram as tentativas de elaboração de filosofia grega sobre o trágico, a fim de transmiti-la como absoluta; todavia, nem as tragédias que chegaram até nós oferecem

resistência a esse tipo de sistematização, nem as teses que dizem respeito à essência do destino, da necessidade ou dos deuses foram doutrinadas pelos próprios gregos. Na tragédia grega, não se presencia a característica individual – a personagem pode, apenas, atuar dentro dos limites estabelecidos pelos poderes superiores.

Acredita-se que a enunciação maior do trágico moderno acha-se na aflição extrema, na raiva, no vazio, na futilidade, na ausência de valores e de sentido e na absurdidade de tudo, no “sentimento de que um *nada* consome *tudo*, um *tudo* que não é mais que um outro *nada*” (SERRA, 1998, p.52).

Se pensar no trágico a partir de dois ângulos, verificar-se-á que, na tragédia grega, o destino da personagem é estabelecido pelos deuses. Entretanto, no momento em que o trágico se manifesta no mundo moderno, verifica-se que a personagem vive isoladamente. Contudo, tem a possibilidade de dar nova feição, de modificar a própria vida, a própria história, visto que exerce influência sobre o próprio destino.

O trágico, grego e moderno, tem favorecido enormemente muitas reflexões teóricas. O grande número de estudos acerca dessa natureza pode ser considerado evidência de que o trágico não é fenômeno distante da modernidade.

Segundo Aristóteles (1973), a especificidade trágica consiste na presença da ação. Para tanto, ela deve ser notável, precisa atingir princípios elementares, consistir em verossimilhança, ter como cunho a impetuosidade, o aniquilamento, o sofrimento e o pesar e levar à conclusão infeliz. A ação trágica discute e questiona a natureza do indivíduo, a base da sua condição e evidencia as emoções próprias do ser.

Goethe (Apud LESKY, 1996) afirma que todo trágico se baseia numa contradição inconciliável e vê, no conflito trágico, o caráter irresolúvel. Albin Lesky, conforme considerou, discute a dificuldade de conciliação do conflito, o que confirma que a obra trágica é um paralelo entre aspectos essencialmente opostos.

Maria Isabel Rocheta (1987) observa que o embate vital origina-se entre os sentimentos das personagens e as normas do direito, da moral e da religião. Assim sendo, pode-se considerar que são trágicos o anseio individual e o arranjo metódico do universo.

O herói trágico obstina-se no desejo de liberdade individual; depois de destruído, dignificam-lhe a memória. Não espanta, portanto, que o herói trágico demonstre patentemente que não existem homens irrepreensíveis, cabais e que a contradição, o disparate e o absurdo presentificam tudo o que é humano. Assim, considera Maria Helena Ribeiro Vallêra (1979-1980) que as origens da magnitude do herói trágico aparecem interceptadas com a procedência dos seus erros.

No trágico grego, a personagem, ao mesmo tempo em que é herói, por excluir o perigo, é transgressor, por infringir as leis instituídas. É nesta ambigüidade de duas instâncias da organização trágica que a inevitabilidade aparece como elemento desencadeante do trágico. Tal inevitabilidade pode ser entendida como espécie de fatalidade decorrente de plano lógico vedado, fortalecido pelas relações de implicação, sendo o fim funesto decorrente da ação trágica, ou seja, a catástrofe determinada com o efeito da infração fatal.

Estas deliberações podem guiar leitura do texto trágico como instigador de simpatia pelo herói. Essa afeição é efeito da boa qualidade moral e pertinácia demonstradas por ele. Em vista disso, é lógico o compadecimento e a lástima por causa da destruição. Mesmo tendo como prejuízo a destruição, o herói trágico obtém o restabelecimento, mesmo que seja posterior à morte. É justamente o caráter dúbio do protagonista trágico, herói e infrator, e a punição resultante da desmedida que impedem a multiplicação da atitude do herói trágico. Em virtude dessas considerações, acredita-se por bem lembrar que é corrente entre os gregos a idéia de que a ventura em excesso traz infortúnio e desventura.

Sabe-se que, na Grécia Antiga, encontra-se o herói dirigido pelos deuses. Na modernidade o herói é orientado pelo lógos, pela razão, conquanto viva num universo em que

o desejo se choça, constantemente, contra ordem de fatos, instituídos pela sociedade, que ele não tem possibilidade de modificar.

A aparência enganosa da situação conduz o homem a pensar de maneira ilusória e tomar-se por aquilo que não é na realidade. A lacuna entre o que é e o que pensa ser é a falha entre a realidade e a exterioridade. Com o afastamento destas duas competências, dá-se a queda.

O Renascimento e, juntamente com ele, o racionalismo e a descrença, matam os deuses que representam a possibilidade de solução para os questionamentos humanos, bem como a justificação para a catástrofe que os atinge. Os deuses não existem mais, resta ao homem enfrentar sozinho o flagelo e encontrar, nos próprios atos, a explicação para a desgraça. Ele está numa situação embaraçosa e não sabe qual caminho tomar. É o período de aflição, de agonia, de sofrimento, de inquietação, de temor, afinal, de trágico.

Segundo Nietzsche (1996), depois de muitos séculos, o trágico, e não a tragédia, reaparece. O renascimento do trágico existe efetivamente, visto que a modernidade reclama para que tal renascimento ocorra. Para Nietzsche, os últimos séculos foram tão trágicos, tão intensamente patéticos, que tornaram possível esse regresso ao trágico. No entanto, o trágico moderno, que resulta da tragédia, precisa ser focalizado levando em consideração outras características que não somente aquelas que o aproximam da tragédia considerada como gênero literário. Um ponto carece ser esclarecido, a saber, que não se tratará do renascimento da tragédia na modernidade; contudo, discutir-se-á o trágico sob o aspecto de natureza modal.⁶

O trágico presentifica-se não mais na forma artística da tragédia, mas em outros gêneros literários: o romance, por exemplo. Nesta particular perspectiva, é o homem,

⁶ Em se tratando dos modos literários, além da divisão em narrativo, lírico e dramático, Aguiar e Silva julga importante a existência de um modo trágico, um cômico, um satírico e um elegíaco, conforme observar-se-á no tópico que se intitula “A manifestação narrativa do trágico”. É nesse sentido que se pensa a natureza modal do trágico.

com seus atos, que atrai a manifestação das fatalidades. É o homem que provoca o inexplicável e não mais os deuses. Conforme observado no tópico que se intitula “Da antigüidade ao tempo cristão”, o trágico não mais se limita à estrita relação entre o herói e a Providência – o embate patenteia-se no íntimo peculiar do herói e o conflito é seu ser, é dentro de si. Sabe-se que a luta interior é mais difícil de ser resolvida, restando, enquanto alternativa ou falta de opção, a destruição, a ruína do herói. De fato, conforme diz Jean Marie Domenach (1968), o trágico moderno surge através da verificação de que a reconciliação do herói dentro do ser, o sentimento ou emoção, a índole, a natureza se pagam com a perturbação no céu ou na terra, com a desordem superior à ordem estabelecida. Dessa maneira, o homem moderno é perturbado cada vez mais com o infortúnio que está sobranceiro e esforça-se por achar, no decurso da experiência, as maneiras de impedir ou distanciar o que ameaça a estabilidade. Entretanto, não crê que a premeditação possa surtir efeito. É bem verdade que a ciência não admite que o homem transponha o seu limite.

Noutro passo, Domenach (1968) considera que, se a modernidade causa a morte dos deuses, haverá de procurar respostas para os questionamentos que eram antes dadas por eles. Não obstante a presença sistemática dos dualismos – amor/ódio, vida/morte, liberdade/prisão – o homem sente dificuldade para resolvê-los, para solucioná-los; enfim, para decidir a maneira mais apropriada de esclarecer os enigmas duais.

Os conflitos, a destruição, a ruína e o pavor são os determinantes do trágico moderno⁷ na literatura, são os causadores da idéia trágica. O isolamento, a solidão e o individualismo produzirão a sensibilidade e o sentimento trágico presentes nas obras literárias.

⁷ Diante da dificuldade de delimitar século preciso para o que se denomina trágico moderno, pois os próprios teóricos que o referenciam não o fazem com precisão, para efeito desse trabalho, considerar-se-á moderno, o trágico que surge a partir do século XVIII, ou seja, o trágico que se manifesta na forma artística do romance. Precisamente porque, com o Romantismo, que se manifesta em finais do século XVIII e início do XIX, ocorre o desvanecimento das fronteiras entre os gêneros. A célebre frase de Victor Hugo: “Metamos o martelo nas teorias, nas poéticas, nos sistemas... nada de regras nem de modelos” retrata muito bem a filosofia desse movimento literário que empreende a libertação estanque dos gêneros.

Deve-se notar, antes de qualquer coisa, que – dentro do universo retratado – o trágico moderno ainda é resultado de outra situação: a satisfação material provoca a insatisfação pessoal. Dizendo de outro modo, o homem sente-se demasiado subordinado à tecnologia e cada vez mais deprimido, visto que o desprazimento decorre da criação de novas exigências. Todo este descontentamento e agitação motiva o trágico. O pormenor que pode significar muito é que a fatalidade é o ingrediente da tragédia grega que permanece nas obras modernas, é claro que revestida de outras nuances. Na arte do século XVIII e na de todos os outros séculos posteriores a ele, a fatalidade representa aquilo que é contrário à liberdade, o fascínio do encantamento e da prostração.

O trágico mostra-se, nos últimos séculos, desligado da tragédia, se considerada sob o aspecto de gênero literário. O trágico agora se edifica no embate com o social, na oposição com a pungência da ordem social, que conjetura o prenúncio de desgraça e invoca impetuosidade.

O trágico está presente num ambiente em que os indivíduos são condenados, porém sentem-se soberbos e livres e não querem morrer. Ao contrário, querem viver. São culpados – da mesma maneira que os deuses – pelo sistema, abuso de autoridade, corrupção, capitalismo desenfreado que massacra o indivíduo – são heróis trágicos em presença da intensa energia do Universo. Importa considerar a natureza do herói moderno: ele não mais age de olhos vendados, como o herói grego, todavia, sim, de olhos descerrados, com conhecimento de que avança em direção à própria ruína.

Na verdade, pode mesmo dizer-se que se está em presença do que Jean-Marie Domenach (1968) designa de trágico moderno – aquele cujo enigma ou inexplicável é encontrado na vida diária e habitual. O trágico antigo transpõe essências de um mundo antigo, remoto; o moderno penetra na essência do ser humano, perscrutando o mais íntimo da alma.

Acresce que as personagens também mudam: os heróis, deuses, reis foram substituídos pelo homem comum, que não se distingue pela fortuna ou condição:

No teatro antigo só as personagens lendárias tinham direito à tragédia. As do nosso mundo eram forçadas a instalar-se todas à sombra da comédia. Mais tarde, e por tempo muito longo, só os nobres foram admitidos no palco da tragédia, o que sucedeu até Balzac gratificar pela primeira vez um forçado no romance..., e dar-lhe uma paixão que se elevou até o trágico. Nas obras de Genet, a paixão desapareceu, mas graças a ele o trágico moderno afeta o homem no degrau mais baixo da sociedade. (MISHIMA, 1994, p. 22)

No trágico moderno, segundo Isabel Cristina Rodrigues (2002), o embate parece querer subjetivizar-se ou impor-se a partir da visão individual do eu, tendo como consequência muito mais a conflitualidade interior do sujeito do que as concretas e sinistras contrariedades que, na tragédia grega, apresentam oposição ao feliz trajeto do herói.

Sabe-se que não existe indignação, nem mesmo disparate no mundo grego, não pode havê-los num mundo regulado pelos deuses – dessa maneira o trágico não pode ser o do espanto diante do sem-sentido do mundo – o trágico grego é o da renúncia e o da aceitação do destino e das injustiças. Na tragédia grega, o herói conforma-se e não discute a pena – quem manifesta mágoa é o coro.

Encontra-se o homem moderno, da mesma maneira que o grego, totalmente susceptível ao destino, só que, diferentemente daquele, num mundo governado pelo capital que – à maneira dos deuses – também infunde, estabelece e fixa, de modo inexorável, a opressão da Moira a todos os seus infratores.

Conforme mencionado, Lesky (1996), citando Goethe, afirma que todo o trágico estabelece-se em contradição inconciliável, incompatível. Quando aparecer ou for possível a adaptação ou a acomodação, o trágico deixa de existir. Essa afirmação merece ser apreendida, porque serve de fundamento para a teoria moderna de trágico, justificando-lhe a existência no mundo moderno, uma vez que a contradição inconciliável está presente em

qualquer tempo. Basta ser humano para vivenciar conflitos. Quando os conflitos são inconciliáveis, está-se diante do fundamento do trágico.

A partir dessa consideração, é importante atentar que não é apenas a oposição entre o homem e o destino o pressuposto para a existência do trágico, mas também a contradição que não se pode conciliar. Assim sendo, tem-se a possibilidade de pensar que a incoerência, o desacordo ou se se preferir, a contradição, pode manifestar-se tanto entre o homem e os deuses quanto entre o homem e o capital. Na primeira manifestação, configura-se o trágico grego e, na segunda, a sociedade moderna.

Bornheim (1975, p. 73), conforme considerado, assegura que a contradição inconciliável pode achar-se “na ordem ou no sentido que forma o horizonte existencial do homem” e a essência dessa ordem tem a faculdade de ser o universo, as divindades, a justiça. Enfim, “o sentido último da realidade”.

Tem-se a possibilidade de dizer que esse “sentido último da realidade” pode manifestar-se no embate que se caracteriza a partir da bipolaridade entre o indivíduo e o capital. Com efeito, qualquer oposição presume a existência de conflito que possibilite a antecipação das ocorrências e torne possível o entendimento da manifestação trágica. Desse modo, o trágico não pode ser definido pelo caráter e sim pela atuação. Nesse sentido, fazem-se esclarecedoras as palavras do professor Otávio Cabral:

o caráter é intrínseco ao ser humano, e a ação trágica produto da polaridade entre este ser e o mundo, não podendo, portanto, o caráter, ser o responsável pela manifestação da ação trágica; na verdade, esta surge como resultante do conflito entre os dois pólos. (2000, p. 25)

Na realidade, se se pensar no mundo moderno, o embate entre o indivíduo e o capital define a ação trágica, podendo ou não resultar na morte do indivíduo. De maneira diferente do trágico grego, em que a oposição às tensões é “sustentada por forças interiores que lhes demarcavam o poder da personalidade” (BRAYNER, 1978, p. 216), a condição da

tragicidade moderna se funda no embate de valores que situa o indivíduo diante do ser e da época. Assim, pode-se dizer, de acordo com Sônia Brayner, que a personagem trágica moderna emerge da construção cotidiana da história.

Observa-se que, por mais que não haja a morte do herói, sente-se forte efeito, abalo moral, impressão profunda, como na tragédia grega, merecedora de terror e condolência. O mundo do herói moderno não é governado pelos deuses, mas pelo capital, pelo individualismo. Desse modo, a *hamartia* – diferentemente da do herói grego, que, quando comete engano, é submetido a castigo – se efetiva através do vínculo com as situações do mundo e da ligação com outros indivíduos.

Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000), observa que o herói romanesco e, por conseguinte, o herói moderno, é indivíduo solitário, à mercê da própria fraqueza e debilidade. O universo em que o herói moderno convive, não mais contém a garantia e a firmeza do universo épico, onde os deuses triunfam e obtêm vantagem sobre tudo – o herói moderno é fruto dos vínculos próprios do capitalismo, já que vive num mundo em que predominam o capital, o individual, a produção e o mercado.

O herói moderno manifesta o cotidiano das pessoas comuns, e deseja vencer a contradição, aparentemente insuperável, entre a geração de riqueza e a conseqüente geração de pobreza social e individual, que se mostram na modernidade por meio do romance, como um rompimento que não se pode superar entre o herói e o mundo que o forma (CABRAL, 2000). A personagem moderna é abandonada pelos deuses e transforma-se em dona do futuro e do destino. Ela precisa enfrentar as objeções e incoerências do dia-a-dia, travar conhecimento com outros indivíduos e lutar contra os problemas sociais. O universo do herói trágico moderno edifica-se e estabelece-se, diferentemente de Édipo cuja vontade é determinada pelos deuses, por meio dos embates estabelecidos pela vida moderna e da relação com as leis do capitalismo.

O trágico moderno constata a aptidão congênita do homem para o malogro, e que a vida, em qualquer ocasião, tem suas extraordinárias dificuldades. O rigoroso realismo do trágico põe em contato a vida com a amargura, a angústia, o infortúnio; o crime com a punição; a ausência de estabilidade, tanto no homem quanto na sociedade, com a reabilitação da estabilidade alcançada a duras penas.

O realismo reveste a ação de aspectos triviais e abjetos da sociedade e do temperamento – o que concorda com John Gassner ao observar que “os males dos tempos modernos pertencem à tragédia moderna” (1965, p.97). A literatura trágica reúne as disposições morais e intelectuais desejáveis ou indesejáveis do homem e do momento histórico. Como quer que seja, para aceitar um texto sob o aspecto do trágico, o leitor deve estar diante de personagens que padecem; contudo, o padecimento deve ser purificado. O leitor deve estar diante de seres humanos miseráveis e aviltados, todavia, dotados de certa inspiração sublime.

Na verdade, a grandeza é característica particular do trágico; é ela que dá maior magnitude à queda, à falta, ao crime. Ainda que a grandeza seja algo próprio da tragédia grega, uma vez que as personagens são nobres e o conflito decorre de situação verdadeiramente importante, a partir do século XIX, o trágico moderno começa a mostrar a tragédia do dia-a-dia, das pessoas mais simples.

Razão tem John Gassner, pois considera que as personagens tornam-se trágicas em cooperação com o universo. Verifica-se tanto autodeterminismo quanto determinismo social. Em suma, se é verdade que a tragédia, considerada sob o aspecto de gênero literário, não existe mais ou é obsoleta, o trágico, concebido sob o aspecto de modo literário, como ver-se-á posteriormente no tópico que se intitula “A expressão narrativa do trágico”, tem o espaço garantido na modernidade – época de aflição intensa, ânsia, agonia.

Deve-se acrescentar que parece legítimo inferir-se, de todas as referências feitas, que a personagem trágica moderna, ao lutar contra a fatalidade, não se depara com o caráter irreversível próprio da realidade grega; pelo contrário, ela pode, pelo menos em tese, dar nova forma, feição e caráter à realidade. Por ser, de algum modo, dona da sorte, tem consigo a individualidade que possibilita circunstâncias reais para alterar, modificar e até transformar aquilo que está para ser alterado, modificado e transformado. Contudo, ela não pode superar a contradição inconciliável.

1.5 CATEGORIAS DO TRÁGICO

Algumas categorias, classificadas como trágicas, merecem a atenção no sentido de esclarecê-las a contento. São elas: conflito, destino e liberdade, culpa, conhecimento e ignorância.

O conflito, “um dos primeiros e mais evidentes rostos da tragédia” (SERRA, 1998, p.143), significa luta, combate, colisão, choque, oposição, divergência que não vislumbra solução. Na tragédia é o elemento determinante da ação dramática. Dramaturgos, filósofos e comentadores compreendem o conflito como idéia fundamental para o entendimento da tragédia. A idéia de conflito faz supor a idéia de incompatibilidade, de rivalidade, de oposição de idéias ou sistemas. Enfim, de contrariedade. A oposição ou contrariedade pode não ser conflituosa se houver consonância ou acordo dos opostos, todavia essa oposição gera conflito no momento em que preceitos opostos requerem para a mesma situação desfecho incompatível. O conflito trágico, por conseguinte, causa embaraço, gera o desconcerto, a discórdia, a desarmonia. O conflito adquire grande valor e destaque na estrutura da ação e ocupa também espaço fundamental que permite entender a sucessão das

ocorrências que constituem a ação trágica. Interessa examinar criticamente a importância, o valor e a magnitude das situações conflituosas.

Tanto em a *Tragédia da Rua das Flores* quanto em *Os Maias*, encontra-se o que Albin Lesky (1996) chama de conflito fechado, sem escapatória, que leva fatalmente à ruína. Para o estudioso, o conflito não significa o mundo como um todo e, sim, uma circunstância, uma parte desse todo.

Como observado, além do conflito cerrado, Albin Lesky chama a atenção para outras duas modalidades de trágico: visão trágica e situação trágica. Na primeira, as obras revelam o mundo como absurdo total, condenado à ruína, ao aniquilamento, à destruição. Na segunda, as obras apresentam princípios essenciais do trágico, porém o embate oferece solução e a personagem livra-se da ruína.

No que diz respeito ao destino e à liberdade, Serra (1998) observa que o trágico exprime-se pelo conflito causado tanto pela liberdade quanto pela fatalidade. O trágico estimula sentimento de debilidade frente à situação que coisa alguma tem-se a possibilidade de fazer, resta, apenas, suportá-la como um destino.

A necessidade leva o homem a agir contra a própria vontade, sujeita-o a condições que independem do desejo. Na verdade, invalida-lhe a possibilidade de preferir ou optar e faz parecer insignificante a resolução que depende da vontade, o livre arbítrio.

Na tragédia grega, a atuação humana resulta exclusivamente dos poderes superiores dos deuses, mas mesmo lá os mortais não são bonecos ou fantoches representando os interesses das forças superiores. Concorde-se que a intenção dos deuses é cumprida, porém não se tem autoridade de não admitir a existência de alguma liberdade possível. A tragédia incorpora a consciência e a consciência altera a realidade. Sabe-se que a consciência não denota liberdade, contudo ela humaniza, se assim pode-se dizer, o homem, visto que faculte-lhe a possibilidade de estabelecer julgamentos morais dos atos realizados.

O homem não é submetido à condição de simples títere nem mesmo no ponto mais elevado do sofrimento, quando a necessidade torna efetiva a grave determinação, o penoso desígnio. Mesmo com infelicidade, desonra e possibilidade de destruição do herói, a consciência conserva a presença, como a imagem da revolta e resistência em oposição à calada nulificação e destruição.

Logo, a concepção de liberdade sem restrições é ingênua. A consolidação restrita da capacidade da vontade e do livre arbítrio é verdadeiramente a desfiguração do trágico. Nessa perspectiva, o homem não é absolutamente livre, o que não significa dizer que seja completamente dependente dos poderes divinos e não possa optar. Do ponto de vista que aqui cabe notar, o importante nestas palavras é que se tem duas maneiras de conceber a idéia da atuação humana: a primeira diz respeito à necessidade e a segunda à escolha.

No que diz respeito à culpa, é preciso mencionar que se reporta ao erro, à falta. É somente quando se causa engano, desregramento, imperfeição, que se pode ser considerado culpado. O erro e a falta devem ser interpretados, pois, não de modo intimista, como se a culpa fosse apenas do indivíduo que faz parte da ação, mas de modo em que, além do indivíduo, outros estejam implicados, como a família, por exemplo. Sabe-se que a *hamartia*, caracterizada por Aristóteles como erro, falta, significa muito mais do que ausência de submissão extrema, inobediência a princípio ou regra.

Pode-se dizer que a culpa traz à idéia a ação ou coisa injusta, um delito digno de repreensão e punição – só o castigo, consoante a tragédia grega, pode restituir a ordem. A seqüência de crime e punição determina angústias, aflições, infortúnios e desventuras que recaem sobre o homem.

Ora, se atentar bem, a tragédia estabelece como causa do infortúnio, que abala o homem à *hybris*, o ato condenável, que tem como conseqüência a punição e, ao

mesmo tempo, faz depender o infortúnio da incapacidade de ver. Esta incapacidade é inerente ao homem e o conduz ao aniquilamento.⁸

O conhecimento e a ignorância estão intrinsecamente relacionados com a falta e a culpa, visto que algumas vezes são conseqüências de inabilidade para a exatidão. A falta de exatidão ou de eficiência pode estar relacionada com as limitações do conhecimento. Aristóteles observa que a mais acertada estrutura trágica é aquela em que a personagem pratica o erro em total estado de ignorância, somente depois tomando conhecimento dele e admitindo-o.

Sabe-se que discernir e não discernir, ter conhecimento ou não saber, fixa os limites e a natureza e é por esse motivo que conhecimento e ignorância possuem valor trágico.

Por força do exposto até aqui, é possível pensar que a proposição de Albin Lesky acerca das diferentes formas, aspectos ou características do trágico é muito oportuna no que diz respeito ao que se tenta propor. Segundo Maria Isabel Rocheta (1987), o escritor trágico compreende a dignidade do sofrimento e encontra nele o valor engrandecedor e perene; contudo, a aflição do ser humano fixa-se junto ao tempo por diferentes motivos e revela-se de diferentes maneiras.

Levando-se isso em conta, pode-se dizer que cada período, fase ou autor, particulariza determinadas características essenciais do trágico, por vezes focalizados e produzidos de outro modo. Conforme Eduardo Lourenço (1994), o trágico não pode ser desagregado da obra que o exprime.

⁸ Essa dicotomia é perceptível nos dois romances de Eça de Queirós – algumas vezes se reconhece a ação das personagens como se possuíssem o direito ou a faculdade de regerem-se por si mesmas; outras vezes observa-se o melindre das mesmas. Segundo Serra (1998, p. 294), o homem age, contudo de tal maneira que não tem autoridade sobre as razões ou motivos que o impeliram a agir nem mesmo sobre os resultados das ações.

1.6 ELEMENTOS DO TRÁGICO

1.6.1 *HYBRIS*

A *hybris* denota espécie de desmedida. Na verdade, a tradução deste termo para terminologia atual apresenta algumas dificuldades. O mais acertado é que, a fim de melhor entender esta noção, haja necessidade de situar-se o contexto no qual ela surge. A Grécia Antiga, clássica, demonstra em toda as espécies de expressão humana forte inclinação para o equilíbrio, a medida, a proporção. As concepções filosóficas e artístico-poéticas propendem para o justo termo. A determinação e a delimitação constituem parâmetros decisivos em toda visão de mundo grega.

A violação da norma, da medida, no contexto do pensamento antigo, é considerada grave. O homem, relacionando-se com o mundo, com a divindade e consigo mesmo, termina por se defrontar com limites cuja transposição constitui problema. É assim que o pensamento ético-político-educativo prima pelo ataque à desmedida, ao exagero, ao excesso, incorporados nos diversos vícios do ser humano: altivez, arrogância, insolência, cobiça, luxúria, desejos e aspirações veementes etc..

Na tradição homérica, consta a concepção de homens naturalmente belos e bons. A bondade e a beleza, entre os antigos gregos, estreitamente vinculadas à medida e à proporção, são inerentes à genealogia, pertencem aos possuidores de um determinado sangue. Já nos poemas de Hesíodo, a virtude constitui conquista, não dádiva. Nestes termos, a *hybris*, a desmedida, pode ser evitada por todo aquele que empreende, quanto a esse propósito, verdadeira luta.

Este horror à desmedida insere-se no pensamento grego. Mesmo depois de terminada a época heróica da tragédia, ela continua sendo vista como uma das faltas capitais do homem.

Em Sócrates, vê-se a razão imperar com relação às paixões, aos vícios. O sujeito sábio tem autodomínio e, dessa maneira, não precisa nem de pessoas, nem de coisas para ser feliz, visto que conquista a liberdade e a felicidade por meio da ordenação, da harmonia, do equilíbrio, do autocontrole instaurados interiormente.

Platão, discípulo de Sócrates, transfere essa exigência de harmonia também para o espaço público. A *polis* é como um organismo no qual cada um desempenha sua função. Um corpo que não funciona de modo integrado e de modo ordenado é um corpo doente. O mesmo se pode falar com relação à cidade. Cada indivíduo desempenha função muito bem definida, semelhante inclusive à própria ordenação do cosmos. No topo desta ordenação hierárquica da *polis*, está o filósofo. Afinal, assim como é a razão que governa o corpo saudável, assim também deve a cidade bem ordenada ser governada por aquele que mais se utiliza da razão. A república platônica é vista a partir destes preceitos, e nela Sócrates é rei.

Aristóteles, por sua vez, centra também sua ética na questão da medida justa. A virtude, para ele, está no meio-termo. Aqui a fuga à *hybris* se mostra mais flagrante. No seu livro *Ética a Nicômacos* (1992) fica bem explícita a preocupação com a medida. Na arte, fosse ela escultura, pintura, dramaturgia etc., a idéia de ordem, de equilíbrio, de proporção, transparece imperiosa. Basta observar todo o legado grego e constatar que a busca da medida justa permeia também a produção artística.

Como se vê, a tendência de luta contra a desmedida trespassa o pensamento grego de modo nítido. Para fins de uma exemplificação mais ampla, ainda que igualmente abreviada, convém citar Epicuro. Embora coloque a busca do prazer como meta principal da

vida, defende o prazer moderado, o qual é o único que corresponde ao máximo de prazer para o mínimo de dor.

Nesse contexto, a noção de *hybris* tem importância fundamental no pensamento e na ação dos gregos. Trata-se justamente do oposto àquilo que por eles é buscado nos mais diversos planos. Tal noção condensa o conjunto de vícios humanos segundo a noção clássica: a exacerbação, o exagero etc. A *hybris* passa a constituir, ao lado de seu contrário, a justa medida, o centro das atenções e dos debates.

Na tragédia grega, o herói traz consigo a falha de ser dotado de *hybris*. Relacionada ao equilíbrio e à racionalidade do século V a.C., a *hybris* representa a desmedida do individualismo. Nessa tragédia, a *hybris* é normalmente seguida da *hamartia*, erro sem culpa, pois é cometido inconscientemente, mas capaz de provocar a desordem no universo social.

No *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, o termo *hybris* é definido como “uma qualquer violação das normas da medida, isto é, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas (ABBAGNANO, 1970, p. 495). A *hybris* deve ser considerada em confronto com a “medida”, que é tida como justiça, com a qual o herói dominado pela *hybris* e com comportamento excessivamente individualista rompe. Em toda a tragédia grega fazem-se presentes o coletivo, caracterizado pela medida, e o individual, que é o herói, caracterizado pela desmedida; o coletivo e o individual constituem a ação trágica.

1.6.2 ANTINOMIAS RADICAIS

A experiência trágica, em sua complexidade, carrega nuances passíveis de tornarem-se parâmetros de análise da experiência humana em geral. O olhar grego, por meio do trágico, desvela aspectos da humanidade que se impõem continuamente de modo bastante recorrente ao longo dos tempos. As ações humanas e a tomada de consciência dessas ações constituem o grande eixo ao qual a perspectiva da tragicidade termina por se prender.

A individualidade do humano é focalizada de modo a que se constatem polaridades radicais. A experiência individual, enraizada num contexto bio-psico-social, suscita os conflitos dos quais o homem trágico acaba se tornando consciente e esta consciência, que, aliás, é determinante da tragicidade, gera o desequilíbrio, o conflito.

A tentativa de superação da situação conflituosa culmina, não raras vezes, na queda. O indivíduo frágil é derrotado. As suas forças tornam-se débeis frente ao poder das determinantes sociais e deixa transparecer de forma notória a fragilidade. É aí então que a fatalidade do destino se impõe. A derrota se faz inevitável, mas a consciência da impossibilidade de vencer a situação torna a queda digna. Preciso se faz que o indivíduo se dê conta do caráter insolúvel do entrechoque que se configura entre os opostos polares, como, por exemplo, o embate entre os desejos individuais (do indivíduo limitado) e as expectativas da sociedade. Tais antinomias possibilitam aflorar o embate entre as peculiaridades do individual e do social. As características próprias do sujeito terminam por confrontar tempo, espaço, contexto sócio-histórico-cultural e gama de práticas e valores cristalizados. O conflito que tem origem nesse confronto precisa ser superado, e, quando o agente em questão mobiliza seus intentos e suas forças para superar tal conflito, toma consciência das suas limitações, eis que a tragicidade se constitui em sua plenitude.

O conflito entre os valores do sujeito e os da sociedade capitalista faz-se amplamente presente na literatura ocidental desde a emergência da estrutura social competitiva que encontra na Revolução Francesa o movimento histórico mais significativo.

A análise das obras queirosianas consistirá na detecção da maneira segundo a qual os elementos do trágico permeiam as intrigas de Victor e Carlos. Espera-se encontrar fatos e fatores, toda uma conjuntura artisticamente estruturada, que deixem transparecer a presença da tragicidade marcada pela ocorrência das “antinomias radicais”.

1.6.3 PATÉTICO

O patético será aqui entendido como procedimento artístico capaz de produzir grande choque ou apatia, resultante de abalo emocional, no leitor. Trata-se de forma de persuasão baseada sobre a emoção. Comum entre os gregos, ela produz no leitor grande tensão e, quando concluída, uma espécie de relaxamento, de cura, denominada, por Aristóteles, *catarse*.

Diante do espetáculo dramatizado e do infortúnio do herói em presença de um destino impassível, apossa-se do espectador, por meio da experiência estética, abalo, comoção, medo, amargura. O espectador, amedrontado, percebe-se impotente diante da força sobrenatural. É por esse sentimento que o espectador se identifica com o herói trágico, simpatizando com ele, chorando com ele e com ele padecendo.

Pode-se entender o patético como a habilidade de provocar, no leitor, estado de ânimo despertado por sentimento estético – melhor dizendo – a capacidade de produzir, no leitor, sensação de sentir o que sente a personagem, caso esteja na situação experimentada por ela. O patético é capaz de despertar a comiseração, a piedade, a pena, a condolência diante da

aflição da personagem. Despertar esse sentimento é capacidade artística de comover poderosamente por meio da palavra. Muitos são os elementos que contribuem para a expressão do patético, entre eles, podem-se destacar determinados acontecimentos da história, os diálogos e também a narração.

O termo *catarsis* significa “purificação” e a antiga medicina o emprega no sentido de “purgação”; em Platão, ele reveste o sentido de alívio da alma. O espetáculo da tragédia, assim como a leitura de outros gêneros onde pode-se encontrar elementos trágicos, faz experimentar o terror e a piedade. Na *Poética*, Aristóteles (1973) declara que a tragédia é a imitação de ação que, pela piedade e terror, efetiva a *catarsis*. O que se sabe é que o espetáculo da tragédia permite experimentar o temor e a piedade, o alívio, a satisfação do desejo, através de tais emoções.

O terror e a piedade que o espectador sente diante do que pode suceder ao herói trágico, diante do destino que o espera, nada tem de abnegação ou desprendimento – esse terror trágico é egoísta: o espectador não receia apenas pelas personagens que assiste, mas também por si próprio.

A participação do espectador na tragédia é emotiva. Inicialmente o sentimento é o de temor trágico que se transforma em piedade e tem por resultado a purificação, ou seja, conforme Maria Gabriela Couto Teves de Azevedo e Castro (1991), a reconciliação é reposição da vontade humana no círculo da vontade divina.

Segundo Aristóteles, a consequência trágica funda-se no surgimento dos sentimentos de terror e de piedade ou compaixão no espectador, objetivando a purgação desses sentimentos pelo reconhecimento. O objetivo essencial da tragédia é promover o terror e a compaixão, “não por meios artificiais, mas pelo desenvolvimento natural da ação, isto é, pela composição da trama dos fatos, capazes de provocarem tais emoções” (CASTRO, 1991, p.119).

De acordo com o filósofo, a compaixão e o terror estão presentes, como elementos fundamentais da história, na obra trágica. A compaixão e o temor são despertados no leitor ou espectador, pois estes se envolvem com o conjunto de acontecimentos narrados ou representados. Esses referidos estados de compaixão e terror provocam, por meio da purificação, a satisfação do leitor ou espectador.

1.6.4 PRESSÁGIOS

O termo presságio será compreendido enquanto qualquer tipo de afirmação e ocorrência capaz de prever infortúnio inevitável. Os diversos presságios representam manifestações encobertas da força do destino, bem como indicações sutis para um epílogo em que a destruição e o sofrimento caminham juntos. O futuro revelado durante a narrativa faz-se presente quando os presságios, espalhados no decorrer da ação transformam-se em realidade. Os indícios, que edificam a previsão da fatalidade, conquistam forte efeito, particularmente nos momentos em que se prepara ou realiza o trágico. As descrições dos cenários, dos objetos, dos acontecimentos e das personagens são fundamentais, pois funcionam como indícios e avisos que caracterizam o trágico no desenrolar da narrativa. Esse caráter descritivo acentua as situações que organizam o sistema de forças inevitáveis. Os presságios conjugam-se no final trágico.

Os presságios são fundamentais, visto que personalizam o ambiente trágico que envolve a intriga. Segundo Carlos Reis, os presságios são constituídos “por todo o tipo de afirmação e acontecimento susceptíveis de fazer prever uma fatalidade inevitável” (1995, p.92). Os presságios são, na análise estrutural da narrativa, indícios, unidades narrativas que prognosticam fatos que se concretizarão.

1.6.5 TRAMA

A trama da tragédia é a estruturação artística que é dada à fábula e é caracterizada pela mudança da “sorte” do herói. Na *Poética*, Aristóteles determina, como elementos constitutivos da fábula trágica, a peripécia, *peripeteia*, o reconhecimento, *anagnorisis*, e a catástrofe, *sparagmós*.

A peripécia, *peripeteia*, definida pelo filósofo grego como a repentina transformação dos sucessos no contrário (1973) é a ocorrência que altera a face das coisas e modifica a ação e situação das personagens. A peripécia diz respeito à inversão da situação da personagem no estabelecimento da “contradição inconciliável”, já que, para Goethe, o caráter contraditório, inconciliável do trágico é a tradução mais fiel de sua essência. O herói, por determinação dos valores tradicionais do lar (*oikos*), entra em choque com os valores dominantes e democráticos da *pólis*. A peripécia consiste, pois, no estabelecimento do conflito.

O *anagnorisis* (reconhecimento) diz respeito, por sua vez, à passagem da ignorância ao conhecimento, que não se dá por meio de revolta da personagem; ao contrário disto, dá-se de forma com que a personagem admita o erro e voluntariamente aceite o retorno à ordem, mesmo que isto custe a própria vida. O reconhecimento ou *anagnorisis* presentifica-se no final do enredo trágico.

A *sparagmós* ou catástrofe, última parte da fábula trágica, é definida por Aristóteles (1973) como ação perigosa e dolorosa, como mortes, sofrimentos, e dores veementes. A *sparagmós* ou catástrofe é o registro da dor que acontece no final da obra. Tal registro da dor diz respeito ao processo evolutivo iniciado com a peripécia e configurado no reconhecimento. Frente a seu destino, o herói acaba por se mutilar ou por se suicidar. O

estabelecimento da ordem é o resultado desta ação em que a *hybris* e a *hamartia* do herói atuam como desvio.

A trama da tragédia é constituída pelo estabelecimento do equilíbrio perdido (*nemesis*). Acontece tanto por meio da exibição da onipotência do destino exterior que é denominada *moira* e diz respeito à expressão da essência divina, pela justiça e pela providência, quanto pela onipotência da necessidade (*ananké*), que existe sem depender da ação humana. O agente responsável pelo restabelecimento da *nemesis* varia, uma vez que tanto pode ser a vingança de um deus, quanto de um mortal, tanto pode ser a ação do acaso, quanto a organização das ações do herói. A ordem restabelece-se transparecendo a existência de lei, que pode ser tanto da natureza, quanto divina ou até mesmo uma estrutura social rígida. Dessa forma, o indivíduo nunca sai vitorioso de obra de arte literária trágica.

1.7 MODALIDADE TRÁGICA

1.7.1 O INCESTO

O incesto será aqui focalizado devido à importância que tem na própria tragédia grega e também por ser o tema dominante dos dois romances que serão objeto de análise nos capítulos subsequentes. Em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, o trágico se configura, principalmente, com a realização do incesto inconsciente por Genoveva e consciente por Carlos.

O complexo de Édipo, ou seja, o complexo de idéias e sentimentos associados aos desejos incestuosos, ocupa lugar de destaque na teoria psicanalítica. Freud designa complexo de Édipo o desejo incestuoso pela mãe, e certa rivalidade com o pai. O

termo deriva de Édipo, herói grego que, sem saber, mata o pai e casa-se com a mãe.

O filho de Lábdaco, Laio, esposa Jocasta e governa Tebas. Porém não tem filhos. Por sentir-se incomodado com o fato, consulta o oráculo de Delfos, que lhe comunica que qualquer filho dele e Jocasta lhe tirará a vida. Sem dizer nada à Jocasta, Laio a rejeita. Não entendendo o motivo da recusa, e também muito ferida, a mulher seduz o marido. Após nove meses, nasce um menino. Laio fura os pés da criança com um prego, os ata e a abandona no monte Citerón; contudo, um pastor o encontra, chama-o de Édipo, que significa pés inchados, e o leva a Corinto, a fim de presentear o rei Polibo. Noutra versão, em vez de abandonar a criança na montanha, Laio a coloca numa arca e a lança ao mar. A arca conserva-se à superfície até ao litoral de Sicion, onde Peribea recolhe e finge ter dado à luz a criança. Em casa, conta a verdade ao marido Polibo e resolvem criar Édipo como filho.

Certa vez, Édipo, curioso do futuro, indaga o oráculo de Delfos que lhe diz a horrorosa verdade: assassinará o pai e desposará a mãe. Em Sófocles, contempla-se a perseguição de Édipo, homem inocente, pelo destino, sendo a justiça divina responsável pela destruição. Édipo será conduzido a dois crimes horrendos. O parricídio e o incesto, há muito, são considerados violações execráveis, dignas de repreensão e castigo. Portanto, em *Édipo Rei* estão expostas, de maneira fatal, as tendências inconscientes que dirigem e incitam a atividade humana. Desde *Édipo Rei*, o tema que melhor convém à tragédia é o incesto.

Dessa maneira, os vocábulos "Édipo" e "incesto" estão estreitamente ligados. Os impulsos, bem como as fantasias sexuais incestuosas, caracterizam o complexo de Édipo. Segundo Carla Júlia Segre Faiman (2004), a elaboração do complexo de Édipo refere-se à maneira de trabalhar com categorias da realidade psíquica, como desejos e limites, para os quais o modelo padrão é o desejo sexual incestuoso.

Sigmund Freud (1996) examina criticamente o mito de Édipo e considera-o elemento essencial da psicanálise. Freud atribui o complexo de Édipo às crianças de idade

entre três e seis anos e o declínio ocorre quando a criança coíbe o instinto sexual e se identifica com o parente de idêntico sexo. O complexo de Édipo é, segundo Freud, o complexo central do ser humano.

Em *A interpretação dos sonhos* (1996, v. 4 e 5), Freud explica que o afastamento dos anseios edípicos dá-se devido à proibição, entretanto, eles ficam escondidos no inconsciente. Interessante notar que, todos, num dado momento, são afligidos pelo complexo de Édipo, todavia isso apenas se manifestará enquanto conflito afetivo para o ser adulto se, no período da infância, o conflito não for resolvido de modo satisfatório.

Freud (1966) afirma que o complexo edípico serve de base simbólica para designar ocorrência passível de observação em todo indivíduo, ou seja, a constatação de que a criança apenas atinge o crescimento e progresso por meio do Édipo, que é o embate criador do eu, em se tratando do aspecto da singularização do indivíduo. Dois preceitos são observáveis no Édipo: o da satisfação e o da realidade, pois, de maneira inconsciente o *incesto* e o *parricídio* se retraem na contextura do eu.

O mito de Édipo é, por assim dizer, o mito das origens, do termo final, da sucessão de fatos que podem ou não ocorrer, da busca, da idéia interdita, da expectativa e do malogro. Freud converte o mito de Édipo no complexo de Édipo, tornando humano o mito, visto que todo indivíduo possui a árdua peleja de trabalhar com o seu complexo de Édipo.

Freud, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, escreve sobre o obstáculo que se constitui o incesto:

O complexo de Édipo é o complexo nuclear da neurose, a peça fundamental do conteúdo desta. A sexualidade infantil culmina nele, que, pelas suas conseqüências, influencia decisivamente a sexualidade do adulto. Todo ser humano que nasce defronta-se com a tarefa de dominar o complexo de Édipo, e aquele que não conseguir resolvê-lo cai na neurose. (FREUD, v. 7, 1996, p. 206)

Freud estabelece a teoria do complexo de Édipo para regimentar o incesto e

verifica que os desejos experimentados pela criança são sentidos novamente pelo adolescente, momento em que o medo é muito maior, visto que existe a possibilidade de concretização dos anseios.

Desde a verificação de existência humana, há constatação de relações incestuosas, contudo o medo do incesto é universal. Na maioria das vezes, a interdição se estende à mãe e filho, pai e filha e a outros descendentes dos mesmos pais. O anseio de efetuar ato incestuoso não é característica peculiar de algumas pessoas ou castas. Segundo os estruturalistas, o incesto é universal, uma vez que é aplicável a todos os homens e ligado a todos eles. Assim, conforme Cláudio Cohen (1993), o desejo incestuoso é sentimento democrático e universal.

A palavra "incesto" tem origem no latim *incestus*, e quer dizer impuro, contaminado, infetado, maculado. Assim sendo, é lícito entender que, com a realização do incesto, a família fica impura, contaminada e manchada.

Definido como relação sexual entre pessoas consangüíneas ou afins, o ser humano possui certa repugnância e aversão espontânea e instintiva ao incesto. As relações incestuosas, por desviarem da norma e do padrão comum, por constituírem oposição à religião e por serem consideradas castigos divinos, produzem rejeição da sociedade. Desse modo, a ligação incestuosa assume sentido de coisa imprópria, que contraria as normas e os costumes: “o psiquismo, com a colaboração adequada do meio que o rodeia, constrói barreiras contra a realização incestuosa. Disso decorre o sentimento de horror que o incesto desperta na maioria das pessoas” (FAIMAN, 2004, p.35).

O incesto, proibido social e culturalmente, se caracteriza, apenas, no momento em que leis ou regras o condenam. O aparecimento do incesto é a demonstração de lacuna em se tratando da eficiência dessas regras. Acredita-se que o estabelecimento de regras básicas que possibilitem dirigir as interações é essencial, é a base para a civilização.

A proibição do incesto pode ser entendida como a condição para a organização tanto psicológica quanto social. Portanto, nas famílias onde ocorrem relações incestuosas, ou seja, onde a proibição do incesto deixa de ocorrer, a possibilidade de organização psicológica e social é mínima. No momento em que se dá o incesto, torna-se difícil a evolução psicológica do indivíduo.

Claude Lévi-Strauss (1976) também concebe a existência do desejo sexual entre os indivíduos da mesma família. Todavia, o antropólogo francês reafirma que a lei de proibição do incesto é universal e está no fundamento de toda cultura e que o casamento deve dar-se entre indivíduos pertencentes a famílias distintas. Estas afirmações são incontestavelmente universais, ultrapassando a instabilidade da história da humanidade.

As interdições dos anseios incestuosos são aspectos que, além de culturais, visam estruturar o indivíduo. De acordo com Claude Lévi-Strauss, a proibição do incesto é consequência da passagem do registro natural ao registro cultural:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural.... Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura. Em certo sentido pertence à natureza, porque é a condição geral da cultura, e, por conseguinte não devemos nos espantar em vê-la conservar da natureza seu caráter formal, isso é, a universalidade. Mas em outro sentido também já é cultura, agindo e impondo sua regra no interior de fenômenos que não dependem primeiramente dela. (1976, p. 62)

Assim, após a interdição do incesto, principia o estabelecimento de bases que visam definir o homem como ser cultural e civilizado. A proibição do incesto tem o objetivo de assegurar a permanência do grupo, ou seja, da sociedade, assim como garantir a movimentação dos bens dentro da mesma.

Conforme Carla Júlia Segre Faiman, a proibição do incesto apresenta-se como lei que determina ordem com repercussões e níveis amplos e diferentes, como, por

exemplo, o do crescimento psicológico individual e familiar, pela significação das gerações e das funções de cada indivíduo na família:

A interdição do incesto é entendida como o paradigma de limite, o que diferencia a ordem do caos, o que representa a possibilidade de que, entre um impulso e sua satisfação, se interponha algo, abrindo espaço para o desenvolvimento de um aparelho mental que opere com representações. (2004, p. 22)

Pode-se dizer que, se existe interdição, é porque existe também desejo. Para Freud, há veemência dos impulsos incestuosos em todo indivíduo, entretanto é preciso renunciá-los, pois essa renúncia é inevitável e necessária para a civilização, para a integração do indivíduo na cultura e na sociedade. O incesto é interdito e a interiorização da interdição concorda com a possibilidade de organização psíquica e social necessária para o convívio em comunidade (FAIMAN, 2004).

Desde o século IV, o Cristianismo estabelece punições austeras aos que ousam cometer o incesto. São Paulo e os conselhos também proíbem e infligem pena aos incestuosos, que variam desde a anatematização e expiações a castigos físicos. Em *Genética Médica*, Beiguelman (1977) comunica que entre povos anteriores aos hebreus são comuns casamentos incestuosos. Os mórmons, ao autorizarem casamentos consangüíneos, argumentam que Adão e Eva são irmãos. Apesar dessas considerações, tanto a Bíblia, quanto o Alcorão proíbem as relações sexuais entre os parentes próximos.

Segundo Cláudio Cohen (1993), a religião oferece, à sociedade, as primeiras regras escritas da humanidade. Para o livro sagrado, apesar da gênese humana ser de procedência incestuosa, a evolução do indivíduo está condicionada à proibição do incesto. O incesto, antes de fazer parte do direito, conserva-se enquanto impedimento religioso.

Não obstante o incesto ser considerado, desde os tempos longínquos, violação culposa e, portanto, interdito, existem muitos exemplos de sua aceitação no decorrer da história da humanidade, principalmente quando se trata de pessoas nobres. No Egito

antigo, os casamentos dos faraós realizam-se entre irmãos; do mesmo modo, os reis peruanos da época pré-columbiana casam-se com as irmãs. Já os fenícios autorizam o casamento do pai com a filha e da mãe com o filho.

Além da relação de Adão e Eva, já anteriormente mencionada, encontra-se, na Bíblia, número considerável de relações incestuosas: Abraão casa-se com a meia-irmã Sara; Ammom relaciona-se sexualmente com a irmã Tamar; Naor, irmão de Abraão, casa-se com a sobrinha; o pai de Moisés casa-se com a tia; Tamar obriga Juda, seu sogro, a cometer ato incestuoso, fingindo-se prostituta; Ruben estupra Bila, esposa do pai. Muitos outros casos podem ser enumerados e outras questões levantadas. Segundo exemplo dado por Tom Horner (1989), que faz colocações bastante próximas ao que se está tratando, conjectura-se que Caim tenha se casado com a irmã, ou então outras pessoas existiam, além de Adão, Eva e os filhos.

Ainda é Tom Torner que recorda da Arca de Noé. Depois do dilúvio, restam apenas três casais, filhos de Noé com suas esposas – aqui, o incesto sugerido é entre primos. Para finalizar os exemplos bíblicos, consideram-se os casos de Jacó e Lot. Jacó casa-se com as duas filhas de Labão, a quem serve: Lia e Raquel e o sobrinho de Abraão, Lot, engravida suas duas filhas.

Ainda, agora na mitologia grega, tem-se a relação de Zeus com a mãe Réia e com a irmã Hera. Não obstante a temática do incesto ser recorrente, a do incesto maternal não é abundante. Na mitologia grega, afora o já mencionado Édipo e a mãe Jocasta, há o de Gaia, a representação da Terra-Mãe, o princípio de todas as coisas. Gaia, mãe universal de todos os seres, nasce logo depois do Caos, desposa Urano, ou Céu, também seu filho e irmão, e é mãe dos deuses e dos gigantes, das virtudes e dos vícios, do bem e do mal. Gaia aborrece-se com Urano pela maneira como ele trata os outros filhos, Cíclopes e Titãs. Um deles, com a ajuda da mãe, castra Urano e tem relação sexual com ela. O sangue de Urano e o esperma de Cronos caem sobre o mar e provoca o nascimento de Afrodite.

Na civilização greco-romana, tem-se conhecimento do incesto de Nero com a mãe Agripina, cometido, possivelmente, mais por motivo político do que prazer sexual. O desejo da mãe é fazer durar por mais tempo o poder. Nero é o novo César e Agripina a mulher e a mãe, possuindo plenos poderes sobre ele. Posteriormente a Sófocles, muitos outros teatrólogos escrevem sobre a temática lendária de Édipo. Sêneca, Corneille, Voltaire e Gide são exemplos.

A temática do incesto é proposição trágica com radicadas tradições na tragédia grega e na arte de maneira geral. A união sexual entre parentes consangüíneos é uma das maiores proibições convencionais da sociedade antiga e moderna, atingindo variadas composições.

O incesto é tema trágico antigo como o próprio teatro e está presente na literatura. Eça de Queirós não é o único a abordar, na literatura, a temática. Ela aparece em muitas outras obras, como por exemplo, as óperas de Wagner; *Hamlet* de Shakespeare; *O sofrimento do jovem Werther* de Goethe; *A Mulher-Juiz* de C.F. Meyer; *A Noiva de Messina* de Schiller; *Manfredo* de Byron; *Helena* de Machado de Assis; *O Homem sem qualidades* de Musil; *O Eleito* de Tomas Mann. No íntimo, há, em todas elas, conexão e semelhança com *Édipo Rei* de Sófocles.

De maneira geral, no romance ou drama, o incesto é resultado de engano: filhos separados desde pequenos dos pais; irmãos ou primos educados distantes uns dos outros, depois de algum tempo, encontram-se de modo imprevisível e, por ignorar os laços consangüíneos, praticam involuntariamente o incesto.

O incesto, nas obras literárias, ocorre em situações em que há separação física, psicológica e histórica entre mãe e filho, onde a relação amorosa e sexual acontece numa atmosfera de ausência de incesto. É o que ocorre na tragédia de Sófocles e nos romances de Eça (LUZES, 2001).

Pedro Luzes (2001) considera que existe atração consangüínea anterior ou antecipada, enigmática, que se faz penetrar no ânimo a fim de provocar o incesto maternal. Enquanto que o incesto fraterno, por acontecer na geração posterior, possui caráter mais poético, encobrendo, parcialmente, o incesto maternal.

A temática do incesto, procedente da Bíblia, da mitologia e da tragédia grega, está presente em diferentes escolas literárias, não sendo, por esse motivo, possível relacioná-la, apenas e tão somente, a determinadas escolas literárias. O incesto é proposição tratada e demonstrada em toda a literatura universal, transformando-se de acordo com as características de cada escola. Contudo, pode-se pensar que, a presença do incesto, no período realista-naturalista, fortalece o aspecto negativista e determinista dessa escola.

1.8 A MANIFESTAÇÃO NARRATIVA DO TRÁGICO

Como o objetivo é analisar alguns elementos do trágico presentes nas obras do romancista Eça de Queirós, é preciso antes refletir acerca da presença do trágico na narrativa.

Como é sabido, a tragédia manifesta-se no teatro e é, especialmente, nessa esfera que se exprime desde o século V a. C. Não se estudará, porém, a presença do trágico no teatro e, sim, no romance. Em virtude disso, portanto, são necessárias as considerações que se seguem.

Medita-se, ao longo deste capítulo, a respeito da tragédia que surge na Grécia antiga e verifica-se que o vocábulo trágico rompe séculos e limites, ultrapassando extremos de um gênero e de um tempo. Embora tenha-se partido da tragédia grega para caracterizar o fenômeno do trágico, sabe-se que é de fundamental importância a investigação

desse aspecto relativamente aos modos, formas e tipos literários. Para a fundamentação teórica das categorias de modo e gênero escolhe-se, porque se está de acordo, especialmente, as considerações de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Carlos Reis e Gérard Genette.

Vítor Manuel Aguiar e Silva no livro que se intitula *Teoria da Literatura* (2002) faz apanhado sobre as reflexões, acerca dos gêneros literários, de Platão, Aristóteles e Horácio. Conseqüentemente, atenta para as concepções sobre o assunto na Idade Média, Renascimento, Romantismo e Naturalismo, chegando à literatura contemporânea. Para o referido autor, os modos literários são categorias meta-históricas e os gêneros, categorias históricas. Em se tratando dos modos literários, além da divisão em narrativo, lírico e dramático, Aguiar e Silva julga importante a existência de um modo trágico, um cômico, um satírico e um elegíaco, sendo que tais modos consolidam-se ou unificam-se nas mais distintas formas de arte. Os modos literários figuram, por assim dizer, categorias teóricas deduzidas a partir de características constantes, observáveis nos textos literários.

Os gêneros literários são compostos por normas determinadas que são conseqüência da inter-relação própria de códigos fônico-rítmicos, métricos, estilísticos, técnico-compositivos e semântico-pragmáticos, aplicando-se no condicionalismo da tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais. Os gêneros literários são fenômenos históricos e socioculturais dependentes dos atributos específicos do próprio sistema literário por correspondência com outros sistemas semióticos e com o conjunto do sistema social (SILVA, 2002).

É precisamente o que sucede com Carlos Reis (1999), confrontando os modos literários com gêneros e subgêneros literários, que considera modos e gêneros como naturezas legítimas. Os modos literários – denominados pelo autor “modos de discurso” – são definidos como categorias abstratas, transhistóricas e contendo virtualidades irrestritamente literárias. Os gêneros literários são compreendidos como categorias históricas e efêmeras, ao

lado dos gêneros não literários; os subgêneros literários, também de importância histórica, são interpretados como especificação dos gêneros.

Tenha-se também em mente que Carlos Reis designa como modos fundacionais os modos lírico, narrativo e dramático, porque apreendem o essencial da produção discursiva literária, e separa os modos fundacionais dos modos derivados, que abrangem o cômico, o trágico, o épico, o elegíaco, o novelístico, o histórico, o biográfico e o autobiográfico. Os modos anteriormente referidos estabelecem abstrações essenciais que se constata em diversos gêneros, sem estarem inevitavelmente representados em uma opção de gênero (REIS, 1999).

A verdade é que os modos derivados não constituem conjunto fechado da mesma maneira que ocorre com os modos lírico, narrativo e dramático – os modos fundacionais, existindo como subsídios, podem ser considerados gêneros dotados de caracterização modal dominante.

No que diz respeito ao trágico e à tragédia, é preciso lembrar que, na diferenciação entre trágico como modo literário e tragédia enquanto gênero, leva-se em consideração os gêneros literários enquanto categorias históricas, sociais, temporalmente inseridas e por isso em evolução ininterrupta. Já os modos literários serão focalizados de acordo com a natureza meta-histórica, atemporal e imutável. Ampliando a noção de modo, está-se de acordo com as noções de modos derivados de Carlos Reis. Para tanto, defende-se a existência dos modos cômico, trágico, épico, elegíaco, novelístico, histórico, biográfico e autobiográfico, que se consolidam em mais de um gênero literário.

Já Gérard Genette (s/d) considera que os gêneros são formados pelo cruzamento de três aspectos: modos, temas e formas. Os primeiros dizem respeito aos modos de enunciação, que, segundo Genette, pode ser restrita ao autor, às personagens ou revezada entre os dois. Ao modo em que a enunciação se restringe a personagens, Genette chama de

dramático; ao revezamento entre autor e personagens, ele designa de narrativo; já a qualificação para a enunciação que se delimita ao autor, Genette observa a falta de um termo específico, embora teça considerações acerca da possibilidade do vocábulo lírico. Os segundos aspectos referem-se aos temas, que podem ser trágico, cômico, satírico etc. Os temas dizem respeito à proposição que será tratada ou demonstrada, o argumento do texto, a preponderância da aceção. As terceiras concepções, as tendências formais, aludem à distinção entre verso e prosa.

Os modos abarcam variados aspectos enunciativos; as formas envolvem preceitos e regras compositivas e estilísticas e os tipos supõem a qualidade da manifestação e da maneira humana de compreender patente no texto literário. O gênero distingue-se pela correspondência entre estes elementos.

Tanto os modos, quanto os tipos e as formas podem fazer coexistir ou harmonizar-se, em diferentes aspectos, com os distintos gêneros. De acordo com Maria Isabel Rocheta (1987), um gênero literário específico, em uma obra literária concreta, assinala recíproca interação entre aspectos retóricos e estilísticos e elementos semânticos.

Levando em conta as classes, se se voltar a atenção para a tragédia sob o aspecto de gênero literário, pode-se constatar que a determinação envolve a abrangência das referidas classes, assim tem-se: o modo dramático, o tipo trágico, a forma em verso e o gênero tragédia. Se é possível a tragédia manifestar-se na prosa, o que muda, em se tratando das classes, é que na forma, em vez de verso, tem-se a prosa. O trágico, considerado como tipo semântico, vai além do âmbito do gênero da tragédia, tendo a autoridade de apresentar-se no modo narrativo, sob a forma de prosa.

As obras *A Tragédia da Rua das Flores e Os Maias*, do escritor português Eça de Queirós, pertencem ao gênero romance. O próprio título, principalmente o da primeira obra, sugere a possibilidade do romance se dividir em subgêneros, por causa, mais do que a

sugestão apresentada com o título, do tipo que lhe é inerente. Assim, tem-se a seguinte caracterização dessas obras: o modo é narrativo, o tipo é trágico, a forma é a da prosa e o subgênero é o do romance trágico. Todas estas considerações são estabelecidas porque acredita-se ser de muita importância a clareza da diferença entre o gênero literário histórico tragédia e a natureza meta-histórica (tipo literário) que é o trágico. O tipo trágico pode ser entendido como essência literária, e também como natureza estética, revelando-se em outros domínios artísticos.

Apesar de não esgotar a questão acerca da abundância e da multiplicidade do fato trágico, acredita-se que essa distinção entre modo, tipo e forma se torna necessária para demonstrar o que se julga e se interpreta como trágico nos romances de Eça de Queirós.

Nos dois romances queirosianos focalizados, presentifica-se compreensão geral trágica da sociedade oitocentista – a narração dos fatos e a maneira de narrar, da mesma maneira a proposição que será tratada, contribuem fortemente para isso. A significação e a representação do sentido dos enunciados influenciam a narração.

O trágico nos romances queirosianos deriva, principalmente, da temática, entretanto, não se pode deixar de admitir que a técnica de composição e do estilo é importante para a constituição do trágico. Consoante Maria Isabel Rocheta (1987), a representação do ato narrativo no enunciado distingue a narrativa do drama e o discurso do narrador é em alto grau importante na constituição do propósito trágico da obra.

1.8.1 O ROMANCE

Sabe-se que o romance, enquanto gênero literário, alcança melhor expressão e significação na sociedade burguesa. Sabe-se, outrossim, que o romance, apesar de já existir na Idade Média, é, exclusivamente, o único gênero, ainda, em fase de formação. Segundo Mikail Bakhtin, a estrutura do romance está distante de ser firmada, por isso não é possível conjeturar sobre “suas possibilidades plásticas” (1998, p. 397).

Contrariamente à epopéia e à tragédia, por exemplo, que podem ser considerados gêneros acabados, o romance passa por evoluções e transformações sucessivas. O romance é a expressão da sociedade burguesa e, por isso, apresenta, com ela, traços de conexão. Mikail Bakhtin considera que:

o romance é o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar — melhor ou pior — às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam. (1998, p. 398)

Por ser um gênero em evolução, o romance traduz, significativamente, a transformação da realidade. O que está em constante mudança pode melhor entender a transformação. Dessa maneira, “o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo” (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Lukács, em *A teoria do romance* (2000), classifica o herói moderno, a personagem protagonista do romance burguês como herói problemático, pois, o herói moderno é indivíduo solitário, à mercê da própria fraqueza e debilidade. O autor compartilha

da opinião de que o romance é produto literário característico da sociedade burguesa, o que melhor revela o desacordo entre o eu e o mundo, determinante dessa mesma sociedade.

A proposição essencial do romance é a da inconformidade da personagem à sucessão de fatos que lhe ocorrem e lhe constituem a vida. As personagens submetem-se a experiências ocasionadas pelos conflitos do protagonista com o ambiente social e vinculadas com a posição na sociedade.

Lukács estabelece confronto entre o romance e a epopéia clássica grega. O objetivo é o de tornar evidentes os aspectos que os fazem divergentes. O mundo da epopéia é incomparável, por corresponder ao padrão ideal, onde o homem vive em harmonia com a sociedade. De modo distinto, a sociedade moderna se define pela divergência entre o eu e o mundo, assim como pela impossibilidade de reconciliação.

Lukács declara que a prosa, melhor dizendo, o romance, estabelece-se em lugar da poesia antiga, não obstante o desejo de alcançar a perfeição conservar-se no romance como procura minuciosa do propósito da essência humana. O romance expressa a história de um indivíduo, diferentemente da epopéia, que mostra a história da comunidade.

O romance, ao mesmo tempo em que imita alguns gêneros, elimina e junta-se a outros, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. Conforme Mikail Bakhtin, alguns historiadores compreendem a circunstância apenas como embate de escolas e de movimentos literários. Por mais que o embate exista, merece mais apreço a compreensão do embate de gêneros de maneira mais profunda e histórica, enquanto “porvir e o crescimento do arcabouço do gênero literário” (1998, p. 399).

O romance é o gênero artístico dominante da sociedade burguesa, e, portanto, expressa as contradições da mesma, como por exemplo, a oposição das classes sociais, a incompatibilidade entre o individual o social e a ambivalência do desenvolvimento

capitalista. Essa última contradição, por assim dizer, define o herói romanesco: metáfora de uma classe que está em ascensão e, ao mesmo tempo, envilece os valores humanos.

Conforme Lukács (2000), o romance e a epopéia clássica têm em comum a exposição narrativa do todo da sociedade, por meio da representação da ação de indivíduos pertencentes a ela. No entanto, à medida que a epopéia clássica é a representação da livre ocorrência humana, como na comunidade primitiva, o romance é a representação da cisão entre indivíduo e sociedade, característica da sociedade burguesa, em que predominam os valores, bem como as relações baseadas na importância econômica.

Lukács (2000) considera o romance como epopéia que nasce na sociedade burguesa moderna, em oposição à epopéia clássica grega. A condição dos indivíduos na moderna sociedade industrial é apresentada em oposição ao universo dos heróis gregos. Dessa maneira, é comum encontrar, nos romances, embates genuinamente individuais, diferentemente da epopéia, pois no romance o conflito ocorre, no íntimo da sociedade, entre indivíduo e meio circundante, ao passo que na epopéia, a luta dá-se entre sociedades.

A oposição que se estabelece entre o homem e a sociedade industrial, entre os seus desejos humanos e os objetivos do meio do qual ele faz parte, é a contrariedade essencial da sociedade burguesa. Lukács afirma que a unidade entre o indivíduo e a sociedade, representada na epopéia antiga, não é vislumbrada na sociedade capitalista.

Letizia Antunes, no ensaio *Teoria da Narrativa: o romance como epopéia burguesa* (1998), determina que Lukács considera o romance a máxima manifestação artística de uma época, quando mostra as oposições da sociedade sem procurar desfechos conciliatórios arbitrários, e quando descortina a natureza das relações burguesas, fazendo conhecer seu aspecto histórico, ou seja, quando é realista. Dessa maneira, o romance realista apreende a representação fiel da época por meio de ação ficcional e imaginária.

A sociedade moderna concebe o romance como gênero literário que apresenta analogia manifesta com a epopéia clássica: a vastidão do que é exposto e exibido, as personagens e acontecimentos representando o que verdadeiramente existe na realidade objetiva, bem como a reprodução das relações do homem com a sociedade.

O romance, assim como a epopéia, tem o objetivo de caracterizar a totalidade do mundo:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p.55)

O romance pode ser considerado a epopéia da sociedade que tem como fundamento o antagonismo e a oposição econômica das classes, verificados por meio do embate entre indivíduo e social. Assim, o romance encontra seu objeto adequado na vida particular, diferentemente da epopéia, que o encontra no homem enquanto representante do grupo e do social. O romance, por assim dizer, é o único gênero, segundo Lukács (2000), capaz de produzir, de maneira artística, um *phatos* moderno, por meio da reprodução da indignação e do embate entre homens comuns.

Verifica-se, no romance burguês, se comparado à epopéia e ao romance da Idade Média, a importância e a consideração dadas à vida íntima das personagens, principalmente no que diz respeito ao conflito entre burguesia e aristocracia feudal, com a finalidade de alcançar a influência e o poder político, social e econômico. Conforme Letizia Antunes, esse conflito revela-se nos romances “como luta pela libertação dos sentimentos e pela conquista de um espaço vital para a subjetividade, contra a opressão de instituições já superadas pelo progresso material” (1998, p. 199).

A personagem problemática, no romance moderno, substitui o herói da epopéia e o cavaleiro da narrativa medieval. O homem moderno não vive mais unido à

comunidade, como na Idade Média. Na sociedade burguesa, o indivíduo vive solitário, visualizando a comunidade, e os outros homens, apenas enquanto maneiras de atingir o objetivo pessoal.

O romance é considerado gênero que ainda está por se constituir e se estabelecer. É gênero flexível, variável, contudo, possui algumas singularidades essenciais, como por exemplo, enquanto o passado heróico define a epopéia, a prática, a idéia, ou seja, o futuro, o presente e a modernidade indicam o verdadeiro sentido do romance:

A destruição da distância épica, a passagem da imagem do homem, do plano distante, para a zona de contato com um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro) conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto, em toda literatura). (BAKTHIN, 1998, p. 424)

O presente é o tempo incompleto e inacabado, assinalando, assim, grande sublevação na idéia inventiva do homem. Enquanto gênero literário, o romance se forma e progride tendo como base a diferente concepção de tempo. O fundamento do romance estabelece-se nas habilidades pessoais adquiridas e na invenção criadora.

1.8.2 ROMANCE E TEATRO EM EÇA DE QUEIRÓS

Eça de Queirós faz parte de escasso número de romancistas que tem a oportunidade de contemplar a adaptação teatral de muitas de suas obras. Afora os dois romances que serão analisados, *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*, outros que também sofrem adaptação são: *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Mandarim*, *A Capital!*, *A Relíquia* e o conto “O Suave milagre”. De acordo com Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro (1989), isso se deve ao fato de que a obra queirosiana suscita fascínio que a torna capaz de resistir ao limitado espaço de um palco. Acredita-se, outrossim, que a

adaptação decorre da potencialidade dramática das caracterizações e dos diálogos queirosianos.

Existe, nos dois romances focalizados, e em muitas outras obras de Eça de Queirós, propensão à construção teatral. Algumas personagens agem como se achassem num palco. Segundo Henriqueta Maria Gonçalves (1998b), a dissimulação das personagens confunde-se com a teatralização ligada estruturalmente ao jogo amoroso, em que os apaixonados dramatizam para si próprios e para os demais. Dessa maneira, no encobrir para mostrar, faz-se conhecer a propensão para a teatralização manifesta nas personagens queirosianas.

O espólio queirosiano, conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, reserva um esboço de adaptação de *Os Maias* para o teatro, planejado e parcialmente realizado pelo próprio Eça. A dramatização, segundo Ernesto Guerra da Cal (1975b), está concebida para dois atos. Essa faceta queirosiana demonstra a tendência dramática presente em várias cenas das obras desse autor. Porém a experiência dramática fica apenas no esboço de algumas partes do grandioso romance. Segundo Carlos Reis (2000), *Os Maias* são excessivamente extenso, excessivamente complexo, na verdade, excessivamente romance para caber num palco. Entrementes, o esboço se distingue por estabelecer experiência isolada no trabalho literário do romancista português.

O rascunho, mesmo incompleto, é o projeto de dois atos que possibilita apontamentos valiosos em se tratando da analogia e vinculação entre esse rascunho de dramatização e o romance. Por ter sido deixado inacabado, muitas das cenas patéticas e cruciais do romance não são aí vislumbradas. O incesto, elemento que encaminha a intriga, não é nem mesmo entrevisto quando se chega ao fim do segundo ato.

Se até o segundo ato, como se vê, falta ainda muito para ser desenvolvido, há a previsível probabilidade da grande extensão da peça, caso Eça continuasse o projeto.

Aqui se detecta o primeiro problema: a extensão conservada iria de encontro à exigência de economia e centralização conveniente à representação dramática, de outro modo, se houvesse redução das ações, a fim de satisfazer as determinações da contenção dramática, prejudicaria-se a tendência crítica e explicativa do panorama histórico-social, assim como das personagens que figuram no romance.

A fidelidade é o termo que melhor define a tentativa de dramatização de *Os Maias*. Nas cenas dos dois atos sobressaem os episódios dialogados preservados da obra original, denotando, dessa maneira, a subordinada ligação da dramatização ao romance. Dá impressão que Eça não consegue se desobrigar da constituição formal que a obra prima lhe motiva. Com efeito, os atos tracejados por Eça parecem não alcançar liberdade e não vencer a medida da dinâmica narrativa entremostrada em diferentes momentos junto ao esboço. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro (1989) conjecturam que o plano em questão sugere, por sua incompletude e aparente abandono, o auto-reconhecimento de Eça de Queirós das próprias limitações de teatrólogo:

Não podendo dispor de uma entidade capaz de mediatizar as componentes espaciais e temporais, e de apresentar as personagens em termos carregados de intencionalidade (crítica, apreciativa, caricatural), intimamente consciente da importância e dos significados que desses componentes e dos seus peculiares tratamentos se inferem no romance; carecendo de um espaço dotado da capacidade de insinuação ideológica que o discurso narrativo consente (pela via da polifonia estilístico-ideológica inerente às relações narrador/personagens), Eça de Queirós dificilmente poderia levar a bom termo um projecto artístico como a dramatização planeada. Porque, não o esqueçamos, em Eça confluíam não apenas o dramaturgo embrionário, mas também o escritor preocupado, em elevadíssimo grau, com a plenitude e com a coerência artística das suas obras, assim como o autor desse monumento da ficção narrativa que é o romance *Os Maias*, horizonte de referência e marco inatingível de toda a subsequente tentativa de dramatização. (1989, p. 198)

Ainda em se tratando do aspecto teatral, acredita-se de grande importância mencionar o fato de Eça de Queirós ter escrito ao brasileiro Augusto Fábregas, responsável pela adaptação de *O Crime do Padre Amaro* para o teatro, que nunca havia pensado que esse livro fosse passível de dramatização, pois o único dos livros que sempre lhe apresentou forma

de drama patético, “de fortes caracteres, de situações morais altamente comoventes” (QUEIRÓS, v. 4, 2000, p. 936) fora *Os Maias*. O romancista, nessa carta, também elogia o brasileiro por ter sabido extrair de *O Crime do Padre Amaro* movimento e atuação intensos, capazes de atrair a atenção.

Apesar da adaptação do romance *O Crime do Padre Amaro* para o teatro provocar a admiração do escritor português, sabe-se que a ficção queirosiana está permeada de manifestações autenticamente dramáticas – *O Primo Basílio* e *A Tragédia da Rua das Flores* são exemplos – aos quais, segundo João Pedro de Andrade (1945), faltou apenas serem pensados, desde o começo, em termos de teatro para se tornarem dramas legítimos.

Os Maias e *A Tragédia da Rua das Flores* apresentam muitos elementos dramáticos. O escritor português utiliza, nessas obras, um alto grau de potencial dramático. Os arrebatamentos de Genoveva, assim como os de Maria Eduarda, são teatrais, pois buscam produzir efeito no leitor. Ambas são apresentadas como deusas de extraordinária beleza, e só depois o leitor tem conhecimento dos defeitos e torpezas. Na cena em que Maria Eduarda revela o passado a Carlos, os diálogos que aí se sucedem são de incrível dramaticidade. As páginas em que Eça de Queirós descreve a luta de Carlos consigo mesmo, a fim de se desprender daquela paixão condenável, são das mais dramáticas de toda a sua obra. Outra cena digna de ser lembrada aqui, por seu teor altamente dramático, é aquela que antecede o suicídio de Genoveva, quando se encontra com o filho na consciência de ter cometido incesto involuntário.

Esses e muitos outros excertos que existem na obra de Eça de Queirós podem ser chamados de momentos dramáticos. A prosa queirosiana é intensa, plena de dramaturgia e vigor, flexível, maleável, encantadora e plena de traços descritivos, traços capazes de criarem realidade e representação.

Por que motivo Eça de Queirós escreveu romance e não drama? Por que utiliza tema e elementos próprios da tragédia grega para caracterizar a sociedade do século XIX? Essas são algumas interrogações que se colocam antes da detecção de elementos trágicos nos romances de Eça de Queirós.

Levando-se em conta a história literária do escritor português, exceção feita ao ensaio de adaptação do romance *Os Maias*, chegar-se-á à conclusão de que Eça de Queirós se distancia da arte dramática. Na história literária desse escritor oitocentista sobressai, notavelmente, a ficção narrativa.

A preferência do escritor pelo gênero romanesco na sua produção é justificada, primeiro, pela possibilidade de tratamento mais ampliado de espaço e de tempo que as narrativas implicam, depois, pelas intenções críticas que proporcionam. Atente-se para as delongadas caracterizações do passado e precedentes culturais de certas personagens como Pedro da Maia, Maria Monforte, Genoveva, Pedro da Ega, Amélia, Amaro, etc., a fim de assinalar suas motivações; atente-se, também, para a predileção que os realistas naturalistas têm pelo gênero romanesco. Afigura-se dispensado de demonstração, que o modo dramático tolheria a vastidão e intensidade do universo queirosiano e também que as particularidades essenciais que caracterizam o gênero dramático poderiam não abarcar o conjunto de idéias e valores buscados pelo Realismo/naturalismo.

Diferentemente da narrativa, o drama tende à concentração de tempo e espaço, à forma dialogada, à valorização do presente, à eliminação do narrador. O estratagema discursivo do drama é diferente do estratagema da narrativa. São elucidativas as menções de Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro:

Se, por um lado, o drama parece coincidir com a narrativa no destaque que, no seu contexto, é atribuído à ação, por outro lado, outras características deixam transparecer uma estratégia discursiva radicalmente distinta da narrativa, antes ainda de se considerar a problemática da sua representação cênica; referimo-nos, por exemplo, à consabida propensão para a concentração temporal que no drama se regista, à articulação eminentemente

dialógica dos seus enunciados e sobretudo (entenda-se: sobretudo em contraste com a narrativa), ao privilégio do presente em detrimento do passado, ao desvanecimento do enquadramento espacial e social da ação e à ausência de um sujeito transcendente aos fatos representados (o narrador da ficção narrativa), o que implica a inexistência de uma voz marcadamente ideológica, capaz de insinuar as ocultas dos eventos e os significados que eles encerram. (1989, p. 184-185)

As diversidades entre o drama e o romance, apontadas acima, são alguns dos elementos que fazem oposição à escolha do modo dramático pelo escritor realista naturalista.

O Realismo é o grande período do romance como instrumento de investigação da realidade. Convém ressaltar também que o projeto de Eça das “Cenas” como forma de revelar o Portugal atrasado e decadente, posicionando-se, decisivamente, contra tal estado das coisas, revela-se como outro elemento de oposição à preterição do gênero dramático.

Sabe-se que Eça não abre mão da própria presença, mesmo que camuflada, na figura do narrador objetivo, conduzindo a perspectiva do leitor para compactuar da sua visão da sociedade portuguesa em fins do século XIX. Em Eça, o leitor depara-se com o mundo preparado pelo narrador. O narrador, em Eça, conduz a visão do leitor à coisa narrada. Apesar do narrador queirosiano contar, apesar do discurso ser dele, o narrador não aparece dizendo a coisa em seu nome; ele joga tudo para a perspectiva da personagem.

O teatro tira o autor de cena. No teatro, o espectador está diante da cena. Por não ter ninguém manipulando a perspectiva, a interpretação é mais livre do que na narrativa.

Tem-se conhecimento que, no século XX, Brecht deu feição nova à arte dramática ao fazer do drama o expediente de análise tanto social quanto histórico. O drama épico teve de, para isso, consoante Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro (1989), adotar recursos narrativos, como por exemplo, a narrativização de elementos cênicos e a distanciação. A produção literária queirosiana é anterior, pelo menos, um século, a esta nova proposição e concepção do drama. O escritor realista português, em seu tempo, parece

entender ser, de fato, o romance o gênero que melhor se adequaria às suas intenções e aos propósitos do realismo e naturalismo.

A forma dramática teve grande influência e valor no conjunto do Romantismo português, entretanto, exceção feita a Almeida Garrett, no contexto português, poucos são os escritores dramáticos que se valem da originalidade e competência. É sabido que a criticidade é um dos aspectos maiores da produção literária queirosiana e, em certa medida, ela é influenciada, de maneira encoberta, pela oposição ao aspecto dramático do romantismo português. É sabido também que, não apenas Eça de Queirós, mas, de maneira geral, os realistas e naturalistas, denunciam o sentimentalismo piegas do ultra-romantismo.

Eça de Queirós assume apreciação crítica em relação à produção teatral romântica. Em *As Farpas*, na seção de abertura, ao traçar os contornos do debilitado quadro social e cultural português de 1871, a forma literária dramática é apresentada como fenômeno contraproducente. Eça critica a falta de originalidade, a pobreza da montagem dos espetáculos, a ausência de interesse do público, o cunho invariável das atuações, a perda da própria acepção, do significado e do propósito.

Num texto destinado especialmente ao teatro, Eça de Queirós faz apreciação demasiadamente negativa do teatro português. Para o escritor, o teatro nacional carece daquilo que ele próprio denomina “gênio dramático”, pois teima em valer-se dos despropósitos e afetação do sentimento característicos do Romantismo. Ele também considera o retardamento da realização dramática autenticamente portuguesa:

O português não tem gênio dramático, nunca teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*. De resto, possuímos dois tipos de dramas, que constantemente se reproduzem: o drama sentimental e bem escrito, de belas imagens, ode dialogada, em que uma personagem lança frases soberbamente floridas, o outro retruca em períodos sonoros e melódicos – e a ação torna-se assim um tiroteio de prosas ajanotadas: o drama de efeitos, com o que se chama finais de acto, lances bruscos, um embuçado que aparece, uma mãe que se revela:

–“Ah! Céus! É ele! Matei meu filho! Oh! (QUEIRÓS, v.3, 2000, p.792)

Conforme Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro (1989), as imperfeições, mencionadas por Eça, são encontradas nas personagens de seus romances. A título de exemplificação, tem-se Ernestinho Ledesma (*O Primo Basílio*) e Artur Corvelo (*A Capital!*), porque vivem o sonho e a desilusão do jovem escritor romântico. Artur Corvelo é atingido pelos enganos culturais inseparavelmente ligados à reverência do drama sentimental. Ernestinho Ledesma é a imagem do desfalecimento da literatura romântica, especificamente da manifestação dramática.

Apesar de todas as apreciações críticas por parte de Eça de Queirós, é preciso levar em conta que elas não se aplicam à genuína arte dramática, pois também em *As Farpas* (QUEIRÓS, v.3, 2000, p. 795), no momento em que volta a atenção para o teatro, menciona os benefícios de produção de “um teatro normal”, como desencadeante do desenvolvimento da riqueza cultural e intelectual do país. Assim, constata-se que, não obstante as críticas, o romancista português essencialmente não se desvincula da produção dramática ou reage com apatia em relação à adaptação teatral dos seus romances. O contrário disso foi exposto anteriormente, com referência à própria tentativa de teatralização de *Os Maias* e à missiva a Augusto Fábregas.

Eça fez, em *As Farpas*, é verdade, diversas considerações, melhor dizendo, ressalvas, quanto ao gênero dramático português, mas isso não impede de reconhecer, na obra desse romancista, predeterminações dramáticas. As personagens de muitos romances queirosianos, mais aqui, especificamente, de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias*, comunicam pelos movimentos e comportamentos, o que faz, de alguns diálogos, autênticas cenas. De acordo com Mário Sacramento (2002), existem muitas cenas nos romances que facultam o deslocamento para o palco.

Por mais que se constatem virtualidades dramáticas em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, tais obras não são peças teatrais, não são dramas. E é desse princípio que se tem de partir. A estruturação das ações, a configuração do tempo, a caracterização das personagens, a perspectivação narrativa distinguem o romance, gênero escolhido por Eça de Queirós para expressar as diretrizes ideológicas que o guiam (REIS e MALHEIRO, 1989).

O romance é o gênero literário que se afirma desde fins da Idade Média, mas além de encontrar-se em etapa de formação e por isso poder abarcar muitos outros gêneros, atinge a mais perfeita e completa expressão na sociedade burguesa. O romance é o grande gênero do século XIX, foi aquele escolhido pelos realistas naturalistas para compor o inquérito da sociedade. Por ser um gênero investigativo, o romance realista supõe, na sua própria forma, a reflexão sobre a reflexão⁹.

O romance é o gênero artístico da sociedade burguesa, porque exprime as oposições, divergências e desacordos da mesma. O indivíduo cindido, como Victor e Carlos, figurantes de uma sociedade que baseia todos os princípios nos aspectos econômicos, é de modo mais completo reproduzido nessa forma literária. Importante mencionar aqui que o conflito entre indivíduo e meio circundante, as denominadas antinomias radicais, serão oportunamente consideradas.

⁹ O Realismo é um movimento intrinsecamente pessimista, apesar da crença no progresso, que visa analisar indivíduos, coletividade e instituições sociais, políticas e religiosas. Discípulo de Proudhon, Balzac, Flaubert e Zola, Eça assimila o realismo como processo social e também como arma de combate. *A Tragédia da Rua das Flores* e, essencialmente, *Os Maias*, são obras de combate, que têm em vista destruir, pela análise dos costumes e pela irreverente sátira, o falso, o medíocre e o ridículo da sociedade portuguesa.

Na Conferência do Cassino Democrático em 1871, Eça considera o Realismo a nova expressão de arte, a crítica do homem, “a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenarmos o que houver de mau na sociedade” (QUEIRÓS Apud SIMÕES, 1978, p.106). Eça de Queirós nega, na sua concepção realista, a arte pela arte e condena o convencional, o afetado, e o ridiculamente sentimental. O realismo de Eça é uma oposição ao meio, um expediente contra a extravagância da literatura nacional, pois acredita que a arte tem de ter as aspirações sociais do momento, atacar as falsas bases da sociedade e ser regeneradora da consciência social.

O romance, para Eça, deve pintar os caracteres, desenhar temperamentos, analisar paixões, e ter psicologia e ação. O teatro, segundo ele, perde a significação e o propósito. Não é mais possível encontrar nele o desenvolvimento de uma idéia ou a ação de um sentimento.

Na sociedade oitocentista, por assim dizer, na sociedade moderna, diferentemente da grega, o indivíduo não vive em equilíbrio nem vislumbra possibilidade de reconciliação com o mundo. Talvez, por isso, Eça de Queirós tenha escolhido o romance para retratar o conflito essencial da sociedade portuguesa de seu tempo, que, apesar de certas peculiaridades específicas, visa ao momento das contradições que o capitalismo provoca no Ocidente.

O romance, segundo Luckács, tem o objetivo de caracterizar a totalidade do mundo. O trágico moderno sobrevive na forma do romance, não mais, como na tragédia grega, para o expurgo dos sentimentos negativos, mas para demonstrar os modos falsos de viver, a hipocrisia, o preconceito social, o padecimento do indivíduo, enfim, os aspectos negativos de uma sociedade. O intuito é o de evidenciar a necessidade de melhorar o mundo, todavia a perspectiva é outra, é moderna, é, mesmo, revolucionária. Tanto o trágico grego quanto o moderno têm a finalidade de alertar o homem para a própria fraqueza. A perenidade da tragédia antiga e a perenidade da tragédia em Eça se devem a essa peculiaridade.

O transcendente do trágico clássico dá lugar no romance moderno à fatalidade social. O romance é o gênero utilizado para expressar esse trágico social – autoridade e miséria que destroem o homem e a cultura – e individual – aflição e aniquilamento humano. O homem, conforme enunciado, se relaciona com o destino num meio condenado pela indiferença, restando a morte e o isolamento. Apenas o romance é capaz de descrever longamente as ações e sentimentos de personagens numa transposição da vida para um plano artístico. Somente ele pode melhor expressar o trágico cristão, onde se sobressai a vontade de personagens, na maior parte extraídas da vida real, que já não agem tão iludidas. O cristianismo concedeu ao homem destaque diferente: notabilidade, especificidade, individualidade. O homem está, no trágico cristão, incorporado numa ação que o levará à

circunstância infeliz. O homem trágico, por meio das próprias atitudes, atrai a manifestação da fatalidade.

Os deuses estão mortos. Ao homem, abandonado, resta enfrentar a adversidade e encontrar, nas próprias atitudes, justificativa para a desgraça. Os conflitos, a destruição, a ruína, o pavor são os determinantes do trágico moderno na literatura, são os causadores da idéia trágica representada por Eça através do gênero romanesco. O herói romanesco não mais age de olhos vendados, como o herói grego, mas de olhos descerrados, com conhecimento de que caminha em direção ao próprio aniquilamento.

O romance é, para Lukács (2000), o gênero literário que melhor evidencia o caráter peculiar da sociedade burguesa. O herói moderno, problemático e solitário, sob a dependência da própria fraqueza e debilidade, só pode ser representado, em sua plenitude, nesse gênero, porque os seus conflitos estão relacionados com o ambiente social.

O herói moderno também está susceptível ao destino, mas o mundo agora é governado pelo capital, pelo individualismo que – à maneira dos deuses – também estabelecem, de maneira implacável, a opressão da Moira a todos os seus infratores. A não aceitação do casamento de Pedro com Maria Monforte por Afonso da Maia se deve não à proibição que implique a moralidade, mas ao preconceito social. O herói romanesco é fruto dos vínculos próprios do capitalismo, pois vive numa sociedade onde prevalece o capital, o individual, a produção e o mercado. O gênero romance investiga a sociedade decadente, pobre, com seus jogos de classes e conseqüentes fatalidades. O infortúnio que se lança sobre os Maias tem seu princípio neste casamento desigual. De acordo com Suely Flory (1983, p. 158) “um descendente fraco, um homem pusilânime, levado pela paixão, calca sob seus pés todos os indícios do trágico destino que a ligação com a “deusa”, em cujas veias corria sangue negreiro e assassino, traria à sua descendência”.

Intriga notável, verossimilhança, impetuosidade, aniquilamento, sofrimento, conclusão infeliz, serão os elementos encontrados nas duas obras queirosianas cotejadas e são também elencados por Aristóteles na *Poética* a fim de qualificar a tragédia. O gênero escolhido por Eça é outro, diferente daquele considerado pelo filósofo grego, mas os elementos permanecem. A tragédia, enquanto gênero literário, morreu, mas o trágico se faz presente noutros gêneros literários, no romance, por exemplo, porque ele é o gênero capaz de abranger todos os outros, inclusive o dramático.

No romance, todas as partes, frases, períodos e parágrafos, harmonizam-se. O gênero romanesco permite penetração psicológica, instinto dramático, criação de tipos atuando em função de determinada trama, recorte da vida real e Eça de Queirós apresenta todas essas características, abusando, inclusive, do gênero. O romance admite amplitude, autonomia, independência de movimentos no espaço e no tempo, irrealizáveis, portanto, na tragédia clássica, limitada a breve espaço e curto tempo. A técnica romanesca de composição queirosiana revela perspicaz sensibilidade, destreza dos diálogos, capacidade de captar o cômico, o divertido, o ridículo, a graça, o humor e a ironia.

Quando se pensa na grande e na sublime literatura da Antigüidade, imediatamente, vem à tona a tragédia grega. Por mais que as epopéias e comédias tenham fundamental importância, é a tragédia que discute o homem na sua profundidade e essência. Eça de Queirós, ao recorrer a elementos constitutivos e temáticos da tragédia grega, retoma o filão do trágico em obras de qualidade estética profunda. O trágico dá a Eça o estofado da tradição.

É inegável, em Eça, a vocação de romancista, de criador de caracteres e de ação. Ele é artista, acima de qualquer coisa. É o modernizador do romance português, do romance de caracteres. Os tipos criados por Eça em seus romances reproduzem a vida

portuguesa do século XIX, fazendo-os perdurar além do próprio tempo. Conforme Mateus de Albuquerque (1947), Eça realiza o milagre inédito de universalizar Portugal.

2. A CONSTRUÇÃO TRÁGICA DO MOTIVO DO INCESTO EM *A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES*

Da obra

A Tragédia da Rua das Flores aparece muitas vezes aludida na correspondência de Eça de Queirós com o editor Ernesto Chardron como a primeira obra que comporia a série “Cenas da vida portuguesa”, uma coleção de obras curtas, segundo o modelo balzaquiano de *Comédia Humana*. Nos anos que se dedica a esse projeto, Eça cria diversas obras; determinadas delas conservam-se em estado embrionário em consequência de outras que são preocupações maiores e urgentes do escritor. Numa das cartas que escreve de Newcastle ao editor, no dia 5 de outubro de 1877, registra:

uma das novelas está quase pronta, é só copiá-la: chama-se O Desastre da Travessa do Caldas ou talvez, não sei ainda, O caso atroz de Genoveva. Trata-se de um incesto involuntário. Alguns amigos a quem comuniquei a idéia e parte da execução ficaram impressionados, ainda que um pouco escandalizados. – Não quer dizer que seja imoral. É cruel. (QUEIRÓS, 1983, v. 1, p.123)

Na missiva, Eça evidencia que o estágio de composição da obra é avançado e que ela está quase pronta. Assevera que se destina a tratar do incesto, no contexto da observação e análise das diversas facetas da sociedade portuguesa do seu tempo. Contudo, muitas são as particularidades e circunstâncias responsáveis pela interrupção da obra em favor de outra: *A Capital!*, por exemplo – que também fica inacabada, em razão da primazia dada à composição de *Os Maias*. Assim, *A Tragédia da Rua das Flores* permanece como documento de trabalho, como delineação inicial de obra, rudimento deixado em modalidade de minuta, uma vez que Eça não fez nova leitura, novo exame ou revisão da mesma.

Em carta a Ramalho Ortigão, escrita em Newcastle a 3 de novembro de 1877, Eça declara ter concluído *O Primo Basílio* e dá a conhecer o novo livro que escreve:

isto é: a concluir quase. Desse há de Você gostar, e não-há de dormir. Ah não, dormir é que você não há de: insultar-me, desesperar-se, revoltar-se, arrepelar-se, chamar-me crápula, isso sim. Mas dormir! Estou-lhes a preparar uma! Esfrego daqui as mãos, com um jubilozinho perverso. Espero que seja publicado logo depois do Primo Basílio. (QUEIRÓS, 1983, v.1, p.123)

Trata-se do livro publicado em 1980, apesar de pronto cem anos antes. Compreende-se, a partir dos excertos citados, que o título da obra ainda não está claro para Eça. Em outro momento faz referência à denominação de “O Desastre da Rua das Flores”. Em 21 de novembro de 1877, qualifica a obra como superior a tudo o mais que já tinha escrito. Contudo, em 1878, no plano das “Cenas da vida portuguesa”, não há mais menção a ela.

Existe a possibilidade do título ter sofrido outra mudança e transformado-se em “Os Amores dum Lindo Moço”, uma vez que, em carta a Ramalho Ortigão, datada de 28 de novembro de 1878, observa que tem um romance para configurar a primeira parte das Cenas, todavia com grandes proporções e por esse motivo substitui-o pela obra *A Capital*. Eça diz que o assunto é pesado, visto referir-se ao incesto, porém não o suficiente para chocar, pois é tratado com prudência:

Eu tenho justamente um romance que estava à espera da vez; escrevi-o para ser a primeira parte das “Cenas”, mas além de ser mais volumoso do que o plano das “Cenas” comporta (atinge a obesidade do “Primo Basílio”) não me servia artisticamente como introdução às cenas. Foi por isso que o substituí pela “Capital”, que é mais um trabalho de generalidades. O assunto é grave – incesto, mas tratado com tanta reserva, que não choca. “Os amores de um lindo moço”, título pretensiosamente medíocre. Poderei *pour la circonstance*, chamar-lhe: “O Brasileiro”; o herói é-o... (QUEIRÓS, 1983, v.1, p.174)

O título da obra póstuma que principiaria as “Cenas da vida portuguesa” não é propriamente nenhum dos quais indica. *Genoveva, O Desastre da Rua das Flores, Os*

Amores de um Lindo Moço, *Desastre da Travessa do Caldas*, *O caso atroz de Genoveva* são apresentados por Eça em correspondências e estão bem próximos do que é empregado. A gradação dramática que se revela na seqüência dos títulos: desastre, caso atroz e tragédia, revela a compreensão perfeita em se tratando do conflito em questão que é percebido como acontecimento funesto e infortúnio.

Segundo A. Campos Matos (2002b), a mulher de Eça de Queirós, Emília de Castro, depois da morte do marido, apresenta duas razões para que o esboço da obra (*A Tragédia da Rua das Flores*) não seja publicado. A primeira diz respeito à ausência de conclusão da mesma e a segunda à reprovação e censura da temática. O filho Alberto, em uma carta que escreve a António Lello, expressa formalmente a condenação da mãe em publicar a obra e o empenho em convencê-la aos poucos da necessidade da publicação da mesma.

Em 1925, o filho de Eça, José Maria, pretende editar as obras que o pai deixa inéditas. Na ocasião, a editora Lello divulga a notícia da publicação dos manuscritos queirosianos que inclui *A Tragédia da Rua das Flores*, realizando, até mesmo, um resumo da obra:

Este formidável romance, do qual impropriamente se disse ser a primeira forma d'*Os Maias* é, sem contestação possível, a obra mais intensa que jamais saiu da pena de Eça de Queirós ... *A Tragédia da Rua das Flores* não é como *Os Maias*, a apreciação crítica de uma sociedade, mas, pelo contrário, o estudo psicológico duma paixão mórbida, das suas causas remotas e das suas conseqüências trágicas. (Apud MATOS, 2002a, p.141)

Entre 1925 e 1928, José Maria publica seis obras inéditas de Eça de Queirós; contudo, entre elas, não está presente *A Tragédia da Rua das Flores*. José Maria falece em 1928 e o irmão Alberto é quem continua o plano de publicação dos manuscritos do pai, todavia este também falece antes da obra vir a público. Maria Eça de Queirós, a filha, compartilha da mesma opinião da mãe. Segundo ela, é a única obra do pai que não lê com

aprazimento, porque o tema é melindroso, o realismo demasiadamente severo e o estado do manuscrito, em se tratando dos aspectos formais, é rudimentar. Contudo, confessa a Ernesto Guerra da Cal que os diálogos apresentam boa qualidade e as descrições são brilhantes.

Consoante A. Campos Matos (2002b), Maria Eça de Queirós promete a Alberto Machado da Rosa, grande estudioso queirosiano, a organização da edição da obra se acaso decidisse pela publicação. A filha também falece sem concretizar o projeto.

O manuscrito de Eça passa a pertencer ao neto Manuel de Castro, filho de Maria Eça de Queirós, que decide procurar a viúva de Machado da Rosa, morto em 1974, com o intento de saber se havia sugerido algum nome para o substituir. Machado da Rosa indica o professor João Medina.

Em 1979, as obras do escritor Eça de Queirós passam a pertencer ao domínio público e os manuscritos são depositados na Biblioteca Nacional. Dessa maneira, no ano de 1980, surgem duas edições, quase que simultaneamente, do livro *A Tragédia da Rua das Flores*, obra deixada inédita, praticamente em estado de primeira composição e muito pouco cuidadosamente examinada por Eça de Queirós. A primeira edição, organizada por Moraes em Lisboa, data de fevereiro de 1980 com texto ordenado por João Medina e Campos Matos. Já a segunda edição, que aparece algumas semanas após a primeira, é publicada também em Lisboa por Livros do Brasil, cujo texto é organizado por Mascarenhas Barreto.

Após as duas primeiras publicações, há debate polêmico, entre os organizadores, que se estende por várias semanas nos jornais de Lisboa. Quando a polêmica acaba, divulgam-se novas edições do romance *A Tragédia da Rua das Flores*. A terceira edição, também publicada em Lisboa, por edições Branco e Negro, não faz referência ao organizador do texto. A quarta surge, depois de algumas semanas, publicada na mesma cidade que as anteriores, por Edições Fernando Pereira e sob responsabilidade de José Valle Figueiredo. Segundo Ivo Castro (1980/81), tais edições misturam o texto das duas anteriores.

Muitas outras edições aparecem, a sexta, por exemplo, organizada por Eduardo Borges Nunes e publicada em 1981, pode ser considerada interpretativa, visto que onde o manuscrito apresenta lacuna, ambigüidade e até mesmo incorreção, o editor oferece a alternativa de deliberação. A edição, como todas as outras, apresenta lacunas; contudo, a característica que merece a atenção é a de que a leitura é feita a partir do próprio manuscrito, sem levar em conta a versão de José Maria, filho do escritor.

Não obstante os aspectos negativos das primeiras edições – pois um manuscrito pleno de problemas deve ter acolhimento e tratamento editorial mais zeloso – é preciso reconhecer a importância das edições Moraes e Livros do Brasil, pois elas tornam pública a questão dos aspectos envolvidos à Crítica textual, bem como facultam contexto favorável ao aparecimento de novas edições.

Sabe-se que, na elaboração das edições, os organizadores contam com o manuscrito de Eça e a versão, datilografada, de José Maria, que, segundo dizem, apresenta lacuna, omissão e equívocos de leitura. A fidelidade fica, conseqüentemente, comprometida, quando se considera a maneira que Eça escreve. Tem-se conhecimento de que o escritor português escreve de modo nítido apenas o lexema da palavra, não adota o mesmo critério gráfico para as maiúsculas, nem sempre corta os “tt”, causando certa confusão com “ll”, e que as duplicações das letras, particularidade do século XIX, dificulta a compreensão. O método de escrever assim como o caráter ilegível da letra de Eça de Queirós dão lugar aos principais problemas de interpretação do autógrafo.

De acordo com a pouca crítica que existe sobre a obra, a edição Moraes é mais cuidada que a Livros do Brasil, uma vez que é elaborada com precaução, cautela e tempo hábil, apresentando, portanto, um texto com maior propriedade.

A edição escolhida para a análise desse estudo é a de Beatriz Berrini, grande queirosiana e organizadora da *Obra Completa de Eça de Queirós*, publicada em 1997. A

Tragédia da Rua das Flores encontra-se no volume 2, da página 1115 à 1365, da *Obra Completa*. Para a edição dessa obra, Berrini parte do manuscrito da Biblioteca Nacional, bem como das edições do romance existentes no mercado.

É de fundamental importância o surgimento de todas as edições, de todas as versões, visto que, das suas aproximações, pode-se extrair aquilo que existe efetivamente do texto de Eça de Queirós. É evidente que não há edição definitiva da obra, devido, principalmente, às maneiras diversas de leitura de algumas palavras no manuscrito. É evidente, outrossim, que nenhuma edição atingirá ou alcançará a versão verdadeira e fidedigna, porque o escritor português também não a atinge, por ter, por algum motivo, abandonado o projeto a que tanto fez referências.

É bem verdade que *A Tragédia da Rua das Flores* exibe abundante incorreção característica de obra em elaboração, todavia apresenta uma narração bem edificada e disposta, voltada para a ligação amorosa de Victor e Genoveva. A descoberta trágica de laços de sangue comum ocasiona o suicídio de Genoveva, estabelecendo fim ao amor desventuroso. *A Tragédia da Rua das Flores* é uma obra com o encanto das coisas inacabadas que é tirada do esquecimento e do túmulo caligráfico em que permanece durante quase cem anos.

Entretanto, lançada à margem por Eça de Queirós, a obra póstuma é de grande valia para a compreensão do escritor português. Nela, torna-se notório um Eça pleno de vivacidade realista e com diálogos de intensa energia e brilho.

A narração de *A Tragédia da Rua das Flores* começa com o Teatro da Trindade, local onde se interpreta o *Barba-Azul* de Offenbach; local também em que Genoveva e Victor contemplam-se pela primeira vez. Genoveva distingue-se, num camarote, pela beleza das vestimentas e pelo louro dos cabelos. Fica evidente, para aqueles que a observa, que é estrangeira, porque tem aparência de princesa ou duquesa; a origem é ainda

enigmática. No momento em que a origem portuguesa é revelada, ainda continuam a divisá-la enquanto espécie superior. Em pequenas proporções, o romance faz conhecer a natureza e o passado de Victor, de Genoveva e das demais personagens envolvidas.

Dois irmãos apaixonam-se pela mesma mulher: Joaquina da Ega ou Joaquina de Melros, nascida na Guarda. Ela tem um caso com um deles – Timóteo da Ega –, quando tem 14 anos, mas casa-se com o outro – Pedro da Ega, mais tarde, Pedro Corvelo – com o qual tem um filho que abandona com apenas dois meses para fugir com o amante espanhol, um imigrado, para o Norte da Espanha. A família, desonrada com o ocorrido, muda de sobrenome. Pedro da Ega entrega o menino à ama, parte para a França e depois para a África, onde morre de febres quando o filho conta com quatro anos. Victor, o filho, por sua vez, vive com a tia Dorotéia, com um amigo da família viúvo, também idoso, assim como a tia e, finalmente, com o tio Timóteo, irmão do pai, que perde uma das pernas em África e, desde a morte do pai, é o protetor e o responsável pelo destino de Victor. Timóteo fora juiz na Índia e está aposentado em Lisboa, onde vive com o sobrinho que educa e sustenta. Timóteo é arrebatado e impetuoso e também muito afeiçoado a Victor. Está convencido de que a mãe de Victor está morta, porque recebe missiva, dirigida ao irmão, participando o acontecimento.

O passado de Genoveva, Joaquina da Ega, é exibido em *flash-back* por ocasião de desavença ocorrida no encontro fortuito com Timóteo que visita o amigo na Rua São Bento. Genoveva mora no mesmo prédio onde mora o amigo de Timóteo e é custeada pelo rico e idiota Dâmaso Mavião, amigo de Victor. Nesse *flash-back* sabe-se que Genoveva, em Paris, vive como cortesã européia, tem diversos amantes e, durante anos, é amante do senador M. de Molineux. Na capital francesa tem, além do senador que é velho e nada agradável, um amante, secretário no Ministério dos Estrangeiros, que morre na batalha de St. Privat. Sabe-se, outrossim, que Genoveva enfrenta inúmeras dificuldades financeiras até encontrar o senador. O bonapartismo e a perda dos dois amantes fazem com que ela volte ao

país de origem, onde afirma ter nascido na Madeira e chamar-se Gomes – nome do último amante de Paris: brasileiro rico, que a leva para conhecer toda a Europa e com quem iria viver ao Brasil, mas prefere ficar em Lisboa – sendo designada, depois, por Mme. de Molineux, por ter vivido com o senador. Em Lisboa, é conquistada pelo milionário e volumoso Dâmaso Mavião, que lhe paga as contas do passado e a sustém no presente. O único objetivo, com o novo amante, é tirar dele o máximo de dinheiro que puder, em troca de favores sexuais e de apresentá-la como sua conquista, para depois viver com o jovem por quem se apaixona. Com as finanças reorganizadas, prepara-se para retornar a Paris com o dote e o amante eleito em Lisboa. Na exposição, de modo retrospectivo, não se faz conhecer vínculo consangüíneo de Victor e Geneveva, não obstante os presságios serem muitos, como ver-se-á pouco depois.

Victor entra em contato com Geneveva por meio do aborrecido episódio entre ela e tio Timóteo no pátio do prédio. O acontecimento diz respeito ao fato de o tio, ao sair da visita ao amigo, flagrar a rudeza de Geneveva para com a criança que se perde da mãe – as palavras de Timóteo são duras: “é preciso ter o coração bem duro, para dar com o pé numa criança” (1997, v.2, p. 1137). Ela sente-se ferida por Timóteo e reclama que Dâmaso cobre reparação. O amante, covarde, dirige-se ao amigo para harmonizar a situação e é este que acaba por entregar a Geneveva uma espécie de cartão que denota pedido de desculpas. Geneveva, encantada por Victor, desde o primeiro momento que o vira no Teatro da Trindade, resolve oferecer uma festa a fim de ter a oportunidade de ficar mais próxima dele; tudo à custa de Dâmaso.

Victor apaixona-se por Geneveva, a mulher mais velha que chega a Lisboa, e tenciona, inclusive, casar-se com ela. O tio, suspeitando do relacionamento, tenta dissuadir o sobrinho, sem obter, todavia, sucesso e, por isso, decide procurá-la, pois acredita que esteja interessada apenas na herança que Victor receberá.

Durante a conversa, a par do passado da amante do sobrinho, reconhecem-se e identificam-se; ela é Genoveva e mantém relacionamento incestuoso com o próprio filho. Diante da funesta constatação do incesto involuntário, Genoveva suicida-se, atirando-se da janela do terceiro andar da Rua das Flores. Victor tem febre cerebral e sofre muito com a morte da amada, mas nunca vem a saber que Genoveva é sua mãe. Casa-se com Joana, a fêmea analfabeta abandonada por um amigo pintor, Camilo Serrão.

Hybris

Não é preciso dizer que o leitor se depara, nesta obra, com personagens dotadas da *hybris* própria do herói trágico. Victor pensa de modo diferente do estabelecido e vigente. Seus valores são outros, opostos aos dominantes. Genoveva acredita plenamente em si mesma e na competência para o raciocínio. Ambos não se limitam a pensar de forma diversa, partem para a ação determinados pela subjetividade, por valores específicos. Será esta ação, *hamartia*, que determinará o fracasso dessas personagens.

Genoveva exerce grande fascínio sobre Victor. Se o encantamento limitasse apenas à aventura de amor, a *hamartia* não se efetivaria. No entanto, o encantamento excede em intensidade. Victor se deslumbra pela mulher estrangeira, deslumbramento que está na origem do seu drama. Ele ambiciona, descomedidamente, a grandeza da beleza esplêndida de Genoveva que o fascina com seu refinamento.

Ao ver Genoveva pela primeira vez, pensa jamais ter visto formas tão perfeitas em proporções tão harmônicas. Ela é, para Victor, a mais bela, a mais atraente, a mais desejável. No Teatro da Trindade, na apresentação do *Barba Azul*, Victor sente grande atração e interesse por Genoveva: “mas na pausa, antes da segunda estrofe: — os olhos de

Mme de Molineux vieram pousar-se nele: e de repente, sem motivo, sentiu um orgulho, uma felicidade de viver, uma plenitude de sensação — teve quase vontade de chorar” (QUEIRÓS, 1997, v. 2, p.1178).

A partir desse momento, tem-se o início da configuração da *hybris*, da desmedida das personagens. Cresce entre Victor e Genoveva um grande e vivo amor. Ao mesmo tempo em que Victor é dependente de Genoveva, a idealiza enquanto pertencente a mundo superior e maravilhoso. Genoveva é encantada e reluzente, ser pertencente a outro universo.

Em Sintra, onde Genoveva e Dâmaso passam dias agradáveis para ele e interessantes para ela, acontece o primeiro beijo entre a amante de Dâmaso e Victor, que, por não conseguir ficar muito tempo longe, vai visitá-la. Genoveva suspira soluçadamente, deixa pender a cabeça tonta de felicidade sobre o ombro de Victor e deseja morrer.

A desmedida de Genoveva é apaixonar-se de maneira arrebatada e desvairada por um rapaz de 23 anos, sem, contudo, conjecturar ou desconfiar de que, o objeto da paixão, pode ser o filho que deixa, ainda bebê, para fugir com o amante espanhol. Um amor inteiro, fascinante, necessário e fatal, apodera-se dela:

Havia dias que vivia numa excitação permanente: a sua situação era cheia de dificuldades, de embaraços; adorava Victor: uma paixão frenética, servil, fanática, apossara-se dela. Tinha 38 anos, - e via-se amar loucamente um rapaz de 23 anos! Aquela paixão não se assemelhava a nada do que sentira: até, reconhecia-o agora, não tivera senão caprichos, *toquades*, manias, ilusões, desejos dos sentidos, fogachos do temperamento, e de repente, quase velha, um amor completo, irresistível, fanático, apoderava-se dela: amava-o com todos os entusiasmos da alma e todas as fibras do corpo. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1227)

É verdade que, à medida que se desenrola o atrevimento e ousadia de Genoveva, desenvolve-se também a *hybris*, o desejo e aspiração veementes de amor completo, amor até então nunca sentido, amor tão perfeito, que desperta a fúria dos deuses.

Quando Genoveva volta de Sintra, Victor acredita que aquele dia será definitivo na sua vida, porque julga felicidade perfeita. Não obstante, engana-se. Quão inteiro é seu amor que, enquanto mantiver caso com Dâmaso, não se entregará a Victor, pois deseja ser, apenas e tão somente, dele. Como ainda não tirou tudo o que pretende do amante, não pode entregar-se plenamente ao amado.

É característica da relação de Genoveva e Victor a *hybris*, a ausência de ordenação, harmonia e equilíbrio. Victor, mesmo humilhado e infeliz, aceita esperar pela amada, porém, uma noite, suspeita que ela está com outro amante e não suporta. Desperta-lhe um ódio tremendo, tem desejo de vingar-se dela, está decidido a acabar com o relacionamento e, por alguns momentos, sente-se aliviado com a resolução:

Às vezes, passeando no quarto, em chinelos, vinha-lhe como a alegria de ter findado aquela paixão: uma serenidade satisfeita enchia-lhe a alma, como [se] todos os elementos da sua vida encontrassem um equilíbrio súbito: onde o levaria semelhante paixão? (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1286)

Recebe apoio do tio para viajar a Paris, mas os planos são desfeitos. Genoveva esclarece a circunstância que desperta suspeita de Victor e sente-se injustiçada pela acusação, visto que se sacrifica por ele e adora-o imensamente. Victor está feliz. No dia seguinte, dia do aniversário da amada, Genoveva estará livre para ser sempre dele. Ele chega a vislumbrar no céu o rasto luminoso da aparição dum anjo e num ímpeto de alegria canta a *Marselhesa*. O poder de invocação democrática, revolucionária e socialista do hino associa-se à atitude de Victor, que dá tudo o que tem a uma pobre que se aproxima, bem como à felicidade “que o leva no ar, suspenso pela dilatação da sua alma, ligeira, sutilizada” (QUEIRÓS, 1997, v. 2, p.1293).

Genoveva é amante de Dâmaso Mavião. Seu mister é explorá-lo financeiramente a fim de pagar as dívidas de Paris e conseguir dote para casar-se com Victor. Filho de agiota rico, de estatura baixa, gordo, “com um buço negro, num rosto balofo”, usa o cabelo “muito lustroso” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1117), e o bigode arranjado, Dâmaso é

sedutor grotesco, é homem sem educação, sem maneiras, sem caráter, sem dignidade. Geneveva representa com ele “a comédia refinada do amor físico” diz que o ama e finge-se louca de paixão. Em dois meses, consegue, arditamente, extorquir quantia para pagar a dívida de dez contos de réis e reunir quase o mesmo montante para iniciar vida nova ao lado do amado. Ama Victor, mas não quer abrir mão do conforto.

Dâmaso também é dotado de *hybris*, pois permite à cocote extorquir soma considerável e acredita que ela o escolhe por amor. A *hamartia* se dá no momento em que é abandonado, pois Geneveva decide viver com Victor. Enfurecido, Dâmaso sente por ambos um ódio feroz. Inicialmente, deseja difamá-la, mas declarará a todos sua tolice, pois não revela a ninguém que a paga. Sente-se enganado, ludibriado, escarnecido. A *hamartia* é responsável pelo fracasso e humilhação de Dâmaso que, rebaixado moralmente, diz-se embriagado para escapar de duelo com Victor.

Victor está apaixonado por ela. Tenta, mas não consegue, disfarçar o intenso amor que sente. Busca uma mãe, visto que a sua o abandona e nunca é convenientemente substituída. A privação da mãe faz de Victor ser sôfrego, de sexualidade insaciável. Apaixonado por Geneveva, busca prazer sexual com Aninhas e também com Joana, mulher do amigo e pintor Serrão.

Geneveva procura em Victor ternura, carinho e serenidade. Não deseja uma aventura de curta duração, quer muito mais, quer casar-se com ele. Segundo Pedro Luzes (2001), Eça apresenta, de maneira sutil, Victor procurando em Geneveva a mãe e a mulher e Geneveva buscando o prosseguimento de maternidade interrompida no passado, porque já tinha satisfeito os desejos carnis e sensuais.

O ponto essencial da ação trágica, a causa da mudança da felicidade ou da infelicidade, é o erro, um erro grave, doloroso, do herói. O erro, ou seja, a falta, a *hamartia*, é definida por Aristóteles (1973) como engano contrário aos cálculos mais desprovidos de

malícia. É o erro involuntário, o engano trágico, que em Eça de Queirós evidencia-se quando mãe e filho apaixonam-se, motivando o suicídio de Genoveva e, em Sófocles, quando Édipo mata Laios, depois de ter sido ofendido, sem saber quem ele é. Não é sem prudência que o coro das tragédias de Sófocles repete incessantemente que a origem de todo o mal é a inexistência de medida.

Para Maria do Céu Fialho (1977), a *hamartia* não é culpa, nem falta, nem dor, nem engano, e, sim, a inaptidão para alcançar alguma coisa, a incapacidade do homem de ajustar-se perfeitamente às suas peculiares finalidades. *Hamartia* pode ser entendida como a particular limitação do temperamento de Genoveva, que reúne num todo a culpa, a falta, a dor e o engano. A *hamartia* é um elemento essencial do trágico, bem como da condição humana.

Antônio Freire (1985) interpreta a *hamartia* aristotélica como misto de erro e culpa, já que nas tragédias gregas ora defronta-se com legítima culpabilidade moral, ora com o erro, ignorância, culpa objetiva ou ancestral; ora finalmente com a impetuosidade da paixão, tornando menos grave a culpa moral dos heróis ou das heroínas – é isso o que ocorre com Genoveva, personagem de *A Tragédia da Rua das Flores*.

Na tragédia grega, a ação trágica desencadeia o conflito e a tensão, como resultante do comportamento desmedido da personagem frente a um sistema de valores. A *hybris*, a desmedida, é considerada o principal impulsionador da catástrofe, pela capacidade de romper com a ordem estabelecida. A falta de Medéia, por exemplo, é a de abandonar o pai e a pátria, e isso lhe traz a culpa, a solidão e o arrependimento. Portanto, é do abandono ao pai que tem origem a *hybris*.

Encontra-se em muitos heróis trágicos, como Édipo, Electra ou Agamêmnon, o instinto humano que leva à desmedida e que é a mola propulsora do processo trágico. O mais importante é que esta desmedida, falha ou erro, como, por exemplo, o incesto de Édipo, são impulsos que põem em cheque a ordem das aparências.

Na tragédia grega, o herói trágico cai no infortúnio pelo erro, pela falha (*hamartia*), uma vez que é impulsionado pela desmedida (*hybris*). Nas *Bacantes* de Eurípides, Tirésias e o coro tentam, em vão, convencer Penteu da necessidade de cultuar Dionisos. Cadmo mostra ao neto os ganhos políticos e da família em reconhecer Dionisos. Penteu não acata os conselhos e, ao contrário, manda procurar Dionisos para prendê-lo. Aqui pode-se perceber a presença da *hybris* e a tirania de Penteu. O erro de Penteu é não adorar o deus, e o coro afirma que o castigo é merecido. Penteu é um herói trágico porque ousa desvendar os segredos do desconhecido, porque ousa enfrentar Dionisos. O desrespeito de Penteu pelo deus Dionisos nas *Bacantes* de Eurípides, e também o incesto de *Édipo Rei* de Sófocles, são falhas que provocam o desequilíbrio da ordem dos mundos das personagens.

Assim, em *A Tragédia da Rua das Flores*, pode-se dizer que a *hybris* das personagens é seguida da *hamartia*, erro sem culpa, contudo capaz de produzir o desconcerto. Geneveva, de maneira comovente, suicida-se ao descobrir que é amante do próprio filho. Victor, superada a febre cerebral, sofre de saudade infinita. São esses os conflitos que caracterizam o movimento de passagem do protagonista de ser antes dotado de *hybris* à ação ditada pela subjetividade, *hamartia*.

Em *A Tragédia da Rua das Flores* constata-se que Geneveva, Victor e Dâmaso, dotados de *hybris*, são penalizados, como na tragédia grega. A *hamartia* acompanha suas revoltas e são derrotados.

Antinomias radicais

Depara-se, na obra *A Tragédia da Rua das Flores*, com o tema das “antinomias radicais”; de Goethe. Victor é personagem auto-insatisfeita. Bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, exerce advocacia no escritório do Dr. Caminha. Com 23 anos é poeta romântico, republicano, profissionalmente revoltado e descontente. É um burguês apático e “sentia-se na vida como um homem errante, que só vê diante de si portas fechadas” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1158).

A individualidade de Victor é focalizada de maneira a que se constatem polaridades radicais. Evita ir ao escritório, chega a ter horror à Rua do Arco da Bandeira, ao Dr. Caminha, à figura tranqüila do procurador. Sente que não veio ao mundo para “enterrar-se na caverna dos autos” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1186), visto que é homem das artes, das sensações, dos estados de espírito, das poesias. Objetiva escrever um livro para dedicar à Geneveva, contudo a aspiração não se concretiza.

Victor detesta, chega mesmo a sentir aversão pela profissão que considera sem relevo, no entanto, quando se indis põe com Geneveva, volta aos antigos hábitos, ou seja, frequênta com mais assiduidade o escritório. Percebe-se que a relação com a profissão, bem como com o escritório, perde um pouco das nuances negativas quando tenta esquecer Geneveva; todavia, quando vive bons momentos com a amante; a sensação de frustração pela profissão é patente. Nesses momentos, só deseja viver o amor e expressar a capacidade criadora de transmitir os sentimentos, melhor dizendo, nessas circunstâncias, o anseio de escrever aflora.

Interessante notar a opinião do pintor Camilo Serrão, artista frustado, acerca da profissão de Victor, na ocasião em que tem a idéia de pintar o “retrato socialista” de Geneveva:

– Qual escritório? Deixa lá o escritório! – Os advogados! Quando eu começar com os advogados! Que retrato, o advogado, o palavreador moderno, o verdadeiro herói deste século verboso e astuto! Que tipos: amarelados, sagazes, ambiciosos, secos, vazios, feitos de frases, de convenções, o verdadeiro elemento do Constitucionalismo. Não, hoje manda o escritório ... Vai ter com a mulher ... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1222-1223)

Algumas vezes o tio chama-lhe a atenção sobre a necessidade de dedicar-se à advocacia, que considera ocupação especializada, presumindo determinado preparo. Apesar de educar o sobrinho de modo invulgar (“que diabo, há pais, há tios que pregam moralidade! São asnos. Eu prego imoralidade. Um rapaz novo, – quer-se vivo, empreendedor, com dois ou três bastardos, e duas meninas no convento por paixão” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1162)), quando se refere à profissão, deixa transparecer os princípios da sociedade capitalista que valoriza o individual, a produção e o mercado. O juiz aposentado, preconceituoso e nada patriótico, repreende o sobrinho por não comparecer ao escritório, por não exercer a profissão com seriedade.

Victor abandona o escritório por completo, considera-o incompatível com as suas disposições sentimentais. A vida corriqueira não acorda com o grandioso “mundo da paixão partilhada” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1264) em que vive.

Como mencionado, o escritório é refúgio de Victor para tentar esquecer a mulher amada. No final da obra, quando suspeita da infidelidade de Mme. de Molineux, retorna, depois de três meses, ao escritório, a fim de começar vida digna. Importante notar que a vida apropriada e adequada está relacionada às expectativas da sociedade e não aos desejos individuais (do indivíduo limitado). Contudo, Victor julga a profissão e o escritório enfadonhos, fastidiosos, aborrecidos e principalmente cansativos:

Mas daí a pouco um sujeito calvo, com um passinho miúdo, entrou – e tendo pousado sobre uma cadeira, com cuidado, um chapéu de onde transbordava um lenço de seda da Índia, começou a expor um caso, com uma voz pausada, e gestos lentos da mão, formando um O com o polegar e com o indicador: tratava-se duma ação de manutenção, complicada com uma ação de restituição de posse. O sujeito falava docemente, - dizia: o advogado, o

amigo Caminha: folheava maços de papéis: de vez em quando, ia buscar o lenço, assoava-se e tornava a colocá-lo, finalmente, no forro do chapéu: parecia gozar com a consulta, dizendo com voluptuosidade os termos jurídicos: - Victor, folheando melancolicamente uns autos, ouvia aquela voz doce como um zumbido contínuo. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1287)

[...]

Victor olhou-o com terror. Não tinha percebido absolutamente nada (?) da idéia do Gorjão. Fez-se repetir o caso. Torcia o bigode com os olhos esgazeados.

- V. S^a não se recorda? - E consultando uma nota: - Código, Capítulo décimo, seção quarta, subseção sétima, divisão quarta. - Deve ser por aí. - V. S^a se recorda?

- Não tenho agora presente...

[...]

Victor não se conteve, ergueu-se, tomou o chapéu, disse que voltava já... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1288-1289)

Está decidido a não mais voltar ao escritório. O fastio que sente supera todo o esforço necessário para fazer alguma coisa, “só ao entrar ali as suas faculdades se entorpeciam” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1290). O vocabulário específico da profissão jurídica parece-lhe fora do comum, porém tem de suportá-lo, porque aquela é a sua profissão.

Victor está desolado, odeia a ocupação, não vislumbra perspectiva de carreira e é enganado no seu amor, o mais puro que sente. O conflito entre os valores do sujeito e os da sociedade capitalista realiza-se de maneira plena na obra focalizada.

Arruina-se pelo amor que sente à Genoveva. Prejudica a saúde, a reputação, a profissão, chega quase a perder a inteligência. Segundo Timóteo:

- Meu amigo, eu chamo arruinar - a um homem, abandonar as suas relações, a sua carreira, os seus livros, o seu escritório, as suas ambições, os seus planos - e passar a viver nas saias duma mulher, como um sigisbéu. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1331)

Victor, por ser totalmente dominado pela cortesã, esquece-se de tudo o mais que constitui a vida de um homem: família, casa, profissão, carreira, para dedicar-se somente a ela.

Inicialmente, Genoveva acredita que homem como ele não pode viver sem interesse ou emoções num escritório de advogado e que o único compromisso é amá-la. Depois, quando o amor atinge certo equilíbrio, ela crê que ele, como todo homem, deve ter ocupação e a de advogado afigura-se bela; “falar numa audiência, defender causas políticas ou crimes de amor” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1332), parece-lhe importante. Além do que, a toga ficará muito bem em Victor. Outro ponto meritório dessa profissão, para Genoveva, é o de que a advocacia é a porta de entrada para a carreira política: “podia ser deputado: seria um orador, e que orgulho para ela, vê-lo, em sessões tumultuosas, falando do alto da tribuna, fulminar um ministério atônito e encolhido!” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1332) Aqui se clarifica a presença das antinomias radicais, da importância social. A advocacia é apenas o trampolim para carreira mais importante: a de deputado ou ministro.

Sancionada por Genoveva, a profissão não mais tem, para Victor, aspecto burguês de monotonia. Volta a frequentar o escritório do Dr. Caminha, porém, em pouco tempo, não suporta o trabalho nada romanesco. Cansa-se muito rapidamente do papel selado e dos clientes.

Além de ser frustrado no ofício de advogado, é também no de poeta. Consciente do seu malogro, é caracterizado pelo romantismo e fraqueza temperamental. Victor é, assim, o exemplo típico do homem em tudo falhado, destroçado pela fatalidade do destino – o protótipo do "Vencido da Vida", pois a realidade que se alcança em presença do que se conquista é de diferença extraordinária.

A estrutura da obra faz-se por oposição. De um lado estão, dentro do próprio sujeito, os valores sociais interiorizados inconscientemente pelo indivíduo. De outro, a especificidade da maneira de ser incompetente para os valores sociais interiorizados. Diante de tal estrutura antagônica, só resta a queda do sujeito que ocorre, de maneira marcadamente

trágica, ao final da obra. Consciente da frustração como poeta e advogado, Victor deixa-se dominar por Genoveva e, depois do suicídio da amada, sofre descomedidamente.

A determinante deste descontentamento consigo mesmo deve-se ao fato de ter interiorizado valores sociais de forma não elaborada, a chocarem com sua maneira de ser. As citadas “antinomias radicais” de Goethe fazem-se presentes dentro do próprio indivíduo, conduzindo-o, inevitavelmente, à autodestruição.

Na obra estudada, Eça de Queirós estabelece a problemática da fatalidade do destino – dirigido, segundo Pedro Luzes (2001), pelas experiências do passado e pela memória inconsciente – da falta de harmonia e equilíbrio entre as normas sociais e a aspiração interior que vai de encontro à proibição do incesto. A simbologia da mulher fatal também está presente na figuração de Genoveva, sendo assim descrita pelo narrador:

Genoveva, com o colo nu, os braços nus – sentada na cama, era duma brancura adorável: a pele bem tratada, habituada às abluções de leite, de água gelada, duma finura de tecido (?), igual à da camélia, absorvida a luz, deixando-a [a] penas resvalar nas redondezas como o brilho duma claridade sobre um marfim muito polido: os seus braços eram fortes, vigorosos, com um ar marmóreo e escultural, tendo no tom uma doçura láctea, e na nobreza: e os dois globos do seu seio, que a camisinha descobria, tinha, num desenvolvimento abundante, a firmeza rija das linhas virginais. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1140)

Genoveva confessa que aquela paixão veio no momento mais delicado de sua vida, pois tem apenas dez anos para fazer fortuna. Aqui também as antinomias radicais fazem-se presentes. Ama Victor com toda intensidade que um amor pode ter; contudo, não pode viver apenas de amor. Surge, dessa maneira, divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior. O “eu” está satisfeito de pleno e puro amor, mas a vida pede muito mais. É preciso sobreviver no meio social e econômico; é preciso estabilizar a condição financeira para viver o resto dos dias ao lado do amado e por isso o uso do estratagema, a fim de obter somas consideráveis de Dâmaso.

A obra analisada constitui-se como exemplo da postura de Eça de Queirós frente à temática do choque dos valores do sujeito com os do meio, tão a gosto do romance oitocentista.

Típico da caracterização do homem queirosiano é o problema do desencontro. A tessitura da sociedade condiciona a existência e ocasiona desfechos inusitados. Por mais que o indivíduo racionalize, suas realizações se dão dentro de uma conjuntura fortemente modeladora.

Um mundo de sonhos e desejos é agarrado com a força daquele que nega inutilmente a naturalidade das coisas, e que sofre, deparando-se de momento a momento com o caráter trágico da vida. As forças então mobilizadas dirigem-se rumo à superação das limitações, tanto as do meio, quanto às de si próprio. Nesse contexto, um mundo informe ganha espaços de ampliação no interior do sujeito, com palpitações não passíveis de serem por ele traduzidas. E é assim que se dilacera e cai numa extrema infecundidade. O “eu” dilacerado não consegue criar em conformidade com a ordem de pressupostos impostos pelo meio. A luta de Victor, nesses termos, o consome e resulta na impressão de uma incapacidade pessoal.

O desencontro que transparece na obra queirosiana suscita uma origem natural e uma origem social. Esta dupla causalidade está na gênese das coisas e dos atos humanos. Por ter anseios e não dispor de instrumentos para realizá-los, o indivíduo acaba enfrentando um desencontro natural. Esta incompatibilidade/impossibilidade de conciliar o intento com a capacidade de realização chega a culminar na mutilação, na atrofia do próprio homem.

O pressuposto fundamental da tragédia é o homem trágico. O outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual inscreve-se o herói trágico que forma o horizonte existencial do homem. O sentido da ordem, em que se inscreve Victor, são

os valores impostos pela norma social. Concomitante à profissão de advogado, que não desempenha bem, é poeta romântico, faz versos e os publica em jornais e semanários, ou seja, além de advogado, é poeta sem relevo algum. A partir dessas considerações, torna-se compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. O conflito trágico está centrado no sofrimento moral do indivíduo, do sujeito trágico.

O destino no trágico moderno está implícito no caráter do herói. Pelo caráter desregrado é que o herói vai ao desastre, o caráter é a própria ruína. O conflito trágico centra-se no indivíduo; ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por deuses. O herói agora está só. A queda e o silêncio, trágicos em Victor, são seu momento de verdade, da não realização do ideal que está dentro dele.

Patético

Padecer para entender é o que tem por objetivo mostrar a purificação específica da tragédia. Padecer para compreender é a reflexão trágica. A meta do espetáculo trágico é a de salvar através da compreensão, visto que, do ponto de vista trágico, a salvação verdadeira está no trágico e não fora dele.

O patético – a emoção provocada por espetáculo onde se participa – como entende Aristóteles (1973), é figurado em Eça de Queirós pela utilização competente do terror, da angústia e também da piedade.

Concomitantemente à submissão e ao terror, o instante patético estimula, no espectador/leitor, piedade – emoção capaz de suscitar compaixão, cuja intensidade será de acordo com a da injustiça experimentada pelo espectador/leitor. O patético exerce papel importante, pois provoca a comunhão entre personagem e espectador, entre personagem e

leitor. Que leitor não sentirá um choque, uma impressão muito forte, muito profunda, quando descobre que Genoveva é a mãe de Victor, seu amante e amado?

Nota-se que o amor de Victor e Genoveva é muito mais de cuidados e afetos brandos do que de lascívia e voluptuosidade. Quando, de braços dados, passeiam por Sintra, as palavras que trocam são muito mais carregadas de afetos e carinho de mãe e filho do que amor entre homem e mulher. Genoveva recita, Victor canta as cantigas de ninar que ouvia da ama. Victor ama o perfeito, o brilhante e o sensível espírito comovente de Genoveva.

Não é preciso dizer que em *A Tragédia da Rua das Flores* a violência está expressa de maneira clara. Não há, no entanto, graças à mediação do narrador, ênfase na sua especificidade. O patético é contido por palavras distanciadas.

Reconhece-se que estados e situações patéticas manifestam-se em muitas partes da obra, sob diferentes maneiras, como por exemplo, através da paixão, que sacrifica pessoas, sonhos e sentimentos. Evidente é nessa obra a situação desgraçada de dois amantes e o sofrimento de tio Timóteo. Em virtude disso, encontram-se, no decorrer da narração, cenas comoventes. São exemplos da presença do patético: a cena em que Aninhas se explica a Victor; a espera angustiada e penosa de Victor para saber com quem está a amada; o momento em que Timóteo revela à Genoveva que Victor é seu filho e o suicídio de Genoveva.

Gestos e palavras patéticas fazem parte da narrativa em questão. É exemplo de gesto patético a cena em que Genoveva vem a saber dos laços consangüíneos que a ligam a Victor e desfalece com os braços abertos. São exemplos de palavras patéticas, as proferidas a Victor por Aninhas:

– Juro-te que é a verdade. Juro-te pela vida de minha mãe. Ainda eu morra se isto não é verdade. Pergunta à Rosa. Escrevi-te a explicar-te tudo. E se não te encontrasse hoje dava cabo de mim.

Tomava-lhe as mãos, apertando-lhas com uma força nervosa: na escuridão do largo, ele via apenas os seus olhos pretos reluzirem, sobre o vago rosto pálido cheio da sombra da renda preta que tinha na cabeça. Sentia uma sensação doce amolecê-lo: a expressão tão sincera daquela paixão era como

uma compensação ao desdém de Geneveva: a sua vaidade consolada enchia-o duma condescendência perdoadora. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1214)

A reconciliação com Aninhas também se dá de maneira patética. Victor envaidece-se, pois percebe em Aninhas um amor desinteressado. Ela padece com a ausência do amado e, quando o tem ali, no seu quarto, beija-o e morde-o com ânsia sôfrega e suspiros loucos, lançando-se aos pés do amado e, subitamente, principiando a chorar, numa manifestação repentina de sensibilidade:

Comovido por tanta paixão, Victor jurou a si mesmo que a amaria sempre, que esqueceria a outra desavergonhada.
Ergueu-a, sentou-a sobre os joelhos: bebeu-lhe as lágrimas, disse-lhe:
– Juro-te que te adoro, Aninhas. – Mas não me enganes não.
Ela ergueu-se com os olhos secos, reluzentes, a mão estendida.
– Ainda que eu morresse de fome! Não. Nunca. Só para ti. Só para ti. – Uma voluptuosidade imensa atirou-a meia desmaiada para os braços dele, e os seus lábios beijavam-lhe o pescoço, por uma adesão úmida, chupante, ébria... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1217)

Encontra-se, também, a presença do *pathos* quando, num ímpeto de cólera, Geneveva expulsa Dâmaso. A atitude de desolamento e desamparo provoca consternação no leitor:

Dâmaso ficou petrificado: imóvel, lívido, batia com as pálpebras, como um homem mal acordado: sentia um zumbido nos ouvidos: e não lhe acudia uma idéia, uma palavra, uma interjeição.
Havia dias que vivia numa excitação permanente: a sua situação era cheia de dificuldades, de embaraços; adorava Victor: uma paixão frenética, servil, fanática, apossara-se dela. Tinha 38 anos, – e via-se a amar loucamente um rapaz de 23 anos! Aquela paixão não se assemelhava a nada do que sentira: até, reconhecia-o agora, não tivera senão caprichos, *toquades*. E de repente, quase velha, um amor completo, irresistível, fanático, apoderava-se dela: amava-o com todos os entusiasmos da alma, e todas as fibras do corpo. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1227)

Geneveva experimenta cólera, fúria e ódio contra todos, desde Dâmaso a Victor, principalmente pela indiferença e superioridade desse último.

Victor vai à procura de Genoveva que está em Sintra com Dâmaso. Victor e ela saem da estalagem Lawrence, local onde se hospeda o incestuoso Byron, e passeiam de braços dados. Dâmaso nada desconfia e caminha próximo aos dois, mas assovia baixo a nota do *Fausto*. O som agudo produzido por Dâmaso representa indício muito particular, pois há comunicação entre a peça de Goethe e o romance queirosiano, em se tratando da loucura e da morte. Fausto vende a alma a Mefisto, em troca de dinheiro e juventude, apaixona-se por Margarida e mata o irmão desta. No final da primeira parte, Fausto encontra Margarida, numa prisão, louca, após ter matado o próprio filho. Ela se dá conta de que Mefisto é o diabo e entrega-se à justiça divina. Em *A Tragédia da Rua das Flores* Genoveva enlouquece e suicida-se, e, de algum modo, mata Victor também.

Durante o passeio, tanto Genoveva quanto Victor insistem para que Dâmaso recolha-se, pois poderia constipar-se. Mas Dâmaso, incisivamente, recusa-se: “Homem, é a cena do *Barbeiro de Sevilha*: *Buona sera, buona sera!* Não vou para casa, não quero” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1256).

Digna de atenção é esta referência ao *Barbeiro de Sevilha* de Gioacchino Rossini, baseado em romance de Pierre-Augustin Caron Beaumarchais. Dâmaso disfarça o despeito e recusa-se a ir para casa e deixar os futuros amantes a sós. Realmente, aqui encontra-se, de maneira clara, a alusão direta a essa ópera: Rosina é disputada pelo Conde Almaviva e pelo Dr. Bartolo. Em *A Tragédia da Rua das Flores* também Victor é rival de Dâmaso na conquista de Genoveva.

O protótipo da mulher presente nos romances queirosianos é o daquela que atrai, seduz, encanta e, por que não dizer, tenta. Ela é a metáfora de Eva e, por isso, causadora da queda do homem. Dessa maneira, Genoveva fascina Victor e o aniquila. A preocupação aflita e angustiante de Victor em saber com quem está a amada, com quem ela o trai, é exemplo desse aniquilamento, assim como de situação patética:

Vinha-lhe então um tédio daquela paixão, como se visse de repente todas as nódoas que a sujavam. E para quem era aquele dote? Para ele também. Ela estava ali, com outro arranjando dinheiro para ele?

[...]

Victor furioso resolveu esperar: a chuva caía e, envergonhado do cocheiro, tinha-se refugiado na esquina, na calçada do Pimenta(?): não tirava os olhos das janelas: mas nenhuma sombra passava sob as vidraças: - e a luz um pouco fraca, parecia ser de velas sobre o toucador. Jurava a si mesmo que se descobrisse que havia outro homem, romperia com ela: meditava já a carta insolente, fria, desprezada que lhe escreveria: e se não fosse um homem para concorrer para o dote mas um amante, um capricho, uma fantasia? Se ela se tivesse querido desembaraçar dele? ... A chuva caía, tinha os pés frios, os joelhos molhados: a rua estava deserta; o lajedo reluzia, molhado, debaixo do candeeiro de gás; algum brejeiro cantava - e a luz do quarto não desaparecia, e na névoa chuvosa, as duas lanternas da tipóia punham(?) dois clarões baços duma cor avermelhada. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p.1282-1283)

Já Joana é comum, rude, instintiva, grosseira, ignorante e simples.

Entretanto, é a própria rudeza que desperta a atenção e o interesse de Victor, que o seduz e o domina, esquecendo-se da amizade, dedicada ao marido, e do amor, devotado à Genoveva.

A ruína de Genoveva chega ao termo por meio de impulsionador eficiente e disfarçado, ou seja, por meio do destino. Conforme Carlos Reis (1995), o destino é a força motora que comanda os eventos conducentes à catástrofe final. O destino - sucessão de fatos que constituem a vida do homem e que independe da vontade - é materializado na função do mensageiro representada por tio Timóteo por ocasião das divulgações trágicas. A cena que segue é melodramática:

- E então de onde é? - perguntou, quase com dificuldade.
- Casei em Portugal. - Hesitou: - mas, como se a confissão lhe rompesse, irresistivelmente, com um acerto de vergonha: - Fugi a meu marido.
- De onde é, de onde? - perguntou Timóteo; respirava com aflição, e a bengala tremia-lhe na mão extraordinariamente.
- Sou da Guarda, - disse ela.
- Timóteo estacou imóvel, com os olhos dilatados: murmurou, duas vezes: Santo Nome de Deus! Santo Nome de Deus!
- O que é - fez ela lívida.
- Seu marido? Quem era?
- Ela respondeu ansiosamente, com as mãos sobre o peito toda inclinada para ele.
- Por quê? Meu marido? Chamava-se Pedro da Ega.

– Oh maldita! Maldita! Maldita! – bradou Timóteo. E os seus braços erguidos tinham um tremor, o olhar alucinado, e com uma voz estrangulada, medonha:

– Mas esse, esse homem é Victor da Ega! É seu filho! Eu sou Timóteo da Ega.

Ela levou as mãos à cabeça, com um gesto medonho: os olhos saíram-lhe das órbitas, a boca aberta queria gritar; começou a torcer as mãos: a sua trança(?) soltou-se: levou os dedos convulsivamente ao colar, a mola despedaçou-se: – e dando passos vagos pela sala, com sons roucos e terríveis, com os braços altos, batendo o ar, – foi cair sobre o tapete, com os braços abertos.

Timóteo berrou, olá! olá! – Mélanie correu: precipitou-se, com gritos, sobre Geneveva; foi abrir a janela; correu a desapertá-la. – E Timóteo, alucinado, encostando-se às paredes, desceu a escada, atirou-se para a carruagem; o cocheiro ao voltar-se ficou pasmado de lhe ver as lágrimas a rolares pelos olhos. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1361)

A intervenção do tio Timóteo da Ega precipita o drama, revelando à Geneveva que é amante do próprio filho e levando-a ao suicídio. Encontra-se, nessa revelação, uma história comovente. Evidente é o sofrimento de Geneveva, bem como assim o são a angústia e a amargura de Timóteo ao constatar tal infortúnio. Em virtude disso, são comuns cenas comoventes e enternecedoras. Na realidade, situações patéticas. A tristeza e o sofrimento de Geneveva, desde o início da paixão, a triste constatação, o suicídio, o remorso e o sentimento de piedade de Timóteo, atestam a presença do patético nessa obra. É por esta especificidade que se vincula ao trágico, cujas origens situam-se na Grécia do século V a.C. De lá até a obra queirosiana, vinte e três séculos se passam. O trágico não é mais o mesmo. Tem-se apenas suas pegadas. Detectá-las e seguir percurso no sentido inverso do tempo em busca das origens é o objetivo do estudo de obras ditas hoje trágicas.

Geneveva é mulher de reputação duvidosa, pois trai, abandona Pedro da Ega e o filho recém-nascido para acompanhar o espanhol e transformar-se em mulher mundana na capital francesa. Após a guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris, regressa a Lisboa e torna-se mulher capaz de infundir piedade, de quem o leitor procura gostar (LUZES, 2001). A piedade, sentida no decorrer da narração, intensifica-se momentos antes do final trágico e

converte-se em sentimento que comove a alma, despertando sentimento de tristeza e emoção tocantes:

E correu a casa: subia as escadas aos quatro. Achou a porta aberta, – entrou. Mas veio-lhe a idéia que talvez Timóteo ainda estivesse, e a carruagem devesse voltar. Foi em bicos de pés até à sala: entreabriu o reposteiro: – viu Geneveva, sentada numa cadeira, os braços caídos, o rosto pendido, sobre o peito.

– Geneveva – disse baixo. – Notou então que esta[va] toda esguedelhada, com o colete aberto, lívida, velha. Então bruscamente, ela ergueu o rosto, viu-[o], ergueu-se num pulo, e ficou com os braços estendidos, inteiriçados para ele, os dedos muito abertos.

– Que é Geneveva – gritou aflito, correndo para ela.

Ela viu –[o](?). E recuou, com os olhos dilatados, o corpo inteiriçado, uma espuma na boca, medonha, – e os seus braços faziam ansiosamente sinal que não! Não! Respirava tragicamente, com um aahn ansioso, de agonia. E os olhos terríveis, pasmados, como mortos, saídos das órbitas, fixavam-se nele, com uma persistência pavorosa.

Victor ficou petrificado: num suor frio. Balbuciou:

– Geneveva, meu amor, que é? – E deu um passo.

Mas ela possuía dum terror alucinado, recuou, – e de repente, encolhida, procurou, com os olhos ferozmente esgazeados, uma porta, um canto, uma saída.

– Ai meu Deus que endoideceu – exclamou ele com uma voz chorosa e dilacerada. – Ouve Geneveva, sou eu.

E ia para ela. – Mas ela, abrindo a boca com uma ânsia terrível, soltou num arfar(?) supremo(?) um grito:

– Maldito! Maldito!

E olhando, num relance, correu à janela, e lançando o corpo sobre o peitoril, atirou-se, com [um] grito estridente. Victor sentiu ainda o seu corpo fazer, na rua, como um som baço e mole dum fardo de roupa.

Quando as pessoas que conduziam o cadáver de Geneveva entraram na sala, entre os clamores de Mélanie – encontraram Victor estendido, no chão: tinha batido com a cabeça, na esquina dum cômodo, e da sua testa lívida corria um fio de sangue, que ia fazer uma poça escura no tapete. (QUEIRÓS, 1997, v.2, 1362-1363)

Piedade, perturbação e abalo, experimentados no final da obra, facultam ao leitor o sentimento de respeito pela dignidade da personagem. Existe grandeza na piedade sentida no momento em que Geneveva constata a cruel verdade e, repetindo Jocasta, suicida-se. O dar a morte a si própria é a base da queda sem retorno, da *catábese* que inflige pena. A personagem feminina, tão bem construída, atinge a importância do herói trágico, sucumbe e morre, em virtude de impulso supremo que a move e a abate. A *catarse* funciona, assim, como uma espécie de restabelecimento das regras e leis modificadas e corrompidas.

O modo pelo qual Geneveva suicida-se choca e causa grande impacto no leitor. Mais do que o suicídio, choca e é comovente o fato dela dar morte a si por amar o próprio filho. O *pathos* questiona o coração do leitor, e não a mente, já que, de certa forma, a narrativa defende o procedimento de Geneveva e faz com que ele entenda esse comportamento.

Em *A Tragédia da Rua das Flores*, encontra-se o *pathos* provocando tanto impacto no leitor, quanto na personagem. No final, após a morte de Geneveva, as cenas patéticas continuam; entretanto, em menor intensidade. Victor e Mélanie encontram-se em Paris e conversam delongadamente sobre Geneveva, até que ele, “com os olhos fitos no lume, ficava calado, perdido numa saudade infinita, com os olhos cheios de lágrimas” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1364).

Quando Victor volta a Lisboa, o tio está mais calado, mais velho, mais funesto. Tem uma paixão por Geneveva quando conta 14 anos e é sua vizinha, convence-se de que ela está morta e enterrada em Oviedo; opõe-se obstinadamente ao casamento de Victor com Geneveva, provocando, com o descobrimento dos laços consangüíneos, o infortúnio. Por ser muito afeiçoado a Victor, toda a catástrofe, toda a fatalidade trágica também o devasta e o assola. Timóteo tem morte solene e serena.

Victor visita o Cemitério dos Prazeres onde Geneveva e Timóteo estão enterrados, encontra Joana e começa a viver em concubinação com ela, mulher que o amigo e pintor Serrão abandona, e que desperta a sua lascívia. Um pouco mais aliviado da pena, dedica-se à escrita literária, publicando, inclusive, um poema à Geneveva:

A Geneveva

Tão profundamente amada
Tu foste, que a minha vida
Da tua lembrança querida
Pra sempre está perfumada.

Tive outros amores talvez
Mas sem fé e sem coragem
Quais(?) panos de estalagem

Onde se dorme uma vez.

Nos olhos mais cativantes
É ainda a ti que te vejo
E as asas do meu desejo
Vão para ti como dantes.

Nos plainos de Jericó
Assim o rei Mago ia
Em cada estrela que via
Seguindo uma estrela só.

E na posse mais demente
Do corpo mais desejado
Basta voltar-me para o lado
Pra te ver a ti presente.
(QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1365)

D. Joana Coutinho, que admira o poema, pergunta a Victor se a mulher não tem ciúmes. Ele, um pouco corado, não responde nada, mas o narrador esclarece: Joana não sente ciúme ou não pode senti-lo, porque não sabe ler.

Pode-se dizer que, no decorrer da narrativa, o leitor depara-se com situações patéticas, tanto nas palavras e nas ações de Genoveva e Victor, quanto nas de Aninhas e Dâmaso. Gestos e ações comoventes, como comovente é a leitura da obra em si, uma vez que provoca, no leitor, um certo sentimento de temor e de piedade pela triste morte de Genoveva. Estas situações patéticas são, no entanto, distanciadas por um narrador onisciente que as relata por diferentes pontos de vista.

Na tragédia grega, toda violência contra o indivíduo é necessária para a ordem da *pólis*. O suicídio de Ajax justifica-se frente ao fato de que, na nova cidade, não há mais espaço para o antigo herói, embora dotado de razão, a cultivar superioridade. A mutilação que Édipo se impõe furando os próprios olhos é vista pelo espectador como resultante de castigo imposto pelos deuses aos descendentes de Laio. Em Eça de Queirós, o suicídio de Genoveva também tem a função de restabelecer a ordem, pois o conhecimento dos laços sangüíneos entre ela e Victor não permite que a história de amor se transfigure em degradação

e aviltamento do amado, em virtude do estado de amante sustentado pela amada, desistindo da profissão e deixando só o tio a fim de habitar em Paris com a mulher idealizada.

A *catarse* conquista espaço de realce desde Aristóteles e é compreendida como purgação, purificação e libertação – a satisfação que está associada ao espectador/leitor no momento do aniquilamento do herói é explicada pelo aspecto paradoxal do fascínio pelo funesto e pela desgraça, demonstrador das objeções e das profundezas da mente.

Genoveva é sensível ao sofrimento e à dor, como os heróis das tragédias gregas, pois a sensibilidade à dor é a lei da arte para os gregos. Analisando o patético na obra em questão, pode-se dizer que Genoveva sofre por sua paixão intensamente. Todo herói trágico deve sofrer penosamente, uma vez que o sofrimento representa uma ação da alma. O narrador reproduz com intensidade o sofrimento dessa personagem, desde o início da paixão até a morte.

Ao longo de todo o romance, encontra-se o patético nos gestos e nas ações de Genoveva. Gestos e momentos dolorosos expressos no espetáculo de sofrimento terrível de amor capaz de provocar no leitor o sentimento de piedade pela triste sorte da vítima. Mais uma vez é preciso reconhecer a habilidade do narrador queirosiano em contar histórias, de colocar em cena conflitos, de apresentar gestos, e, principalmente, de exprimir sentimentos.

Presságios e simbologia

Em *A Tragédia da Rua das Flores* presentifica-se um incesto involuntário; uma história de amor fatal. No decorrer da narrativa, encontram-se indícios que antecipam a fatalidade da relação incestuosa e configuram a dimensão trágica do romance.

O narrador instituído por Eça de Queirós constrói o texto de maneira que os protagonistas e leitores ignorem muitas informações, como, por exemplo, nome, profissão,

origem etc.. Desse modo, por meio que se subentende, ele previne que pode acontecer um encontro incestuoso, mas inconsciente. A ignorância inicial converte-se em conhecimento, por meio da revelação final.

Em *A Tragédia da Rua das Flores* tem-se a seguinte situação: a mãe de Victor não deixa nenhuma foto e ele só tem conhecimento das características dela pelo tio, que descreve a beleza da mulher pela qual ele próprio se apaixona um dia. Victor, sem sequer ver uma foto da mãe, não pode reconhecê-la. Victor sofre com esse fato e muitas vezes questiona a própria condição quando considera a inconstância dos sentimentos, lastimando não ter a possibilidade de fazer vir à memória o aspecto e o feitio da mãe.

É digno de ressalva a seguinte circunstância: por acreditar que a mãe esteja morta, Victor não alimenta esperança alguma de encontrá-la, pois Timóteo lhe diz, para esclarecê-lo acerca de situações, que ainda não conhece, da própria condição e da dos pais, que a mãe tinha morrido, em Espanha, um ano depois do seu nascimento.

Um pouco mais adiante, através das lembranças do tio, sabe-se que a mãe de Victor está viva e Timóteo cumpre apenas o desejo do irmão ao falar que a mulher que o abandona está sepultada em Espanha. Contudo, a história contada por Timóteo faz-se verdade quando, após a morte do irmão, recebe carta noticiando o óbito e o sepultamento da cunhada em Oviedo, Espanha.

Dessa maneira, percebe-se a impossibilidade de regresso da mãe de Victor a Lisboa. Entretanto, o narrador introduz, sutilmente, incerteza sobre a realidade da morte de Joaquina de Melros, quando entra em cena o Sr. Fournier, que vem saber notícias, junto a Timóteo, de Pedro da Ega. Timóteo conjectura que o francês pode ter sido enviado pela cunhada.

Timóteo que o fitava de braços cruzados, exclamou:

- A pequena criança também morreu. Toda essa família rebentou.
- Extremamente desagradável, extremamente desagradável.

Mas enfim, se eu respondi, – disse-lhe Timóteo – creio que me deve dizer donde vem, quem o manda, quem quer saber!...

O sujeito fechou as lunetas, metodicamente, e declarou que Timóteo era amável. Ele era um comprador de louças antigas ou móveis góticos. E o seu amigo, o seu muito particular amigo, Lord Lovaine, sabendo que ele vinha a Portugal, encarregara-o de se esclarecer sobre Pedro da Ega. Segundo julgava Lord Lovaine conhecera-o. Em viagem, decerto.

– Sim, havia de ser nos Pireneus – resmungou Timóteo. E alto: – é que pensei que a pessoa curiosa é a Joaquina dos melros.

O sujeito nutrido dilatou olhares pasmados.

– Lord Lovaine, Lord Lovaine! – disse sorrindo. (QUEIRÓS, 1997, v.2, 1136)

Nenhuma informação precisa aqui se evidencia, apenas a sugestão de que Joaquina pode ainda viver; afinal que interesse tem o Sr. Fournier em saber de Pedro da Ega e do filho? Como, possivelmente, não é objetivo do narrador clarificar a morte ou a vida da mãe de Victor, se ela ainda viver, Sr Fournier lhe dirá que o marido e filho estão mortos, impossibilitando o prosseguimento da procura ou a esperança de deparar-se com o filho. De algum modo, encontra-se aqui outra advertência da possibilidade de Joaquina e Victor encontrarem-se sem saber do parentesco que os une.

A mãe desconhece o nome do filho, porque foge antes de batizá-lo, mas seu desejo é que se chame Caetano. O pai, para desfazer todas as possibilidades de encontro posterior entre mãe e filho, elege o de Victor, mudando, inclusive o próprio sobrenome e de toda a família. Decide por Corvelo, o segundo sobrenome da família Ega, visto que é ignorado por Joaquina. Mãe e filho não podem identificar-se, ignoram as feições, assim como os nomes. Dessa maneira, o narrador estabelece o mútuo desconhecimento dos verdadeiros nomes dos protagonistas como elemento de crescimento do enredo.

Um dos primeiros indícios trágicos manifesta-se no sonho de Victor. Sonha com Genoveva na noite em que a vê pela primeira vez. Alguém quer apresentá-los, contudo, quando vão apertar as mãos, alguma força impetuosa os impede. Primeiramente, é o cavaleiro da Távola Redonda, depois uma manada de carneiros muito brancos e por último o pai, que ele conhece apenas por meio do retrato da sala, mas é suficiente para reconhecê-lo: “seu pai,

vestido como um Convencional, o olhar sepulcral, uma trança de cabelos negros de mulher apertada contra o peito” (QUEIRÓS, 1997, v.2, 27)¹⁰.

O pai, Pedro da Ega, aparece novamente em outro sonho quando Victor está em Sintra, agora Victor e Genoveva já estão apaixonados. Ele sonha que está à beira de um rio e vê um barco descendo, onde há duas pessoas: uma mulher de branco – Genoveva – e um homem, que é o pai. Victor joga-se na água e procura ser recolhido pelo barco e repara que Genoveva estende-lhe o braço, porém o pai, mais uma vez, quer afastar os futuros amantes. Pedro da Ega afasta-se num bote, levando Genoveva agarrada pela cintura e expulsando Victor com uma vara:

- Sonhei com meu pai. Coisa bem esquisita ... Que estava à beira dum rio, e de repente vejo um barco a descer, a descer: vinham duas figuras de pé: um homem e uma mulher de branco: Conheci-a logo a si – disse, voltando-se para Genoveva, e só conheci meu pai, num gesto que ele fez, que se desembuçou. Eu atirei-me à água, começo a nadar – mas meu pai agarrava, numa vara, e queria repelir-me do barco! E eu agarrava-me, às bordas, queria saltar para dentro, – qual: a vara repelia-me, fazia-me dar reviravoltas na água. – Por fim, o barco começou afastar-se, a afastar-se ...
- E eu? – perguntou Genoveva, interessada.
- Meu pai tinha-a agarrado pela cintura, parecia desesperado, queria afastá-la da borda do barco... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1261)

Neste inusitado sinal onírico, nesta linguagem dos sonhos, Victor detém a verdade. Para Pedro Luzes, o sonho, cuja idéia é a de salvar alguém das águas, apresenta simbologia de nascimento; salvar alguém da água, significa, na linguagem onírica, dar à luz. Rômulo e Remo são salvos das águas por aquela que fez as vezes da mãe. No sonho, Victor “que espera nascer ou renascer de Genoveva é escorraçado por um pai inimigo” (2001, p. 345). Encontra-se, nesse sonho, a aspiração de Victor em ser perfilhado como filho de Genoveva em presença do impedimento do pai. Por não obter a perfilhação, permanece abandonado e filho de mãe ignorada, no sentido metafórico do termo. De alguma maneira, os

¹⁰ Pela leitura da obra, torna-se patente que o sofrimento de Victor pela carência da figura materna, de alguma maneira, é afastado pela figura de Genoveva e isto evidencia-se no sonho que descrever-se-á logo a seguir onde a razão edipiana é manifesta na figuração do pai que tenta impedir a aproximação de Victor e Genoveva.

laços consangüíneos que unem Victor e Genoveva, ignorados por ambos, são antecipados por meio da representação onírica.

Outro presságio é revelado por meio do jogo de cartas, onde Genoveva vê a combinação do Valete e da Dama de Copas que prenuncia os amores entre ela e Victor, assim como a sorte desconhecida, porém são afastados por um homem mais velho. É Genoveva, numa atitude séria de fé religiosa, quem lê sua própria sorte, quem lhe revela o próprio destino:

– Uma desordem; um velho: o rapaz novo, com a mulher loura; lágrimas: encontro, num lugar com gente, por causa duma carta.. – Baralhou, dispôs, refletiu: e de repente:
– Vem-me ver! Tem de ser ele mesmo: três vezes, vês? – E mostrava a repetição do valete de ouros, que se juntava com a dama de copas. – Tem de ser ele mesmo... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1157)

O velho é tio Timóteo ou talvez o pai. O rapaz novo, Victor; a mulher loira, ela; e as lágrimas, o resultado da inevitável relação incestuosa.

A referência aos aspectos físicos é outro artifício encontrado em *A Tragédia da Rua das Flores* e visa a associar as personagens: a exposição que o narrador faz, no começo da obra, da mulher que se destaca, pelo louro dos cabelos e beleza das feições, no Teatro da Trindade, dialoga com a descrição feita por Timóteo da mãe de Victor. Em ambas as exposições sobressaem altura, beleza, forma perfeita do corpo e majestade:

Uma senhora alta, de pé, desapertava devagar os fechos de prata duma longa capa de seda negra forrada de peles escuras: tinha ainda o capuz descido sobre a testa, e os seus olhos negros e grandes, que as olheiras dum bistre ligeiro, ou desenhadas ou naturais, faziam parecer mais profundos e mais sérios, destacavam num rosto aquilino e oval levemente amaciado de pó-de-arroz: uma mulher esguia e seca com um cordão de ouro do relógio caído ao comprido do corpete de seda chato, desembaraçou-a da capa – e ela, com um movimento delicado e leve, sentou-se e ficou imóvel de perfil, olhando o palco. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1115, grifo nosso)

Estava vestida de seda cor de pérola, com um pequeno decote quadrado; era loura ou pintada de louro: e sobre o colo, duma cor de leite cáldo, pousava preso por uma fita clara um medalhão de esmeralda negro orvalhado de diamantezinhos. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1117, grifo nosso)

– Tua mãe tinha então catorze anos. Mas era alta, forte, com um cabelo até aos pés: parecia ter vinte e dois. Era formosa, c’os diabos. Tu não podes saber, não deixou retrato. Mas... uma beleza! Era nossa vizinha! (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1131, grifo nosso)

Genoveva considera-se parecida com Victor e procura nas próprias feições a vaga semelhança das dele: “– Aqui – dizia mostrando a testa – os olhos. Se eu não me pintasse de louro, parecia-se realmente... Deve ter vinte e cinco anos...” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1157). Alguns amigos também percebem a similitude, é o que comprova o diálogo de João com a Alemã, Madame Gordon, na festa de aniversário de Genoveva:

– Não acha que o sr. Silva se parece com Genoveva – perguntou de repente a alemã, a João, baixo.
– Não me parece muito:...Com efeito há o quer que seja. Se ela não pintasse o cabelo, realmente, haveria uma semelhança... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1303)

Nas confrontações, a exclusiva dessemelhança encontra-se no cabelo loiro e artificial de Genoveva. Em outra ocasião, quando fazem as pazes, depois de uma longa conversa de simpatias e afinidades, ela, encantada, diz que se parecem em muita coisa. Além da parecência física, existe também a parecência psicológica.

Quando Victor entra no quarto de Genoveva pela primeira vez, sente-se preso a tudo que ali está: cortinas, frascos, roupão. Imobilizado e perturbado, pressente que sua vida prende-se à daquela mulher.

Também como presságio, Genoveva adivinha desgraça proveniente da paixão absurda e repentina, quando se despede de Victor e espera Dâmaso: “Ela vacilou com a cabeça tristemente os olhos no chão: – Não. É para sempre. Não sei o que me diz o coração. Mas adivinho desgraça...” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1210).

Nota-se, durante o passeio de Genoveva e Victor em Sintra, a particularidade de um roteiro amoroso noturno. Passeando até Seteais, trocam afagos desvelados sob a proteção e disfarce da noite escura. Discorrem acerca de Sintra no inverno,

de poesia, de sentimento, bem como acerca da infância. Geneveva lembra de romances e contos em versos que lhe recita uma velha ama de Trás-os-Montes. Victor também lembra da cantiga de ninar melancólica e infeliz que lhe canta a ama:

Dorme dorme, meu menino
Que a tua mãe foi à fonte...(QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1257)

A cantiga funciona como presságio, pois mais tarde saber-se-á que a mãe de Victor, Joaquina de Melros, aquela com a qual ele está muito chegado, apertando-a nos braços numa pressão ardente e estática, num enleamento de ternura, é a mãe que o abandona, que vai à fonte e só regressa depois de muitos anos para, inconscientemente, aniquilá-lo e destruí-lo.

Em várias outras passagens do livro, Geneveva revela involuntariamente um segredo que ela mesma ignora. Essas revelações inconscientes também podem ser consideradas presságios, visto que antecipam a catástrofe final. Geneveva sente por Victor um amor completo, irresistível, fanático, que se apossa dela e que jamais havia sentido; ama-o com a devoção de uma irmã de caridade e a renúncia de uma mãe.

O sentimento amoroso experimentado por Geneveva é revestido de tonalidade materna e protetora. Na carta que escreve em Sintra e entrega a Victor, contendo algumas violetas no interior, há várias referências à relação mãe/filho. Observe que a flor também representa um presságio, visto que a cor sugere a passagem outonal da vida à morte, ou seja, o luto. A missiva apaixonada expressa todo o sentimento de ternura que uma mulher possa sentir por um homem, assim como uma mãe por um filho, eliminando, evidentemente, a parte sensual. Ela escreve que deseja os seus beijos, os seus braços; deseja tê-lo contra ela como uma criança pequena; diz ser uma pessoa experiente, uma mamã. A afeição materna encontra-se bem clara na passagem que segue:

Se tu soubesses o que eu pensei, quando tu me disseste que a tua mamã tinha morrido! Sabes o quê? Ser eu a tua mamã: não, acredita, meu adorado Victor, há alguma coisa deste sentimento em mim. ... e que orgulho que eu

teria em ti! Seria a tua mamã – mas uma mamã que amaria com delírio o seu bebê: que o devoraria de beijos, que passaria com ele as noites mais delirantes de amor, de delírio, de êxtase ... (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1262)

As palavras mamã e bebê aludem à embaraçosa dificuldade em constatar a condição e a essência do amor que sente. A carta citada contém cruéis confusões incestuosas.

Victor está seduzido; ao mesmo tempo em que o educa, ela lhe dá conselho de *toilette*, indica livros que ele deve ler, com a astúcia de uma amante e a solicitude de uma mãe. Geneveva regressa a amor abnegado, ficando como responsável por tudo, inclusive por Victor, que está sob seu domínio. Ela quer amar mais do que ser amada, dedicar-se com vivacidade e energia ao amor.

Tio Timóteo desconfia, como é natural aos parentes velhos, de amores ilegítimos. Geneveva é, para ele, a mulher sereia, a mulher sedutora que causa ruína. Parece preocupado com a situação, pois percebe que Victor abandona o escritório e os hábitos antigos. Informa-se sobre Geneveva e julga indecente que Victor perca a carreira, o futuro, os bons sentimentos, inclusive, a dignidade, por uma mulher aventureira que arruina ao Dâmaso.

As intuições da tragédia da Rua das Flores acumulam-se ao longo do romance. Joaquim Meirinho, desconfiado da falsa identidade de Geneveva, adverte a Victor, durante o jantar no Hotel Central, que ali há mistério e com aspecto solene e voz cava: “ali há tragédia” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1236). Com a chegada do barão de Markstein, não é possível fazer mais considerações sobre a vida de Geneveva que, para ele, é uma aventureira da pior espécie.

Nesse mesmo encontro, verifica-se exemplar indicação pressagiosa no momento em que Joaquim Meirinho conta a Victor a legítima origem de Geneveva e este pode se dar conta de que é a mesma da mãe. Todavia, nas duas primeiras tentativas de revelação, alguns obstáculos e embaraços exteriores fazem-se presentes, impedindo-as. O

aspecto burlesco também evidencia-se quando, no primeiro ensaio de revelação por Meirinho, o barão de Markstein entra em cena, gerando grande tensão na descoberta de Victor:

Madame de Molineux sabia perfeitamente o que se dizia do brasileiro: mas recebia-o: que lhe importava a ela, não é verdade? Era milionário, jogava e perdia: que tivesse assassinado – essas coisas em Paris não influem. Tinha dinheiro para luxo. Vem cá, meu ai-jesus! Um dia, num jantar, o Couceiro de repente põe-se a dizer, em português, a Mme de Molineux: - “A sr^a. nunca esteve na Guarda?” Pois, menino, eu estava olhar para ela e vi-a positivamente...

A porta abriu-se, – e o criado entrou dizendo que o sr. Barão de Markstein perguntava se não seria indiscreto vir tomar com eles o seu café.

– Não, certamente – disse Victor contrariado, olhando para Meirinho. – Que sim, certamente.

– É muito amável, é muito amável – disse logo Meirinho, radioso.

– Mas continua Meirinho: ia dizer que a viu...

– Que a vi quê?

– A Mme de Molineux, quando o brasileiro lhe disse...

Mas a porta tornou-se a abrir – e o Barão entrou. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1237)

Essa circunstância dialoga com semelhante situação de *Os Maias*: no momento em que Ega revela a Carlos a sua verdadeira origem, ou seja, que Maria Eduarda é irmã, Vilaça interrompe-os, desesperadamente, repetidas vezes, à procura do chapéu. Assim presencia-se o elemento irônico ou cômico introduzido no momento dramático, contribuindo para a diminuição da tragicidade. Apesar da analogia encontrada nas duas cenas, verifica-se que a dessemelhança está no fato de que em *Os Maias*, apesar das sucessivas interrupções de Vilaça, o discurso de Ega prossegue e Carlos detém a terrível verdade; já em *A Tragédia da Rua das Flores*, os obstáculos exteriores, assim como a interrupção do barão, impedem a revelação de Meirinho, continuando Victor no desconhecimento.

Quando Victor e Genoveva estão juntos, ela sente felicidade tamanha que chega a ter medo; outras vezes é tão feliz que deseja morrer. A inquietação também é um sentimento constante em Genoveva, já que tem receio de que o amor acabe:

No entanto às vezes notava em Genoveva a abstração duma preocupação: encontrava os seus olhos fitos nele, como a estudá-lo, ou como se estivesse para lhe dizer alguma coisa grave. Outras vezes via-a triste: certas palavras

dela surpreendiam-no: e pareciam revelar o receio de ver findar aqueles amores. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1338)

A idéia de Geneveva é a de ir para Paris e viverem modestamente, porém Victor tarda em aceitar viver à custa da amada. Na ocasião em que discutem essa questão, Geneveva diz, sem o olhar, mexendo nos lírios sobre a jardineira, que desconhece o orgulho ferrenho que Victor manifesta. Conforme o *Dicionário de Símbolos* (2000), é colhendo um lírio que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela. Assim, nesse sentido, o lírio pode simbolizar a tentação. O lírio, além de ter aspecto fálico, é a flor do amor intenso, mas que, devido ao caráter contraditório, pode ficar irrealizado. Essa planta tem a função de antecipar o acontecimento futuro, o amor que não pode ser concretizado e vivido eternamente, porque é incestuoso.

Na primeira vez que Timóteo encontra Geneveva, tem a impressão daquele semblante ser-lhe familiar: “Onde diabo vi eu aquelas feições” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1138). Nesse momento, presencia-se a indelicadeza de Geneveva para com uma criança que escapa da mãe: ela afasta a criança violentamente com o pé, fazendo-a cair e chorar. Há alusão à insensibilidade da mãe que abandona Victor, pois o mesmo coração duro que renuncia o filho recém-nascido, maltrata a criança indefesa.

Na manhã do dia do encontro de Timóteo e Geneveva, ela canta a música dos soldados do cerco de Paris. A melodia de Schubert é entoada por aqueles que foram alvos de bombardeio pela artilharia prussiana, com a intenção de atraírem bons fluidos:

Salve, última manhã

Da minha vida, salve. (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1357)

Geneveva ilude-se ao acreditar que a música lhe trará sorte. Está-se, mais uma vez, diante do que se denomina engano trágico.

Victor, ao sair da casa de Geneveva, sente um impulso estranho e melancólico que o prende e, por isso, volta para abraçá-la e beijá-la, prometendo que, independentemente do que acontecer, será eternamente dela. Inconscientemente, o abraço e o beijo simbolizam a despedida dos amantes. Logo em seguida, realiza-se o encontro decisivo entre Geneveva e Timóteo que tenciona pôr termo ao infeliz destino de Victor. Nesse momento, há pelo menos duas menções à obra *A Dama das Camélias*. Como sugere o narrador, a cena é a mesma da obra de Alexandre Dumas Filho, quando Sr. Duval, pai de Armand, vai dissuadir Marguerite Gautier, a mais cobiçada cortesã dos salões e teatros parisienses, da intenção de casar-se com o filho, pois seria a ruína da família, visto que a família do noivo de sua filha está disposta a desfazer o noivado em decorrência das aventuras libertinas de Armand. Diante do quadro, apesar de amá-lo loucamente, Marguerite Gautier não só o abandona como o faz acreditar que voltará para o antigo amante e protetor. Tanto em *A Tragédia da Rua das Flores* quanto em *A Dama das Camélias*, a heroína é cortesã e os amantes enfrentam os mais rígidos obstáculos e não conseguem realizar o intento de viver, para sempre, o amor. A morte os separa. A referência à obra clássica do romantismo francês não é gratuita. Ela também exerce a função de indício de acontecimento futuro.

A visita de Timóteo à Geneveva ajuda a desvendar o segredo ignorado pelos amantes. Nesse momento, os dois, Timóteo e Geneveva, imaginam, muito intensamente, que suas fisionomias e olhares são conhecidos, porém não conseguem se lembrar:

E fitava-a, sentindo, vagamente, que conhecia aquela fisionomia, e que já vira aquele olhar. ...

Mas ergueu-as logo, e o seu olhar prendeu-se ao tio Timóteo, com uma insistência ansiosa: ela também lhe parecia que aquela figura, aquela voz não lhe eram estranhas: quando o vira? Onde?

Os seus olhos encontraram-se com os dele, e por um momento penetraram-se, como numa interrogação desesperada.” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1358)

Geneveva esforça-se por manter reservas nas atitudes, assim como ar de regularidade doméstica e seriedade maternal. Timóteo é informado sobre o passado de

Geneveva, e descobre a verdade cruel: ela é a mãe de Victor. O sonho de Victor, o jogo de cartas, a semelhança física e psicológica, o pressentimento de desgraça, a profecia de Meirinho e a força irresistível que leva Victor à Rua das Flores, combinam-se neste final trágico que culmina no suicídio de Geneveva.

Os presságios também presentificam-se em outros momentos marcantes da obra, como por exemplo, na sensação de ignorância que Victor tem acerca das “crônicas da família”, acerca do que verdadeiramente se passa com os pais; nas recordações de Timóteo sobre Joaquina de Melros, logo após Victor ter visto Geneveva pela primeira vez no Teatro da Trindade; nas visões interiores de Geneveva que, desde que chega a Portugal, voltam confusamente ao seu passado; na sensibilidade constante de Victor ao pressentir que alguma coisa o aproxima, por caminhos tortuosos, de Geneveva; na preocupação de Timóteo em saber, de Dâmaso, a origem de Geneveva; na caracterização, por Timóteo, da paixão de Victor enquanto estúpida; na dependência de Victor em relação à mulher amada, bem como na sensação de “coisa sua” e na atitude de cão tenaz; no bilhete que pensa em escrever à Geneveva na viagem até Sintra: “que les deux gants soient le symbole de nos destinées” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1253); na ocasião em que Victor pensa em matá-la, se ela o enganar, pois seu amor começa a misturar-se com um vago ódio; na preocupação de Victor em saber o que a mãe, se viva, pensaria do seu amor sentimental e nas constantes perguntas a si próprio, como por exemplo, onde o levará aquela paixão.

A simbologia da cor preta também é elemento marcante na obra em questão. Em *A Tragédia da Rua das Flores* é significativa a presença do vocábulo preto associado aos sentimentos e caracterizações das personagens ou de determinadas situações.

O leque de Geneveva é grande e negro e a descrição aparece no momento em que ela expressa o desejo de conhecer o tio de Victor, responsável pela catástrofe da protagonista. Quando Victor e Geneveva estão no quarto, pela primeira vez, a cor nefasta está

presente na caracterização do olhar de Genoveva: “o seu olhar escuro reluzia” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1183). Em outra circunstância, Victor encontra Genoveva calçada de meias de seda preta e sapatos de verniz, destacando-se as olheiras roxas e negras sobre o branco da face.

Victor sai da *soirée* na casa de Genoveva com a sensação de ser movido por algo profundo e doce. As descrições que se seguem voltam-se à escuridão da noite a às sombras que correm, pois a mulher amada está-lhe na lembrança e na imaginação. Victor sente-se feliz, canta baixo e pressente uma abundância de vida a correr-lhe o sangue. Sabe-se que muito mais do que vida, é a morte que se acerca de Victor. Se não a morte material e física, a morte dos desejos e aspirações.

Quando Camilo Serrão e Victor fazem conjeturas acerca do retrato de Genoveva sobressaem o espírito, a beleza loura e a superioridade das formas sempre revestidas da cor preta. Inicialmente, ela será pintada com uma longa amazona de pano preto, depois o pintor pensa na função civilizadora da arte e deseja pintá-la como símbolo da justiça e da razão, toda vestida de preto entregando fatias de pão a duas pobres criancinhas.

À medida que a leitura avança, nota-se que a referência ao vocábulo preto – ou aos que o sugerem – é freqüente, como por exemplo “esteve tão sombrio” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1204), “seda preta” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1187), “duas pérolas negras” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1218), “noite escura” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1185), “sombra tenebrosa” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1258), “olhar negro” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1259), “melancolia taciturna e escura da noite” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1258), “aspecto lúgubre do quarto” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1269), “mais sombrio” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1277), “decoreção um pouco escura do estofado da sala” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1294), “vestido escarlate e preto” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1296), “vestido de veludo azul-escuro” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1322), “toda vestida de preto” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1339),

“cavalo negro” (QUEIRÓS, 1997, v.2, p. 1355) etc. Nota-se que essas referências dizem respeito a Victor ou Genoveva ou a alguma situação em que ambos estão envolvidos. A simbologia do preto não é gratuita. No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Cheerbrant encontra-se a seguinte definição para o vocábulo:

Cor oposta ao branco, o preto é seu igual em valor absoluto. Como o branco, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática, enquanto limite tanto das cores quentes, como das cores frias; segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese. (2000, p. 741)

Associada ao aspecto negativo, a cor é sempre relacionada às trevas primordiais, à escuridão absoluta, à opressão, à morte. Por denotar tristeza e recusa às ilusões do mundo terreno. O preto é cor de luto, a cor da ausência da esperança: “o luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno no Nada” (2000, p. 741). O preto é a cor da condenação, do pesar, do pessimismo, da angústia e da agonia.

É muito sintomático também o texto de *A Tragédia da Rua das Flores* começar assim: “Era no teatro da Trindade, representava-se o *Barba Azul*”. Recorda-se de que, apesar das diferentes versões, *Barba Azul* é um conto de fadas em que há a presença da morte e do infortúnio. A personagem Barba Azul é um homem muito rico que degola as suas mulheres e guarda seus corpos num gabinete. A referência a essa representação é, igualmente, prenúncio do trágico.

A ligação amorosa entre Genoveva e Victor, descoberta como relação entre mãe e filho, é renunciada enquanto trágica por sonhos, predições, pressentimentos e presságios, num ambiente dominado pela cor da fatalidade e do infortúnio.

Todos os presságios elencados contribuem para alertar o leitor acerca do possível parentesco entre os protagonistas, mas eles são tão bem empregados que, apesar da suspeita e desconfiança, o efeito surpresa que o invade, no final da obra, é muitíssimo grande.

O incesto é tema tão antigo quanto a literatura, exposto desde a tragédia grega até romances populares. Nas obras queirosianas analisadas, a constatação final, ou seja, o ponto mais elevado da obra, é prognosticado por grande preparação. As constatações são pressagiadas por instruções, pareceres, informações e sugestões sutis que aventam a situação final. Apesar de todas as insinuações, o narrador, com sagacidade e astúcia, faz com que o acontecimento imprevisto do enredo não se realize antes do próprio tempo.

O narrador instituído por Eça de Queirós estabelece vínculo dialógico com o leitor e o desafia, estimulando-o através da quantidade considerável de indícios que se deixam entrever quando o texto não diz de maneira manifesta. O narrador introduz os indícios a fim de serem inteiramente constatados no desvelamento derradeiro.

Trama

Conforme registrado no tópico: “Elementos do trágico”, a trama de uma tragédia é a estruturação artística dada à fábula e pertence ao mundo mítico. A trama presente na tragédia ática é caracterizada através da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe configurada como espetáculo grotesco, seja pela forma como se efetua a morte do herói, seja por sua mutilação.

A peripécia, o reconhecimento e a catástrofe são elementos constitutivos da fábula trágica e estão também presentes em *A Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós.

Constata-se a peripécia, que consiste na súbita inversão dos acontecimentos, a partir do momento em que Timóteo manifesta a oposição ao casamento de Victor com a estrangeira e, inconscientemente, precipita a tragédia naquele 3º andar da Rua das Flores. A

visita de Timóteo à Geneveva a fim de dissuadi-la do casamento com o sobrinho infunde toda a verdade, por meio de revelações que evidenciam a verdadeira identidade dos amantes. Tio Timóteo, como agente do destino, converte a felicidade de Victor e Geneveva em infelicidade completa, desencadeando a tragédia, ao descobrir que a aventureira é, afinal, mãe de Victor.

Com as revelações de Geneveva a Timóteo e vice-versa, defronta-se com a segunda etapa básica da ação trágica: o reconhecimento, isto é, a passagem da ignorância ao conhecimento. Geneveva agora reconhece a condição em que se encerra e, em vez da indignação, admite o desacerto, aceita o regresso à ordem, que tem como valor a própria vida. Ante à enormidade da tragédia incestuosa que vivencia sem saber, Geneveva suicida-se. Ao saber que é amante do próprio filho que um dia abandona, Geneveva atira-se da varanda de sua casa, na presença de Victor. Geneveva, pelo caráter forte e resoluto, assim como pela profundidade psicológica, pode ser considerada uma das mais realistas personagens queirosianas.

Assim como nas tragédias gregas, em *A Tragédia da Rua das Flores*, há o momento da *anagnorisis*, da revelação ou do reconhecimento. É tio Timóteo quem o ocasiona, pois é o responsável pela educação de Victor e não aprova a ligação do sobrinho com Geneveva. Na discussão travada com ela, descobre que ela é a mulher que abandonou o seu irmão, Pedro da Ega, e, portanto, é a mãe de Victor.

Ao reconhecimento segue-se, inevitavelmente, a catástrofe pelo fato de inviabilizar-se o prosseguimento de vida ditosa. As marcas da catástrofe estão patentes no suicídio de Geneveva, na morte de Timóteo e na tristeza, infinita, de Victor. Observa-se que as personagens, atingidas pela catástrofe, denotam certo sentimento de padecimento atroz diante do conjunto de circunstâncias imprevisto e infeliz. Os protagonistas, sofredores, são motivo de piedade e compaixão. No final de *A Tragédia da Rua das Flores* a dor violenta é

registrada com a consumação da morte da personagem. A ordem estabelece-se onde a *hybris* e a *hamartia* da personagem atuam como desvio.

A tensão dramática progride até o suicídio de Genoveva. Após o funesto clímax, o narrador avança dois rápidos capítulos que abrandam a tensão por meio de enumeração corriqueira e trivial de acontecimentos. Sabe-se, por meio do que é relatado, que Victor não vem a conhecer a legítima verdade acerca da própria condição, ocultada pelo tio. Sabe-se, outrossim, que após o sentimento de pesar e dor pela morte da mulher amada, retorna à vida de indolente e medíocre e conserva, por meio dos versos, o sentimento de dedicação absoluta por Genoveva passando a viver em concubinato com Joana, mulher de feição rústica e natural de grande sensualidade e subserviente, que cobiça um dia, quando ainda é mulher do amigo pintor Serrão. Joana é a figura feminina queirosiana de mais intenso e violento sensualismo erótico.

Crê-se que tenha ficado claro ao leitor o vínculo da obra com o conceito de trágico que hoje se tem. Genoveva, protagonista da ação, é uma personagem cuja subjetividade é extrema. É esta subjetividade que a conduz à ação, responsável por sua derrota: a infeliz constatação de que é amante do próprio filho provoca-lhe o suicídio.

Existe, em *A Tragédia da Rua das Flores*, semelhança com a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, visto que a decisão dos deuses coloca-se sobre a decisão dos humanos. O infortúnio, indiretamente, revestido de subterfúgios, e por intermédio de identidades alteradas e confundidas leva ao fatal desfecho (*sparagmós*).

Há, na obra analisada, a peripécia, *peripeteia*, ou seja, a inversão da situação da personagem que abandona a França e o amante brasileiro rico para viver em Portugal, onde apaixona-se perdidamente pelo próprio filho. Há o reconhecimento, *anagnorisis*, uma vez que tio Timóteo, revela a Genoveva a adversa verdade de que é mãe de Victor. Ocorre a catástrofe, *sparagmós*, pois o registro da dor acontece no final da obra e é decorrência do

processo evolutivo que se inicia com a peripécia e se configura no reconhecimento. Genoveva finda por suicidar-se.

Trama e personagem estão, pois, concordes com a especificidade trágica, apontada no primeiro capítulo deste estudo. A fábula, por sua vez, trabalha com história conhecida pelo público. Nada mais comum em sociedade historicamente católica, que a irreverência do incesto. Se a fábula trabalha com o conhecido, assim como nas fábulas da tragédia grega, esta mesma é estruturada de modo a desconcertar o leitor e causar-lhe estranhamento. Assim, a narrativa torna-se espaço para questionamento de problemas concernentes ao universo do leitor, obrigando-o a refletir sobre valores e formas de conduta da sociedade. Há, portanto, como na tragédia grega, uma função cívica por trás do romance apresentado. Como os valores se instituem? Qual o posicionamento do homem frente aos valores aceitos?

Carlos Reis, Óscar Lopes e Machado da Rosa admitem a relação de Eça de Queirós com a tragédia grega. Para eles, o realista português mantém vínculo e respeito com as regras e com os três elementos nucleares do texto trágico, determinados por Aristóteles e expostos nos parágrafos anteriores.

3. A CONSTRUÇÃO TRÁGICA DO MOTIVO DO INCESTO EM *OS MAIAS*

Da obra

Eça de Queirós começa a escrever *Os Maias* em 1880, mas o título já aparece desde 1878, como volume doze do projeto das obras que comporiam as “Cenas da Vida Portuguesa” ou “Crônicas da Vida Sentimental”.

Na carta que escreve ao editor, Eça declara que, de acordo com seu projeto, “Crônicas da Vida Sentimental” seriam compostas por 12 volumes, com análise da sociedade portuguesa. Algumas obras figurativizariam os hábitos comuns da sociedade, outras analisariam as paixões ou dramas excêntricos. Consoante Fernando Egídio Reis (1999), na obra *Os Maias*, Eça de Queirós deseja estudar uma família fidalga constituída pelo nobre caráter de Afonso da Maia, pelo romântico Pedro e pelo elegante e culto Carlos.

Eça promete ao amigo Lourenço Malheiro, diretor do *Diário de Portugal*, uma obra com esse título para ser publicada em folhetim nesse jornal. Durante algumas vezes, no ano de 1880, o periódico comunica a proximidade da publicação da mesma. Entretanto, Eça de Queirós dá-se conta de que a narrativa será maior do que supõe e que deve publicá-la em livro. Para tornar efetiva a promessa que faz ao amigo, interrompe a escrita de *Os Maias* e escreve *O Mandarim* para ser publicado sob o formato de folhetim.

No espaço decorrido do começo da escrita até a publicação, Eça de Queirós depara-se com vários problemas, principalmente com os editores. De início, Eça e Malheiro decidem promover a edição da obra, mas temem que a falta de experiência provoque fracasso financeiro. Em seguida, Malheiro sugere a tipografia de François Lallemand. As conseqüências são infelizes; as provas demoram muito e, no final de 14 meses, as correções de Eça não são feitas.

Em 1883, Eça combina com o editor Chardron, que compra os exemplares impressos de Lallemand, porém, o processo ainda demora. Conforme Ernesto Guerra da Cal (1975b, p. 85), Eça é um artista obstinado pela perfeição e isso explicita-se na sua Correspondência. Em missiva a Ramalho Ortigão, de 3 de junho de 1882, revela desprazimento para com o romance. Em 10 de maio de 1884, numa carta a Oliveira Martins, escreve: “Eu continuo com *Os Maias*, esta vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura a fresco, toda trabalhada em tons pardos e que há talvez o nome de Miguel Ângelo da Sensaboria”.

No ano seguinte ocorre a morte de Chardron e Eça teme que os sucessores não levem em conta os acordos ajustados entre ele e o editor. Em 02 de outubro de 1887, Eça escreve ao novo editor, Jules Genelioux, noticiando a expedição da última parte do livro e solicitando a remissão do penúltimo capítulo. Todavia, o livro ainda tarda a ser publicado, pois, de acordo com Ernesto Guerra da Cal (1975b), corrigir, para Eça, significa reescrever. Por fim, em junho de 1888, o romance é colocado à venda, após oito anos de elaboração.

A narração volta-se para a história da família Maia. Em 1875, Carlos da Maia, formado em medicina em Coimbra, após viagem pela Europa, volta a Lisboa, determinado a desenvolver vários projetos profissionais. Carlos é o derradeiro descendente dos Maias, uma família rica e nobre, pertencente à fidalguia da Beira. A casa da família Maia – em Lisboa – é reaberta por ocasião da volta de Carlos, pois fica fechada por muitos anos, desde que uma desgraça a assolara: o suicídio de Pedro da Maia, pai de Carlos.

O pai de Pedro, Afonso da Maia, não deseja o casamento do filho com Maria Monforte, filha de um negreiro. Entretanto, Pedro afronta o pai e casa-se com ela. Do casório, nascem dois filhos: Maria Eduarda e Carlos Eduardo, os protagonistas do romance. Pedro fere o italiano Tancredo numa caçada e leva-o à sua casa, para convalescer, mas Maria Monforte apaixonou-se e foge com ele, levando consigo a filha, educada longe de Portugal, sob

falsa identidade. O marido, desesperado, suicida-se. Afonso torna-se o responsável pela educação do neto, e a faz muito diferente da do filho, que é educado pelo padre Vasques. Na Quinta de Santa Olávia – onde vão morar – Carlos é educado por um preceptor inglês que valoriza as atividades físicas, a liberdade e a natureza.

De volta a Lisboa, Carlos – apesar do desejo inicial de exercer a profissão e ser útil ao país – pouco faz; apenas escreve dois artigos para a Gazeta Médica e consulta alguns pacientes. A vontade amolece e a determinação acaba. Reencontra Ega, um amigo da Faculdade que, assim como ele, tem vários planos, mas também se deixa levar pela vida diletante e inútil da dissipação mundana. É Ega quem lhe apresenta os futuros freqüentadores do Ramalhete: o *gentleman* Craft e o imbecil Dâmaso Salcede, num jantar oferecido ao banqueiro Cohen, marido de Raquel, sua amante. É também à saída do jantar, no Hotel Central que, pela primeira vez, Carlos vê aquela que lhe será o grande amor e, por Dâmaso, sabe que é mulher de Castro Gomes, um brasileiro, de passagem por Lisboa. Nesse dia também conhece Alencar, poeta famoso de Lisboa, que conhecera muito bem seus pais.

Trava relações adúlteras com a condessa de Gouvarinho, mas, ao final de poucas semanas, sente-se enfadado. Não consegue esquecer a mulher que vira no peristilo do Hotel Central. Por algumas vezes torna a vê-la, chega a ir a Sintra à sua procura, mas há um desencontro. No entanto, numa noite, Dâmaso vai ao Ramalhete, porque Rosa, a filha de Maria Eduarda, adoece. Carlos não a vê, pois ela e o marido estão ausentes, mas conhece-lhe a casa. Depois de algum tempo, a criada dessa senhora adoece e Carlos é chamado para consultá-la. A partir desse momento, começa a existir entre Carlos e Maria Eduarda tanta simpatia e afinidade, que a inicial afeição e afeto transforma-se numa grande paixão e num irrepreensível amor. Isso só é possível porque Castro Gomes está no Brasil.

Carlos decide deixar a condessa de Gouvarinho e dedicar-se de corpo e alma àquele amor encantado. Compra a Quinta dos Olivais de Craft, porque Maria Eduarda

manifesta desejo de passar o verão no campo e lá fica a maior parte do tempo, inclusive a noite, porque o avô passa o verão em Santa Olávia.

Carlos só conhece o passado de Maria Eduarda quando Castro Gomes aparece no Ramalhete. Ele lhe diz que não é pai de Rosa e Maria Eduarda não é sua mulher; ele apenas lhe paga e empresta-lhe o sobrenome. Abatido, Carlos rompe com Maria Eduarda, entretanto, quando ela conta-lhe a própria vida, ele compreende que ela não é uma mulher vulgar e fácil como tinha dito Castro Gomes e, no ímpeto da paixão, pede-a em casamento.

Dâmaso, que tem interesse evidente em Maria Eduarda, está muito despeitado e por isso faz publicar na *Corneta do Diabo*, um jornal chifrim, artigo que desonra o respeitável Maia. Todavia, Ega, subornando o dono do jornal, suspende a publicação e faz com que o covarde Dâmaso, para fugir de um duelo com Carlos, assine carta revelando que é, hereditariamente, um bêbado.

A impressão que se tem é a de que, além do avô que Carlos não deseja magoar, não há mais nenhum empecilho a embarçar o amor dos dois. Entretanto, no final de um sarau literário no Teatro da Trindade, Ega encontra Guimarães, um jornalista, tio de Dâmaso, que mora em Paris, e lhe faz terríveis revelações. Guimarães traz um cofre, contendo papéis importantes, para ser entregue a Carlos ou à irmã, Maria Eduarda, deixado pela mãe, Maria Monforte. Ega compreende a catástrofe: os dois irmãos conhecem-se e, ignorando os laços consangüíneos, vivem incestuosa história de amor.

Ega, por não se sentir capaz de revelar o grande desastre ao amigo, pede a Vilaça, procurador da família, que o faça. Carlos, perturbado, participa ao avô. Este, receoso e aflito, entrevê toda a verdade: os netos são amantes. Afonso não resiste e morre. Carlos, mesmo diante da realidade cruel e atroz, só consegue romper a relação depois de sentir certa repulsa pelo cheiro daquela que sabe agora sua irmã, depois de praticar o incesto consciente.

Parte para Santa Olávia e Ega fica com o encargo de revelar a dolorosa verdade à Maria e de aconselhá-la a partir para França, onde casa-se ao fim de alguns anos. Depois da lúgubre partida de Maria, Carlos e Ega viajam pelo mundo, vivendo, o primeiro, dez anos em Paris.

No final de 1886, Carlos retorna a Lisboa. O romance finda com o encontro dos dois amigos percorrendo a capital portuguesa. Descem o Chiado, encontram alguns conhecidos e amigos, falam sobre a decadência do país, visitam o Ramalhete, refletem sobre a existência, consideram que falharam na vida e exprimem a filosofia adquirida através da experiência vivida: nenhum propósito vale qualquer esforço. No entanto, ironicamente, quando se dão conta que estão atrasados para o jantar no *Braganza*, correm para alcançar o “americano”.

Hybris

O leitor depara-se, na obra *Os Maias*, com a *hybris*, empáfia, desmedida, a conduzir à *hamartia*, erro trágico que determina a destruição das personagens. Focalizar-se-ão algumas situações em que a *hybris* da personagem a coloca em situação de perigo, conduzindo-a, na maioria das vezes, à *hamartia*, erro capaz de desordenar o universo social.

Em *Os Maias*, as personagens são, de forma plena, dotadas de *hybris*. Pedro da Maia, por exemplo, casa-se contra a vontade do pai, rompendo, assim, as relações familiares. Essa personagem fraca, produto da educação tradicional portuguesa que valoriza o latim e a cartilha, apresenta melancolia nervosa depois da morte da mãe e pode ser considerada o modelo do herói romântico. Maria Monforte, mulher muito bela, a deusa de

cabelos loiros, olhos azuis, carnação de mármore o impressiona demasiado e o faz incidir em *hybris*.

Pedro da Maia viola as ordens do pai e casa-se com Maria Monforte. Todavia, a maior desmedida é a de levar, para dentro da própria casa, o príncipe napolitano, ferido por ele numa caçada. Convalescendo em contato com Maria Monforte e tornando-se íntimo da família, nasce entre eles paixão arrasadora. Interessante notar que Pedro da Maia, de modo inconsciente, parece antever que algo de grave lhe acontecerá e deseja mudar o rumo do que lhe poderá suceder, pois lamenta o fato do tiro não ter atingido o poeta Alencar.

A desmedida de Pedro é acompanhada pela *hamartia*, quando o ambiente começa a intensificar-se ao nível do trágico, melhor dizendo, no momento em que Pedro, desesperançado, vai ao Ramalhete, levando o filho bebê, informar ao pai do ocorrido e suicida-se covardemente, porque Monforte abandona-o para lançar-se à vida com um aventureiro.

Maria Monforte abandona o lar, o marido, o filho, a vida protegida para viver aventura errante. Uma espécie de *hybris* passa a ser o suporte de sua vida que, em virtude disso, faz-se turbulenta, conturbada. O adultério de Maria pode ser visto como aquilo que possibilita o processo de distanciamento e, ao mesmo tempo, a união dos irmãos. De acordo com Elisa Valério, o leitor é tentado a culpar os pais de Carlos e Maria Eduarda, pois as suas atitudes contribuem para a consumação do romance incestuoso entre os irmãos, “que apenas se limitaram a cumprir o seu destino anteriormente traçados” (1997, p. 76). Dessa maneira, a ocorrência que provoca a confusão de identidade e torna possível o incesto é a atitude de Maria Monforte. O adultério põe em xeque a identidade da família, pois, além de fugir do marido e abandonar o filho, ela trai a filha, enganando-a e não lhe revelando a sua verdadeira identidade.

Segundo João Medina:

O adultério da mulher de Pedro com o príncipe italiano Trancredo marca como que o momento em que a casa Maia entra no signo fatídico: Pedro suicida-se, a semente venenosa do negreiro açoriano Monforte perpetua-se na inocente Maria Eduarda, que há-de trazer sem o querer o golpe derradeiro à estirpe e ao nome, familiar, ligando-se à incestuosa paixão com Carlos Eduardo. (1974, p. 17)

Maria Monforte é rejeitada por Afonso da Maia por não ter ascendência nobre, não ter título e ser filha de traficante de escravos. Ela irá defender-se ou vingar-se dessa rejeição. Abandonando o marido, provoca-lhe o suicídio e a ruína da família Maia. Dá primazia ao amor, recusa a riqueza e a nobreza de Pedro, chega ao extremo de viver em estado deplorável e penurioso, mas em tempo algum dirige-se aos Maias para pedir ajuda ou proteção.

A natureza de Afonso da Maia também é dominada pela *hybris*, desmedida, fuga dos limites impostos pela boa convivência em sociedade. Esta especificidade de caráter acaba por conduzi-lo à *hamartia*, erro trágico. O final do seu percurso é a morte.

Verifica-se a presença da desmedida de Afonso logo nas primeiras páginas, quando ri do comentário do procurador que enumera os inconvenientes de tornar habitável o Ramalhete. Além das obras que a casa necessita e a falta de um belo jardim, consoante Vilaça, existe uma lenda segundo a qual são sempre fatais aos Maias as paredes daquela casa. Afonso julga que para destruir as lendas e os agouros é necessário, simplesmente, abrir as janelas e deixar o sol entrar.

Afonso, adepto aos ideais do liberalismo, representa oposição ao conservadorismo religioso do pai, que não aprova as idéias revolucionárias e jacobinistas do filho. Na ocasião em que Afonso, ainda jovem, mistura-se à multidão e apedreja as vidraças do sr. Legado de Áustria, o pai expulsa-o de casa. Quando se casa, conserva, ante à mulher, atitude passiva e indolente, não conseguindo impedir a nociva educação que a facciosa Maria Eduarda Runa dá ao filho. Afonso é o responsável pelo enfraquecimento e debilidade da sua

autoridade, sendo inteiramente inútil a proibição, a fim de manter a honra da família, ao casamento de Pedro com Maria Monforte.

Afonso exerce o papel de pai do neto Carlos, com participação muito mais ativa. Cuida da educação com presteza na tentativa de reparar o dano anterior. Diferentemente de Pedro, porque a mãe não permite, Carlos realiza os estudos em Coimbra. Todavia, Afonso não usa da franqueza para com o neto e conta falsa história sobre os pais do mesmo.

Acredita-se que a maior desmedida de Afonso é a de dar por vencida a busca à neta, quando Alencar descobre que a filha da Monforte está morta e não atenta para o fato de que Maria pudesse ter tido outra filha, além de Maria Eduarda. A procura persistente de Afonso pela neta não teve bons resultados, decorrente do mal entendido motivado pelas informações dadas por Alencar a Vilaça de que a neta de Afonso havia morrido. Afonso concorre para a confusão de identidade dos netos ao desistir de encontrar Maria Monforte e Maria Eduarda. Ele opta por deixar no plano do ignorado a desconhecida condição da mãe e da filha, edificando história na enganosa conjectura de que ambas estão mortas e que não é necessário comentar mais o assunto.

Afonso só certifica-se de que Carlos está cometendo incesto voluntário quando manda espreitá-lo:

– Que queres então que faça? Onde está ele? Lá metido, com essa mulher... Escusas de dizer, eu sei, mandei espreitar... Desci a isso, mas quis acabar esta angústia... E estive lá ontem até de manhã, está lá a dormir neste instante... E foi para este horror que Deus me deixou viver até agora! ... Teve um grande gesto de revolta e de dor. De novo os seus passos, mais pesados, mais lentos, se sumiram no corredor. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1504)

Afonso caminha para a morte; a infâmia do neto mata o avô. O velho Afonso morre tragicamente, na mais completa solidão interior. Desencantado, desiludido, desiste e a desistência realiza-se na morte. A morte de Afonso é a consumição de Carlos. A cena é patética: não há agressão moral ou física nem mesmo adeus ou doce palavra trocada,

há unicamente o olhar angustiado do avô que revela a Carlos o conhecimento do incesto consciente do mesmo.

A *hybris* de Maria Eduarda caracteriza-se ao ocultar o passado de Carlos. Ela é descrita como bela, encantadora, culta e reservada. Une-se ao irlandês *Mac Gren*, com quem tem Rosa; entretanto ele morre na batalha de Saint-Privat. Nessa batalha, uma das que antecede a derrota de Sedan, também morre o secretário do Ministério dos Estrangeiros, amante de Genoveva, personagem de *A Tragédia da Rua das Flores*. Depois de muita privação e miséria, passa a viver com um brasileiro rico, Castro Gomes. Maria Eduarda tem forte sentido de autoridade moral e honra, pois não hesita em empenhorar jóias e não aceitar o dinheiro que Castro Gomes lhe manda do Brasil, a partir do momento em que se envolve com Carlos da Maia. Maria Eduarda não conta a Carlos que Castro Gomes não é seu marido, nem pai de Rosa e que apenas é sustentada por ele.

O leitor depara-se, nos capítulos XIV e XV, com a facunda e expressiva confissão de Maria Eduarda que atribui à mãe a transgressão do passado de privações, necessidades, retiradas precipitadas e faltas. Maria Eduarda apresenta justificativas para o passado e para o fato de, inicialmente, esconder a verdade de Carlos.

No penúltimo capítulo, a fatalidade paira sobre a felicidade de Maria Eduarda. Ela vai à Rua de São Francisco facultar a revelação da terrível verdade. Ele diz que ela é uma parenta muito chegada de Carlos e entrega-lhe todos os papéis que pertenceram à mãe, Maria Monforte, inclusive a declaração de maternidade e paternidade. Ela lê e compreende a realidade atroz.

Na partida para Paris, na estação de Santa Apolônia, a imagem negra e lúgubre de Maria Eduarda que “vinha toda envolta numa grande peliça escura” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1520) estabelece oposição com o brilho intenso e suntuosidade da primeira aparição: “com 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” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1147). Coberta por peliça negra, Maria Eduarda despede-se de Ega com um forte, silencioso e sufocado aperto de mão, movendo o braço de leve num moroso adeus, na carruagem de luxo que para sempre a leva. Essa é a última imagem que o leitor tem de Maria Eduarda.

Percebe-se que as ações do herói são determinadas por postura corajosa, comportamento este denominado *hybris*. Albin Lesky intensifica a existência de um conflito trágico quando o homem depara-se com a ordem e dá-se conta da própria medida e impotência; a esse homem nada mais resta do que uma luta evidente, até a queda. A *hybris* é, na tragédia, o elemento que proporciona a queda do herói, que inicialmente encontra-se em um pedestal. Na situação trágica tem-se o doloroso peso da falta de escapatória.

A *hybris* de Carlos é apaixonar-se por Maria Eduarda, sem preocupar-se em saber-lhe o passado. Todavia, a maior desmedida é não conseguir terminar o relacionamento amoroso quando descobre que ela é sua irmã, cometendo o incesto voluntário e provocando a morte do avô.

Carlos Eduardo encontra-se, fortuitamente, no peristilo do Hotel Central, com uma senhora “alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1147). A mulher deixa sinais de presença para sempre na vida de Carlos, pois ele apaixona-se por ela e deseja desposá-la. Todavia, depois de algum tempo, descobre que Maria Eduarda é sua irmã. Mesmo conhecendo a circunstância da relação, Carlos não tem resolução e firmeza o suficiente para revelar tudo à Maria e romper a ligação incestuosa. Um embaraço, bem como uma atração lasciva e concupiscente, o envolve. No entanto, a atração converte-se, logo depois, em repugnância pela mulher que sabe do seu sangue. Este drama provoca a morte de Afonso.

A intensidade da queda de Carlos é acentuada porque, não obstante a educação inglesa recebida, que tem como objetivo desenvolver a aplicação correta da razão para julgar ou raciocinar em cada caso, o controle de si próprio, assim como a autocrítica, ele torna-se vítima do destino e do amor. Conforme Maria Saraiva de Jesus:

Incapaz até então de se envolver totalmente numa relação amorosa, torna-se muito mais irônico o facto de que, quando finalmente encontra “a mulher fatal” e vive com ela um “amor perfeito”, esse amor acaba por revelar-se incestuoso, inserido numa teia de acontecimentos em que se torna, apesar da sua excepcionalidade, perfeitamente explicável e verosímil. (1991, p. 164)

Apesar da instrução exemplar que Afonso oferece a Carlos, as falhas e os enganos cometidos por ele são excessivos. Carlos falha na profissão e nos projetos sociais, quando se deixa levar pela falta de ânimo. Falha, igualmente, no amor, inicialmente pela volubilidade amorosa, depois porque só separa-se de Maria quando em relação a ela sente um “indizível horror dum nojo físico” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1506). No Ramalhete, após dez anos, depois de viajarem, Carlos e Ega encontram-se e reconhecem a verdade: falham na vida, porque são românticos, porque se deixaram governar pelo sentimento e não pela razão. Concordam que é preciso nada desejar e nada rezear e que nada vale a pena. Portanto, é inútil qualquer esforço: “porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio Eclesiastes, em desilusão e poeira” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1541).

A falta impele, incita, impulsiona à queda, à mudança da felicidade para a infelicidade, segundo Aristóteles (1973). Consoante Albin Lesky (1996), a essência e a aceção da queda sujeita-se ao conjunto sócio e cultural em que a obra é gerada, em que o autor faz parte. O sofrimento, por marcar a trajetória do trágico, é inseparável dele e tem origem na incapacidade do ser humano em consolidar-se num mundo que não tem autoridade ou poder sobre ele.

O nó da ação trágica é o erro, geralmente um erro grave, do herói. Esta falta, *hamartia*, é involuntária. Em Sófocles, este engano trágico adquire relevo quando Édipo mata

Laios, depois de ter sido ofendido por ele e sem saber quem ele é. Situação semelhante vivencia Carlos da Maia que ama Maria Eduarda, sem ter conhecimento de que ela é sua irmã. O erro encontra-se sempre associado à *hybris*, a este sentimento trágico da desmedida que conduz o homem a querer igualar-se aos deuses ou pelo menos a erguer-se contra eles.

Édipo, por acreditar-se superior e sem limites, confia no próprio julgamento, e só enxerga a própria verdade. A verdade aparente domina o raciocínio de Édipo, a verdade da essência só é revelada no final, e é ela que define o seu destino de mendigo e cego. É a *hybris* de Édipo que estabelece o seu erro. O herói confia tanto em si próprio que vê apenas o que quer ver.

O sentido de uma obra de arte trágica é a impotência do indivíduo diante da ordem que o antecede e que só ganha consciência depois de todo o processo experimentado. Esse sentido é descoberto no decorrer do discurso, do deslocamento do herói. Pleno de arrogância – o herói – vê-se diante de duas opções possíveis. A *hybris* define a escolha e o erro se configura.

Conforme mencionado, a *hybris*, na tragédia grega, é seguida da *hamartia*. As personagens da obra *Os Maias* são penalizadas como na tragédia ática, em que encontra-se o sacrifício sempre presente ao final, para assegurar o restabelecimento da ordem. A *hamartia* acompanha a expressão da desmedida das personagens, elas não são sacrificadas, mas são derrotadas e conduzidas à situação deplorável.

A *hamartia*, o erro, encontra-se sempre ligada à *hybris*. A culpa que recai sobre a casa dos Átridas tem origem no crime de Thyeste; o erro de Prometeu é o afrontar o poder de Zeus; a desmedida de Xerxes é querer igualar-se aos deuses, e por esse erro é cegado. A subjetividade de Carlos ao opor-se aos valores instituídos é semelhante ao comportamento dos heróis da tragédia ática. A ação nessa obra – bem como em *A Tragédia*

da Rua das Flores e nas peças trágicas do século V antes de Cristo – é determinada pela *hybris*.

As características fundamentais do trágico são o conflito entre a subjetividade do herói, que é chamada na tragédia grega de *hybris*, desmedida, e os valores dominantes na sociedade, medida. Tais características encontram-se, de forma plena, em *Os Maias* de Eça de Queirós.

Antinomias radicais

Carlos é educado pelo rico e majestoso avô e tem a seu favor várias condições: é rico, belo, culto e seguro. Quando retorna a Lisboa, depois de formado médico pela Universidade de Coimbra e viajado pela Europa, planeja montar consultório, criar revista progressista que contribua para a evolução intelectual de Lisboa. Carlos traz, verdadeiramente, resoluções sinceras de trabalho:

Carlos pensava em arranjar num vasto laboratório ali perto no bairro, com fornos para trabalhos químicos, uma sala disposta para estudos anatômicos e fisiológicos, a sua biblioteca, os seus aparelhos, uma concentração metódica de todos os instrumentos de estudo...

Os olhos do avô iluminavam-se ouvindo este plano grandioso. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1106)

Mesmo que não viva somente da clínica, deseja consultar gratuitamente, a fim de fazer caridade e também de adquirir prática. Ainda que tente estabelecer-se como médico e dedicar-se à pesquisa, com o tempo, toda a motivação deixa de existir. Carlos não consegue efetivar nenhum desejo, porque o caráter burguês lhe induz à vida ociosa e apática e também porque a intensidade de realização dos planos e das altas idéias de trabalho existe, apenas, potencialmente.

Carlos tenta desenvolver seus projetos. Prepara consultório no Rossio, atende alguns doentes, chega mesmo a curar Marcelina, que sofre de pneumonia:

Era a primeira doente grave de Carlos, uma rapariga de origem alsaciana, casada com o Marcelino padeiro, muito conhecido no bairro pelos seus belos cabelos, louros, e penteados sempre em tranças soltas. Tinha estado à morte com uma pneumonia; e apesar de melhor, como a padaria ficava defronte, Carlos ainda às vezes à noite atravessava a rua para a ir ver, tranquilizar o Marcelino, que, defronte do leito e de gabão pelos ombros, sufocava soluços de amante, escrevinhando no livro de contas. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1117)

Com a cura da Marcelina, começa a ser conhecido como médico e é procurado no consultório, na maioria das vezes, por bacharéis formados na mesma época que ele, que, por ser rico, acreditam gratuito. Carlos, ao restabelecer a saúde à filha de um brasileiro, torna-se o primeiro Maia a ganhar dinheiro com o suor do trabalho: “e ganhará aí a sua primeira libra, a primeira que pelo seu trabalho ganhava um homem da sua família” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1127).

Escreve dois artigos para a *Gazeta Médica* e tenciona fazer um livro de idéias gerais, cujo título será *Medicina antiga e moderna*. Exerce-lhe fascínio a idéia de criar uma Revista “que dirigisse o gosto, pesasse na política, regulasse a sociedade, fosse a força pensante de Lisboa...” (QUEIRÓS, 1997, p. 1128). Afonso propõe-se a ajudá-lo no projeto de fundação da Revista, entretanto, a falta de patrocinadores, assim como a inatividade, fazem com que o plano se perca e caia no esquecimento.

Carlos trabalha, incessantemente, no livro sobre medicina antiga e moderna, mas vai, aos poucos, perdendo a clientela e a confiança e entregando-se ao diletantismo:

Aquela revoada de clientela que lhe dera esperanças duma carreira cheia, ativa, tinha passado miseravelmente, sem se fixar; restavam-lhe três doentes no bairro; e sentia agora que as suas carruagens, os cavalos, o Ramalhete, os hábitos de luxo, o condenavam irremediavelmente ao *dilettantismo*. Já o fino dr. Teodósio lhe dissera um dia, francamente: “Você é muito elegante para médico! As suas doentes, fatalmente, fazem-lhe olho! Quem é o burguês que vai confiar a esposa dentro duma alcova?... Você aterra o *pater-familias!*” o laboratório mesmo prejudicava-o. Os colegas diziam que Maia, rico, inteligente, ávido de inovações, de modernismos, fazia sobre os doentes experiências fatais. Tinha-se troçado muito a sua idéia, apresentada na *Gazeta Médica*, a prevenção das epidemias pela inoculação dos vírus. Consideravam-no um fantasista. E ele, então, refugiava-se todo nesse livro sobre a medicina antiga e moderna, o *seu livro*, trabalhado com vagares de artista rico, tornando-se o interesse intelectual de um ou dois anos. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1168)

Ega, da mesma maneira que Carlos, tem muitos planos. Filho único de uma viúva de Celorico de Basto, é um burguês abastado, mas assim como o amigo, é ocioso, vivendo do patrimônio familiar.

A Ega, enxotado pelo Cohen¹¹, ao descobrir o caso dele com sua mulher, Afonso diz com desalento: “má estréia, filho, péssima estréia” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1240). As palavras, ditas a Ega, atingem profundamente Carlos, pois também sente ter feito má estréia. Ega também tem grandes idéias, deseja fascinar, causar assombro e influenciar Lisboa com o livro *Memórias de um átomo* e com a Revista; no entanto, passados seis meses, ridicularizado pelo marido de Raquel – sua amante – e repleto de dívida, retorna a Celorico, a cidade onde vive a mãe beata. Antes de voltar a essa cidade, Ega planeja escrever uma comédia sobre a podridão lisboeta, cujo título será *Lodaçal*.

Do mesmo modo, Carlos, que chega a Lisboa com brilhantes idéias de trabalho no laboratório, no consultório e no livro, as únicas coisas feitas são dois artigos de jornal, algumas prescrições e um capítulo de *Medicina entre os gregos*. Carlos tem consciência de que a péssima estréia é de ambos.

A partir do momento em que passa a freqüentar a casa de Maria Eduarda, falar da vida, dos planos, do livro, começa a existir entre eles um sentimento autêntico, puro e agradável. É para Carlos a ocasião mais delicada da vida. Não obstante o enfraquecimento, preserva suas grandes idéias de trabalho: vai com freqüência ao laboratório e escreve algumas linhas do livro. Ambiciona apenas e tão somente horas nobres dedicadas ao cândido contentamento do amor ou ao jubiloso comprometimento do estudo, porém, pouco antes da ocasião da visita diária à Maria, não consegue tornar disciplinada a inteligência:

Ia ao laboratório, ajuntava algumas linhas ao seu manuscrito. Mas antes da visita à rua de S. Francisco não podia disciplinar o espírito, inquieto, num

¹¹ Casado com Raquel e diretor do Banco Nacional, Jacob Cohen é personagem secundária de *Os Maias*

tumulto de esperança e depois de voltar de lá, passava o dia a recapitular o que ela dissera, o que ele respondera, os seus gestos, a graça de certo sorriso... Fumava então *cigarettes*, lia os poetas. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1297)

Ega regressa a Lisboa, após o exílio em Celorico, dissuadido da comédia *Lodaçal* e empolgado com *Memórias de um átomo*. Ambiciona construir “arte colossal”. Afonso – espantado – pergunta a Ega quando findará as partes não acabadas das obras-primas. A justificativa de Ega é a de que o desalento é provocado pela indiferença do país pela arte: “que espírito original não esmoreceria, vendo em torno de si esta espessa massa de burgueses, amodorrada e crassa, desdenhando a inteligência, incapaz de se interessar por uma idéia nobre, por uma frase bem-feita?” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1306).

Segundo Ega, num país doente de imbecilidade como Portugal, o homem prudente e requintado deve apenas plantar legumes. Carlos está inteiramente de acordo:

– A única coisa a fazer em Portugal – dizia ele – é plantar legumes, enquanto não há uma revolução que faça subir à superfície alguns dos elementos originais, fortes, vivos, que isto ainda encerra nada, demitamo-nos logo voluntariamente da nossa posição de *país* para que não temos elementos, passemos a ser uma fértil e estúpida província espanhola, e plantemos mais legumes! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1306)

Afonso, desolado, ouve com grande pesar e desgosto as idéias do neto. Para ele, representam a corrupção do desejo, o apodrecimento do anseio. Num desabafo, Afonso diz: “Pois então façam vocês essa revolução” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1306).

No verão, Maria Eduarda muda-se para a quinta dos Olivais comprada por Carlos, e Afonso parte para Santa Olávia. Por esse tempo, Carlos abandona de vez o consultório, bem como o laboratório, porque passa os dias e as noites com Maria Eduarda. Aluga uma pequena casa próxima à Quinta, para não ter o inconveniente de partir de madrugada ao Ramalhete.

Num jantar com Ega e Maria nos Olivais, Carlos recorda-se da *Revista* “que educasse o gosto, elevasse a política, fizesse a civilização, remoçasse o carunchoso Portugal” (QUEIRÓS, 1997, p. 1403). É necessário trabalhar, pois tenciona casar-se e também por ser uma satisfação para Afonso da Maia. Figura, no discurso de Ega, o vigor, a exaltação, e até mesmo uma certa consciência, pois considera o diletantismo contrário ao bom senso e precisa trabalhar com o objetivo de reformar, corrigir, bem como reorganizar Portugal de acordo com critérios, opiniões e concepções próprias.

Maria conserva a consciência inquieta pela morosidade de Carlos e empenha-se para que ele trabalhe, conquiste espaço profissional respeitável, porque isso seria orgulhoso para ela e para o avô. Carlos, muito mais para satisfazê-la que para apaziguar seus constrangimentos de espírito, recomeça a escrever os artigos de medicina para a *Gazeta Médica*. Maria presta-lhe auxílio, passando o texto a limpo. A dedicação ardente entusiasma Carlos:

Trabalhava no *Kiosque*, de manhã. Trouxera pra lá rascunhos, livros, o seu famoso manuscrito de *Medicina antiga e moderna*. E por fim achara um grande encanto em estar ali, com um leve casaco de seda, as suas *cigarettes* ao lado, um fresco murmúrio de arvoredo em redor – cinzelando as suas frases, enquanto ela ao lado bordava silenciosa. As suas idéias surgiam com mais originalidade, a sua forma ganhava em colorido, naquele estreito *kiosque* acetinado que ela perfumava com a sua presença. Maria respeitava este trabalho como coisa nobre e sagrada. De manhã, ela mesma espanjava os livros do leve pó que a aragem soprava pela janela; dispunha o papel branco, punha cuidadosamente penas novas; e andava bordando uma almofada de penas e cetim para que o trabalhador estivesse mais confortável na sua vasta cadeira de couro lavrado. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1408)

Afonso regressa ao Ramalhete e ao perguntar aos dois amigos o que andam por fazer em todos os meses que passam em Santa Olávia, falam – para justificar a ociosidade na capital portuguesa – da *Revista* como se já estivesse pronta para ser impressa: “tanta foi a precisão com que lhe descreveram as tendências, a feição crítica, as linhas de pensamento” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1435). Organizarão um aparelho de educação superior, em que Ega

comporá o trabalho para o primeiro número e Carlos planejará uma seqüência de ensaios à inglesa. Afonso maravilha-se com aqueles desejos ardentes de empenho e oferece-se a associar-se àquele empreendimento. Todavia, logo, o assunto direciona-se ao aspecto externo da Revista: as cores da capa, a casa para a redação, os móveis, as máquinas.

Apesar do empenho, as dificuldades começam a aparecer: inicialmente os colaboradores, depois os escritores. Chegam ao acordo quanto a casa, aos móveis e à tabuleta com o título. Carlos satisfaz-se ao pensar na felicidade de Maria Eduarda, ao saber-lhe do empenho e Ega já imagina a *Revista*, que trará civilização a Portugal, ser vendida copiosamente nos livreiros e debatida nas freqüentadas *soirées*.

Com a descoberta do incesto e com a viagem pelo mundo de um ano e meio ao lado do amigo, os propósitos de composição de Ega são modificados. Postas de lado as obras *Lodaçal* e *Memórias de um átomo*, Ega noticia o livro *Jornadas da Ásia*. Raciocina acerca da possibilidade de entrar na diplomacia, mas logo desiste do intento, porque a diplomacia portuguesa é outro modo de inatividade.

Interessante notar a preocupação excessiva que Carlos tem com a decoração tanto do consultório quanto do laboratório. Pode-se dizer que a idéia fixa com o desnecessário signifique a impossibilidade de alcançar e perceber o indispensável. Segundo Margarida Bento (1979), a atenção que Carlos dá à decoração, torna possível inferir que se trata de um jovem diletante, incapaz de realizar-se como médico. As antinomias radicais estão presentes em *Os Maias* de maneira absoluta.

Carlos e Ega têm todas as condições práticas e objetivas fundamentais para sagrarem-se vencedores, no entanto tornam-se “doentes da vontade”. Muitas são as circunstâncias que fazem Carlos perder o impulso da criação inovadora. Quando conhece Maria Eduarda, por exemplo, abandona, aos poucos, o trabalho: “e pensar que toda essa semana deixara o seu trabalho abandonado sobre a mesa! E que toda as tardes, antes de sair,

se demorava ao espelho, estudando a gravata! Ah, miserável, miserável natureza...”
(QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1180).

Pouco a pouco percebe-se que as intenções para a concretização dos seus projetos vão desaparecendo:

– Então, aqui trabalha-se, hein?

Carlos encolheu os ombros;

– Se é que se pode chamar a isto trabalhar... Olhe aí para o chão. Veja esses destroços... Enquanto se trata de tomar notas, coligir documentos, reunir materiais, bem, lá vou indo. Mas quando se trata de pôr as idéias, a observação, numa forma de gosto e de simetria, dar-lhe cor, dar-lhe relevo, então... Então foi-se! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1214)

Carlos fracassa, apesar da situação privilegiada e do desejo em triunfar. Deixa-se vencer pelo vício e futilidade e coisa alguma faz pelo país, que tanto deseja modificar. O malogro é total e o insucesso incessante: primeiramente a paixão incestuosa por Maria Eduarda e depois a responsabilidade na morte de Afonso da Maia. Essas circunstâncias desfavoráveis acabam por frustrá-lo.

Projetos profissionais e amorosos são idealizados, mas Carlos não acerta, engana-se. O desengano e a decepção rapidamente apoderam-se dele. Apenas seis meses são suficientes para que o desalento dele se aposses. Consoante João Medina: “diletantismo e malogro: nestes dois termos resumem o processo da ação e da biografia de Carlos” (1980b, p.85).

Carlos e Ega denotam ímpeto para a criatividade, assim como para a modificação. Para tanto, possuem destreza mental, habilidade, esmero, riqueza, requinte e análise crítica no que diz respeito aos problemas que os circundam; entretanto, são sucumbidos por uma disposição entorpecedora para o dandismo e o diletantismo. Os amigos convertem-se em seres insatisfeitos, pois edificam projetos magníficos e agem profissionalmente de modo circunscrito. No final, ao tomarem como responsabilidade própria

o fato de terem sido indolentes, experimentam singular vazio. Carlos conserva-se solteiro – a família Maia findará com ele.

Como mencionado, a circunstância parece sem-par, uma vez que Carlos tem caráter privilegiado e muita vontade de agir, mas o seu diletantismo coloca-o em perigo. Excepcionalmente, até à morte do avô, consagra afeição e dedica-se, inteiramente, à Maria Eduarda, seu grande amor, que considera uma fatalidade e uma religião.

De acordo com Ofélia Paiva Monteiro (1990a), *Os Maias* tornam-se suporte de uma genérica apreciação da vida e do homem. A obra encerra em si a acusação dos desenganos individuais e coletivos da sociedade portuguesa do século XIX.

O romance termina com notável cena da desalentada corrida de Carlos e Ega para o “americano” que os conduzirá ao jantar no Hotel Braganza, após a conversa acerca dos desacertos da vida e a desnecessidade de todo o esforço. A cena revela-se crítica ao comportamento dos dois amigos que transformam a tranquilidade, o sossego e a serenidade, em corrida desenfreada, quando lembram de um típico prato português que encomendam para o jantar e vislumbram a possibilidade de alcançar o “americano”. O romance finda com Carlos e Ega dirigindo-se apressada e arrebatadamente para um objetivo que lhes interessa:

– Que raiva ter esquecido o paiozinho! Enfim, acabou-se. Ao menos assentamos a teoria definitiva da existência. Com efeito, não vale a pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma...

Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras:

– Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...

A lanterna vermelha do “americano”, ao longe, no escuro, parara. E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:

– Ainda o apanhamos!

– Ainda o apanhamos!

De novo a lanterna deslizou e fugiu. Então, para apanhar o “americano”, os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1542)

Através do desequilíbrio e da ironia, exemplarmente dosados e alcançados pelo narrador queirosiano, além de uma saudosa reminiscência acerca da decadência dos sentimentos humanos, depara-se, no epílogo, com uma exata reflexão acerca da sociedade portuguesa, bem como com o espaço ocupado pelo indivíduo nessa mesma sociedade.

Carlos da Maia e João da Ega vivem na mais clara letargia, indolência e torpor e nada fazem de concreto para a concretização dos próprios projetos. Conforme António Sérgio, passam toda a vida em desocupação perfeita, na plenitude do ócio, como decadentes impossibilitados de qualquer esforço para a ação mental:

ora, o correlativo da inação mental é o que se representa pela carreira atrás do ônibus. Aquele que não vive pela ação mental terá sempre de empregar as suas energias físicas e esfalfar-se loucamente para agarrar um ônibus. A esbaforida carreira que dá termo aos *Maias* simboliza à maravilha a ociosidade do espírito e é ainda uma forma desse “deixar-se ir” do Carlos, que é o tipo de solução que o caracteriza a ele (é a educação que teve). (1971, p.101)

É curioso atentar para o fato de que dois burgueses que fazem pouco esforço ao longo de suas vidas chegam à conclusão de que todo o esforço é inútil. Talvez, seja possível dizer, que essa proposição, nada mais é do que a justificativa legítima da desocupação e da inércia.

A carga da sorte inevitável, que rompe sobre Carlos e sua família, parece legitimar-lhe o malogro. Na ocasião em que está decidido a trabalhar produtivamente como médico – a fim de auxiliar o país – existe alguma coisa que o impossibilita de continuar com a mesma resolução anterior. O mesmo acontece com o projeto de publicar a Revista. Tanto com o consultório quanto com o laboratório e a Revista, tudo o que Carlos faz é apenas preocupar-se com o embelezamento das salas.

A estrutura opositora dá-se, mais uma vez, entre o público e o privado e entre o realizado e o irrealizado.

A tragédia grega surge quando os valores coletivos da cidade democrática se sobrepõem aos valores individuais da aristocracia. O herói a ser sacrificado pertence à aristocracia e, como tal, representa seus valores. João da Ega, Afonso e Carlos da Maia também pertencem a esta aristocracia. Trazem consigo sonhos próprios de uma minoria. Não se relacionam com seus semelhantes, uma vez que não compartilham dos valores do povo ou da massa. Da mesma maneira que ocorre com os heróis trágicos, Carlos, Ega e Afonso são derrotados.

Na tragédia ática, o sacrifício do herói existe para que a coletividade seja favorecida. Tebas livra-se da peste quando Édipo dela se afasta. O sacrifício de Afonso da Maia não modifica, no entanto, em nada a vida da comunidade. Da situação de *agon* e da derrocada dos protagonistas o que resulta é apenas a constatação de que os valores do meio são imperiosos. A obra de Eça de Queirós atua como registro altamente artístico da maneira como os valores sociais atuam sobre os sonhos dos indivíduos, acabando por impor-lhes valores que se responsabilizam pela anulação do sujeito.

A situação trágica é a consciência final do herói de entrar numa guerra perdida, sem adversários que tenham envergadura moral para defrontar-se com ele. Imperando a devassidão, não há condições de dignificar-se a si próprio, é preciso morrer, com dignidade evidentemente.

Assim como João da Ega, Carlos da Maia apresenta-se como ser dúbio. Caracteriza-se como um ser bem realizado socialmente enquanto burguês, porque é rico e bem educado, porém totalmente infeliz enquanto homem. Sua problemática é semelhante à de Ega. É um diletante bem sucedido, porém gostaria de ser, inicialmente, um médico realizado, depois um editor de sucesso. Interioriza valores sociais de modo não elaborado; entretanto, os valores entram em choque com sua maneira de ser.

Frente à impossibilidade de realização dos desejos, nada há a fazer. Resta deixar-se morrer e rir. Rir de si, que se deixa transformar em mercadoria, rir dos valores sociais, uma vez que a história política portuguesa parece ser nada mais que uma vasta comédia:

– Meu caro, a política hoje é uma coisa muito diferente! Nós fizemos como vocês os literatos. Antigamente a literatura era a imaginação, a fantasia, o ideal... hoje é a realidade, a experiência, o fato positivo, o documento. Pois cá a política em Portugal também se lançou na corrente realista. No tempo da regeneração e dos históricos a política era o progresso, a viação, a liberdade, o palavrório... Nós mudamos tudo isso. Hoje é o fato positivo, - o dinheiro, o dinheiro! a *massa*! A rica *massinha* da nossa alma, menino! O divino dinheiro! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1444)

Não é possível pensar-se em aceitação tranqüila do destino. A estratégia encontrada para o empreendimento da luta é a viagem. Carlos sai de cena não com passiva resignação, mas com o tom satírico de alguém que, incompetente para a almejada realização, ri da situação.

A dificuldade encontrada no que diz respeito a mobilizar formas de linguagens que possibilitem tornar reais os anseios mais profundos provoca em Carlos desencontros interiores. A condição de planejador, distante da condição de executor, imbui Carlos de um descontentamento sintomático do desequilíbrio que o envolve, liquidando com ele. É na insatisfação pessoal que o desencontro de Carlos tem início. É por ter o desejo tão peculiarmente humano, o de realizar algo, que enfrenta depressões e desequilíbrios.

Os Maias mostram a total destruição de um mortal pela fatalidade, a fatalidade de não conseguir se empenhar verdadeiramente. Carlos sente necessário fugir da inutilidade num mundo em que, para continuar existindo, não necessita da própria presença. Por isso, o homem diante do absurdo de existir, espera a morte.

Pode-se dizer que na “situação trágica”, o homem impõe-se contra as adversidades, levantando-se e lutando, não obstante o fato de estar a existência abandonada à

destruição. Desse modo, o sujeito consciente da sua tragédia lança-se à luta, sem mascarar a condição fendida entre o que é real e o que é desejável. A realidade da existência é bem determinada. E a situação é experimentada dolorosamente. Carlos sofre pela limitação. Os insucessos, face aos empreendimentos não passíveis de serem por ele realizados, resultam em tormentos que o consomem. Recusando a opção confortante, cômoda, que é a de cobrir os deméritos com os méritos, encara bem de perto a própria falta, e atira à queima roupa contra si toda a recriminação. Dessa maneira, o caráter cindido da natureza de Carlos, eixo de depressão interna, constitui-se na razão de ser da situação trágica, da queda, da qual ele tem consciência plena.

O romance estudado constitui-se como exemplo da postura de Eça de Queirós frente à temática do choque dos valores do sujeito com os do meio, tão a gosto do romance oitocentista. Conforme visto, o autor não apresenta uma única postura frente a esta problemática. Há os dois lados da moeda. De um lado, há o enfoque trágico, em que o indivíduo é sacrificado por não conseguir submeter-se aos valores sociais e individuais. É o caso vivenciado pela personagem Afonso. De outro lado, há o enfoque cínico, em que o indivíduo sobrevive quando é capaz de eliminar-se enquanto sujeito, reflexo das experiências de Carlos e Eça.

Patético

Aristóteles (1973) acredita que a tragédia provoca terror e piedade – elementos cruciais do fenômeno trágico. Tal provocação tem como consequência a obtenção do efeito catártico, que é a purgação das emoções. O patético manifesta-se nesse romance de diferentes formas. Tem-se, por exemplo, a desgraça motivando cenas patéticas; a paixão expressa por palavras e gestos patéticos; a infelicidade, o sofrimento, o *pathos* provocando o impacto do leitor e da personagem; o *pathos* da dor e do reconhecimento do terrível sofrimento; o herói patético incondicionado e a subcondição de existência da personagem no mundo.

Encontram-se, no decorrer da narração, cenas comoventes. São exemplos da presença do patético: o enlouquecimento de Pedro com a morte da mãe; o suicídio deste no momento em que Maria Monforte foge com o italiano; a atitude de Gouvarinho ao implorar o amor de Carlos; as revelações de Castro Gomes a Carlos da Maia; a explicação por Maria Eduarda do próprio passado bem como a própria humilhação; o rebaixamento moral de Dâmaso; as declarações de Guimarães a Ega; a revolta de Carlos ao saber do envolvimento com a própria irmã; a morte de Afonso e a cena derradeira do romance.

Pedro é educado pelo padre Vasques e pela mãe, Maria Eduarda Runa, e torna-se muito parecido com ela, apresentando pouco do vigor dos Maias. Cresce com pouco ou nenhum desejo, não se interessa por brinquedos, pela natureza nem por livros. É ser fraco, de alma adormecida. Quando a mãe morre, sofre exagerada e morbidamente:

Pedro teve na sua dor os arrebatamentos duma loucura. Fizera a promessa histérica, se ela escapasse, de dormir durante um ano sobre as lajes do pátio: e levado o caixão, saídos os padres, caiu numa angústia soturna, obtusa, sem lágrimas, de que não queria emergir, estiado de braços sobre a cama numa obstinação de penitente. Muitos meses ainda não o deixou uma tristeza vaga: e Afonso da Maia já se desesperava de ver aquele rapaz, seu filho e seu herdeiro, sair todos os dias a passos de monge, lúgubre no seu luto pesado, para ir visitar a sepultura da mamã... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1052)

Por ocasião da fuga de Maria Monforte com o italiano Tancredo, Pedro retorna à casa paterna, em grande aflição:

Uma sombria tarde de dezembro, de grande chuva, Afonso da Maia estava no seu escritório lendo, quando a porta se abriu violentamente, e, alçando os olhos, viu Pedro diante de si. Vinha todo enlameado, desalinhado, e na sua face lívida, sob os cabelos revoltos, luzia um olhar de loucura. O velho ergueu-se aterrado. E Pedro sem uma palavra atirou-se aos braços do pai, rompeu a chorar perdidamente. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1069)

Pedro, assolado e envelhecido, cai sobre o canapé e conta ao pai o que lhe sucede. Inicialmente, Afonso sente grande cólera, pois a situação escandalosa que o envergonha na sociedade lisbonense é provocada porque Pedro não segue seus conselhos, depois, e principalmente, porque está diante de um homem traído que não apresenta nenhum arrebatamento ou fúria, apenas verte-se em lágrimas. Entretanto, é o pai, assim sendo, o afeto fala mais alto: “parou junto de Pedro, tomou-lhe gravemente a cabeça entre as mãos, e beijou-o na testa, uma vez, outra vez, como se ele fosse ainda criança, restituindo-lhe ali e para sempre a sua ternura inteira” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1069).

O caráter trágico e patético vai-se adensando na noite do suicídio de Pedro da Maia. Os pressentimentos de Afonso (melancolia, arrepios, inquietação) conjugam-se aos fenômenos atmosféricos (ventos de inverno, pancadas de chuva nas janelas). O suicídio é um impulso de desespero.

A tentativa de reconciliação da Condessa de Gouvarinho também se dá de maneira patética. Cansada da esquivança e rejeição de Carlos, que nem sequer responde às cartas e falta, sem justificativas, aos encontros, a condessa vai, em busca de explicações, procurá-lo no Ramalhete. Dentro da carruagem, quer saber o que lhe fez para merecer tamanha indiferença. Carlos manifesta-se dizendo que as coisas falam por si e propõe a transformação do capricho apaixonado numa amizade agradável e mais nobre, uma vez que o bom senso aponta para a necessidade da separação. O choro baixo e triste da condessa

impressiona-o ao mesmo tempo em que o irrita. Desesperadamente, ela implora pelo amor de Carlos:

– Oh meu amor, não me deixes, não me deixes! Se tu soubesses! És a única felicidade que eu tenho na vida... Eu morro, eu mato-me!... Que te fiz eu? Ninguém sabe do nosso amor... E que soubesse! Por ti sacrifico tudo, vida, honra, tudo! Tudo!... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1348)

Encontra-se, também, a presença do *pathos* quando Castro Gomes revela a Carlos da Maia que, legalmente, Maria Eduarda não é sua mulher. Há três anos vive com ela, porém ela serve-se do seu sobrenome: “como mulher de Castro Gomes ficou no Central; como mulher de Castro Gomes alugou depois uma casa na rua de São Francisco; como mulher de Castro Gomes tomou enfim um amante...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1374). Assevera que Rosa não é sua filha e a mãe – antes de passar para seus braços – vinha dos de um qualquer. Carlos permanece atordoado. As revelações do Castro Gomes vêm destruir a imagem que tem de Maria Eduarda. A figura de anjo, a alma nobre e perfeita, dão lugar a *Mac-Gren*, uma mulher “que qualquer um em Paris, com mil francos no bolso, poderia ter sobre um sofá, fácil e nua” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376). Culpa-se pelo fato da paixão romanesca não lhe permitir enxergar algumas evidências e atribuir sentido a comportamentos e objetos que fortalecem esta segunda imagem de Maria e poderiam tê-lo alertado, como por exemplo o fato de o ter escolhido para seu médico, porque na rua a fita “com um fulgor de desejo na face” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376); a prontidão em lhe aceitar uma casa mobiliada; as chocantes jóias de “um luxo grosseiro de *cocotte*” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376); o livro da *Explicação de Sonhos* à cabeceira da cama; a intimidade com Mélanie; até mesmo o ardor dos seus beijos parece-lhe, agora, mais ciência da voluptuosidade que paixão sincera.

O primeiro impulso é o de escrever-lhe e mandar-lhe cheque de duzentas libras a fim de pagar as semanas que passa em sua cama. O rancor o invade ao pensar que pela *cocotte* causaria desalento ao avô e arruinaria definitivamente a própria vida. Sente muita

raiva e ao mesmo tempo muito amor por Maria Eduarda. Decide ir aos Olivais, quer saber qual a razão da mentira tão frívola. A cena que se passa então é de altivez tremenda: bem dialogada, seguramente exposta e primorosamente marcada. Entre misérias e lágrimas, Maria Eduarda, numa consternação sem fim, enrouquecida pelo choro, sem o olhar, de modo submisso, como num confessorário, desvenda-lhe os infortúnios da vida, capaz de sensibilizar coração mais árido, impossibilitando alma para qualquer impulso que não fosse o sentimento de piedade, da caridade mais pura, da comiseração mais bondosa, segundo António Sérgio (1971).

A cena toca o leitor, despertando-lhe o sentimento de piedade ou tristeza:

– Escuta-me, pelo amor de Deus! não digas nada, deixa contar-te... Eu ia lá, tinha mandado Melanie por uma carruagem. Ia ver-te... Nunca tive a coragem de te dizer! Fiz mal, foi horrível... Mas escuta, não digas nada ainda, perdoa, que eu não tenho culpa!

De novo os soluços a sufocaram. E caiu ao canto do sofá, num choro brusco e nervoso, que a sacudia toda, lhe fazia rolar sobre os ombros os cabelos mal atados. ...

– Escuta-me!... Nem sei como hei de dizer... Oh, são tantas coisas, são tantas coisas!... Tu não te vais já embora, senta-te, escuta... ...

– Maria começou a falar do seu passado, desmanchadamente, hesitando, balbuciando, entre grandes soluços que a afogavam, e pudores amargos que lhe faziam enterrar nas mãos a face aflita.

A culpa não fora dela! Ele devia ter perguntado àquele homem que sabia toda a sua vida... Fora sua mãe...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1385)

Maria Eduarda humilha-se, pede perdão, suplica-lhe piedade e implora-lhe

misericórdia:

Ela cobriu-lhe logo de beijos os dedos, as mangas, arrebatadamente: e ansiosa implorava do fundo da sua miséria um instante de misericórdia.

– Oh, dize que me perdoas! Tu és tão bom! Uma palavra só... Dize só que não me odeias, e depois deixo-te ir... Mas dize primeiro... Olha ao menos para mim como dantes, uma só vez! ...

Atirou-se para o chão, como um a criatura vencida e finda, escondendo a face no sofá. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1386-1387)

Dâmaso faz publicar na *Corneta do diabo*, um jornal de quinta categoria, artigo injurioso em que ofende o moral de Carlos da Maia e de Maria Eduarda. Ega consegue

descobrir o autor, bem como suprimir a tiragem, mediante suborno. Carlos manda desafiar Dâmaso a duelo ou retratação por escrito. No momento em que Ega e Cruges, que representam Carlos, chegam à casa do conspirador, uma violenta onda de sangue cobre-lhe a face. A questão é única: ou Dâmaso retrata-se publicamente da injúria ou concede reparação pelas armas. O que se passa na casa de Dâmaso é patético:

– Em resumo, Dâmaso, desdiz-se ou bate-se?
– Desdizer-me? – tartamudeou o outro, empertigando-se, num penoso esforço de dignidade, a tremer todo. – E de quê? Ora essa! É boa! Eu sou lá homem que me desdiga!
– Perfeitamente, então bate-se...
Dâmaso cambaleou para trás desvairado:
– Qual bater-me! Eu sou lá homem que me bata! Eu cá é o soco. Que venha para cá, não tenho medo dele, arrombo-o...
Dava pulinhos curtos de gordo, através do tapete, com os punhos fechados e em riste. E queria Carlos ali para o escavacar! Não lhe faltava mais senão bater-se... e então duelos em Portugal, que acabavam sempre por troça!
(QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1427)

Como Dâmaso nem aceita a retratação nem o duelo, Ega o adverte de que Carlos, em qualquer lugar que o encontre, escarraria-lhe na face. Apavorado, “coberto de bagas de suor” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1427) e agoniado, Dâmaso implora para que Ega o livre daquele embaraço. O desafiado aceita assinar carta afirmando que tudo o que publica sobre Carlos e Maria é invenção falsa e gratuita dum momento de embriaguez.

Após o sarau literário no Teatro da Trindade, Guimarães revela a identidade de Maria Eduarda, solicitando a Ega que entregue a Carlos ou à irmã um cofre, com papéis importantes, a pedido de Maria Monforte, que fora sua amiga íntima em Paris. Quando Guimarães relata que vira Carlos da Maia e a irmã Maria numa mesma carruagem, os olhos de Ega expressam o horror desvairado por aquela extremosa catástrofe.

Ega é o primeiro a saber e a experimentar a tragédia de que são vítimas Carlos e Maria Eduarda, cuja única culpa remonta às suas origens. O violento *fatum* se lança e é verificado através da perplexidade, da impotência e do sofrimento de Ega. Espantado, Ega esforça-se por acreditar que seja um equívoco, mas a verdade faz-se categórica:

– Como vi, ainda não há muitos dias, o sr. Carlos da Maia com a irmã e com V. Ex^a, na mesma carruagem, no cais do Sodré.

Ega como a um clarão de relâmpago, entrevira toda a catástrofe: e agarrou avidamente o braço do sr. Guimarães, num terror que ele abalasse, desaparecesse, levando para sempre o seu testemunho, esses papéis, o cofre da Monforte, e com eles a certeza – a certeza por que agora ansiava. E através do Loreto, vagamente, foi balbuciando, justificando a sua emoção, para tranqüilizar o homem, poder lentamente arrancar-lhe as coisas que soubesse, as provas, a verdade inteira. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1470)

Ega ergue as mãos para o céu numa expansão silenciosa da aflição intensa que sente. A única certeza é a de que as revelações de Guimarães são incontestáveis, pois não têm falha nem lacuna e também porque os papéis que traz dentro de uma caixa de charutos contêm a veracidade acerca das suas denúncias. Guimarães conhece Maria Monforte em Portugal, torna a encontrá-la em Paris com outros amantes, depois da morte do italiano; conhece Maria Eduarda desde pequena, visita-a no convento de Tours, sabe de *Mac Gren* e de Castro Gomes. Todas essas circunstâncias conjugam-se com história contada por Maria Eduarda sobre a própria vida e a da mãe a Carlos. Dessa maneira, a certeza assombrosa ganha relevo: Carlos é amante da irmã.

Ega não se conforma como aquela confusão pode ter ocorrido numa sociedade burguesa, bem policiada, bem instituída; enfim, civilizada. O cofre entregue por Guimarães contém documentos que elucidam a verdadeira situação dos amantes: a brutal verdade de que o amor de Carlos e Maria Eduarda é uma incestuosa relação entre irmãos.

A tragédia é revelada. O amigo tenta, desesperadamente, “desdramatizar o que lhe parecia o enredo de uma novela barata” (MÓNICA, 2001, p. 223), entretanto não é possível. Sem saber o que fazer com a terrificante confidência que encerra em seu poder, Ega pensa em nada dizer, pois assim não geraria um conflito assombroso, não destruiria a vida do amigo que tanto ama, nem “estragaria a vida de duas inocentes e adoráveis criaturas, atirando-lhes à face a prova do incesto” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1475). No entanto, a idéia do incesto

é bastante aterrorizadora para isso se efetivar. Não conseguindo apresentar a terrível verdade ao amigo, pede auxílio ao procurador Vilaça para que o faça.

Dessa maneira, no desenvolvimento crescente e irreversível da intriga, às revelações segue-se a grande desgraça familiar: o incesto consciente, a morte de Afonso da Maia, a partida de Maria Eduarda, a nulificação afetiva de Carlos. Cumpre-se, desse modo, uma série fatal de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada, prognosticada por Vilaça a Afonso no começo do enredo e constatada, igualmente pelo procurador, no final do romance: de acordo com uma velha tradição, são sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete (QUEIRÓS, 1997, v.1).

Descoberto o incesto, Carlos, irrefletido e exaltado, indigna-se:

– Eu tu acreditas que isso seja possível? Acreditas que suceda a um homem como eu, como tu, numa rua de Lisboa? Encontro uma mulher, olho para ela, conheço-a, durmo com ela e, entre todas as mulheres do mundo, essa justamente há de ser minha irmã! É impossível... Não há Guimarães, não há papéis, não há documentos que me convençam! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1489)

Sem imaginar a perturbação que causará ao avô, na expectativa de que saiba algo diferente capaz de contestar a história de Guimarães, a fim de tirá-lo daquele padecimento, conta-lhe a terrível descoberta. Um tremor apodera-se de Afonso que cai “pesadamente numa poltrona”, permanecendo por algum tempo “devorando” Carlos e o amigo “com um olhar esgazeado e mudo” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1490):

O velho levou muito tempo a procurar, a tirar a luneta dentre o colete com os seus pobres dedos que tremiam; leu o papel devagar, empalidecendo mais a cada linha, respirando penosamente; ao findar deixou cair sobre os joelhos as mãos, que ainda agarravam o papel, ficou como esmagado e sem forças. As palavras por fim vieram-lhe apagadas, morosas. Ele nada sabia... O que a Monforte ali assegurava, ele não o podia destruir... Essa senhora da rua de S. Francisco era talvez na verdade sua neta... Não sabia mais... E Carlos diante dele vergava os ombros, esmagando também sob a certeza da sua desgraça. O avô, testemunha do passado, nada sabia! Aquela declaração, toda a história do Guimarães aí permaneciam inteiras, irrefutáveis. Nada havia, nem memórias de homem, nem documentos escritos, que as pudesse abalar. Maria Eduarda era, pois, sua irmã!... E um

defronte do outro, o velho e o neto pareciam dobrados por uma mesma dor – nascida da mesma idéia. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1490-1491)

Com coração dilacerado, a voz encovada e trêmula, Afonso, da mesma maneira que faz em Pedro na noite do suicídio deste, arrasta o neto para si e beija-o na testa. O avô sabe que Maria Eduarda é amante de Carlos e por isso afasta-se, caído sobre a bengala, derrotado por aquele inexorável destino que após tê-lo ultrajado na idade de pleno vigor com a desventura do filho, o tortura e o abate, na idade avançada, com o infortúnio do neto.

Carlos da Maia procura a irmã, a fim de relatar a terrível história, todavia não resiste ao apelo dos sentidos e entrega-se a ela, que, nessa circunstância, ainda ignora a verdade. Carlos lança-se ao incesto consciente. Por fraqueza de ânimo, por pusilanimidade, abandona-se ao envolvimento, ao estonteamento e à atração por Maria Eduarda:

Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia. Terrível como o bafo ardente dum abismo, escancarado na terra a seus pés. Ainda balbuciou: “não, não...” Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era como a continuação do suspiro, e em que o nome de *querido* sussurrava e tremia. Sem resistência, como um corpo morto que um sopro impele, ele caiu-lhe sobre o seio. Os seus lábios secos acharam-se colados num beijo aberto que os umedecia. E de repente, Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1500)

Essa situação tortura e causa horror a Ega, que não deseja mais testemunhar a incomparável ignomínia.

A inquietação da consciência pelo crime cometido apossa-se de Carlos e, desconfiando que Afonso e Ega têm conhecimento do delito, não ousa enfrentá-los. Quando é obrigado a encarar o avô em atitude acusadora, quase espectral, nasce nele uma idéia de morte. Disto resulta o último acontecimento trágico do romance: a morte súbita de Afonso da Maia.

Na última noite em que Carlos volta dos Olivais, depois de cometer o incesto consciente, ao chegar ao Ramalhete, depara-se com avô que o espera. Afonso surge

“mudo, grande, espectral”, pisando “surdamente o tapete” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1507). Segundo Isabel Cristina Rodrigues (2002), a linguagem da mais íntima tragédia é a do silêncio. Assim, Carlos ambiciona descansar em alguma parte “numa grande mudez e numa grande treva” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1507) e Maria Eduarda parte para sempre, “grande, muda, toda negra na claridade” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1521). Esse mesmo silêncio é outra vez percebido no eco dos passos de Carlos e Ega durante a visita, após dez anos, ao Ramalhete: “os seus passos soaram como um claustro abandonado” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1536)

Nessa noite, após o silêncio confuso e duro do avô, Carlos pensa em suicidar-se, no entanto esse pensamento não persiste, dado que, com a morte de Afonso, Carlos encara a vida como um castigo. Tem de viver, é o seu castigo, porque é preciso purgar-se da culpa de ser o ocasionador da morte do avô. Carlos aceita a maior das penas: existir, tendo a idéia de que o termo final da vida está ali e que unicamente a solidão lhe fica à espera.

O desencanto de Carlos, expresso na última cena de *Os Maias*, também pode ser considerado patético. Na visita ao Ramalhete, dez anos depois do momento maior da tragédia, Carlos, pálido e calado, procura recobrar o passado perdido no deserto da casa, onde sente ter vivido sua vida inteira. Segundo Ega, esse sentimento se dá porque é ali que Carlos vive a paixão, o que verdadeiramente dá sabor e relevo à vida. Carlos e Ega percorrem todos os compartimentos, entretanto, diante do escritório de Afonso, a emoção não desvanece e a memória parece mais triste. Na dificuldade de abrir a fechadura emperrada, as mãos de Carlos tremem de comoção e Ega, também abalado, revê “toda a sala tal como outrora, com os seus candeeiros Carcel dando um tom cor de rosa, o lume crepitando, o reverendo Bonifácio sobre a pele de urso, e Afonso na sua velha poltrona, de casaco de veludo, sacudindo a cinza do cachimbo contra a palma da mão” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1537). Diante da lugubridade, a constatação de Carlos é comovente: “como tudo passara!” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1536).

É patética a posição, mais uma vez passiva, assumida por Carlos. Para ele, num país como Portugal, o único procedimento é esperar. Permanecendo na expectativa da espera, vive paixão condenada pelo infortúnio. De acordo com Isabel Pires de Lima (1988), terminará por transformar-se num estrangeirado, que do seu país lembra com saudade de apenas alguns valores castiços e tradicionais. No final da obra, manifesta, ironicamente a predileção pela filosofia fatalista, que se restringe em aguardar sossegadamente as regras do destino, sem nada desejar ou rezear.

O patético no romance *Os Maias* manifesta-se sob as mais diversas formas, propulsionando todo o enredo até o desfecho final. A desgraça provoca cenas patéticas na obra em questão. A título de exemplificação, tem-se a descoberta do parentesco com Maria Eduarda: o terror que Carlos imagina só nos livros acontece na própria vida.

O desespero possui, na obra, várias formas de representação. Expressa-se pelas próprias palavras das personagens do romance analisado, bastando lembrar as constatações de Carlos:

– Não! É estranho, não me faço mais desgraçado! Aceito isto como um castigo... Quero que seja um castigo... E sinto-me só muito pequeno, muito humilde diante de quem assim me castiga. Esta manhã pensava em me matar-me. E agora não! É o meu castigo viver, esmagado para sempre... O que me custa é que ele não me tivesse dito *adeus*!! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1510)

Expressa-se ainda através dos fortes gestos patéticos de Afonso da Maia diante da iminência da própria morte:

O clarão chegava, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete; a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até às profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. 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 derradeiros que devesse dar na vida! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1507)

Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da Poética* (1969), considera que o *pathos* autêntico na dramaturgia provoca tanto o impacto de qualquer ouvinte, quanto do próprio orador. Considerando essa teoria no romance, pode-se dizer que o verdadeiro *pathos* provoca tanto o impacto do leitor, quanto o da personagem. Carlos sofre grande choque quando se dá conta que tanto o avô, quanto Ega têm conhecimento do crime. Ele sente medo do avô, possivelmente inspirado pelo indefinido sentimento da antiga lealdade dos Maias. O impacto também é grande quando Carlos encontra o avô morto no jardim:

Afonso da Maia lá estava, nesse recanto do quintal, sob os ramos do cedro, sentado no banco de cortiça, tombado por sobre a tosca mesa, com a face caída entre os braços. O chapéu desabado rolara para o chão; nas costas, com a gola erguida, conservava o seu velho capote azul. Em volta, nas folhas das camélias, nas aléias areadas, refulgia, cor de ouro, o sol fino de inverno. Por entre as conchas da cascata o fio d'água punha o seu choro lento. Arrebatadamente, Carlos levantara-lhe a face, já rígida, cor de cera, com os olhos cerrados, um fio de sangue aos cantos da longa barba de neve. Depois caiu de joelhos no chão úmido, sacudia-lhe as mãos, murmurando: –“Ó avô! Ó avô!” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1508)

Afonso, símbolo da consciência trágica, manda espreitar e descobre o crime pungente do neto e por isso morre, solitariamente, de vergonha, no quintal do Ramalhete. Consoante Alberto Machado da Rosa (1963), esse é o ponto culminante do drama, o grande momento patético, uma vez que, juntamente com ele, o fundamento do sentimento nobre morre também. Afonso permanece, apenas e tão somente, na lembrança terna e romântica de Alencar – o poeta amigo da família e verdadeiro representante do romantismo decadente. Dessa maneira, o que persiste é indignidade bem como impiedade.

De acordo com Staiger, o *pathos* da dor inclui tanto o momento em que o herói e aqueles que o cercam reconhecem o terrível sofrimento, como também o grau de consciência que capta essa dor. O terrível sofrimento é reconhecido quando Carlos descobre

que é amante da própria irmã e não consegue dizer isso a ela, mantendo, por alguns dias, o incesto consciente.

O *pathos* leva o público-leitor à simpatia ou à repugnância frente à situação narrada e lança questões ao coração e não à mente. Ao coração, porque é possível entender e compreender Carlos, compreender-lhe a falta de coragem diante de Maria Eduarda, de Ega e do avô. Ao coração porque, concomitantemente, não é possível entender e compreender Carlos que, em vez de contar toda a verdade à irmã ou fugir dela, justifica seus atos por meio do grande amor que sente por Maria enquanto mulher, pois de um momento para outro não é possível enxergá-la como irmã. O que importa é que o leitor não permanece passivo frente à situação. É tocado no coração e não na mente.

Ao longo de todo o drama expresso pelo romance, encontra-se o patético exemplarmente dado. Nos gestos e ações de Carlos e Afonso ficam estampados os teores comoventes de almas que são vítimas de situações e de paixões. Comovente também é a leitura dessa obra. O leitor, à medida que a tensão patética progride, comove-se, sente temor e ao mesmo tempo piedade, como na tragédia grega, em que os espectadores, através desses sentimentos, atingem a *catarse*.

Em relação ao patético, ressalta-se o registro do sofrimento, da paixão, dispostos de tal modo na estrutura textual que provocam o impacto no leitor, de maneira a não lhe permitir a passividade frente ao relatado. Os gestos e as palavras patéticas das personagens atuam, pois, na recepção da obra pelo leitor, falando-lhe não à razão, mas ao coração. O suicídio de Pedro, a revelação de Guimarães, o incesto consciente, a morte de Afonso são compreendidos pelo leitor, provocam sentimentos de estima ou repulsa, porém não lhe permitem nunca passividade.

Se o patético na tragédia grega está sempre ligado à *catarse*, compreendida esta como cura das emoções, não é possível ver o patético presente no romance queirosiano

analisado da mesma forma. Sua função não reside no alívio das tensões, mas, antes, no suscitar da indignação do leitor frente a um percurso de decepção e ilusão, enfim, de desistência. Num primeiro momento, há o toque das paixões; em outro, a indignação frente ao relatado; num terceiro momento – final – há apenas o amargor, a sensação de soco na boca do estômago, restando ao leitor a tristeza de tomar conhecimento do fracasso de todos os grandiosos desígnios de uma geração, da degradação da personagem e da degradação moral da família tanto pelo adultério, quanto pelo incesto.

No romance queirosiano não é possível falar em cura das emoções pelas emoções. O drama dos heróis não se configura como sacrifício individual para garantia da ordem coletiva, tal qual ocorre na tragédia ática. O suicídio de Pedro, a morte de Afonso e a desistência de Carlos não contribuem para a construção de nova estrutura social. Aí estão como registro de uma realidade degradante que, no entanto, não se modifica com o sacrifício dos heróis.

Presságios e simbologia

Os presságios, enquanto signos que marcam a narrativa, indicam a tragédia. As personagens parecem estar subjugadas a um destino “como consequência de um encadeamento de situações que as envolve cada vez mais” (FLORY, 1993, p.132). Os trágicos destino de Pedro, Afonso, Carlos e Maria Eduarda configuram-se e têm como consequência o castigo e a dispersão final de uma raça.

A descrição premonitória do Ramalhete envolve um destino trágico da família de *Os Maias*. Vilaça tenta dissuadir Afonso de estabelecer-se no casarão de Lisboa; o procurador refere-se a uma lenda, segundo a qual são sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. Afonso não acredita, e ri da observação, contudo o presságio realiza-se no desfecho trágico:

– Há três anos, quando o sr. Afonso da Maia me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. O Sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... Pois fatais foram! (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1516)

A fatalidade da família Maia está relacionada ao Ramalhete. É lá que ocorre o suicídio de Pedro e a funesta morte de Afonso, por causa do desprazer que lhe causa o incesto dos netos.

Constitui-se sob o aspecto de outro presságio a semelhança percebida por Afonso, através de um retrato, entre Pedro e um avô de sua mulher, um Runa, que se enforca. O filho fraco e romântico assemelha-se ao avô Runa, conseqüentemente, Afonso receia que a similitude de Pedro com este ascendente seja indício de uma catástrofe:

E havia agora uma idéia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parecença de Pedro com o avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfica: este homem extraordinário, com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera – e julgando-se Judas enforcara-se numa fogueira... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1053)

Em tom de presságio, Afonso da Maia medita acerca da semelhança física entre Pedro e o antepassado Runa, associando-os e antecipando, ao leitor, o destino suicida do primeiro. Os possíveis motivos da ação desvairada de Pedro são resultado da educação e da herança histórica da mãe, bem como da família Runa. A paixão descontrolada, o falso misticismo, os impulsos e as relações bruscas e violentas manifestam, no decorrer da narração, a predestinação de Pedro da Maia para o trágico.

Na noite do suicídio de Pedro da Maia, o melancólico crepúsculo, o apagar das velas, o rumor do mar bravo, a treva, a chuva e o vento combinam-se com os arrepios e pressentimentos do pai, prenunciando a catástrofe iminente. Os silêncios, os rumores, os sons da natureza contribuem para notabilizar a cena do suicídio do filho de Afonso.

Em se tratando do âmbito cromático, o vermelho é uma cor simbólica nessa obra. A primeira vez que Alencar testemunha Maria Monforte e Pedro da Maia em público, ele encontra-se com uma camélia escarlata na casaca “igual às dum ramo pousado no rebordo do veludo” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p.1056). Os olhos profundos de Monforte fixam-se intensa e demoradamente em Pedro.

Ele escreve – todos os dias – duas cartas à Maria e as envia juntamente com um grande ramo das melhores camélias do jardim do Ramallete. As camélias escarlates marcam a paixão dos dois. Essa cor também presentifica-se na primeira vez que Afonso avista o filho com Maria Monforte. O vermelho muito vivo e rutilante da sombrinha de Maria, como uma larga mancha de sangue (QUEIRÓS, 1997, v.1), espalha-se por toda a caleche, bem como sobre a própria ligação dos dois, definindo o suicídio de Pedro “numa poça de sangue” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1074), onde a catástrofe é consolidada:

A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atirou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando, um criado acudia também com uma lanterna. Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue

que se ensopava no tapete, Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1074)

A cor vermelha também está presente em outras circunstâncias: na sala de *reps* da casa de Maria Eduarda; na cor do teto de madeira do *Kiosque*; no vestido de muitas damas; nas letras com o nome Toca, que Maria Eduarda imagina pintado sobre o portão da casa dos Olivais; na panóplia de tourada no corredor dessa casa etc.. Para Jean Chevalier e Alain Cheerbrant (2000), o vermelho é a cor da alma, da libido e do coração. Considerado fúnebre, porque também é a cor do sangue da morte, o vermelho apresenta ambivalência: oculto, significa vida; derramado, exprime a morte. Dentre outras particularidades, o encantamento presente nessa cor está manifesto no caráter ambivalente que ela possui, representante dos mais profundos impulsos humanos: “ação e paixão, libertação e opressão” (2000, p. 946).

Quando Afonso vê Maria Monforte pela primeira vez, nota-se uma descrição plena de símbolos premonitórios:

Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlata, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa; e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos dum azul sombrio, entre aqueles tons rosados. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1058)

Afonso tem um trágico pressentimento: “Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlata que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1058).

Além do “mármore grego” que remete à Antigüidade e, portanto, à tragédia grega, e o sombrio dos olhos que sugerem o luto, é principalmente na atuação da sombrinha escarlata que se percebe a mais patente expressão de agouro, pois revela a dominação que Maria exerce sobre Pedro. Consoante Carlos Reis, o escarlata da sombrinha antecipa a cor da

“poça de sangue que se ensopava no tapete” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1074) na noite do suicídio de Pedro, todavia, o sangue que Afonso julga ver “é também o da consangüinidade incestuosa que há de unir Carlos e Maria Eduarda” (REIS, 1995, p. 94).

O que parece ser apenas um acessório feminino, ganha amplitude, pois a distinção da cor violenta da sombrinha de Maria Monforte prenuncia a imagem da excêntrica e larga mancha de sangue. É também escarlata o vestido da condessa de Runa, sogra de Afonso, no quadro pintado por Constable exposto logo no início e retomado no final da obra. O predomínio da cor mostra-se relacionado ao infortúnio encerrado no romance e funciona como espécie de premonição, de advertência antecipada do que vai acontecer.

Depois da longa lua de mel em Paris, Maria Monforte e Pedro voltam a Lisboa, onde as festas, em casa, são freqüentes. A beleza de Monforte é cada vez mais esplêndida, despertando o interesse de alguns admiradores. Pedro, apesar de não sentir ciúmes, começa a ter “horas sombrias” e sente “um tédio daquela existência de luxo e festa” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1063). Nos quadros vivos das *soirées*, ela mostra-se “soberanamente bela sob as roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto oriental de Judite” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1063). Da mesma maneira que Helena é a responsável pela guerra de Tróia que dura sete anos, porque é levada, do grego Menelau, pelo troiano Páris; Maria Monforte, ao fugir com Tancredo, desencadeia, com o suicídio do marido, o princípio da destruição da família Maia, que se consolidará no incesto dos filhos.

O trágico ganha amplitude quando nasce Carlos Eduardo da Maia, cujo nome escolhido pela mãe é o do último príncipe Stuart¹², desígnio que parece conter um destino de amores e façanhas. Pedro quer dar ao filho o nome de Afonso, mas Maria não

¹² O príncipe de Inglaterra Carlos Eduardo Stuart (1720-1788) é filho de Jaime Stuart, príncipe de Galles. Carlos Eduardo Stuart casa-se, inicialmente, com Luísa, princesa de Stolberg-Gedern, mas não há descendência desse casamento. No segundo casamento, com Clementina Walkinshaw, nasce Carlota Stuart, duquesa de Albany. Carlos Eduardo é um príncipe que desencadeia muitas paixões e rebeliões. Em se tratando das segundas, as maiores delas são a batalha de Culloden (1746) e, na seqüência, a que objetiva recuperar o trono inglês para seu pai. A sua morte representa o fim da dinastia Stuart e ascensão do primeiro Jorge.

consente, pois lê, no momento, novela que tem como herói o romântico príncipe Carlos Eduardo Stuart e, seduzida pelas aventuras e desgraças do príncipe, dá o nome de Carlos ao filho. De acordo com Suely Flory (1983), no nome do último Stuart está contido o destino do último descendente da família Maia.

No soneto que Tancredo envia à Maria Monforte, juntamente com o ramo de flores, em agradecimento à hospitalidade, compara-a à “nobre dama da Síria” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1067) que dá água ao cavaleiro árabe e, sobretudo, à Beatriz de Dante Alighieri. Beatriz, a mulher amada, que guia Dante no paraíso, é a única que pode levá-lo a Deus e é, portanto, a responsável por salvar-lhe. Maria Monforte é também responsável, porém não pela salvação, mas pela perdição de Pedro, o homem que tanto a ama. De certa maneira, ela também é a causa da “salvação”, todavia não de Pedro, mas dela mesma e do príncipe italiano, porque, fugindo com ele, faculta-lhe a vivência da própria paixão e da de Tancredo.

Carlos da Maia conhece várias mulheres, a maioria delas casadas, e com elas mantém relação amorosa. A espanhola Encarnación, a coronela dos Hussardos, Madame Rughel e a Condessa de Gouvarinho são exemplos da intensa galantaria de Carlos. Entretanto, ele próprio considera-se, assim como satanás, um impotente de sentimento. João da Ega compara Carlos a D. Juan e por isso há de acabar “desgraçadamente como ele, numa tragédia infernal” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1144). Essa confrontação possui uma forte tensão premonitória. Contudo, o donjuanismo de Carlos efetiva-se e aniquila-se em Maria Eduarda pois, quando a encontra, torna-se um homem capaz de amar.

O leitor tem a impressão de que todas as coisas concorrem para o encontro de Carlos da Maia e Maria Eduarda. Pouco antes do jantar no Hotel Central, onde Carlos a vê pela primeira vez, Ega explana o preceito da inevitabilidade amorosa: “cada um tem a sua mulher, e necessariamente tem de a encontrar... estais ambos insensivelmente, irresistivelmente, fatalmente, marchando um para o outro!” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1144).

Assim sendo, dois seres concorrerão fatalmente um para o outro. Nessa mesma noite, Carlos relembra o passado trágico dos pais que o avô procura esconder. O conhecimento entre Carlos e Maria Eduarda, desde o princípio, parece pressagiar o trágico.

Na noite em que Carlos, ainda sem conhecer Maria Eduarda, vai à sua casa examinar a filha, repara os seus grandes olhos “dum azul profundo e líquido” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1220). A afinidade de Carlos e Rosicler é admirável e ele se pergunta de quem Rosa herda aqueles olhos azuis. Na referência a um azul sombrio dos olhos de Rosicler, Carlos adverte, com antecipação, o parentesco entre ela e a mãe, Maria Monforte.

Ainda enquanto presságio, pode-se pensar no diálogo de Carlos e Craft depois que aquele recebe bilhete de Maria Eduarda para ir à sua casa, porque a governanta inglesa está doente. O amigo, percebendo a felicidade flamejante de Carlos, diz-lhe que parece ter “uma auréola na nuca” (QUEIRÓS, 1997, p. 1278) e que algo bom deve ter-lhe ocorrido:

Carlos espreguiçou-se, sorrindo. Depois olhou para Craft um momento, em silêncio, encolheu os ombros, e murmurou:

– A gente, Craft, nunca sabe se o que lhe sucede é, em definitivo, bom ou mau.

– Ordinariamente é mau – disse o outro friamente, aproximando-se do espelho a retocar com mais correção o nó da gravata branca. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1278)

Da mesma maneira que Afonso não acredita que as paredes do Ramallete são fatais, Carlos também não acredita em presságios, inconsciência que, muitas vezes, caracteriza o herói trágico. É João da Ega quem previne Carlos de que a sua inconstância sentimental poderá ter resultado trágico. Também é claro o aviso da ministra da Baviera na ocasião em que, na corrida de cavalos, Carlos ganha sozinho doze libras por apostar em Vladimiro: “– Ah, monsieur - exclamou a vasta ministra da Baviera, furiosa – mefiez-vous... Vous connaissez le proverbe; heureux au jeu...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1272).

A inconsciência de Carlos também é latente quando não interpreta o murchar dos três lírios brancos no vaso da casa de Maria Eduarda. Segundo Carlos Reis (1995), o murchar dos lírios, símbolo de pureza, indica a destruição de uma família que começa a desestabilizar, pois, a partir daquele momento, começam as relações entre Carlos e Maria Eduarda.

A menção ao número três é freqüente. Além dos três lírios, encontram-se, três pedregulhos na cascatazinha; três navios observados por Afonso do terraço; três argoladas na porta da casa em que Carlos se encontra com Gouvarinho como “três avisos, três rebates da moral” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1247) e três degraus de pedra da Toca. O número pode simbolizar os três derradeiros remanescentes dos Maias: Afonso, Carlos Eduardo e Maria Eduarda.

Um outro presságio que aproxima as duas personagens é a semelhança dos nomes, Carlos Eduardo; Maria Eduarda: “havia uma similitude nos seus nomes; quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1279). Carlos, herói inconsciente, entende a parecença como sinal de felicidade. A semelhança de nomes, verificada por Carlos na primeira vez que ouve o nome dela, prognostica, de fato, mas de maneira trágica. Ainda enquanto aproximação, tem-se a de Maria Eduarda com Afonso da Maia, que vem a saber mais tarde ser seu avô. Eles parecem-se – Carlos reconhece em ambos ações de piedade e de generosidade. Maria Eduarda, assim como Afonso, socorre os necessitados.

As coincidências que um encontra no outro continuam. Os sinais da tragédia manifestam-se a cada momento. Na visita que faz ao Ramalhete, Maria Eduarda, diante do retrato de Pedro da Maia, verifica que Carlos não se parece com o pai. Ela percebe em Carlos da Maia semelhança com sua mãe, Maria Monforte:

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

Pois é verdade, há um não sei quê na testa, no nariz... mas sobretudo certos jeitos, uma maneira de sorrir ... Outra maneira que tu tens de ficar assim um pouco vago, esquecido... Tenho pensado nisto muitas vezes... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1366-1367).

As frases reticentes e perturbadas de Maria sugerem o trágico. Maria Eduarda revela mais consciência dos fatos em que se instala o pressentimento, conservando Carlos numa posição mais inconsciente, pois está impressionado pela obsessiva paixão. Nesta cena – totalmente dramática e ao mesmo de tempo de grande ironia transcendente e clássica pureza – Maria, inconscientemente, manifesta a intuição da tragédia, identificando, na mãe, o amante, não apenas fisicamente mas, sobretudo, na maneira de ser.

A partir do momento em que se encontram, algo parece recair sobre os dois amantes e principia-se a manifestação dos presságios, acasos e coincidências que um encontra no outro. No momento em que Maria Eduarda nota semelhança fisionômica entre Carlos e Maria Monforte, o comportamento dele demonstra a mais pura desatenção e alheamento. Nem mesmo olha para o retrato do pai. Ao passo que Maria Eduarda observa atenta e interessada os tristes, grandes, negros e lânguidos olhos do pai, à claridade da vela. Carlos, inocentemente, desarrolha, com devoção, a garrafa de Chambertin, seduzido e, ao mesmo tempo, vaidoso, daquela parecença que os torna mais próximos e o lisonjeia. De acordo com Alberto Machado da Rosa (1963), a cena tem o impacto clássico da mais legítima tragédia.

No ambiente da “Toca”, o local onde Carlos e Maria Eduarda encontram-se, confirma-se a forte impressão desta com relação à tragédia que se lançará sobre ambos. É de fundamental importância focalizar aqui a impressão nada agradável que tem quando observa a coruja “com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agourentos” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1341). A descrição grotesca do gênio tutelar da casa, o ídolo japonês, previne a proximidade do trágico incesto:

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 dum feto. E este monstro triunfava, encançado 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... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1343)

A sugestão do nome da casa é dada por Carlos que, intuitivamente, pressupõe a dimensão animalesca daquela relação. Nota-se que “Toca” faz lembrar furna, covil ou buraco de árvores onde se abrigam os animais: “uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1340). A “Toca” evoca a estúpida e contranatural ligação dos dois irmãos.

A descrição grotesca do ídolo japonês e a utilização de expressões como monstro e bestial antecipam a grosseira ligação amorosa dos dois amantes, numa amarga ironia, pois imaginam futuro alegre e repleto de felicidade. O monstro é o gênio tutelar do ambiente onde o incesto se consolida pela primeira vez. Assim sendo, é a significação de tudo o que é abjeto, repugnante e irregular numa ligação incestuosa. Toda a expressão simbólica da “Toca” tem grande importância enquanto sensação ou advertência antecipada do futuro.

Na descrição do quarto em que transcorrerão os amores de Carlos e Maria Eduarda, os presságios alcançam impressão considerável, uma vez que o incesto está quase consumado:

Era uma alcova, recebendo a claridade duma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama de lã, 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 faixa de sol, a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho... Era toda, paredes e teto, de um brocado amarelo, cor de botão-de-ouro; um tapete de veludo, do mesmo tom rico, fazia um pavimento de ouro vivo sobre que poderiam correr nus os pés ardentes duma deusa amorosa – e o leito de docel, alçado sobre um estrado, coberto com uma colcha de cetim amarelo, bordada a flores de ouro, envolto em solenes cortinas também amarelas de velho brocatel, enchia a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1340-1341)

Além da referência explícita à paixão trágica que ali há de se desenrolar, outras particularidades estão impregnadas de sentido premonitório, como, a referência à ligação irregular de Vênus e Marte. O quarto onde se dará o incesto exprime simbolicamente a especificidade fatíloqua e sinistra do amor boçal e, ao mesmo tempo sublime, uma vez que há a total contaminação do sagrado e do profano: o ídolo japonês é um deus bestial, um monstro, em presença do qual, muitos puseram-se de joelho e fizeram-lhe oração.

O painel antigo e enegrecido “onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro dum prato de cobre” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1341) que espreita a consumação do incesto, impressiona Maria Eduarda. Carlos tenta tranquilizá-la, dizendo-lhe tratar-se “do velho amigo São João Batista”. Por fim, reconhecendo a inquietude de Maria, resolve ocultar a tela de mau agouro, com uma colcha, quando deitam-se juntos pela primeira vez. É a cabeça de João Baptista, degolado por ter denunciado a relação incestuosa de Herodes com a cunhada Herodíade e seu interesse libidinoso por Salomé, sobrinha e filha desta.

A alusão ao sangue pode ser o sinal da representação da morte de Afonso da Maia, assim como a relação consangüínea dos amantes. Carlos, com gracejo, ilude-se, desfazendo as suspeitas dramáticas da circunstância. A tela expressa essencial significação, pois além de mais um indício trágico de miséria futura, significa a marca consangüínea dos amores de Carlos e Maria Eduarda.

A descrição dos faunos tocando a flauta sugere os dois irmãos, que, da mesma maneira que os faunos, estão em simetria inconsciente e incestuosa. Exatamente igual às divindades campestres que estão indiferentes aos heróis e aos santos, Carlos e Maria desprezam e provocam os preceitos humanos bem como os divinos.

Conforme Isabel Pires de Lima (1987), é preciso atentar para o caráter simbólico do dourado e do amarelo. A primeira noite de amor de Carlos e Maria Eduarda é

assinalada, predominantemente, por essas cores. O amarelo por ser a mais quente, a mais expansiva, bem como a mais ardente das cores, tem a possibilidade de representar o cunho intenso da paixão que abarca os irmãos amantes. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), o amarelo é cor que encerra ambivalência. De natureza divina e representativa do poder dos reis, príncipes e imperadores, o amarelo é também a cor anunciante do declínio, da velhice e da morte – a pele fica amarela com a aproximação da morte. Essa cor está historicamente associada à traição. Nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores é pintada de amarelo. É no quarto da “Toca”, sob o domínio dessa cor, que Maria Eduarda rende-se ao amor de Carlos e trai Castro Gomes.

Carlos não interpreta nenhum desses presságios. Inconscientemente, quer livrar-se de tudo que apresenta simbologia excessivamente manifesta: a coruja, com olhar agourento, é colocada no canto do corredor e quanto à colcha amarela, que não agrada à Maria Eduarda, sugere a substituição por cetim cor-de-rosa e risonho.

A destruição não percebida por Carlos, é mais uma vez sentida por Maria Eduarda no quarto sinistro:

Maria, conchegada a Carlos, refugiada nele, deu um longo suspiro; e os seus olhos mergulhavam inquietos naquela mudez negra, onde os arbustos familiares do jardim, toda a quinta, parecia perder a realidade, sumida, diluída na sombra. ...

Os olhos de Maria perdiam-se outra vez na escuridão – como recebendo dela o presságio dum futuro, onde tudo seria confuso e escuro também. ...

– Não sei por que, queria morrer... (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1357-1358)

Essas palavras ditas pela personagem, abrigada ao peito de Carlos, denotam o instinto trágico. Maria sofre porque ama. Interessante notar que uma trovoadas intensa de presságios acompanha a primeira noite de amor entre Carlos e Maria Eduarda. Diante de uma posse tão desejada, ele sente ansiedade e uma tristeza vaga que quase o intimida e ela recebe da escuridão o presságio de uma existência futura desordenada e sombria. O futuro temido por

Maria Eduarda realiza-se quando todos os presságios espalhados no decorrer da ação convertem-se em realidade.

É digno de nota que a correspondência entre Maria Monforte e a estátua do jardim do Ramalhete é observada desde a primeira aparição com os cabelos louros ondedos “sobre a testa curta e clássica” com a “carnação de mármore e com seu perfil grave de estátua” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1053) até a revelação do poder de domínio sobre Pedro e da capacidade de seduzir e despertar a mais intensa paixão. Há relações entre Maria e a deusa da formosura, do amor e dos prazeres. Com a partida de Monforte, o tempo escurece com ferrugem a estátua Vênus Citeréia, transformando-a em confusa premonição de infortúnio. Contudo, com o aparecimento de Maria Eduarda, a velha estátua renova-se, pondo-se novamente em vigor.

Tanto o aparecimento de Maria Monforte, quanto o de Maria Eduarda se dão de maneira enigmática e mítica. Quando Maria Eduarda chega a Lisboa, pouco ou nada se sabe sobre ela; tem-se conhecimento apenas que vem de Paris. Ela também identifica-se com a estátua do Ramalhete, pois ambas parece terem vindo de “Versalhes, do fundo do grande século...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1045). Maria Eduarda é a nova Vênus que aparece para determinar a fatalidade dos Maias. Depois da reforma do Ramalhete, a estátua da Vênus Citeréia mostra-se esplendorosa, anunciando por presságio a aproximação da nova Vênus. Maria Eduarda, alegoricamente, tomará o lugar de Maria Monforte na estátua do Ramalhete.

No Jardim do Ramalhete, onde se encontra a estátua, a cascatazinha, anteriormente seca, faz-se deliciosa, com água farta, regressando à vida, como a casa das janelas verdes. Todavia a cascatazinha manifesta estado mórbido de tristeza “melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náiade doméstica, esfiando gota a gota na bacia de mármore” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1044-1045). Tem-se aqui a expressão do tempo que passa, inexoravelmente, da mesma maneira que o destino dos Maias.

Carlos da Maia volta formado a Lisboa e, juntamente com o avô, vai habitar o Ramalhete. A estátua Vênus rejuvenesce, conquistando cor clara de estátua de parque e a cascata volta a jorrar água abundante. A transformação parece significar vida nova, plena de esperança, para a família Maia. Contudo, novamente ocorrência sinistra, bem como destruição se lançam sobre aquela linhagem. Quando Afonso morre, o fio de água que escorre da cascata chora lentamente. Com Afonso morrem não só os Maias, mas também o Ramalhete e a magnificência representada nas velhas armas, repletas de ferrugem.

O jardim do Ramalhete é espaço singular e essencial no decorrer da narrativa, revelando influência trágica. O espaço, limpo e frio, danificado e deixado ao abandono no início da obra, aparece, praticamente da mesma maneira, no final, na visita de Carlos e Ega. É no jardim que o corpo de Afonso descansará, para sempre, da carga do suicídio do filho e do crime dos netos. É no jardim que igualmente acha-se a estátua da Vênus Citeréia, com toda a carga metafórica e simbólica, presente no princípio e no término do romance. No final dele, a estátua está prestes a, mais uma vez, enegrecer, e a cascatazinha pronta a secar. O que difere da descrição do começo da obra é a presença, aparentemente lúgubre, do cipreste e do cedro envelhecendo juntos “como dois amigos num ermo” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1537).

O desalento que se abate por sobre o Ramalhete na tarde e na manhã que antecedem a revelação da identidade de Maria Eduarda a Carlos é significativo, pois prenuncia a tragédia e, por consequência, a morte. A chuvinha miúda da noite, assim como a escura manhã de chuva são motivadoras de tristeza indefinida e melancolia persistente.

Revelado o incesto, Carlos da Maia procura a irmã e rende-se ao apelo das sensações, entregando-se a ela. Carlos não tem firmeza nem decência para dar fim ao relacionamento incestuoso. Depois de praticado o incesto consciente, ele experimenta da satisfação física, mas também da repulsa e do nojo. O corpo de Maria, antes adorado como

mármore ideal, subitamente aparece-lhe como “forte demais, musculoso, de grossos membros de Amazona bárbara” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1506). A partir desse momento, a estátua principia modificação e transforma-se, com a passagem dos anos. A Vênus Citeréia encontrada no Ramalhete, dez anos depois, não expressa mais a beleza suprema ou a perfeição sublime, agora uma ferrugem verde de umidade cobre seus “grossos membros” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1537). Note-se, mais uma vez, a semelhança entre Maria Eduarda e Vênus Citeréia.

A maior impressão provocada por Maria Eduarda é a da imagem, carregada de negro, no momento em que parte para Paris. Assim como a mãe, ela também parte para o desconhecido e não mais regressa a Lisboa. Retira-se para sempre.

O leitor depara-se, na derradeira visita de Carlos e Ega ao Ramalhete, com um interior repleto de destruição, desistência e morte. A dispersão absoluta da raça está representada, dentre outros elementos que indicam o abandono, nos lençóis de algodão que cobrem os móveis de brocado cor de musgo do salão nobre, “como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1536).

Por ocasião da mudança de Maria Eduarda dos Olivais, o famoso armário da Liga Hanseática, luxuoso e sombrio, “o móvel divino do Craft”, onde dois faunos tocavam sua flauta, num desafio bucólico, encontra-se, agora, estragado, no Ramalhete. Um dos faunos quebra o pé de cabra, o outro perde a flauta bucólica. Assim como as divindades campestres que têm consigo o cunho do trágico, Carlos e Maria Eduarda acham-se mutilados, impotentes para o sentimento do amor, pois com sentimento que sobrepôs à lucidez e à razão, provocam as normas humanas e também as divinas (FLORY, 1997).

No transcorrer do romance, depara-se, muitas vezes, com indícios que possibilitam elucidar a identidade de Maria. Há uma espécie de fatalidade que assombra o Ramalhete e a família Maia, que vai tomando forma, adquirindo consistência e configurando a

tragédia por meio de circunstâncias, símbolos e sinais, ou seja, os indícios e presságios que se combinam entre si.

Trama

A peripécia, o reconhecimento e a catástrofe são elementos constitutivos da fábula trágica e estão presentes na obra em estudo. Verifica-se a peripécia, que consiste na súbita inversão dos acontecimentos, na circunstância em que Guimarães denuncia a consangüinidade entre Carlos e Maria Eduarda. O destino, eficaz e encoberto, corporificado na missão de mensageiro interpretado por Guimarães por ocasião das revelações fatídicas, é o impulso de conseqüências trágicas e calamitosas que governa as ocorrências conducentes aos acontecimentos finais.

O clima trágico intensifica-se no momento em que Guimarães, através do cofre de Maria Monforte, traz a revelação que aniquila os amores de Carlos e Maria Eduarda e transforma a felicidade dos dois amantes em completa desdita. O fatalismo, a temática do incesto, o grande valor conferido ao destino, enquanto impulso de aniquilamento, os presságios e os símbolos de natureza trágica conjugam-se nesse momento funesto.

Sr. Guimarães, o “mensageiro de Corinto”, diga-se a propósito, de Paris, chega a fim de acelerar a *anagnorisis* da tragédia de Carlos da Maia e Maria Eduarda, entregando a Ega a irrevogável caixa de charutos onde, colocado no meio de papéis de modista e outros sem valia, esconde a confidência do incesto, o acontecimento maléfico e danoso que recai sobre a família Maia. O portador da destruição tem aspecto de apóstolo. De vestimentas e barba negras, Guimarães prenuncia declaração danosa.

O cofre entregue a Carlos contém os documentos decisivos da vida passada de Maria Monforte, responsáveis pela revelação à Maria Eduarda e a Carlos do fado que os castigam. O cofre, assim como os papéis nele contidos, adquirem a devida constituição oracular délfica.

Com as revelações de Guimarães a Ega, defronta-se com a segunda etapa básica da ação trágica: o reconhecimento, isto é, a passagem da ignorância ao conhecimento. Guimarães revela a verdadeira identidade de Maria Eduarda. Quando ele diz para Ega entregar o cofre a Carlos ou à irmã, o amigo, que não conjectura que Carlos possui irmã, assombra-se, todavia a circunstância é esclarecida e Ega entrevê toda a catástrofe: Carlos é amante da irmã. Assim como nas tragédias gregas, em *Os Maias*, há o momento da *anagnorisis*, da revelação ou do reconhecimento.

A relação com Maria Eduarda faz de Carlos um homem feliz, vivem na Toca uma paixão intensa demonstrada no decorrer da narrativa. Todavia, ao reconhecimento, sucede-se, fatalmente, a catástrofe pela maneira de tornar-se inexequível a continuação de vida venturosa. Os sinais do desastre se evidenciam na morte solitária de Afonso da Maia e no total afastamento de Carlos e Maria Eduarda.

Guimarães aparece para revelar aos amantes o parentesco, a consangüinidade. Tal revelação provoca reviravolta, peripécia, mudança de situação, da felicidade para o infortúnio, da ventura à infelicidade e provoca a catástrofe (*catastrophe*). A desgraça cai sobre os irmãos que reconhecem (*anagnórise*) o incesto involuntário.

A catástrofe atinge diferentes personagens e a conseqüência é o sentimento de horror que as domina, pois são confrontadas com situações inesperadas e adversas que as transformam e as fazem padecer, tornando-se objeto de compaixão.

Os Maias são, essencialmente, romance sobre o destino. O núcleo central da obra é a tragédia, tanto pela irrealizável história de amor entre Carlos e Maria Eduarda, quanto

pelo fracasso dos planos e das aspirações de Carlos da Maia e João da Ega, em se tratando da modificação do país.

O esquema trágico da obra *Os Maias* tem como pano de fundo a teoria aristotélica, porém afasta-se dela no que diz respeito à fabulação trágica. Pois, de acordo com Aristóteles, as personagens trágicas conservam a índole engrandecida e forte até o fim, sempre em condições para o bom exercício ou desempenho das situações. Quando essas personagens enganam-se e cometem erros, não é por imperfeição de índole, e sim pela interferência do destino (*fatum*) que se encontra antecipadamente planeado.

Consoante Elisa Valério (1997), ao cometer o incesto consciente, Carlos afronta as leis da moralidade; mostra-se débil, incapaz de resistir ao domínio da paixão, distanciando-se, assim, do perfil da personagem clássica, que em tempo algum perpetra erros conscientes deles, ou seja, após certificar que os cometeu. Nesse sentido, quando volta à cama da irmã, Carlos toma para si a culpa e desafia a ira dos deuses. Ao repetir a falta, Carlos converte-a em crime.

Édipo, por exemplo, depois da fatal deliberação do embate, padece pelas conseqüências da falta desintencional e assume a punição dignamente. A solução encontrada por Carlos para fugir das ocorrências desagradáveis é fazer uma viagem, o que não é, de maneira alguma, uma punição. Quando retorna ao Ramalhete, lembra com saudade de bons momentos ali vividos, todavia, não sente, em nenhum momento, arrependimento ou remorso pela falta cometida. Maria Eduarda também afasta-se e quando torna a aparecer figura como Madame Trelain. Não se sabe qual o fim de Maria, todavia não há dúvida de que Carlos continua a desfrutar da boa vida que o dinheiro lhe proporciona. Em lugar de purificado pelo horror da tragédia, torna-se mais ocioso e boêmio.

Conforme Maria Manuel Lisboa, o amor de Carlos da Maia por Maria Eduarda provoca a tragédia, mas – ao mesmo tempo – possibilita a ele o único meio de fugir do diletantismo emocional e existencial que, depois de perdê-la, se estabelece eternamente:

O crime do incesto (ou a sua eventual punição) teria sido então o preço a pagar por uma vida plenamente vivida. Dilema moral característico de qualquer tragédia que se preza, mas aqui resolvido não no banho de sangue da praxe, mas simplesmente por via da desilusão, do desencanto, e do retorno a uma moralidade convencional (a vida respeitável sem a irmã amada). Essa moralidade, porém, fica ela própria arguivelmente maculada pela insignificância desmoralizante das existências por si fomentadas. (2000a, p. 392)

Encontra-se em *Os Maias* muitos dos elementos inerentes à efabulação trágica: os três elementos nucleares, melhor dizendo, a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe; a disseminação de vaticínios e presságios e a instauração de um *fatum* marcando os destinos individuais.

Acontece, no romance *Os Maias*, a peripécia, *peripeteia*, ou seja, a inversão da situação da personagem que abandona o amante brasileiro rico e apaixona-se pelo próprio irmão. Ocorre o reconhecimento, *anagnorisis*, visto que Guimarães revela a Ega a consangüinidade de Carlos e Maria. Sucede a catástrofe, *sparagmós*, pois o registro da dor acontece no final da obra e é decorrência do processo evolutivo que se inicia com a peripécia e caracteriza-se no reconhecimento. Afonso morre de desgosto ao constatar que os netos mantêm relação incestuosa e que Carlos comete incesto consciente. Carlos e Maria Eduarda também morrem. A morte de Carlos será a vida futura no estrangeiro; ele atira-se à vida luxuosa “de aristocrata rico, bem instalado num apartamento dos Campos Elísios” (LIMA, 1987, p. 84), onde o imobilismo é completo. A morte de Maria Eduarda é nominal. Ela é

sepultada numa realidade campestre, longe de Portugal e numa união sem amor com *Monsieur de Trelain*.

Eça de Queirós evoca a proposição demonstrada por Sófocles e o pensamento dominante grego quanto à impossibilidade de reger a sucessão de fatos que ocorrerão na vida de um homem, pois a vida é incoercível pela interferência da força pertencente ao ser humano.

Pode-se dizer que três intervenções do destino concorrem para o encadeamento dos incidentes que ocorrem em *Os Maias*, tendo como consequência a contingência funesta do incesto. São elas: a fuga de Maria Monforte, arrastando consigo a filha que ignora e é ignorada pela família Maia, pois Afonso julga-a morta; as situações ou condições que conduzem Maria Eduarda de volta a Lisboa e a relação amorosa com Carlos e, finalmente, a coincidência do encontro de Ega e Guimarães, provocando o desfecho trágico, com a declaração da consangüinidade dos amantes e a dispersão da família Maia. Esses lances da narrativa que alteram a face dos acontecimentos, modificando a ação e a situação das personagens, estabelecem, no romance, a aplicação de elementos da tragédia clássica.

4. REFLEXÕES COMPARATIVAS: A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES E OS MAIAS

Por muitas vezes encontra-se a referência de que *A Tragédia da Rua das Flores* é uma espécie de versão de *Os Maias*. Na verdade, são obras distintas, livres de qualquer dependência ou sujeição, apesar do tema do incesto involuntário ser elemento comum muito expressivo em ambas. Reconhece-se que alguns nomes de personagens se repetem, entretanto não é o bastante para demonstrar tal semelhança ou comparação, já que Eça repete nomes, de modo abundante, em todas as obras. Da mesma maneira, as frases da primeira obra que se repetem na segunda também não fundamentam versão, pois as repetições também eram comuns em Eça de Queirós. Ernesto Guerra da Cal denomina essas repetições de “auto-plágio” (DA CAL, 1975a, p. 425).

Muitos escrevem que *A Tragédia da Rua das Flores* serve de esboço para *Os Maias*¹³; contudo, após o estudo feito, não se pode concordar com tal consideração. São dois romances independentes e diferentes. Encontram-se, é verdade, fatos e cenas semelhantes, como, por exemplo, o artigo publicado na *Corneta do Diabo* e o combate que não se efetua porque Dâmaso declara-se embriagado. O que não significa que *Os Maias* toma o lugar de *A Tragédia da Rua das Flores*, pois, como já se evidenciou, as obras são divergentes e apresentam referentes peculiares. Dessa maneira, tem-se a possibilidade de dizer que as ações de *A Tragédia da Rua das Flores*, utilizadas em *Os Maias*, não fazem da primeira apenas e tão somente uma simples variante. Segundo Edmundo Moniz, o aproveitamento desses episódios mostra, unicamente, que *A Tragédia da Rua das Flores* “estava condenada a permanecer por muito tempo no fundo da gaveta” (1993, p. 6).

¹³ Antônio Coimbra Martins (1967), por exemplo, considera *Os Maias* a metamorfose de *A Tragédia da Rua das Flores*.

Existe, outrossim, semelhança entre os nomes das personagens de *Os Maias* e de *A Tragédia da Rua das Flores*. João da Ega, Timóteo e Pedro da Ega; Dâmaso Salcede e Dâmaso Mavião – que além do nome apresentam as mesmas características e reações –; Sarah e Mélanie, governanta e empregada tanto de Maria Eduarda quanto de Genoveva, Afonso, Pedro e Carlos da Maia e João da Maia. Os nomes encontrados numa e noutra obra é procedimento comum em Eça de Queirós. Não se pode esquecer de que a idéia do escritor português é escrever uma série de obras curtas, as “Cenas da Vida Portuguesa”, tornando-se natural que as personagens de uma surjam nas outras. Assim, justifica-se a repetência de fatos e nomes, pois seriam postos em ordem nas suas Cenas.

Eça de Queirós não destrói os manuscritos de *A Tragédia da Rua das Flores*, deixa-os engavetados e isso é sobretudo sintomático, porque já havia expressado, numa de suas correspondências, em referência a Victor Hugo, que, de um grande escritor, deveria-se publicar tudo, inclusive as correspondências. Para Vergílio Ferreira, *A Tragédia da Rua das Flores* “é uma escrita de dimensão breve, realizada em breves anotações, rapidez de ritmo, um certo esquematismo sintático e de ação, aqui naturalmente muito mais precipitada que noutros livros, decerto também pelo seu caráter de rascunho” (1995, p. 244).

Após a leitura e releitura do livro e a possibilidade de análise que se vislumbra, não se pode acreditar que *A Tragédia da Rua das Flores* seja obra ínfima ou inferior, não acrescentando nada à produção do grande literato português. Vergílio Ferreira considera que, além de outras, a melhor qualidade da obra é o fato de que o esboço torna possível testemunhar a criação literária, o que, de alguma maneira, já justificaria a sua publicação, mesmo depois da quase centenária morte do autor (1995). *A Tragédia da Rua das Flores* expõe a transição de amor sensual e lascivo para amor isento de malícia, imaculado e virtuoso, além de envolver maternidade, profanação e prostituição de modo extremamente ousado e audacioso.

Contando minuciosamente a paixão trágica de mulher de meia idade, Genoveva de Molineux, por Victor, jovem lisboeta, um pouco poeta e um pouco advogado, o enredo da obra é tramado de maneira que a aventureira apreenda a própria morte no momento em que divisa a paixão pelo filho. *A Tragédia da Rua das Flores* é, possivelmente, a obra mais emocionante de Eça de Queirós.

Assim como todas as outras obras de Eça de Queirós, *A Tragédia da Rua das Flores* exhibe a grandiosa crítica de costumes por meio de um conjunto de personagens muito sugestivas: o vão e volumoso Dâmaso Mavião; o sonhador e fantasioso Victor da Ega; o insensível e quase indiferente pintor Camilo; o Palma Gordo; o deputado Carvalhosa; o barão de Markstein e outros.

A Tragédia da Rua das Flores não pode ser nivelada a *Os Maias*, é evidente, mas pode ser considerada tão importante quanto *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* e outras obras do autor, só ficando a dever pelo fato de não ter sido, decididamente, revista e corrigida por Eça de Queirós. Apesar das diferenças das duas obras, não existe distância incomensurável que impeça a comparação e é isso que se objetiva, neste capítulo, a partir do que é considerado nos capítulos anteriores.

O incesto é tratado por Eça, em ambas as obras, como violação de uma proibição essencial, entretanto, é só em *Tragédia da Rua das Flores* que o tema adquire nuances de crime imperdoável, de sacrilégio. O incesto, apesar de ser o assunto principal das duas obras, não faz, conforme se disse, de *A Tragédia da Rua das Flores* uma variante de *Os Maias*:

Os Maias, como romance, é bem diferente de *A Tragédia da Rua das Flores*, embora tenham o incesto como tema central. Um romance não neutraliza o outro. Não se trata absolutamente de variantes, são obras que mantêm a sua integridade, existindo cada uma por si. (MONIZ, 1993, p. 78)

A temática do incesto está presente nas obras queirosianas, de maneira mais mascarada e encoberta nos primeiros romances e de maneira mais descoberta e revelada em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, embora, se se compararem esses dois últimos, o incesto expresso no segundo é mais atenuado.

O interesse de Eça pela proposição do incesto é antigo, data, pelo menos, do intento de realização das “Cenas da Vida Portuguesa”. Numa missiva ao editor Ernesto Chardron, em outubro de 1877, participa-lhe o plano das “Cenas”, do tema por versar das três obras, sendo, uma delas, um drama de incesto doméstico. Diz respeito à obra *A Tragédia da Rua das Flores*, conforme menciona-se no início do capítulo. Alguns outros romances queirosianos também se firmam na temática do incesto. *Os Maias*, *O Primo Basílio*, *A Relíquia* e também *O Crime do Padre Amaro* são exemplos.

Em *O Primo Basílio*, Luísa namora Basílio na adolescência, tendo, depois de casada, um caso com o primo. Interessante notar que, quando namora e pretende casar-se com Basílio, nenhum conflito surge no meio familiar, já que os namorados separam-se por opção de Basílio. Entretanto, quando amantes, Luísa, com medo do que Juliana, de posse das cartas trocadas entre eles, possa fazer, sugere a fuga para Paris e Basílio repreende-se por ter começado o romance com a prima, sem deixar de admitir que aquela relação lhe causa prazer e excitação por ser completa. Experimenta do adultério e do incesto, ao mesmo tempo.

Em *A Relíquia* exhibe-se um caso de incesto. Tópsius, o camarada de Raposo, ao relatar-lhe o caso de Ioknan, elucida a história de Antipas Herodes e a mulher Herodíade, que, além de ser sobrinha, é mulher do irmão Filipe. Antipas Herodes rejeita e abandona a esposa para viver incestuosamente com Herodíade na cidade de Makeros.

Há quem pense, como Beatriz Berrini, que em *O Crime do Padre Amaro* também existe incesto. Entre Amaro e Amélia não existe vínculo de consangüinidade, porém há o espiritual. Consoante Beatriz Berrini (1984, p. 183), o conjunto de princípios que serve

de base ao sistema religioso da Igreja Católica da Idade Média considera incesto a relação entre dois irmãos na fé. Embora no século XIX esta concepção não seja mais considerada, há alusão significativa de incesto espiritual ao longo da obra, especificamente no capítulo XVIII, quando Amaro pede ajuda à Dona Josefa para auxiliá-lo a convencer Amélia a ser sua dirigida. Amaro passa a ser orientador e condutor da alma de Amélia e esta a sua “filha espiritual, na expressão corrente da igreja”. Amando Amélia em Cristo, confunde-se, num mesmo sentimento, a pureza do amor divino e a sensualidade do amor humano.

O caráter incomum, a excepcionalidade, é característica presente das relações familiares das duas obras analisadas, melhor dizendo, para ser mais abrangente, de toda a obra queirosiana. Não se encontra nenhuma obra que apresente relações afetivas e habituais entre pais e filhos e apenas em *A Relíquia* e *A Cidade e as Serras* há referência ao casamento como conclusão do enredo. Nas obras analisadas, não há casamento dos pares incestuosos, Victor e Joana, no final da intriga, vivem em concubinato, porém não se casam oficialmente. Apenas Maria Eduarda, possivelmente, casa-se com M. de Trelain.

Em se tratando da irregularidade das ligações familiares, ela tem, como fundamento, as relações de tios e sobrinhos (*A Tragédia da Rua das Flores*, *A Capital*, *A Relíquia* e *O Conde de Abranhos*), de avôs e netos (*Os Maias*, *A Cidade e as Serras* e *Correspondência de Fradique Mendes*) e de protetores e protegidos (*O Crime do Padre Amaro*). Em todas essas obras, os pais são apenas mencionados, através de referências breves, sem grande relevância.

Em *O Crime do Padre Amaro* e em *O Primo Basílio*, romances escritos antes de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias*, o tema do incesto é pouco densamente tracejado. Nessas obras, já se contempla a proposição do amor interdito. Amélia e Luísa, por muito menos que Genoveva, são punidas e pagam com a morte a relação com o padre e o

adultério com o primo. Genoveva é a mais viva de toda a galeria feminina queirosiana. É hábil, experiente, sedutora, não se ilude e sabe tirar vantagem das situações.

Eça de Queirós adere à tradição clássica, ao castigar as personagens que cometem falta, mas é evidente que essas faltas não fazem delas merecedoras da morte. Interessante notar que o romancista pune apenas as mulheres, com Amaro e Basílio absolutamente nada acontece. Até que Victor recebe pequena punição, mas muito pequena se comparada à de Genoveva.

A mulher, bem econômico destinado à compra ou troca no mercado do matrimônio em sociedades patriarcais, é a representação do fruto proibido e do pecado original e, por esse motivo, tradicionalmente censurada, mas ao mesmo tempo, cobiçada. Ao punir suas heroínas com a morte, Eça de Queirós revela-se o grande representante intelectual, moral e ideológico de uma época incapaz de outorgar às mulheres direitos e deveres análogos aos dos homens.

Dentro do padrão moral do século XIX, a sedução sexual é considerada ato ultrajante, sendo a mulher a responsável por preservar os valores morais da sociedade. Luísa trai prontamente o marido, Amélia rende-se ao primeiro beijo de Amaro e Genoveva entrega-se a Victor. Nos três casos, a sedução rapidamente se dá. A morte para Luísa, Amélia e Genoveva põe em relevo a conjeturada ruína dessas mulheres fracas, inertes e amantes, assim como a possível misoginia queirosiana.

Em se tratando da presença da *hybris*, pode-se dizer que tanto Victor quanto Carlos se fascinam pela mulher que acreditam ser estrangeira e que tanto Victor quanto Pedro desejam se casar contra a vontade de seus superiores e responsáveis: Victor contra a vontade do tio, porém não chega a se casar, e Pedro consuma o casamento contra o desejo do pai. Na *hybris* de Genoveva e Maria Monforte também se constata semelhança. Tanto uma quanto a outra fogem ao marido com um estrangeiro. Genoveva foge com o amante espanhol e

Monforte com o príncipe napolitano. Essas duas personagens femininas sofrem duras penas em países estrangeiros, chegam mesmo a passar necessidades devido às próprias desmedidas. Um outro ponto a ser considerado é o de que a *hybris*, em *A Tragédia da Rua das Flores*, acontece, desde o primeiro capítulo, quando Genoveva e Victor se encontram e se contemplam no Teatro da Trindade na apresentação do *Barba Azul*. Em *Os Maias*, a marcha sedutora e irresistível também ocorre, a partir do momento em que Carlos vê, pela primeira vez, Maria Eduarda, no capítulo sexto, embora com uma seqüência de retardamentos, visto que o estabelecimento de relação entre os dois só se dará muito mais tarde.

Constata-se, nos capítulos anteriores, que tanto as personagens de *A Tragédia da Rua das Flores* quanto as de *Os Maias* são penalizadas, porque ocorrem em *hybris*. Todavia, se comparadas e dadas as devidas proporções, tem-se a possibilidade de dizer que a punição maior, em se tratando das personagens envolvidas diretamente no incesto, é dada à Genoveva, personagem da primeira obra citada, pois é a única que paga a desmedida com a própria morte. Carlos e Maria Eduarda, apesar de sofrerem o golpe da fatal revelação, não morrem, não são destruídos na sua totalidade. Sofrem, é verdade, mas retomam a vida e, com dinheiro, os acontecimentos fazem-se menos duros.

Victor e Carlos, personagens centrais das obras analisadas, falham a vida. Apesar das antinomias radicais se configurarem, de modo pleno, nos dois protagonistas, é em Victor que elas têm mais força. Por mais que Carlos deseje o sucesso como médico e o reconhecimento enquanto escritor e elaborador da revista, o seu desejo é mais potencial do que verdadeiro – ele permite que circunstâncias externas destruam tais desejos, que se perdem, aos poucos, sem muita consciência e sofrimento do herói. Já Victor sofre demasiado o seu conflito, detesta e aborrece-se com a profissão de advogado. Gostaria de ser poeta, mas não tem competência para tal. O tio se empenha para que o sobrinho brilhe como advogado,

porque a sociedade valoriza muito mais a profissão prática do que a cultural, voltada à subjetividade e essência do ser.

No que diz respeito às antinomias radicais, Victor se assemelha às personagens Pestana e João Romão dos contos “Um homem célebre” e “Cantiga de Esponsais” de Machado de Assis. Essas personagens também aspiram ao que não conseguem realizar. Pestana é compositor de polcas, mas ambiciona ser compositor de música erudita e o regente João Romão deseja criar a cantiga de esponsais em homenagem à mulher que morrera jovem. Ambas as personagens não se realizam e morrem insatisfeitas. Victor não morre, mas, aborrecido e descontente, padece por sua não realização.

Carlos, apesar do fracasso e insatisfação, reage melhor às intempéries individuais e sociais, vislumbrando, como estratégia, uma sedutora viagem. Victor, falhado como advogado e como poeta, padece intensamente os conflitos entre o desejo individual e a expectativa da sociedade.

Nos dois romances analisados, o leitor também depara-se com cenas patéticas. Tanto num quanto noutro, a paixão lesa, danifica as personagens e causa no leitor temor e piedade.

O sentimento de tristeza, piedade e comoção é experimentado em grau mais elevado em *A Tragédia da Rua das Flores*, pois o sofrimento de Genoveva diante da constatação de que vive amor incestuoso com o próprio filho provoca-lhe suicídio, chocando excessivamente o leitor, ao mesmo tempo em que a eleva à categoria de herói trágico.

Genoveva volta a Lisboa disposta a provocar paixões, de preferência aquelas que lhe paguem as dívidas anteriores e que a sustentem no momento. O tipo físico contribui sobremaneira. Beleza esplêndida, pele e altura sobressaem no meio lisboeta. Segundo Campos Matos (1988), das figuras femininas que Eça cria, Genoveva é uma das mais realistas e melhor delineadas, pois apresenta vigorosa vida interior, autenticidade e

centraliza a seu redor a ação romanesca, deliberando a vida, o próprio destino, até a destruição. Vergílio Ferreira compartilha da mesma opinião. Para ele: “Genoveva é analisada numa sutileza de reações e comportamento como dificilmente outra pode-se encontrar na obra queirosiana” (1987, p. 227). Ela é uma das personagens mais completas e mais reais de todo o conjunto feminino criado pelo romancista português.

Genoveva divisa, no jovem amante, a possibilidade de segurança e comodidade na existência futura. Victor contempla, na mulher amada e também mais velha, relação amorosa que lhe trará experiência e o tornará mais independente.

Em *A Tragédia da Rua das Flores*, da mesma maneira que em *Édipo Rei*, quando os amantes se reconhecem, o livro termina. Contudo, na obra queirosiana, o filho não vem a saber, sendo a punição, direta, focalizada apenas na mãe. O incesto, praticado em *A Tragédia da Rua das Flores*, está impregnado do fardo proibido da Antigüidade clássica. À maneira de Jocasta, Genoveva suicida-se e Victor, de algum modo, também fica cego, como Édipo de Sófocles, porque ignora o que verdadeiramente acontece, ignora que Genoveva é a mãe. Embora a condição de Victor, filho e amante, já ter sido anunciada antecipadamente por sonhos e presságios.

O suicídio de Genoveva, repetindo o de Jocasta, constitui, portanto, a autopunição suprema, limite possível da expiação. A punição que Genoveva dá a si própria não é unicamente decorrente do incesto cometido involuntariamente, mas por toda a conduta negligente e imprudente de ter abandonado o filho e por ter sido a causadora da morte antecipada do marido – o incesto é apenas uma decorrência de todas essas faltas. Não lhe resta outra saída, não é possível passar de amante à mãe. Se não tivesse abandonado o filho e o marido, nada disso teria acontecido. O mesmo ocorre com a personagem Maria Monforte de *Os Maias*. Genoveva e Monforte são as responsáveis diretas pela tragédia do incesto, pois instituem condições para que ele se realize.

Contrariamente à Maria Eduarda, que casa com “um gentilhomme campagnard, de família séria, com fortuna...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1538) e converte-se em Madame de Trelain, Genoveva não se rende a um fim burguês, buscando na morte o alívio para a ação vergonhosa. Ela não suporta lutar contra o incesto nem resiste ao reaparecimento de Timóteo. Quando compreende que, mais uma vez, perde o filho, bem como as expectativas de encontrar novo amor, suicida-se, sem mesmo haver tempo para sentir-se culpada, digna de censura ou condenação.

De modo inverso, Carlos, ao saber do parentesco com Maria Eduarda, não resiste aos apelos físicos e comete incesto consciente. Esmagado pela revelação, Carlos está disposto a não tornar a vê-la. Rodeia-lhe a casa, entra no Grêmio, folheia os jornais, bebe conhaque, enfim, tenta se defender da tentação horrível, mas é vencido. Diferentemente de Genoveva, Carlos não sofre a punição da morte. De certo modo, a situação torturante e horrorosa diante da qual o leitor se encontra, faz com que experimente menos piedade, menos tristeza e menos comoção, ficando também menos evidentes os sentimentos de purgação e purificação – o sentimento de *catarse*, propriamente dito.

Carlos e Victor se assemelham: o primeiro adapta-se à vida parisiense, à vida de herdeiro e viajante rico, que volta ao país apenas para saciar alguns desejos; o segundo, passada a grande perturbação de espírito, amasia-se à Joana e, à maneira de Carlos, ajusta-se à situação.

Afonso, figura trágica por excelência, vítima inocente da poderosa punição da moral transgredida, paga com a morte a culpa trágica dos descendentes. A morte de Afonso, assim como a de Genoveva, tem a grandeza clássica do herói que trava luta sem esperanças contra a força do destino, que se estabelece num conjunto de valores externos e em forças morais harmônicas, orientadoras da existência. Quando esses valores e forças são desorganizados, a morte é a única solução. Em *Os Maias*, o intenso momento patético é o da

morte de Afonso. Morte essa que se iguala ao sentimento e à tensão provocada com o suicídio de Genoveva. Afonso não resiste a mais um sofrimento: presencia a destruição do filho, não suporta testemunhar a destruição e o infortúnio do neto que educa para ser grande e brilhar. Do mesmo modo que Genoveva, Maria Eduarda e Maria Monforte, da sua ausência não ficarão retratos nem despedidas.

A ausência de retratos e imagens de Afonso e Genoveva, assim como as partidas inesperadas, torna extraordinário o valor de incompletude que subsiste dessas mortes. Afonso e Genoveva são fantasmas que não morrem; ele continua no Ramalhete, à espera da última visita de Carlos e Ega; ela, na Rua das Flores, no poema publicado e no coração de Victor.

Os presságios desempenham papel importante em ambas as narrativas, prenunciando a dimensão trágica dos amores incestuosos, através de símbolos e sonhos premonitórios. Os presságios são recursos aos quais o destino recorre para anunciar e prevenir sua presença.

Em *A Tragédia da Rua das Flores*, a relação incestuosa entre Genoveva e Victor se clarifica logo nas primeiras páginas da obra. Os presságios, nessa obra, são mais evidentes que em *Os Maias*, pois a relação incestuosa é prenunciada por dois sonhos em que o pai de Victor tenta afastá-lo de Genoveva. A nitidez é percebida também na carta plena de afeição materna que ela escreve a Victor, bem como na semelhança entre eles, percebida por Genoveva e pelos amigos. A impressão é a de que o leitor, já nas primeiras manifestações dos presságios, apesar disso não diminuir a surpresa da intriga nem realizá-la antecipadamente, percebe que Genoveva é a mãe que abandona Victor ainda criança.

A missiva que escreve a Victor é a de uma mulher apaixonada por homem mais jovem. A amante deseja ser mãe e a mãe ser amante. Victor percebe a proteção materna,

por vezes dominadora e impositiva de Geneveva, aceitando-a, pois conforma-se com a ligação dela com Dâmaso e não apresenta resistência para não se submeter.

A Tragédia da Rua das Flores é um romance escrito de modo resumido, em que Eça emprega todo o engenho e agilidade da potência criadora a fim de mostrar o fatal incesto como na tragédia grega de Sófocles. Não obstante alcançar o que deseja, o assunto é excessivamente violento para ser admitido ou aprazível na sua época. Contudo, na época que corre, *A Tragédia da Rua das Flores* não estabelece demasiado abalo moral.

A tragédia que se realiza em *A Tragédia da Rua das Flores* é a de Jocasta, porque todo o episódio, assim como a catástrofe que se faz presente, se dá ao redor de Geneveva, a personagem superior da obra. Geneveva é personagem vigorosa, corajosa, audaciosa e dominadora, todavia, no final do enredo, ela se desnorteia, se desvanece e desatina, pois cai sobre si a funesta descoberta do crime que comete inconsciente. Conforme Edmundo Moniz, “é emocionante ver aquela mulher extremamente forte, como se fosse feita de mármore e granito, fraquejar e sucumbir, perdendo a razão” (1993, p.86). Dir-se-ia que, mais do que emocionante ou comovente, é patético.

Em *Os Maias*, os presságios que marcam a narrativa manifestam-se em maior quantidade. Isso se deve à complexidade dessa obra, considerada a prima do escritor português. *Os Maias* são obra mais bem elaborada que *A Tragédia da Rua das Flores* – não se tem dúvida disso – é a obra com que Eça fica às voltas durante oito anos, enquanto a segunda não passa de obra rascunhada, sem correções e pouca releitura do escritor. *A Tragédia da Rua das Flores* é, com certeza, obra inferior a *Os Maias*, mas é também grande obra.

Os presságios, em *Os Maias*, são marcas de que a tragédia se manifesta, visto que advertem e antecipam o que vai acontecer, porém de maneira mais indireta e menos evidente do que em *A Tragédia da Rua das Flores*. Isso acontece até mesmo pelo fato do incesto entre irmãos ocorrer após longa trama.

Carlos e Maria Eduarda se vêem e se revêem nos olhos negros que são comuns aos dois, na constituição benevolente do avô que Carlos reconhece nela e na maneira de ser, bem como nas características físicas de Carlos que Maria relaciona com a mãe. A associação de Carlos e D. Juan, a semelhança dos nomes de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, a simbologia dos elementos e cores da Toca, apesar de contribuírem na elucidação da identidade dos amantes, são indícios menos manifestos, se comparados àqueles presentes em *A Tragédia da Rua das Flores*.

A considerar fica também, nas duas obras, a indiferença aos presságios e a inconsciência das personagens masculinas opostamente à percepção mais desenvolvida das personagens femininas. Carlos e Victor não sabem conjecturar o que aquele amor sublime lhes oculta, pois revelam falta de conhecimento em se tratando da expressão dos sinais de tragédia. A destruição que se aproxima não é percebida por nenhum dos dois. Já Genoveva e Maria Eduarda pressentem desgraça. Tanto uma como a outra são, desde o começo, reticentes no que diz respeito à relação arrebatadora e enlevada em que se vêem envolvidas. São tão felizes que desejam morrer, porque adivinham futuro triste e desarranjado. Ambas se mostram portadoras de pressentimento instintivo, de instinto trágico, por assim dizer. Porém, o pressentimento não impede Maria Eduarda de, num dos momentos que antecedem o final de *Os Maias*, inconsciente do vínculo fraternal com Carlos, submeter-se desprendidamente ao prazer da paixão, ao passo que ele, consciente da consangüinidade, se debate entre a sensação de aversão e o encantamento sedutor, entre o interdito e a violação.

A grande diferença entre as duas obras está no fato de que, em *A Tragédia da Rua das Flores*, o narrador enuncia, por meio dos presságios, quase desde o exórdio, que a relação de Madame de Mouligneux e Victor é incestuosa, porque ela é sua mãe. Já em *Os Maias*, a revelação é deixada para o final, onde os presságios antecipam, sem, contudo,

revelar a catástrofe que põe termo à narrativa. Dessa maneira, é possível contemplar Maria Eduarda do mesmo modo que Carlos a admira, embevecidamente, naquela decisiva tarde.

Como na tragédia grega, a revelação do incesto causa a conclusão arrebatada da intriga de *A Tragédia da Rua das Flores* e principia o desfecho quase imediato com o suicídio de Geneveva. Nota-se que, diferentemente disso, em *Os Maias*, o reconhecimento do incesto por parte de Carlos não se dá rapidamente. Depois da descoberta, pensa em fugir com Maria Eduarda na inconsciência da consangüinidade que os liga, para um futuro culpado, mas feliz. Ele continua se encontrando com a irmã até a morte do avô, até sentir nojo físico pelo corpo de Maria Eduarda.

Em se tratando dos elementos constitutivos da fábula trágica, pode-se dizer que estão presentes nas duas obras analisadas. Peripécia, reconhecimento e catástrofe são elementos da tragédia clássica, perfeitamente aplicáveis aos romances, como se constata no segundo e terceiro capítulos. O desenvolvimento da intriga, visto que é descoberta a feição incestuosa dos amores de Victor e Geneveva e de Carlos e Maria Eduarda, se dá de acordo com a efabulação trágica definida por Aristóteles.

Tanto na obra *A Tragédia da Rua das Flores* quanto em *Os Maias* ocorre a repentina mudança das ocorrências, ocasionando a reviravolta do sucesso à desventura. Na primeira, com a denúncia do tio; na segunda, com a de Guimarães. Tanto numa quanto noutra, o reconhecimento se dá com a transição do desconhecer ao conhecer: Geneveva conhece a verdadeira identidade de Victor e Carlos, a de Maria Eduarda. Maria Monforte é a enunciadora ausente da declaração catastrófica da procedência carnal de Maria Eduarda.

Em se tratando da catástrofe, ela é mais calamitosa em *A Tragédia da Rua das Flores*, uma vez que, frente à descoberta da relação incestuosa que vive sem saber, Geneveva suicida-se, Victor sofre e Timóteo, abatido, morre. Em *Os Maias*, a catástrofe se

limita à separação dos dois amantes e à morte de Afonso da Maia, que não suporta viver em face do incesto dos netos e da insistência consciente de Carlos no engano trágico.

Em *Os Maias*, Eça de Queirós tenta desculpar a relação incestuosa de Carlos da Maia e Maria Eduarda. O interdito social, moral e religioso perde, em certa medida, o antigo valor de proibição e, dessa maneira, ainda assim sem solução, o homem, não sabendo a quem conferir as “arbitrariedades do destino” experimenta, inutilmente é claro, retirar-lhes o valor.

No que diz respeito aos elementos da efabulação trágica, pode-se dizer que Eça exerce a função de coro trágico, uma vez que prenuncia a sorte inevitável que definirá o futuro amor de Carlos e faz comentários decisivos em pontos estratégicos da intriga. A personagem João da Eça de *Os Maias* pode ser associada ao coro que existe na tragédia grega – o seu comportamento possibilita tal ligação – ele esclarece, alerta, aconselha, enfim, está sempre junto de Carlos para qualquer eventualidade.

O tema da tragédia alcança, nessas duas obras, destaque peculiar. A proposição do incesto, a fatalidade, o fado, os indícios de acontecimento futuro, a desmedida, o patético, as antinomias e a efabulação trágica concorrem para a efetivação do drama que envolve as personagens. A tragédia se realiza sob a influência de um romantismo enganoso. Victor, Maria Eduarda e Carlos, filhos da mulher romântica, padecem todas as faltas do romantismo e todas as mágoas do naturalismo.

A morte, na tragédia clássica, é o termo de todas as personagens maculadas pela transgressão. O papel do destino se fixa ao mesmo tempo em valores determinados e sublimes. A magnitude das personagens tem origem na luta com forças enigmáticas e invictas. Afonso da Maia e Genoveva caem; no entanto, essa queda é digna. A dignidade da queda é um dos requisitos para o trágico apontados por Albin Lesky em *A Tragédia Grega* (1996). Genoveva e Afonso da Maia sucumbem com grandeza e magnitude. O destino fatal declara

culpados os inocentes. A morte confusa e dolorosa dessas personagens desperta no leitor terror e piedade.

Genoveva se aproxima da personagem clássica pela coragem, complexidade e grandiosidade do seu ato. Diante da perplexidade da relação incestuosa, põe fim à sua vida e atira à queima roupa contra todo o seu engano. Opostamente, Carlos se distancia da personagem trágica, porque comete o incesto consciente. Conforme considerado no terceiro capítulo, ao repetir a falta, transforma-a em delito. Carlos não é punido como Genoveva, nem sequer se sente arrependido por ter insistido no incesto quando já sabe que Maria Eduarda é sua irmã.

Por mais que Maria Eduarda seja o duplo de Maria Monforte, ela é mais juvenil, sedutora e pura, sendo, por esse motivo, possível a obra findar com a separação “amigável” dos dois irmãos, ao passo que *A Tragédia da Rua das Flores* acaba com a mãe dando morte a si própria. O castigo de Maria Eduarda pela culpa, mesmo que involuntária, é o de se separar de Carlos para sempre. A paixão, apesar de superior, é impossível. Na dignidade de seu sofrimento moral, no espanto diante do amor e futuro destruídos, ela, trajada de luto e silenciosa, se retira para todo o sempre. Mas se esse não for um castigo suficientemente trágico, pode-se dizer então, de outra perspectiva, que ela também não é castigada. O fato de cometer o incesto inconsciente não justifica a ausência de punição, pois Édipo e Jocasta também desconhecem os laços consangüíneos que os unem e são submetidos à pena. Diga-se de passagem, Maria Eduarda é premiada no final da intriga com a definição da situação pessoal e social, casando-se com M. de Trelain. O casamento não se dá por amor, mas por conveniência, para ostentar um nome, porque, apesar de descendente dos Maias, não pode se reconhecer como tal, não pode usar esse nome. Quando é revelado à Maria Eduarda que o homem a quem ela ama como nunca amou outro é seu irmão, ela constata a verdade sarcástica

e dura de que outra vez, e para sempre, o coração ficará adormecido e o corpo frio. Com o seu casamento, tudo se acaba, definitivamente.

Apesar da presunção e da fraqueza de vontade, Carlos ainda é superior à sociedade que o circunda, porquanto apresenta certa sensibilidade e escrúpulo. A prova disso se dá na renúncia à amante, quando vê Hermengarda com o marido e o filhinho; no trabalho gratuito que presta a pessoas carentes e no desejo, ainda que ilusório, de enfrentar o incesto, indo pessoalmente revelar à Maria Eduarda os laços consangüíneos. É autêntica e grandiosa sua capacidade de amar, desposar e respeitar uma mulher que já teve outros amantes, mas também é perversa a incapacidade de a deixar de amar sensualmente, no momento em que a descobre sua irmã.

Com a separação definitiva da irmã, Carlos passará a vida sem grandes emoções, render-se-á ao tédio, a algum deleite ou satisfação, deixará dominar-se pelo vício e nunca mais será capaz de amar. Carlos é um fracassado. Em dez anos que fica longe do seu país, não lhe acontece nada, se deixa atingir pelo malogro. Victor também fracassa e, da mesma maneira que Carlos, não mais voltará a amar.

O incesto é suavizado em *Os Maias*. Em vez de mãe e filho tem-se o incesto entre irmão e irmã. A tragédia, como se vê, também teve outro aspecto, pois os que realizam incesto na obra não são punidos, separaram-se, apenas e tão somente. O incesto em *Os Maias* é diferente daquele de *A Tragédia da Rua das Flores*. A união sexual entre irmãos é, de acordo com Maria Leonor Carvalhão Buescu (1990), sociológica e antropologicamente diferente da união sexual entre pais e filhos. Dessa maneira, a catástrofe é atenuada, apesar de que a morte física de Genoveva, guardadas as devidas proporções, pode ser comparada à morte, ainda que simbólica, de Maria Eduarda. Quando parte para França, é como se morresse também, pois na única referência que se faz a ela depois da partida, já não é mais à Maria Eduarda e sim à Madame Trelain.

O incesto entre irmãos participa da vivência dos deuses mitológicos e da existência dos heróis da lenda. O incesto realizado por irmãos é, de certa maneira, abrandado, entretanto, o abrandamento desaparece quando Carlos persiste no incesto consciente.

Após a detecção dos elementos trágicos em *Os Maias*, verifica-se a presença de caracteres inerentes à tragédia clássica, o que possibilita refletir acerca da herança cultural grega presente nesse escritor do século XIX. Contudo, constata-se também a presença, principalmente, de um elemento que não aparece na tragédia grega: nem Maria Eduarda nem Carlos são punidos rigorosamente. Consoante Beatriz Berrini (1990), os dois protagonistas, implicados incestuosamente, vivem comodamente como burgueses ricos, bem instalados e bem acolhidos em sociedade.

Tanto em *A Tragédia da Rua das Flores* quanto em *Os Maias*, o princípio ou causa da tragédia é a paixão. O sentimento e emoção intensos despertados em Victor ao ver Geneveva pela primeira vez são os mesmos provocados em Pedro ao ver Maria Monforte e em Carlos ao contemplar Maria Eduarda. Está na paixão a origem de todo o drama. Nenhum deles age com propósito de lesar, mas todos saem lesados e ofendidos. Apesar da desmedida de todos eles, com exceção feita ao incesto voluntário cometido por Carlos, nenhum deles tem culpa, entretanto, Afonso e Timóteo são os mais puros inocentes¹⁴.

O amor, diga-se de passagem, incestuoso, é um dos maiores determinantes da tragédia familiar. Em *Os Maias*, o amor determina, de maneira direta, a morte de Pedro da Maia e, indireta, a de Afonso da Maia. Em *A Tragédia da Rua das Flores*, ele é o causador direto do suicídio de Geneveva e indireto das mortes de Pedro da Ega e Timóteo. Unamuno, conforme considerado, crê que o amor é o que de mais trágico existe no mundo e na vida.

¹⁴ Só se pode falar em culpa trágica de Afonso e de Timóteo se se considerar o anseio de ambos em travar luta contra o mundo com suas próprias forças, provocando os desígnios do destino que pressagia mau fado. Ambos afrontam o mundo de aparências e falsos valores e acreditam-se fortes e seguros para educarem Carlos e Victor, no intuito de distanciá-los, o mais possível, dos poderes negativos da educação romântica e religiosa da sociedade portuguesa do século XIX.

Genoveva é arruinada pelo amor, ama demasiadamente, ama seu próprio filho – alguém já disse que o amor de uma mulher é sempre, sobretudo, compassivo e maternal. Ama Victor como homem e como filho, não suporta a triste e fatídica revelação e suicida-se. O marido, João da Ega, também ama, ama excessivamente Genoveva e não resiste ao abandono da mulher que foge com outro.

Pedro da Maia, acredita-se, ama mais que qualquer personagem queirosiana, é traído e abandonado e não agüenta, suicida-se após entregar o filho aos cuidados do avô, Afonso da Maia. Para Carlos, filho de Pedro e neto de Afonso, o amor estabelece-se num engano e num desconsolo e é o que de mais trágico ocorre em sua vida: ama a irmã, não sabe da sua existência, porquanto é tirada do convívio quando ainda é bebê, e morre um pouco quando sabe que não mais pode amá-la como mulher e desejá-la como fêmea.

Num e noutro romance, a temática amorosa fundamenta-se no incesto maternal – em *A Tragédia da Rua das Flores* – e fraternal – em *Os Maias*. Consoante Pedro Luzes (1988b, p.347), de maneira engenhosa, passando quase despercebido ao leitor, Eça de Queirós apresenta simbolismo relativo à “mulher fatal”, à fatalidade do destino, às desarmonias entre os preceitos e a aspiração que vão de encontro à proibição do incesto.

O incesto, freqüente na manifestação artística literária e desenvolvido desde a Antigüidade, é proposição tratada por Eça. A relação amorosa da mãe com o filho, em *A Tragédia da Rua das Flores*, é substituída por uma entre irmãos em *Os Maias*. Em nenhum dos dois casos, a união sexual entre os parentes é impedida a tempo. Nas duas circunstâncias também, a interferência do destino é responsável pela realização do incesto, mas, no momento em que é voluntariamente consumado por Carlos, deixa de ser de responsabilidade superior e passa a ser de responsabilidade humana.

O destino em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias* é, em certa medida, condicionado pela atuação e *hybris* das personagens. Genoveva abandona o filho

bebê e suicida-se ao certificar-se de que é amante do próprio filho; Pedro casa-se, contrariando as ordens do pai, é traído e suicida-se; Carlos falha em razão da falta de vigor e energia. São personagens impulsionadas pela emoção e não pela razão. O impulso que rege o destino das personagens dimana dos atos incoerentes e românticos delas próprias.

A construção do enredo sobre o fatalismo trágico afigura-se ao homem que o seu itinerário existencial resulta inevitavelmente de forças superiores, contra as quais se faz impossível combater. Victor e Carlos, do mesmo modo que Édipo, são afetados inocentemente pelas malhas do destino. Assevera-se, pois, que é o destino o responsável pela aproximação e estabelecimento de relações entre as personagens incestuosas e, do mesmo modo, é também ele o responsável pela separação delas. Tanto Victor quanto Carlos sentem e quase chegam a ter consciência de que são impelidos por impulso e força incompreensíveis. Eles mesmos se perguntam acerca do motivo da aproximação e do relacionamento com as respectivas amadas.¹⁵

Na ironia comovente de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias*, as personagens sucumbem à desgraça, porque são vítimas inconscientes de um destino demolidor. O destino deixa vestígios por onde passa e estes não são levados em conta pelas personagens, conforme já considerado. Elas se enganam e se iludem irrefletidamente pelos próprios sentimentos e avançam cegamente para o incesto.

Carlos ilude-se ao tentar persuadir a si próprio com argumentos e razões justificáveis de que é sua obrigação ir dizer a verdade à Maria Eduarda, pois são pessoas fortes e seguras. Carlos desafia as leis morais ao estar novamente com ela. O incesto consciente de Carlos, vítima de subjetividade e paixão que se sobrepõem à lucidez da razão, é

¹⁵ Não importa ter a certeza se o homem tem ou não a faculdade de eleger o próprio destino, de se tornar dono, dominador, soberano, em lugar de paciente e vítima, o que interessa, nos romances queirosianos, é pensar nas variadas situações que ora restringem, ora diminuem, ora invalidam a liberdade ou independência moral e intelectual do homem. Assim sendo, não interessa saber se Carlos, Maria Monforte ou Genoveva são ou não os responsáveis pelas próprias ações, porque – na verdade – uma e outra resposta é possível, uma vez que se leve em conta a influência e o envolvimento dessas personagens na ação.

o resultado de uma ironia trágica que representa o homem como vítima passiva de forças que desconhece e sobre as quais não tem nenhum controle.

O fado favorece o encontro de Victor e Genoveva e de Carlos e Maria Eduarda, provocando acontecimento funesto com a fatalidade simbólica da tragédia grega.

O incesto é, na própria essência, proposição trágica com fixadas memórias na tragédia grega. Carlos desfruta de hábitos e costumes elevados e deseja felicidade amorosa intensa, atraente e eterna; no entanto, a ironia do destino ordena que seu amor converta-se no que há de mais desprezível, mais repugnante e mais assombroso. Ele tem tudo e por isso desperta a ambição desmedida dos deuses: é rico, bonito, inteligente, jovem e tem o amor de uma sensível e formosa mulher. Por isso, o seu destino não pode deixar de ser trágico, ao contrário do de Dâmaso, uma personagem sem nenhuma espessura trágica, já que em si nada tem que possa suscitar a cobiça dos deuses.

Carlos, apesar de não ser considerado totalmente um herói trágico, porque não é punido com veemência, traz consigo alguns traços desse herói quando, por exemplo, afasta do caminho tudo o que possibilite impedimento para a realização dos seus desejos, como, por exemplo, o funesto mocho da alcova, mas mesmo assim não consegue desviar da vida a infâmia da relação impura que aniquila todos os sonhos e aspirações.

Os espíritos apolíneo e dionisíaco, referenciados por Nietzsche, estão presentes no espírito de Carlos. A medida, bem como a desmedida, se instalam nos seus atos. Educado de acordo com o princípio apolíneo, Carlos cai sob o peso do dionisíaco. A saciedade e o asco que sente da relação antes sublime, agora marcada pela estupidez alimária, são, em certa medida, um tipo de castigo.

Depois do indispensável afastamento de Maria Eduarda, Carlos toma para si a pena capital do próprio crime, conferida pela morte do avô. Já o aniquilamento de Maria Eduarda se dá por meio da abdicação do desejo de tornar possíveis as aspirações de felicidade

e de união por amor para consentir ou conformar-se com casamento conveniente, que concilia duas pessoas desenganadas da e com a vida.

Carlos afasta-se e deixa de ser visto durante dez anos. Poder-se-ia dizer que a personagem cumpre itinerário expurgatório no espaço de todo o período de ausência. Assim, se em algum momento tem-se a possibilidade de dizer que Carlos atinge, seguramente, a condição de herói, e de herói trágico, é nesse.

Maria Eduarda, pode-se dizer, tem características do herói trágico, porém não no conceito exato do clássico, mas na evolução romântica da concepção de tragédia. Circunstâncias ruinosas a seguem de perto desde o seu nascimento. Não aceita pelo avô, separada do pai e abandonada moralmente pela mãe, tem de, desde cedo, entregar-se à vida das paixões mundanas. Consoante Suely Flory (1983), a subjetivação do trágico funda-se na modificação do sentido de culpa e suas conseqüências. A culpa do herói romântico é relativa, porque a sociedade é falsa e se fundamenta num mundo de dissimulações.

Assim, Maria Eduarda denota a subjetivação do trágico que provém das tragédias românticas. Particularidades e condições externas estabelecem as condições do seu comportamento, todavia, conserva-se firme, fiel a si mesma, no princípio certo de seu sentimento.

O amor romântico capaz de purificar está presente nas personagens das duas obras. Victor e Genoveva, Carlos e Maria Eduarda provam da boa fortuna. Livradas, aparentemente, das faltas e negligências pela doação inteira ao amor, Genoveva e Maria Eduarda acham-se na harmonia da nobreza e generosidade de seus sentimentos. Mas a felicidade perfeita tem breve duração e o requisito trágico da considerável altura da queda se faz presente. Maria Eduarda e Genoveva passam do estado de felicidade que parece real e verdadeiro para o abismo de desgraça ineludível. Elas, que sempre se sentem impressionadas pelos sinais e indícios de acontecimento futuro, comprovam os pressentimentos.

Maria Eduarda é antes heroína romântica do que trágica. É obrigada, pela circunstância da vida que leva ao lado da mãe, a prostituir-se, mas é perdoada por Carlos, assim como pelo leitor e, no final da obra, casa-se com M. de Trelain, saindo, dessa maneira, da situação marginal que até então vive e tornando-se mulher verdadeiramente casada e “bem” casada.

O subtítulo de *Os Maias*, “Episódios da vida romântica”, pode propor que a paixão e o amor de Carlos e Maria Eduarda, responsáveis por arruinar suas vidas, é um engano romântico. Numa atitude pessimista, ouve-se Eça dizer que é necessário perder todas as ilusões e admitir o desengano. Talvez seja por isso que a obra acabe sem grandes desgraças, exceção feita à morte de Afonso. O final de *Os Maias* é menos cruel e pungente do que o de *A Tragédia da Rua das Flores*: Genoveva perde a vida, Carlos e Maria perdem as ilusões.

Os protagonistas de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias* se movimentam num ambiente característico do romantismo. Genoveva, Maria Monforte e Maria Eduarda representam simbolicamente modelo de grandiosa e elevada beleza. Essas personagens femininas também provocam, em Pedro da Ega, Victor, Pedro da Maia e Carlos, amor encantador, perfeito e esplêndido, mas também fugaz e nefasto. O amor, em todas essas personagens, tem nuances desilusórias e decepcionantes: Pedro da Ega e Pedro da Maia são vítimas da perfídia feminina, Victor e Carlos sofrem infortúnio, sucumbindo à desgraça do incesto.

O incesto, em *Os Maias*, ganha também amplitude naturalista, após ser cometido voluntariamente pela personagem Carlos, pois a interferência de Guimarães, apesar de ocasionar a morte de Afonso, não impossibilita o prosseguimento imoral da união sexual ilícita entre Carlos e a irmã. Carlos da Maia, não obstante a educação e o brilhantismo,

rebaixa-se à torpeza do incesto consciente. O instinto animalesco, ponto fundamental da vertente naturalista, aterroriza Ega e causa a morte de Afonso.

A faceta naturalista também está presente na cena em que Ega reflete acerca do incesto, que acaba de ser revelado por Guimarães. Segundo Ega, o amor de Carlos e Maria Eduarda é, no fundo, muito natural e verossímil, pois são dois seres, com características extraordinárias e superiores, que se encontram e despertam as respectivas atenções por se sobressaírem à mediocridade lisboeta.

De início, Ega, aflitivamente, anuncia que a relação incestuosa dos irmãos Maia deveria ser impossível na sociedade positivista, darwinista e hegelianamente ordenada. Depois deseja retirar o aspecto trágico do incesto e dar índole natural à manifestação do insólito. Para isso, recorda situação sucedida na cidade natal, Celorico, onde dois irmãos, inocentemente, iam se casar, mas descobrem consangüinidade a tempo e acabam por ficar amigos. Na verdade, Ega procura persuadir o amigo de que o incesto não é tão horrendo nem suficiente para arruinar uma vida e deve ser analisado apenas como fator, como poderiam ser tantos outros, responsável pela destruição de um amor, segundo Ega, bem menos monstruoso do que se Maria o tivesse enganado com o Dâmaso.

Ega tenciona dar sustentáculo racional à realidade que aparentemente diz respeito quase inteiramente ao poder do fatum. O amigo está apreensivo, porque imagina o sofrimento de Carlos ao ter conhecimento que se relaciona amorosamente com a sua própria irmã. O que Ega não supõe é que Carlos conservará a relação, mesmo depois de conhecer a verdade. A natureza prevalece sobre a razão, no momento em que Carlos, consciente, insiste no incesto.

No entendimento de Ega, o incesto não tem coisa alguma de excepcional. Nesse momento, o incesto deixa de ser destino e apresenta, unicamente, o jogo de causa e

consequência, assim como a presença do determinismo científico, biológico e social e da hereditariedade. Alberto Machado da Rosa considera que:

Como síntese dramática, *Os Maias* são uma tragédia em três planos descendentes: o clássico (Afonso da Maia), o romântico (Maria Eduarda), o realista (Carlos). No plano ínfimo, ao nível da sociedade portuguesa, são uma antitragédia, ou uma tragédia ao avesso. Da fusão da síntese dramática com a crônica de costumes provém a sua extraordinária riqueza e originalidade. (1963, p.246)

Carlos revolta-se e indigna-se, mas, no final, entende que o incesto além de ser contrário aos preceitos sociais, morais e religiosos, toma conta do próprio inconsciente, quando sente repugnância pelo perfeito corpo da mulher amada que agora sabe sua irmã.

Por receber educação superior, elevada e moderna, pertencer à classe aristocrata, conhecer vários países e ter boa formação de leitor, Carlos tem por dever se tornar indivíduo vitorioso. Nota-se a presença da vertente naturalista quando, em vez de triunfar, é derrotado, porque se deixa influenciar pelo meio e não realiza os projetos planejados. Victor também se deixa amolecer por influência do meio, não se dedicando com afinco a nada, a não ser ao amor por Genoveva.

Romantismo, realismo/naturalismo e trágico grego se conjugam nessas obras de Eça de Queirós. O destino, por exemplo, ora apresenta-se revestido de matizes realistas naturalistas ora de matizes clássicas. A proposição do incesto em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, relacionada ainda à fatalidade, é proposição denotadora do questionamento do Naturalismo e ao mesmo tempo de incredulidade no cientificismo.

Na intriga do incesto dessas duas obras, há elementos que fogem do determinismo materialista. Os encontros de Genoveva e Victor, Maria Eduarda e Carlos, não podem ser justificados de acordo com a razão, pois afiguram-se enquanto sorte inevitável que a deliberação humana não domina. Essa circunstância, segundo Carlos Reis, “vem ser uma

espécie de desmentido que põe em causa a ilusão positivista de conhecer, explicar e condicionar racionalmente o destino dos homens e das sociedades” (2000, p. 92).

Interessante observar que Eça alude ao incesto como enfermidade social, na medida em que o nivela com outros males, como, por exemplo, o adultério, a falsa religiosidade, a prostituição, o vício, a usura, etc. A temática do incesto, nas duas obras, pode estar relacionada, de maneira simbólica, à decadência da sociedade e do país. O incesto é o símbolo oportuno encontrado por Eça para representar a improdutividade e o enfraquecimento de uma sociedade do final do século XIX. *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias* representam a impossibilidade de reconstruir um país onde se concentra a ruína dos elevados propósitos de uma geração. O malogro e a esterilidade do derradeiro Maia ou Silva revela o pecado original de uma estirpe e essa estirpe é o país inteiro, porque todos falham. Portugal é uma choldra, é uma estúpida terra, é um país impossível, é um país perdido, são afirmações que se observam no decorrer da leitura das duas obras, ora ditas por Carlos ora por Cruges, Timóteo ou Genoveva. O incesto, em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, simboliza o pecado original e por isso não resulta da manifestação própria das personagens, que objetivam viver dignamente e construir um país novo, contudo, elas se satisfazem em tomar um “americano” que se retira apressadamente ou publicar um poema à amada morta.

O incesto deriva da visão queirosiana de um Portugal desordenado, corruptível, em declínio, passível de qualquer desgraça, de qualquer catástrofe. Carlos cede à primeira fraqueza mesmo depois da revelação de que é amante da irmã. Só em seguida, quando compreende que é vítima de um engano, separa-se de Maria Eduarda. O incesto entre Carlos e a irmã denuncia aspectos de rebaixamento e desvalorização caricatural da sociedade lisboeta.

No final de *Os Maias*, depois de uma década longe da sua cidade, Carlos constata que em Lisboa nada muda. A verdade é que o tempo parece imutável. A cidade é a

mesma, os jovens ociosos pelas praças, os desocupados e os diletantes passeando pelo Rossio, Chiado, indo aos cafés e teatros também são os mesmos. O tempo estagnado e parado caracteriza a aristocracia estéril de sua época.

Carlos da Maia, representante da classe burguesa, assim como Portugal, vive numa situação embaraçosa. Da mesma maneira que o país, Carlos evidencia inaptidão para se reconstituir e se corrigir moralmente. Consoante João Medina:

Os Maias é uma grande tragédia grega encenada romanescamente por Eça no lânguido Portugal fontista, liliputiano e decadente, uma dramática dança fúnebre sobre a miséria portuguesa, uma das obras máximas de nossa cultura e da nossa sensibilidade, um expoente da arte nacional, uma polifonia de gigantescas proporções e transcendente significado. (1980b, p.103)

Num país corrompido por romantismo de impulsos espontâneos e eloqüência, constata-se, nos romances analisados, o malogro da impossibilidade de inspirar razão, conhecimento e bons costumes. Já se asseverou nos capítulos anteriores que o incesto não se realizaria se Pedro seguisse as determinações de Afonso e não se casasse com Monforte, se Alencar examinasse com mais atenção as diligências que fez para encontrar Maria Eduarda ou se Genoveva não abandonasse o marido e o filho recém-nascido.

Conforme Américo Guerreiro de Souza (1988b), os dramas de Pedro e Carlos, acrescenta-se o de Victor, têm a mesma origem: são incapazes de não ceder ao apelo dos sentidos, num ambiente nem um pouco favorável a atos de vontade. Para o estudioso, Eça explora o tema da literatura clássica num romance realista de crítica de costumes. O incesto é, para o estudioso, acontecimento de ordem acidental.

A Tragédia da Rua das Flores e, sobretudo, *Os Maias* reúnem, em certa ordem, positividade e transcendência. Portugal é personagem encoberta e motivo de reflexão: país que parece sem solução, porque nem mesmo o escol tem a capacidade de o salvar. O país, enquanto questão por se resolver, vivendo em difícil crise intelectual, social e moral, é a

maior unidade do romance, estendendo-se, evidentemente, nos temas fundamentais do amor, do ódio, da traição e da tragédia incestuosa de Carlos e Maria.

Há conjugação harmoniosa entre o comum e ordinário e o extraordinário, entre o que pode ocorrer habitualmente e o acontecimento súbito de conseqüências trágicas e calamitosas, desvelando força enigmática encoberta pelo cotidiano habitual. Combinam-se, nesses textos, cunho assombroso e caráter sagrado.

A inserção do insólito no cotidiano é muito bem desenvolvida por Eça de Queirós, que parte do caráter trágico do amor impossível para expor extensamente os enleamentos românticos no realismo de costume. Embora alguns críticos considerem que a tragicidade se perde com a ironia, nota-se que o trágico mantém-se em *Os Maias*, segundo Jacinto Prado Coelho (1976), como um dos valores estéticos maiores.

Os efeitos do incesto, como anteriormente referiu-se, são diminuídos em *Os Maias*, e isso, segundo Jacinto Prado Coelho, é uma maneira de introduzir o insólito no cotidiano, “o lance trágico no realismo charro” (1976, p.183). A aflição de consciência pela atitude abominável, o pesar de ter provocado a morte do avô e a mágoa pela separação da mulher amada não são suficientes para a ruína de Carlos. Apesar de pensar, ele não se suicida. Dessa maneira, considera-se que Carlos não tem o arrebatamento e a impetuosidade do pai, embora seja capaz de se entregar à forte paixão, como ele:

O que, neste momento, cumpre salientar é a verdade humana do seu comportamento; nesta verdade humana se manifesta o realismo do romance. Discretamente, sem esgares, tudo se revolve num sorriso triste, numa ironia melancólica – a ironia de, passados os transes patéticos, as dores se atenuaram, os sentimentos amorteceram, o homem se acomoda, se contenta com os pequenos prazeres que a vida lhe proporciona. (COELHO, 1976, p.184/185)

Os Maias, muito mais que *A Tragédia da Rua das Flores*, e à maneira de *O Crime do Padre Amaro*, problematizam a deploração portuguesa, e, por isso, além dos

elementos da tragédia clássica, depara-se também com o simbolismo do abatimento, da perversão moral e do declínio nacional.

O incesto praticado conscientemente por Carlos pode também significar manifestação do indivíduo aflito contra a autoridade estabelecida por regras sociais e religiosas. A revolta se dá a partir do indivíduo; todavia, o desenredo é resultado sarcástico do triunfo das forças externas com as quais Carlos empreende luta, pois a irmã, amada como mulher, lhe incita náusea. Depois de transcorrido o tempo de adaptação e condicionamento, Carlos infunde a proibição do incesto.

O tema de incesto, à volta do qual se constrói a intriga de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias*, é indicado, algumas vezes, como indício de verdadeiro distanciamento de Eça de Queirós no que diz respeito aos preceitos naturalistas. Verdadeiramente, a proposição do incesto não é assunto exclusivo e digno de cuidado e atenção de Zola, o chefe e principal representante dessa vertente realista, exceção, evidentemente, feita a *Rougon-Macquart*. Assim também pouco desperta a atenção e a curiosidade dos principais discípulos e seguidores franceses de Zola.

Alguns dos principais estudiosos da obra queirosiana reconhecem na intriga do incesto de *Os Maias* a influência da cultura clássica. Por mais que essa convergência não tenha sido atribuída também à obra *A Tragédia da Rua das Flores*, pensa-se que, igualmente, aqui, a influência é constatada, conforme analisado.

A notável queirosiana Beatriz Berrini (1990), mesmo admitindo a herança cultural grega, observa que o incesto tem, em *Os Maias*, características românticas e é resultado da formação romântica da geração a que pertenceu Eça de Queirós. A professora indica três motivos a fim de justificar a marca romântica do incesto em *Os Maias*: a maneira de ser de Maria Eduarda; a tendência sadomasoquista e a ausência de punição das personagens. Carlos e Maria Eduarda, os amantes incestuosos, não são vítimas de castigo

terminal, como as personagens da tragédia clássica, todavia a falta cometida também provoca resolução funesta com a pungente morte de Afonso da Maia.

O caráter viável de relação direta instituída entre acontecimentos biográficos de Eça de Queirós e a predileção pela temática amorosa infeliz e ilícita têm dividido a crítica. Alguns críticos queirosianos acreditam merecedores de referência o ilegítimo nascimento de Eça de Queirós¹⁶, a primeira paixão pela prima Cristina¹⁷ e o tardio perfilhamento¹⁸, como possíveis desencadeadores da preferência pelo tema do incesto. Outros, por exemplo, nem sequer fazem menção a isso, pois crêem que não há nenhum tentame de expurgação de seu passado, uma vez que o incesto é tema integrante do realismo naturalismo, onde todas as proposições podem ser estudadas.

Quanto a nós, a questão aparece demasiado complexa. Não se pode conceber que um texto científico se paute exclusivamente na biografia para analisar a produção bibliográfica de um artista, entretanto, não reconhecê-la nem admiti-la também não parece ser o caminho mais sensato. O que se pode dizer é que a vida de um artista não pode ser ignorada, mas, ao mesmo tempo, não se faz necessário atribuir à criação estética peculiaridades biográficas.

¹⁶ José Maria Eça de Queirós nasce no dia 25 de novembro de 1845, possivelmente, em Póvoa de Varzim (alguns estudiosos, como por exemplo, o professor Pedro Calheiros, atribui seu nascimento a Aveiro). Filho de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e mãe incógnita – é esse o termo que aparece na sua certidão de nascimento – Eça não conhece em pequeno os carinhos maternos e paternos, pois a sua, também possível, mãe, Carolina Augusta Pereira de Eça, é solteira quando ele nasce. Eça de Queirós passa os primeiros anos de sua vida com a madrinha brasileira, Ana Joaquina Leal de Barros, em Vila do Conde. Depois de alguns anos, não se sabe precisamente quantos, Eça de Queirós vai morar com os avós paternos no solar de Verdemilho, nas proximidades de Aveiro. Entretanto o avô, com o qual Eça tem muita afinidade, falece quando ele tem apenas cinco anos. Depois da morte da avó, os pais, que já são casados, não o levam para o convívio familiar e o internam no colégio da Lapa, no Porto. Nas férias do colégio, não vai para a casa dos pais, mas para a casa de tios. Vive com os pais em Lisboa apenas alguns anos, após concluída a faculdade, antes de ser nomeado concelheiro de Leiria.

¹⁷ Eça apaixona-se pela prima Cristina, filha dos tios Afonso Tavares de Albuquerque e Carlota Pereira d'Eça Albuquerque. Ao pedi-la em casamento, o pai recusa de maneira categórica, uma vez que era contrário aos casamentos de parentes consangüíneos.

¹⁸ Eça só foi perfilhado em 1886, por ocasião do casamento com a nobre Emília de Castro Pamplona, filha da condessa de Resende. Os pais de Eça não compareceram ao casamento.

Pedro Luzes, no texto que escreve sobre o incesto fraternal para o *Dicionário de Eça de Queiroz* (1988b, p. 346-348), explicita que o tema, procedente da Bíblia e da tragédia grega, está presente em todos os períodos literários e, ao mesmo tempo, não é exclusivo de nenhum, mas alcança notável desenvolvimento no período romântico. Dessa maneira, a temática do incesto pode ser considerada mais uma crítica que Eça de Queirós faz ao Romantismo, bem como a seu país. Aliás, não é acidentalmente, conforme referido, que *Os Maias* se subintitulam “Episódios da vida romântica”.

O traço romântico do incesto em Eça, em vez de depreciar a magnitude e o mérito da sua obra, confere superioridade ao romancista. O que se pode dizer é que as particularidades clássicas, românticas e realistas naturalistas do incesto, encontradas em Eça de Queirós, fazem, de *Os Maias* e de *A Tragédia da Rua das Flores*, tragédias muito humanas e muito vivas.

António Apolinário Lourenço (2000, p. 116), no artigo “Eça de Queirós e o incesto na literatura naturalista ibérica”, considera, oportunamente, a discussão sobre se o romance naturalista é ou não fatalista, e se o determinismo é ou não uma forma de fatalismo. Segundo esse estudioso, David Baguley sustenta a existência de dois tipos de romances:

o modelo de Flaubert, e o modelo dos Goncourt, frequentemente adotado por Émile Zola. Para os Goncourt, tematicamente muito próximos do modo trágico, a vida é entendida como um longo processo de deterioração, motivado por fatores biológicos, nevróticos e sociais; de acordo com o modelo flaubertiano, desenvolvido na *Éducation Sentimentale*, o fator que determina a queda dos protagonistas reside sobretudo no incontornável antagonismo entre aquilo que o homem anseia e o que a sociedade lhe pode proporcionar.

De acordo com António Apolinário Lourenço (2000), *Os Maias* são obra híbrida, porque está relacionada tanto ao modelo flaubertiano – malogro de uma geração – quanto ao modelo dos Goncourt – fatalidade da carne e hereditariedade. Esse hibridismo também pode ser entrevisto em *A Tragédia da Rua das Flores*.

Em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias*, cada um dos dois amantes buscam, imperceptivelmente, o que lhes falta. Victor, a mãe que o abandona em pequeno, e Genoveva, o filho, irresponsavelmente abandonado. Carlos e Maria Eduarda procuram no outro, sem o saber, o pai ou a mãe ausentes.

É possível pensar o incesto nesses romances queirosianos do ponto de vista da hereditariedade se se considerar que o mesmo sangue responsável por suas aproximações, é também o motivo que os impede de amar. Carlos e Maria Eduarda, Genoveva e Victor, de modo narcísico, são atraídos pela consangüinidade. Os primeiros amam ao outro porque apresentam semelhança com a mãe ou pai; os segundos se procuram respectivamente. Carlos, Maria e Victor são órfãos de mãe. Carlos e Victor são recusados e abandonados emotivamente, já Maria Eduarda sofre abandono moral. Maria, Carlos e Victor buscam, no amor, a mãe perdida. Maria se assemelha à mãe, Genoveva é a mãe. São esclarecedoras as palavras de Maria Manuel Lisboa:

Ambos (Carlos e Maria Eduarda) procuram no amor a compensação para essa mãe perdida, e cada um a encontra no amor pelo outro, que inevitavelmente *é*, e inevitavelmente *não é*, o amor freudiano pela mãe e o amor platónico ideal entre as duas metades (por essa mãe olímpica) desmembradas, do eu à deriva” (2000b, p.402).

Carlos e Victor são abandonados por mães errantes¹⁹ e por pais que acreditam que o filho não é motivo bastante para viver. Ao amar e ter relações sexuais com a irmã que se parece com a mãe e pode representá-la, no caso de Carlos e com a própria mãe, no caso de Victor, ambos desforram-se do pai que se suicida ou que se deixa morrer. Além de apossarem-se edipianamente da esposa do pai, ao amarem a única mulher com a qual lhe é de todo proibido gerar um descendente, garantem a interrupção, assim como o fim, do nome da família.

¹⁹ No caso de Carlos, a mãe opta por levar a filha e deixá-lo, podendo-se dizer que fora duas vezes abandonado pela mãe.

Desse modo, a presença da intriga do incesto no romance queirosiano, fortalece a marca pessimista e fatalista da vertente naturalista.

Acredita-se que para a fatalidade do incesto concorrem vestígios originários do trágico grego e do determinismo naturalista. Em vez de se excluírem, os vestígios se completam. Não é possível pensar que a presença de elementos da tragédia grega, como por exemplo as referências ao destino e à fatalidade, anule por completo a estética naturalista que muito bem representa o romancista português. No fim das contas, julga-se que o tema do incesto não é particular de uma obra, um país ou um momento literário. A proposição do incesto, adequada às exigências de cada momento, perfaz toda a literatura mundial.

Em *A Tragédia da Rua das Flores* e em *Os Maias* há grandeza da ação e das sensibilidades – elementos selecionados por Racine para caracterizar a tragédia. Encontram-se, nessas obras de Eça de Queirós, personagens heróicas, paixões instigadas e mortes reveladas.

Segundo Otávio Cabral (2000, p.15), o trágico se dá através de uma sucessão de acontecimentos, como que uma reação em cadeia. É facilmente constatável, nas duas obras do escritor oitocentista, ocorrência seguida de episódios, pois várias são as ações incidentes ligadas à ação principal do incesto e muitos são os acontecimentos que se realizam depois da sua revelação.

Já se aludiu, no primeiro capítulo, que a base do trágico consiste na tensão entre a consciência grave do limite humano e a tentativa desesperada de ultrapassá-lo. Genoveva, Victor, Timóteo, Carlos, Maria Eduarda e Afonso partem da aparente situação de equilíbrio para situação desordenada. A tensão trágica aparece com a desmedida e com a punição que o homem procura inutilmente entender.

Em *Os Maias*, encontra-se a fatalidade ruínosa que pesa sobre a família de Afonso; em *A Tragédia da Rua das Flores* depara-se com o sucesso funesto que concorda

com o processo causado pela paixão. No primeiro romance, confirma-se a referência de José Pedro da Silva Santos Serra (1998) em se tratando da destruição de uma classe e da elevação de uma nova classe: através da paixão entre Pedro da Maia e Maria Monforte, constata-se a ruína de uma classe social, representada pela família Maia. Maria Monforte representa uma nova classe, melhor habilitada para vencer o novo mundo, os seus novos valores. Ainda no que diz respeito às classes sociais, acredita-se por bem considerar que a baixa classe média da sociedade lisboeta, retratada em *A Tragédia da Rua das Flores*, é inferior à de *Os Maias*. Na verdade, pode mesmo dizer-se que em *Os Maias* as personagens aproximam-se das que figuram até Balzac – Afonso, Pedro e Carlos da Maia são nobres, possuem descendência ilustre. Em *A Tragédia da Rua das Flores* encontram-se personagens que já não possuem mais descendência notável – Genoveva, Victor, Timóteo são pessoas comuns, providas de uma classe social inferior à dos Maias.

Emil Staiger considera a culpa trágica o afloramento de possibilidade própria do gênero humano e que somente o herói trágico tem a coragem de assumi-la. A culpa é um outro aspecto trágico que sobressai no mundo moderno. Em algumas obras de Eça de Queirós, por exemplo, as personagens julgam, sentenciam e avaliam ou são julgadas, sentenciadas e avaliadas.

Segundo Jean-François Lyotard (1973), as relações familiares são espaços privilegiados da ação trágica e a mesma só ocorre se o herói trágico não tiver a possibilidade de explicar as razões que suprimem a culpa. O herói trágico não é vítima completamente inocente. Assim sendo, a ação trágica focalizada tanto numa quanto noutra obra queirosianas se desenvolve nos espaços familiares mencionados por Jean-François Lyotard. Não somente o espaço: a casa da Rua das Flores, o Ramalhete ou a Toca, como também as personagens envolvidas, pertencem à mesma família, são parentes próximos, mantêm relações consangüíneas, o que culmina na efetivação do incesto. Em se tratando da explicação dos

motivos, Genoveva não tem tempo para tal, já Carlos comete o incesto involuntário e também o voluntário, portanto tem plena consciência do seu erro. Assim, nos romances queirosianos, tanto Genoveva quanto Carlos têm uma parcela de culpa, tanto um quanto o outro são um pouco responsáveis pelo desfecho trágico – Genoveva, por ter abandonado o filho e o marido e depois retornar ao país de origem a fim de reconstituir a vida – Carlos por não ter conseguido resistir à mulher que ama, mesmo sabendo que se trata da irmã.

O cunho trágico constatado em *Eça de Queirós* dialoga com contradição inconciliável de Goethe. Também os requisitos para a configuração do trágico, considerados por Albin Lesky, fazem-se presentes na figura de Genoveva e de Afonso. Tanto a queda de Genoveva quanto a de Afonso são dignas, pois caem de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo de desdita. Há, nos dois romances analisados, possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, já que o leitor pode sentir o trágico, pode, outrossim, identificar-se com as personagens. A prestação de contas, outro requisito do trágico, também comparece em *Eça de Queirós*, pois as personagens, depois de descoberto o incesto, sofrem conscientemente e pagam, no caso de Genoveva e Afonso, com a própria vida.

Carlos da Maia engana-se ao tomar como mulher amada a irmã, Genoveva pensa ser o grande amor da vida, aquele que é filho – a queda constitui-se à medida que tanto um quanto o outro reconhece que entre a realidade e a aparência existe um abismo intransponível.

Conforme anunciado no primeiro capítulo, as personagens queirosianas preservam um pouco da dignidade do modelo trágico do herói, como por exemplo, a experiência de solidão e de isolamento. Apesar dos muitos amantes e amores, Genoveva sente-se só, enxergando, em Victor, o amor da vida, a possibilidade de uma companhia verdadeira. Carlos da Maia tem alguns amores, ilícitos, pois as amantes são casadas, antes de conhecer Maria Eduarda, mas nenhum que o preenchesse totalmente, falta-lhe a mulher

companheira, de beleza excepcional, dócil, submissa, como Maria Eduarda. O avô, Afonso da Maia, vive intensamente a experiência da solidão, pois, apesar das *soirées* semanais no Ramallete, sente-se, demasiadamente só, principalmente quando habita Santa Olávia, antes da formatura do neto.

Está-se diante de dois romances em que os elementos trágicos estão presentes, até mesmo em se tratando do aspecto ameaçador da morte que abarca as obras *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*.

O conflito, nos romances queirosianos em questão, manifesta-se através de uma oposição que põe em cheque a vida, assim como a felicidade e o sucesso daqueles que estão implicados. Em ambos os romances, depara-se com conflitos cerrados, em que as personagens são aniquiladas. Em *Os Maias*, Pedro suicida-se por ter sido abandonado por Maria Monforte, esta se arruina com a vida de andante e prostituta. Afonso da Maia morre de desgosto ao descobrir que os netos se relacionam incestuosamente. Maria Eduarda concebe uma vida sem grandes emoções, ao lado de um marido mais velho e rico, e Carlos Eduardo viaja pelo mundo em busca de coisa alguma. Volta a Portugal para matar alguns desejos, como, por exemplo, degustar a comida tradicional; decide, por fim, viver em Paris. Contudo, não consegue encontrar a felicidade, nem mesmo a paz de espírito que tanto busca. *Na Tragédia da Rua das Flores*, Pedro da Ega morre logo depois de ter sido abandonado pela mulher, que volta depois de muitos anos ao país de origem a fim de refazer a vida, mantém relação incestuosa com o filho que deixa bebê e, ao descobrir, endoidece e joga-se da janela. Timóteo lamenta e não suporta. Victor, o filho, enlouquece, viaja para Paris, sente uma saudade infinita, mas nunca vem a saber que Genoveva é sua mãe.

Em Eça de Queirós, a busca do sentido termina por afirmar de modo absoluto o sem-sentido de tudo, o desatino do incesto, da morte e da completa incerteza da vida. A implacabilidade do destino, a impossibilidade da real comunhão com o outro ou a

transitoriedade dos instantes de plenitude levam, inevitavelmente, as personagens queirosianas, ao mais completo estágio de destruição, angústia, aflição e amargura.

Não há dúvida de que a visão de Eça de Queirós é trágica. E isso, possivelmente, deve-se à própria visão pessoal do escritor e de sua geração, e não necessariamente à visão do que realmente foi Portugal. Essa visão trágica muda nas últimas obras do escritor. Em *A Cidade e as Serras*, por exemplo, a crítica à decadência do país diminui ou, pelo menos, está mais entranhada no texto literário. Eça parece encontrar, segundo Antônio Cândido (1978), a tradição de Portugal, pois cria narrativa integrada no espaço principal da civilização portuguesa, afastando-se do naturalismo militante, do realismo de combate e do romance social. *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* perdem em consistência e força dramática, porém, consoante José Maria Bello (1977), esses romances ampliam e, ao mesmo tempo, abrandam a visão de mundo do autor. Nas últimas narrativas que Eça de Queirós produz, o socialismo, assim como a irreverência, apesar de não destruídos, são equilibrados, uma vez que a convicção reformista da juventude é amortecida.

Para finalizar, acredita-se importante considerar que muito mais que ideológica, a trajetória de Eça de Queirós é literária, mais que a visão socialista e irreverente da obra, o que soa é o caráter artístico, o que permanece é a realização do ideal de arte.

Conforme Etelvina Maria de Jesus Soares (1996), para ser grande, qualquer obra literária tem de, concomitantemente, refletir os problemas de determinado tempo e introduzi-los num plano histórico importante para o desenvolvimento da civilização. Assim sendo, pode-se considerar que Eça de Queirós utiliza e explora o cenário local com os seus dramas pessoais e consegue representar, com grande propriedade, a sua visão trágica do homem e do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não resulta fácil percorrer uma obra de nuances tão variadas, como a queirosiana, em busca de aspectos caracterizadores de um tema clássico tão complexo quanto o trágico. Num primeiro momento, a proposta parece demasiado pretensiosa. É como se fosse tentar promover a confluência de dois oceanos. Apenas um romance queirosiano já cederia margens para abordagem de cunho dissertativo em nível de doutorado. O mesmo se diz de um único aspecto trágico. Ocorre, todavia, que o que se intentou foi rastrear vestígios de uma temática sempre por demais instigante nos escritos de um dos maiores vultos da literatura portuguesa. Pretensiosa, de início, esta tentativa, na verdade, deve ser vista sob o título da horizontalidade, abstraindo-se de querer esgotar a questão. Mais que uma elaboração taxativa, categórica, acabada, procurou-se suscitar, ou reafirmar, a possibilidade de se analisar a obra de Eça de Queirós segundo parâmetros mais livres, mais ensaísticos: nem uma garimpagem que pretendesse encontrar preciosidades escondidas, nem o urdir de uma tessitura hábil que procurasse reconstruir belamente o que foi belamente construído. O intento investigativo não buscou perscrutar rastros, por meio de um espelho que deturpa ao refratar e ao refletir, tampouco através de uma lupa que transformasse em montanha a migalha, muito menos por meio de um microscópio que tornasse patente o que está latente segundo mil artifícios de ampliação. Ao invés, os instrumentos avaliativos foram a intenção e o olhar, olhar este que viu segundo alguns apontamentos teóricos que vieram a lhe educar a ótica.

Num primeiro momento, buscou-se levar a efeito considerações teóricas acerca do trágico, tentando-se caracterizar sua especificidade. Nesta busca da peculiaridade do sentido do trágico, a atenção voltou-se para a evolução da tragédia ao trágico, da Antiguidade ao tempo cristão, do trágico grego ao trágico moderno.

Na tentativa de estabelecer a gênese do trágico, chegou-se à consideração de que esse fenômeno não encerra interpretação homogênea e que, além da palavra ser vítima de banalização progressiva, existe divergência entre as diversas teorias que aspiram a interpretá-lo. Todavia, é certo que, para a existência do trágico, é necessário que a ação seja grande, que as personagens sejam heróicas e que as paixões sejam instigadas.

O fenômeno do trágico é objeto de atenção e explicação, principalmente, a partir do século XIX. As reflexões de filósofos, teóricos e estudiosos como, por exemplo, Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Unamuno, Gerd Bornheim, René Girard, Albin Lesky, Raymond Williams, Northop Frye, Henri Gouhier foram focalizadas nesse primeiro momento. Não obstante a dificuldade de encerrar em definições precisas fenômeno tão dinâmico, pôde-se dizer que se depara, na obra trágica, com o imanente e o transcendente, uma vez que nela se coteja a vontade do homem e o dever que lhe é superior.

Constatou-se que o conceito grego de trágico apresenta feição restritamente sublime; em contrapartida, o conceito cristão está localizado no fundamento da história humana, o que faculta sobressair, no grego, o princípio da fatalidade e, no cristão, o princípio da vontade.

Em se tratando da focalização do trágico grego e do moderno, percebeu-se que, em vez de dirigido pelos deuses, o herói moderno é orientado por razão e desejo, que, muitas vezes, se chocam com a ordem de fatos estabelecida pela sociedade. Tanto o homem grego quanto o moderno são suscetíveis ao destino; todavia, o homem moderno vive num mundo não mais governado pelos deuses, mas pelo capital, que também introduz a violência da *Moirá* aos seus transgressores. O conflito, a solidão e o individualismo são os determinantes do trágico moderno.

Analisando as categorias do trágico, como conflito, destino e liberdade, culpa, conhecimento e ignorância; os elementos do trágico, como *hybris*, antinomias radicais,

patético, presságios e trama; e modalidades trágicas, como o incesto, puderam ser estabelecidos parâmetros para a análise dos atributos essenciais do fenômeno trágico e como tais noções foram utilizadas a fim de representar aspectos da intriga presentes nos dois romances estudados de Eça de Queirós.

Essa constatação da presença do trágico na narrativa, deve-se ao fato de os elementos do trágico serem pensados em romances e não em peças teatrais. Assim sendo, modos, formas e tipos literários foram considerados de acordo com as teorias de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Gérard Genette e Carlos Reis, que propõem a ampliação da noção de modo e defendem a existência dos modos cômico, trágico, épico, elegíaco, novelístico e histórico. Partindo do romance, como gênero literário, que alcança melhor expressão na sociedade burguesa e o que melhor revela a dissonância entre o eu e o mundo, discutiu-se o romance e o teatro em Eça de Queirós. Isso se deu, porque, apesar de não ter escrito peça teatral, os diálogos e as caracterizações queirosianas apresentam grande potencialidade dramática e também porque Eça utiliza tema e elementos da tragédia grega para caracterizar a sociedade do século XIX. Ainda em se tratando do teatro, discorreu-se acerca do esboço de adaptação de *Os Maias* para o teatro, planejado e parcialmente realizado pelo próprio autor.

Através do exame detalhado, realizado nesta primeira parte, considerou-se, finalmente, que o trágico é um conhecimento, uma idéia, uma concepção dinâmica, que se desvela por meios variados e divergentes, sem jamais consentir o seu enclausuramento por explicações precisas e acabadas. Isto decorre do fato de que a sua concepção varia de acordo com cada período, melhor dizendo, cada época tem a sua maneira de entender e manifestar o trágico e, muitas vezes, uma mesma época o compreende e o manifesta de diferentes maneiras.

A leitura proposta de *A Tragédia da Rua das Flores* e de *Os Maias* pretendeu realçar, nas obras, algo correlato à *hybris*, a desmedida grega. Em *A Tragédia da*

Rua das Flores, Genoveva cai em desmedida quando deixa o filho para fugir com o estrangeiro e, mais tarde, se relaciona com o jovem Victor sem, ao menos, entrever a possibilidade dele ser seu filho. Já em *Os Maias*, Pedro da Maia casa-se contra a vontade do pai e leva para dentro de sua casa o príncipe napolitano; Afonso dá por vencida a busca à neta e Carlos comete incesto consciente. Estas personagens são penalizadas porque ocorrem em *hybris*. O isomorfismo parcial encontrado entre estas duas obras decorre de estarem todas permeadas pela desmedida que tanto intrigava o homem grego e que passava a ser nota essencialmente caracterizadora dos espetáculos trágicos.

No tocante às antinomias radicais, *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias* também fazem-se ilustrativos. Como se vê, nessas obras, a contradição, o conflito, o dever ser, entre aquilo que o sujeito é e o que a sociedade espera dele constituíram a tônica fundamental. Em *A Tragédia da Rua das Flores*, vê-se Victor, personagem insatisfeita consigo mesma, sentir aversão pela profissão exercida e não vislumbrar perspectiva profissional. Além de malgrado no ofício de advogado, é também no de poeta. O valor socialmente determinado fez-se o norte das suas intenções, das suas ações, bem como a razão de ser das suas frustrações. Algo similar ocorre em *Os Maias*. As brilhantes idéias de trabalho de Carlos no laboratório, no consultório e nos livros vão se rarefazendo, à medida que se entrega ao diletantismo. Carlos fracassa, apesar da situação privilegiada e da vontade de triunfar. É também a sujeição aos imperativos sociais que confere conteúdo e moldura ao contexto que se apresenta nas duas obras analisadas. Nelas, fica nítido o papel da sociedade como formadora da consciência, encontrando-se aí os rastros das assim chamadas “antinomias radicais”.

O patético é noção passível de ser encontrada nas duas obras queirosianas em questão, onde os encontros, os desencontros, as perdas, as traições, as violências, as paixões culminam em episódios tocantes, em situações enternecedoras. De quando em

quando, momentos de emoções exaltadas chegam a envolver profundamente e, por vezes, a desolar o leitor. A noção aqui focalizada, o patético, aflora de maneira a convulsionar todo o clima do drama que transcorre e é em razão disso que tais obras foram eleitas como exemplares das obras queirosianas nas quais se encontra presente esse elemento integrante e indissociável do gênero trágico que é o patético.

Os presságios, assim como a simbologia, são elementos do trágico analisados nas obras *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*. Tanto em uma quanto em outra, encontram-se indícios que antecipam a fatalidade da relação incestuosa e configuram a dimensão trágica do romance. Como se viu, os presságios, que configuram o trágico no desenrolar da narrativa, vezes enunciam-se com maior clareza, vezes com menor, porém, nos dois casos, prendem a nossa atenção e provocam expectativa no que diz respeito às ações e situações que daí se originam. Os presságios preparam e configuram o futuro e o destino, aparentemente inevitáveis, dos protagonistas, bem como as situações e ações que estruturam o enredo. Tais presságios promoveram a antecipação do incesto entre Carlos e Maria Eduarda e entre Victor e Genoveva. Victor, Carlos e Maria Eduarda representavam a situação trágica, visto que são empurrados ao incesto pelo destino funesto que pune nos filhos a culpa dos pais.

Os elementos constitutivos da fábula trágica também estão presentes nas duas obras analisadas. Peripécia, reconhecimento e catástrofe, elementos da tragédia clássica, puderam ser constatados como existentes nos romances analisados.

Por fim, após a detecção dos elementos trágicos em *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*, o incesto, freqüente na literatura e desenvolvido desde a Antigüidade, é tema fundamental dos dois romances queirosianos. Nesse sentido, pôde-se constatar que o incesto é abrandado em *Os Maias*, pois em vez de mãe e filho, como em *A Tragédia da Rua das Flores*, ele se dá entre irmão e irmã, contudo, o abrandamento desaparece quando Carlos comete incesto consciente. Diferentemente de *A Tragédia da Rua das Flores*, em que

Genoveva é punida com a morte, as personagens de *Os Maias* mais diretamente envolvidas no incesto, Carlos e Maria Eduarda, não são punidas, separam-se, apenas.

A temática do incesto encontra razão e ou fundamentação na própria obra queirosiana. Além de problemas como adultério, degradação, falsidade, devassidão, debilidade e apatia, ocorrentes no seio da família representada nos romances queirosianos, o incesto aparece apenas como mais uma caracterização questionadora desta instituição desconcertada e tão hostilizada pelo escritor português. Igualado a outros males, o incesto é tratado, por Eça, como enfermidade social. De maneira simbólica, a temática do incesto estabelece relação com a decadência da sociedade portuguesa do século XIX. Como se observa, a proposição do incesto, ajustada às instâncias de cada momento, perfaz toda a literatura mundial.

Indo além do contexto em que *A Tragédia da Rua das Flores* é escrita e, principalmente, publicada, conclui-se que tanto *A Tragédia* quanto *Os Maias* apresentam estrutura narrativa solidamente construída. No entanto, apesar da estruturação semelhante do plano diegético, são bem diferentes. Os manuscritos de *A Tragédia da Rua das Flores* se relacionam e se aproximam do propósito da obra, planeada para as “Cenas da Vida Portuguesa”, cuja temática seria a do incesto. Nesse sentido, a tragédia prenunciada no título tem importância predominante na intriga. Já em *Os Maias*, a comédia de costumes manifesta no subtítulo “Episódios da Vida Romântica” acompanha e abranda o enigma entre Carlos e Maria Eduarda.

O sentido trágico do romance não publicado por Eça tem propósito manifesto e patente. A ciência de que Genoveva é mãe de Victor se dá ao final de uma cena assinalada por breve evolução e exhibe não apenas o ponto mais elevado da intriga, mas também o seu epílogo com a morte de Genoveva e a inconsciência de Victor. De maneira diferente, no romance publicado em 1888, o reconhecimento, anunciado aos protagonistas,

apesar de representar força peremptória, não põe termo à intriga nem mesmo extenua o conteúdo dos episódios relatados.

Se em *A Tragédia da Rua das Flores*, o reconhecimento do incesto é ponto climático e desfecho do enredo e em *Os Maias*, não, isso pode significar que um é mais trágico, ou aproxima-se mais do trágico do que o outro. O incesto em *Os Maias* não é encarado, como vimos, como um mal apenas moral, mas como uma enfermidade social, aspecto que o Eça de *A Tragédia da Rua das Flores* ainda não tinha desenvolvido.

Os Maias representam, por assim dizer, a grande impossibilidade da grandeza trágica em Portugal. Um país tão decadente que não é possível a magnitude do trágico. Essa é, na realidade, a visão mais desalentadora que alguém poderia ter do seu país. *Os Maias* podem ser vistos, então, como tragédia frustrada ou malograda. Eça, conforme já dito, apresenta Portugal como uma terra decadente, um lugar sem energia, sem sociedade esclarecida, sem cultura, sem gênio ou vontade. Delineia um panorama muito forte do empobrecimento português, tal como o concebiam os homens da Geração de 70²⁰. Dessa maneira, o sentido de um livro como *Os Maias* é apresentar a impossibilidade da grandeza em Portugal. E a tragédia é, assim, um modelo de grandeza impossível.

É por essa razão que ninguém é castigado, salvo o velho Portugal, representado por Afonso, que se sufoca no amargor impotente. O novo Portugal, Carlos e Maria Eduarda, é imune a tudo. Ele volta à situação anterior; ela faz finalmente um casamento. A situação dele não se altera. A dela, melhora.

De certa forma, Carlos e Maria Eduarda são seres de exceção. São belos, atléticos, vigorosos e altos. Destoam e até parece não serem próprios do mísero e ridículo país que os rodeia. Aí, talvez, pode-se constatar a fatalidade: ambos estão em posição tão superior aos demais que só se reconhecem um ao outro como dignos um do outro.

²⁰ Oliveira Martins e Antero de Quental, em especial.

Mas o essencial em *Os Maias* parece ser a impossibilidade de tragédia em Portugal, evidenciada pelo fato de que nada ali se castiga, nem aniquila, nem mesmo a transgressão do mais básico dos tabus.

Presencia-se em *Os Maias* uma total insensibilidade moral da classe representada. O leitor, indignado, depara-se com a falta de moral e senso ético das personagens envolvidas diretamente no incesto. Já *A Tragédia da Rua das Flores* apresenta tema mais afeito ao trágico, uma vez que Genoveva, ao suicidar-se, expurga os sentimentos ruins.

Ainda vale lembrar, no que diz respeito ao reconhecimento do incesto significar o clímax e remate da intriga em uma narrativa e em outra não, a essencial diferença entre Romance e Novela. O primeiro permite a continuação do enredo mesmo depois do clímax e pode encerrar vários clímax, enquanto a Novela chega ao seu termo no clímax. Assim, *Os Maias* são um romance, porque não há apenas desenvolvimento de um único núcleo temático de tensão, mas de vários núcleos e as ações não findam com a descoberta do incesto e *A Tragédia da Rua das Flores* aproxima-se muito mais das características da novela, já que termina com a trágica descoberta da relação consanguínea. *A Tragédia da Rua das Flores* é muito mais novela que romance, e por esse motivo é muito mais trágica.

É assim que uma retrospectiva sucinta dessa tese chega ao seu termo. Nos limites da possibilidade, o que se quis foi não propriamente tragicizar Eça de Queirós, pois isto seria comprar com moeda falsa aquilo que não tem nem preço, nem dignidade – seria estatuir o disparate. A intenção, modesta, consistiu em apenas tentar enfatizar algo que não carece de exaustivas demonstrações: o fato de que o trágico trata do humano, de que Eça de Queirós trata do humano, e de que o humano é eterno, carregando consigo réstias de uma luz que não se apaga, antes se acende em cada vida que se põe a palpitar.

Enquanto a pena de uns continuar transformando em arte a existência de outros, o ouro do trágico continuará integrando outros tesouros. A multiplicidade mundana jamais deixará de ser captável segundo determinadas categorias que lhe conferem o tom, a cor, o odor e o sabor que nascem quando a arte se debruça por sobre a vida.

REFERÊNCIAS

Obras de Eça de Queirós

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 2 v.

_____. *Obra Completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. v.1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Obra Completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. v.3 e 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

Sobre o trágico em Eça de Queirós

BERRINI, Beatriz . O incesto: traço romântico da ficção queirosiana? In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 31-38.

COELHO, Jacinto Almeida do Prado. Para a compreensão d' Os Maias como um todo orgânico. In: *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976, p. 167-188.

DÉCIO, João. O tempo de tragédia n'Os Maias, de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p.563-570.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *A semiologia dos objetos e a configuração do trágico em Os Maias*. 1983. 191f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) Universidade Estadual Paulista, Assis, 1983.

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

LISBOA, Maria Manuel . *Teu amor fez de mim um lago triste*. Ensaio sobre Os Maias. Porto: Campo das Letras, 2000a.

LOURENÇO, António Apolinário. Eça de Queirós e o incesto na literatura naturalista ibérica: Simões Dias, Lourenço Pinto, López Bago e Pardo Bazán. In.: *Leituras: Eça de Queirós*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa, n. 7, p. 109-127, 2000.

LUZES, Pedro. Significado do incesto em *Os Maias*: narcisismo? Sentimento amoroso? In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 117-124.

MARTINS, António Coimbra. O incesto d'*Os Maias*. *Gazeta Musical e de todas as artes*. Lisboa, n.134-135, p. 84-86, maio/jun. 1962.

_____. *Ensaaios queirosianos: o mandarim assassinado / o incesto d'Os Maias / imitação de A capital*. Lisboa: Europa América, 1967.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a geração de 70*. Lisboa: Moraes Ed., 1980b.

MONIZ, Edmundo. *As mulheres proibidas: o incesto em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

REIS, Carlos. *Introdução à Leitura d'Os Maias*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1995.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

SOUSA, Américo Guerreiro de. O incesto n' *Os Maias*. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988b. p. 348-351.

Sobre Eça de Queirós

ALBUQUERQUE, Mateus de. Eça de Queiroz. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *EÇA de Queirós in memoriam*. 2. ed. Coimbra: Atlântida, 1947.

ALGE, Carlos D'. *O Simas de Pápi Júnior, um romance queirosiano*. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 151-159.

ALVES, Manuel dos Santos. *O legado clássico em Eça de Queirós através da cultura francesa*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1983. p.393-410.

_____. *Eça de Queirós – Sob o signo da mnemósine: intertexto, interdiscurso, dialogismo (de Tróia ao Lácio)*. 1992. 3v. 1913 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade do Minho, Braga, 1992.

_____. Ecos ovidianos na obra de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 336-343.

_____. O lugar do intertexto clássico nos estudos queirosianos: grandezas e misérias de uma (des) fortuna cultural. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. I. Coimbra: Almedina, 2002. p. 201-219.

AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *EÇA de Queirós in memoriam*. 2. ed. Coimbra: Atlântida, 1947.

ANDRADE, João Pedro. Eça e o teatro (a propósito de uma adaptação d'*Os Maias*). In: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara (Org.). *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Dois Mundos, 1945. p. 679-687.

ARREBOLA, Maria das Graças de S.. A inquietude do olhar. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 623-628.

BARATA, José Oliveira. Teatralidade retórica e eficácia cênica. A Propósito de uma adaptação dramática d'*Os Maias*. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990. p. 133-144.

_____. Sob a luneta teatral de Eça de Queirós. *Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*, n. 5/6, p. 101-114, dez./jul.1993/1994.

BARBOSA, João Alexandre. Os intervalos de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 238-249.

BARCELLOS, Ana Carolina K.. A construção da personagem em dois romances de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 516-520.

BARRETO, Moniz. Eça de Queirós e *Os Maias*. In ALMEIDA, Fialho et al. *O Grande Maia: a recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus, 2000. p. 53-59.

BARROS, João de; MURTA, José Guerreiro. O Realismo ou Naturalismo – E. de Q. In: _____. *Como se devem ler os escritores modernos*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, [19--?]. p. 78-88.

BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. São Paulo: Nacional, 1977.

BENTO, Margarida. Estatuto e problemática da personagem central n'*Os Maias*. *Fenda: Magazine Frenética*, Coimbra, n. 31, p. 7-15, 1979.

BERNARDIELLI, Cleonice. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. *Colóquio Letras*, n. 2, p. 22-30, 1971.

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

_____. Personagens femininas. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988. p. 480-483.

BISMUT, Roger. *Os Maias* imitação ou recriação de Flaubert? *Colóquio Letras*, n. 69, p.20-28, set. 1982.

BORDINI, Maria da Glória. Realismo e resistência em *Os Maias* e *O Tempo e o Vento*. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v.2. Coimbra: Almedina, 2002. p. 719-726.

BRAGA, Teófilo. Eça de Queiroz e o realismo contemporâneo. In: *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*. Pref. José Trêpa. Porto: Lello & Irmão, 1945. p. 46-54.

BRAGANÇA, António. Realismo e naturalismo. In: _____. *Lições de Literatura Portuguesa* (Séc. XVII a XIX). 3. ed.. Porto: Livraria Infante, [D.L. 1969]. p. 424-426.

BUCICH, António J. *Eça de Queirós visto por um argentino*. Porto: Tipografia Siqueira, 1945.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. O regresso ao “Ramalhete”. In: _____. *Ensaaios de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1986. p. 104-119.

_____. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Para que precisa perguntar às flores. Aspectos da semântica das denominações espaciais em Eça de Queirós. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 39-46.

CÂNDIDO, Antônio. Entre Campo e Cidade. In: _____. *Tese e Antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978. p. 29-56.

CARVALHO, Antonio. “A Tragédia da Rua das Flores”: o livro mais ousado de Eça. *A Capital*. Lisboa. p. 16-17, 1 de mar. 1980.

CARVALHO, Mario Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

CASTRO, Ivo. “A Tragédia da Rua das Flores” ou a arte de editar os manuscritos autógrafos. *Boletim de Filologia*. Tomo XXVI (1980/81). Fascículo 1-4. Instituto Nacional de Investigação Científica. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade, 1980-1981. p. 310-359

_____. Duas notas sobre *A Tragédia da Rua das Flores*. *Boletim de Filologia*. Tomo XXVII (1982). Fascículo 1-4. Instituto Nacional de Investigação Científica. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade, 1982. p. 427-438.

CEREJEIRA, D. Manuel Gonçalves. *A igreja e o pensamento contemporâneo*. Facto religioso. v. 1. 3 ed. rev. e acrescentada com uma nota crítica em apêndice por M. Lopes d'Almeida. Coimbra: Coimbra Editora, 1930.

CHAVES, Castelo Branco. A concepção da arte em E. de Q. In: _____. *Estudos críticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932a. p. 68 -76.

_____. Eça de Queiroz. A falta de engenho patético. In: _____. *Estudos críticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932b. p. 87-90.

_____. A influência de Gustavo Flaubert na estética de Eça de Queirós. *Revue de Littérature Comparée*. Número consacré au Portugal. Paris, Dix-huitième année, n. 69, p.195-207, janv./mars 1938.

COELHO, Jacinto Almeida do Prado. Tempo e espaço n'Os Maias. *Diário de Notícias*. Suplemento "Artes e Letras". Lisboa, ano 20, n.1014, p.13-14, 18 de jul. 1974.

COELHO, Nelly Novaes. Dos temas obsessivos aos "mitos pessoais". *A Tragédia da Rua das Flores* de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 454-462.

CORREIA, Natália. A ausência de Eurídice em Eça. *Diário de Notícias*. Suplemento "Artes e Letras". Lisboa, ano 1070, p. 17, 26 de ago. 1971.

CORREIA, Sebastião Mourão. Traços característicos da ironia queirosiana. Sua finalidade social. *Portucale*. Revista ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística. Porto, v. 18, n. 107-108, p. 134-166. set.-dez. 1945.

COSTA, Francisco. Valor poético do Romance. *Brotéria*. Revista Contemporânea de Cultura. Série Mensal. Lisboa. v. 66, n. 1, p. 39-40. jan./fev.1957.

COSTA, Joaquim Pereira da. Alma portuguesa. In: _____. *Ensaio de Crítica literária*. Porto: Magalhães Moniz, 1909. p.101-109.

_____. Eça de Queiroz. A sua estética e a sua ideologia. *Ocidente*. Lisboa, v. 5, n. 13, p. 204-215, maio 1939.

_____. Camilo, Eça e Fialho. Três escritores, três ironias diferentes. *Ocidente*. Lisboa, v. 27, n. 92, p. 217-220, dez. 1945.

COSTA, José Ribeiro da. *Eça de Queirós Os Maias em análise*. Antologia comentada: Porto: Porto Editora, 1997.

COSTA, Manuel Tomás. *Eça de Queirós, Fernando Pessoa e Stau Monteiro*. Lisboa: Didáctica Editora, 1978.

COSTA, Mário J. B. Almeida. O amor em E. de Q.. *O Ilhavense*. Ílhavo, quarta-feira, 10 out. 1945.

DA CAL, Ernesto Guerra. A Tragédia da Rua das Flores. In: _____. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*: apêndice: bibliografia queirociana sistemática y anotada e iconografia artística del hombre y la obra. (Acta Universitatis Conimbricensis) Tomo 1, n. 1419, Coimbra: Gráf. de Coimbra, 1975a. p. 424-427.

_____. Os Maias. In: _____. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*. Acta Universitatis Conimbricensis. Por ordem da universidade. Bibliografía Queirociana (Sistemática y anotada) e Iconografía Artística (Del hombre y la obra) Tomo 1, n. 296, 1975b. p.83-87.

_____. Os Maias – esquema de una adaptación de la novela al teatro. In: _____. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*. Acta Universitatis Conimbricensis. Por ordem da universidade. Bibliografía Queirociana (Sistemática y anotada) e Iconografía Artística (Del hombre y la obra) Tomo 1, n. 1423, 1975c. p. 433.

_____. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. 4. ed. Versão de Elsie Allen da Cal. Coimbra: Almedina, 1981.

DÉCIO, João. *O tempo n'Os Maias, de Eça de Queirós*. 1977. 142f. Tese (Livre docência em Literatura Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1977.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. O motivo romântico e heiniano nas estátuas de mármore no folhetim “Notas Marginais” e no romance *Os Maias* de Eça de Queirós. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d' Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990. p. 101-110.

DICIONÁRIO das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira. Direção de Jacinto Prado Coelho. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960. p. 26-27, 228, 449-450.

DUARTE, Lélia Parreira. A refinada ironia de Eça em *A Ilustre Casa de Ramires*. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 291-297.

DUARTE, Luiz Fagundes. Os papéis de Eça e a Crítica. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 328-335.

_____. A obra inacabada de Eça: uma síntese. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 257-269.

Eça de Queirós: a escrita do mundo: por ocasião do I Centenário da sua morte. Biblioteca Nacional. Texto Carlos Reis, catalogação Isabel Martins et al. Lisboa. BN: Inapa, 2000.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Ficção Queirosiana*: Portugal em ficção. 1994. v.1. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Ficção Queirosiana: Portugal em ficção*. 1994. 307f. v.2. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

_____. *Eça de Queiroz*. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.

FERREIRA, José Tomás. *Eça de Queirós. Os Maias*. Mira-Sintra: Europa-América, 1989.

FERREIRA, J. Bethencourt. E. de Q., naturalista. *O Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, ano 43, n. 10, p. 1-4, sábado, 9 mar. 1946.

FERREIRA, Vergílio. O humorismo de E. de Q. nos temas dos romances. *Via Latina*. Órgão da Associação Acadêmica. Coimbra, ano 1, n. 4, p.9, 15 maio 1941.

_____. Os Maias – Que tema? In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 87-92.

_____. Sobre a Tragédia da Rua das Flores. In: _____. *Espaço do Invisível*. 4. Venda Nova: Bertrand, 1995.

FERRO, António. Os inéditos de Eça de Queirós. *Diário de Notícias*. Lisboa, Ano 60, n. 20.941, p. 1, quinta-feira, 8 maio 1924.

FIGUEIREDO, Maria do Pilar. A mulher nos romances de Eça de Queirós. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 93-99.

FLORY, Suely Fadul Villibor. O Ramalhete e o código mítico – Uma leitura do espaço em *os Maias* de Eça de Queirós. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 487-495.

FRANCO, Márcia Arruda. A estética não realista de Eça de Queirós em *A Relíquia*. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 2. Coimbra: Almedina, 2002. p. 657-677.

FREELAND, Allan. A traição dos pais. In: _____. *O leitor e a verdade oculta*. Ensaio sobre *Os Maias*. Tradução de José Moura Carvalho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 135-145.

_____. “Playing the game” – Eça e o ideal vitoriano do carácter. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 95-109.

GAIO, Silva. Eça de Queirós e *Os Maias*. In: ALMEIDA, Fialho et al. *O Grande Maia: a recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus, 2000. p. 73-91.

GARCÍA, María Jesús Fernández. O tipo do político na obra de Eça de Queirós. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 2. Coimbra: Almedina, 2002. p. 739-756.

GÔMES, Joel R. *Fazer-(se) um homem*. Eça de Queirós e Guerra da Cal: um duplo processo de canonicidade literária na segunda metade de século XX. Coruña: Castro, 2002.

GONÇALVES, António Aurélio. Aspectos da ironia de E. de Q. (Apontamentos para um estudo). *Seara Nova*. Revista de doutrina e crítica. Lisboa, ano 17, n. 521, p. 325-329, sábado, 7 ago. 1937. n. 522, p. 366-368, sábado, 14 ago. 1937.

GONÇALVES, Henriqueta Maria. Tópicos sobre o universo do fantástico em Eça de Queirós. *Anais Revista de Letras 2*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real. v. 8, n. 1, p. 137-143, dez. 1998a.

_____. *A Imagem da França na obra queirosiana pós 1888*. Braga: Appacdm, 1998b.

_____. *Leituras Queirosianas*. Série Didáctica. Ciências Sociais e Humanas. Vila Real: UTAD, 2003.

GROSSEGESSE, Orlando. Eça e a Europa – Epílogo que será um prólogo. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 175-188.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. *As mulheres na obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

_____. O humorismo de E. de Q. In: _____. *O espírito e a graça de E. de Queiroz*. Lisboa: Ed. Romano Torres, [194-]. p. 27-37.

JESUS, Maria Saraiva de. _____. O Primo Basílio e os Maias: a convergência satírica à ambivalência irónica. *Revista da Universidade de Aveiro*, Aveiro, n. 6, 7, 8, p. 135-175, 1989-1990-1991.

_____. *Os Maias e a desilusão amorosa*. In: _____. *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*. 1997. 474f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de Aveiro. Aveiro, 1997. p. 218-255.

JORGE, Maria do Céu Saraiva. Shakespeare e a literatura oitocentista posterior a Garrett e Herculano. *Palestra*. Revista de Pedagogia e Cultura. Liceu Normal Pedro Nunes. Lisboa, n. 23, p. 61-66, abr. 1965.

LACERDA, Alberto. *Os Lusíadas e Os Maias – um binômio português?* *Colóquio Letras*, n. 72, p. 97-115, mar. 1983.

LAPA, Rodrigues. O processo do “vencidismo” em *Os Maias* de Eça de Queiroz. *O Diabo*. Lisboa. Ano 3, n. 139. p.1, 21 fev.1937.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na ambigüidade*. Fundão: Jornal do Fundão Editora, 1947.

LIMA, Isabel Pires de. Desistência e ambigüidade – uma leitura de *Os Maias* cem anos depois. In: *OS MAIAS de Eça de Queirós*: catálogo da exposição. Biblioteca Pública Municipal do Porto. Porto: B.P.M., 1988. p.11-19.

_____. *Eça e Os Maias* pensar-se pensando Portugal. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d’Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990. p. 43-53.

LISBOA, Maria Manuel. (*Os Maias*: narcisismo, incesto, amor e pátria. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós* (Suplemento). Lisboa: Caminho, 2000b, p. 398-411.

LOURENÇO, Eduardo. Eros e Eça. In: _____. *O Canto do Signo. Existência e Literatura* (1957-1993). Lisboa: Editorial Presença, 1994. p.243-251.

LUZES, Pedro. Adopção (Múltipla e intrafamiliar de Eça de Queirós). In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988a. p. 34-39.

_____. O incesto fraternal. *Dicionário de Eça de Queirós*. Organização e Coordenação de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 1988b. p. 346-348.

_____. Sonhos. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988c. p. 587-581.

_____. *Sob o manto diáfano do Realismo*. Psicanálise de Eça de Queiroz. Lisboa: Fim de Século, 2001.

MACEDO, Júlio Oliveira. *Rer Eça de Queirós. Os Maias*. Porto: Asa, 1992.

_____. *Os Maias. Eça de Queirós*. 3. ed. rev. e aum. Porto: Asa, 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel. A música em Eça de Queirós: modelos literários e referências culturais. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d’Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990a. p. 111-121.

_____. Mitologia do norte e mitologia do sul em *Os Maias* de Eça de Queirós. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990b. p. 125-131.

_____. Eça e o Decadentismo: uma estética da ambigüidade. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de

Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 45-51.

_____. Eça e a geografia sentimental finissecular. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. I. Coimbra: Almedina, 2002. p. 4-9.

MAGALHÃES, Luís de. Os Maias. In: FIGUEIREDO, José Valle de. *Cadernos do Mosteiro*. Eça de Queirós e Luís de Magalhães. Centro de Estudos de História Cultural Luís de Magalhães. Câmara Municipal da Maia, 2001.

MARTINS, Francisco José da Rocha. As mulheres nos romances de Eça de Queirós. A Maria Eduarda de *Os Maias*. *O primeiro de janeiro*. Porto, Ano 77, n. 283, p. 1,5, segunda-feira, 15 out. 1945.

MATOS, A. Campos. Reflexões sobre a interpretação do manuscrito de Eça. *Diário Popular*. Suplemento Letras e Artes. Lisboa. p. 6, 14 de abr. 1980.

MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Caminho, 1988.

MATOS, A. Campos. Eça de Queirós e a Póvoa de Varzim. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 145-150.

MATOS, A. Campos (Org.). *DICIONÁRIO de Eça de Queirós* (Suplemento). Lisboa: Caminho, 2000.

MATOS, A. Campos. *Imagens do Portugal Queirosiano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____. Reflexões sobre a interpretação do manuscrito de *A Tragédia da Rua das Flores*. In: _____. *Sobre Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002a. p. 139-144.

_____. Subsídios para a história da Edição de *A Tragédia da Rua das Flores*. In: _____. *Sobre Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002b. p. 135-138.

MEDINA, João. Para uma definição da ironia. Ainda a propósito da ‘Santa ironia’ de Eça – o conceito – O Conde de Abranhos. *Vértice*. Revista de Cultura e Arte. Coimbra, v. 27, n. 287, p. 556-562, ago. 1967a.

_____. Literatura. E. de Q., a sua vida e a sua obra. Post-scriptum sobre a ironia de Eça. *Vértice*. Revista de Cultura e Arte. Coimbra, v. 27, n. 284, p. 319-321, maio 1967b.

_____. O pessimismo nacional de Eça de Queirós. (Estudo sobre *Os Maias*). *Seara Nova*. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa, n. 1.514, p. 21-30, dez. 1971.

_____. Estudos Eça e Ega. Duas atitudes perante a choldra. *Seara Nova*. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa, n. 1506, p. 27-30, abr. 1971.

_____. *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Lisboa: Horizonte, 1972.

_____. Notas sobre a geração de 70. O niilismo de Eça de Queirós n' *Os Maias*. *Diário de Notícias*. Suplemento "Artes e Letras". Lisboa, ano 20, n. 1025, p. 17-18, 3 out. 1974.

_____. Prefácio. In: QUEIROZ, Eça de. *A Tragédia da Rua das Flores*. Fixação do texto e notas de João Medina e A. Campos Matos. Lisboa: Moraes Ed., 1980a, p. 9-41.

_____. D' *As Farpas* a' *Os Maias*: da estética sociológica d' *As Farpas* ao *opus magnum* romanesco de 1888. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 150-158.

_____. *Reler Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

MENDES, Margarida Vieira. Pontos de vista internos num romance de E. de Q, *Os Maias*. *Colóquio Letras*, n. 21, p.34-37, set. 1974.

_____. *A Tragédia da Rua das Flores: variações sobre alguns temas queirosianos*. *Colóquio Letras*, n. 63, p. 11-24, set. 1981.

MENEZES, Afonso Bourbon E. As mulheres de Eça de Queiroz. *Diário de notícias*. Lisboa, ano 79, n. 27856, p. 1, segunda-feira, 30 ago. 1943.

_____. Pedras soltas. A ironia e o coração de E. de Q. *Diário de notícias*. Lisboa, ano 80, n. 28139, p. 1, segunda-feira, 5 jun. 1944.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queirós*. 2 ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Napoleão e o Segundo Império n' *Os Maias*: da produção de verossimilhança ao funcionamento simbólico. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990a. p. 167-172.

_____. A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990b. p. 15-42.

MOURA, Helena Cidade. *Os Maias*, A Azazel de Eça de Queiroz. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 173-182.

MOURA, José de Almeida. *Os Maias*: ensaio alegórico sobre a decadência da nação. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n. 14, p. 46-56, abr. 1983.

_____. *Metamorfose do herói nas Viagens e n'Os Maias*. Lisboa: Lisboa Editora, 2000.

MUNNO, Amina Di. Eça de Queirós e a parábola dos vencidos: reflexo de uma inquietude histórica. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 273-280.

NEVES, Moreira das. As sombras de Renan na obra e na vida de Eça de Queiroz. In: *O Grupo dos Cinco: dramas espirituais*. Lisboa: Bertrand, 1945. p. 123-153.

NUNES, Maria Arminda Zaluar. O sonho na ficção queirosiana e em precedentes obras portuguesas. *Palestra*. Revista de Pedagogia e Cultura. Lisboa, n. 23. p. 30-35. 1966.

OLIVEIRA, Fernando Matos. Eça de Queirós e os avatares do melodrama. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 2. Coimbra: Almedina, 2002. p. 451-459.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Eça fim-de-século: perspectivas para a gênese de *A cidade e as serras*. *Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*, n. 5/6, p. 61-68, dez./jul.1993/1994.

PAULO FILHO, M. As mulheres nos romances de E. de Q. *Pensamento*. Revista mensal de divulgação Social e Científica, Arte e Literatura. Porto, ano 7, v. 6, n. 86, p. 12-13, maio 1937.

PETIT, Lucette. *Le champs du signe dans le roman queirosien*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.

_____. Que pré-texto para *Os Maias*? *Eça e os Maias*. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 203-207.

PIEIDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e modernidade no último Eça – 1888 – 1900*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

PIMENTEL, Jorge Vieira. As metamorfoses do herói e as andanças do trágico em *Os Maias* de Eça. *Arquipélago*. Revista da Universidade dos Açores. Ponta Delgada, n. 1, p. 91-106, jan. 1979.

_____. As viagens de Garrett e *Os Maias* de Eça: do romantismo dos autores ao romantismo do leitor. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990. p. 209-213.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. A expressão do cómico na obra de E. de Q. Ensaio de estética literária. *Brotéria*. Revista Contemporânea de Cultura. Lisboa, v. 34, fasc. 3, p. 249-266, mar. 1942.

PINA, Mariano. Crónica *Os Maias*. In: ALMEIDA, Fialho et al. *O Grande Maia: a recepção imediata de Os Maias* de Eça de Queirós. Braga: Angelus Novus, 2000. p. 61-66.

POUSADA, Antônio. *Vida, Paixão e morte de Eça de Queirós*. São Paulo: Clube do Livro, 1966.

REBELO, Luís de Sousa. Psicologia das personagens. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988.p. 517-524.

REIS, Câmara. Eça e o espírito clássico. *Seara Nova*. Lisboa, ano 9, n. 223, p. 107-110, quinta feira, 9 out. 1930.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A Construção da narrativa queirosiana*. O espólio de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos. Perspectivação e crise do Naturalismo: *Os Maias*. In: _____. *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção* de Eça de Queirós. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1984. p. 115-153.

_____. Pluridiscursividade e representação ideológica n' *Os Maias*. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990a. p. 71-89.

_____. Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós. In: EÇA E OS MAIAS: CEM ANOS DEPOIS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*. 1 ed. patrocinada por Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eng. António de Almeida. Porto: Asa, 1990b. p. 227-234.

_____. Eça de Queirós e o discurso da história. *Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*, n. 7/8, p. 13-22, dez./jul.1994/1995.

_____. Eça de Queirós e a literatura como ficção. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 17-28.

_____. (Diretor). Eça de Queirós. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, nº 7, outono 2000.

_____. Eça e a estética do pormenor. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 13-30.

REIS, Fernando Egídio et al. *Os Maias de E. de Q.. Análise da obra*. 2. ed. Lisboa: Texto Editora, 1999.

RODIL, João. Sintra – espaço catalisador dos amores queirosianos. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas

de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 262-265.

RODRIGUES, Isabel Cristina. De Eça de Queirós a Vergílio Ferreira: uma nova escala do olhar ou a viagem do ser. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesa. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 2. Coimbra: Almedina, 2002. p. 523-533.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós. Uma estética da Ironia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. Realismo e Naturalismo; Alguns aspectos do romance realista queirosiano. In: _____. *História da Literatura portuguesa*. I Das origens ao Romantismo. Histórias das grandes Literaturas, VIII. Literatura Portuguesa. v. 1, Lisboa: Estudios Cor, S.A.R.L., 1966, p. 202-209; 246-248.

SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós: ensaios*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1946.

_____. Balzac e E. de Q. *Para a história da Cultura em Portugal*. Série “Estudos e documentos”, v. 2, n. 19., Lisboa: Publicação Europa-América, 1967. p. 103-107.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura) – Universidade do Minho. Braga, 2000.

SÉRGIO, António. *Ensaios. Obras Completas*. Tomo VI. Clássicos Sá da Costa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1971.

SILVA, Garcez. A pintura n’A *Tragédia da Rua das Flores*. Um quadro impressionista n’Os *Maias*. In: _____. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1986. p. 95-110, 139-151.

SIMÕES, João Gaspar. Eça e o conceito de Realismo. In: _____. *Caderno de um romancista: ensaios*. Lisboa: Livr. Popular de Francisco Franco, 1943a. p.203-225.

_____. Machado de Assis e E. de Q., ou o humor e a ironia. In: _____. *Caderno de um romancista: ensaios*. Lisboa: Livr. Popular de Francisco Franco, 1943b. p. 115-120.

_____. E. de Q. e o realismo. *Afinidade*. Revista de Cultura Luso Francesa. Lisboa, n. 6, p. 14-19, jun. 1944.

_____. *Eça de Queirós: o homem e o artista*. Lisboa: Edições dois mundos, 1945a.

_____. *Os Maias*, obra prima do romance português. *O primeiro de Janeiro*. Porto, ano 77, n. 320, p. 5, quarta-feira, 21 nov. 1945b.

_____. A estética realista e a obra de E. de Q. *Diário Popular*. Lisboa, Suplemento literário “Artes e letras”, ano 19, p. 1-2, 28 dez. 1961.

_____. *História do romance português*. v. 2, Lisboa: Estudos Cor, 1971.

_____. *Eça de Queirós: a obra e o homem*. 3 ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

_____. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1980

_____. *A geração de 70*. 2 ed. Lisboa: Inquérito. s/d.

SOUSA, Américo Guerreiro de. As mulheres no código ético e familiar de Afonso da Maia. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988a. p. 415-416.

_____. Paralelismos na história amorosa de Pedro e Carlos. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988c. p. 475.

_____. Microestruturas em Eça de Queirós – jogos de luz e de sombra n’*Os Maias*. In: SEMANA DE ESTUDOS QUEIROSIANOS. Instituto de Língua e Literatura Portuguesa, apresent. e coord. de Carlos Reis. *Leitura d’Os Maias*. Coimbra: Minerva, D.L., 1990. p. 55-69.

TORREZÃO, Guiomar. O naturalismo. *Os Maias. A Ilustração Portuguesa*. Semanário. Revista Literária e Artística. Lisboa, ano 4, n. 52, p. 10-11, 20 jul. 1888.

VALÉRIO, Elisa. *Para uma leitura de Os Maias de E. de Q.* Lisboa: Editorial Presença, 1997.

VARELA, Ângela. A cena idílica de gênero em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda. *Colóquio Letras*, n. 121/122, p.103-112, jul.-dez. 1991.

VARGAS, Carlos Santos. Da proximidade n’*Os Maias*: um caso exemplar. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 160-165.

VIEIRA, Célia Sousa. Eça de Queirós na história do Naturalismo em Portugal: 1871, a falsa ruptura. In: EÇA DE QUEIRÓS E OS VALORES DE FIM DE SÉCULO. *Actas do Congresso*. Organização: Centro de Estudos de História Cultural Luís de Magalhães, fev. de 2001.

VILELA, Ana Luísa. Primatas e Carnívoros n’*Os Maias*: elementos do discurso erótico queirosiano, a propósito de um ananás comido na toca. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. Centro de Estudos Portugueses. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: C.E.P., 1997. p. 57-64.

_____. Histórias e ausências n’*Os Maias*. *Leituras: Eça de Queirós*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa, n. 7, p. 47-63, 2000.

_____. Eros e ausência n'Os *Maias*. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas. *Congresso de Estudos Queirosianos: actas*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 281-293.

XAVIER, Lola Geraldes. *O Primo Basílio* de Eça de Queirós: espaço social, discurso e ideologia. In: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS. INSTITUTO DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESAS. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*. v. 1. Coimbra: Almedina, 2002. p. 620-631.

Sobre a Tragédia e o Trágico

À *Procura da tragédia*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Maio-Ago.1986.

ALCOFORADO, Diogo. *Pintura e finitude humana*: sentido trágico da ideia baudelaireana de modernidade, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.

AMADO, Maria Ribeiro. A tomada de consciência do trágico em *La Princesse de Clèves*. *Mathesis* 3. Universidade Católica Portuguesa. Viseu, p. 117-128, 1994.

ANTUNES, Manuel S.J. Para a definição de tragédia. In: _____. *Ao encontro da palavra*: ensaios de crítica literária. Lisboa: Morais Editora, 1960. p. 26-33.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BORGES, Maria Fátima Borges. Aspectos do trágico no *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins. *Arquipélago*. Revista da Universidade dos Açores. Ponta Delgada, n.3, p. 361-370, jan. 1981.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69-92.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: _____. (Org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CABRAL, Otávio. *O Trágico e o Épico pelas Veredas da Modernidade*. Maceió: EDUFAL, 2000.

CASTRO, Maria Gabriela Couto Teves de Azevedo e. *A reflexão filosófica e os símbolos do trágico em Paul Ricoeur*. 1991. 243f. Trabalho elaborado para prestação de provas de aptidão

pedagógica e capacidade científica apresentado no Departamento de História Filosofia e Ciências da Universidade dos Açores. Ponta Delgada, 1991.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris: Dunod, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie. *O retorno do trágico*. Tradução de M. B. Costa. Lisboa: Moraes, 1968.

DUCHEMIN, Jacqueline. *Mythe et personnification: actes du Colloque du Grand Palais, 7-8 de maio, 1977*, Paris: Les belles lettres, 1980.

FIALHO, Maria do Céu G. Z. Algumas considerações sobre o homem trágico. Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra. *Biblos LIII*. Homenagem a Victor Matos e Sá. Coimbra, 1977.

_____. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Lisboa: INIC, 1992.

FREIRE, António. *O teatro grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALÁN, Pedro Cerejo. *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Trota, 1996.

GASSNER, John. “Novas Perspectivas para a tragédia?” In: _____. *Rumos do teatro moderno*, Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p.83-99.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

GOUHIER Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Aubier, 1952.

GUERREIRO, António. O sublime ou o destino da arte. In: _____. *O acento agudo do presente*. Ensaio. Lisboa: Cotovia, 2000.

GUMBRECHT, Hans U. Os Lugares da Tragédia. Tradução de Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Série 3, n. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.

JAEGER, Werner. *Paidéia. A formação do Homem Grego*. Tradução de Arthur M. Parreira. Lisboa: Editorial Aster, 1995.

KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

_____. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. Do trágico e da tragédia. In: _____. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 28-32.

MASCHERPE, Mário. “O final na tragédia e na comédia”. *Revista de Letras da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis*. Assis, p. 179-192, 1968.

MATIAS, Maria Amanda Borges. *O trágico em Lessing*. Coimbra, 1946.

MISHIMA, Yukio, pseud. *Genet seguido de O Condenado à Morte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1994.

MOREL, Jacques. *La tragedie*. 3 ed.. Paris: Librairie Armand Colin, 1968.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. Tradução de Constança Ritter. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Série 3, n. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 20-35.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

PEREIRA, M. Baptista. Sobre trágico. In: MEDEIA NO DRAMA ANTIGO E MODERNO. *Actas do Colóquio*, 11 e 12 de abr. 1991, Coimbra: I.N.I.C., 1991.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. O herói épico e o herói trágico. *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa: Classe de Letras*. Tomo 24, [s.n.]. Lisboa: Barbosa & Xavier Ltda, p.97-117, 1845/1846.

PICLIN, Michel. *Schopenhauer ou le tragédien de la volonté*. Paris: Seghers, 1974.

PIRES, Francisco Murari. A Morte do Herói(co) In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Série 3, n. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 102-114.

POHLENZ, Max. *La tragedia greca*. Brescia: Paideie, 1961.

RACHET, Guy. *La tragédie grecque*. Paris: Payot, 1973.

ROCHETA, Maria Isabel. *O sentimento (do) trágico na novela camiliana*. 1987. 337f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa). Universidade de Lisboa. Lisboa, 1987.

ROMILLY, Jacqueline de. _____. *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

_____. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. O trágico contemporâneo. *Jl. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 780, 23 ago. 2000.

SERRA, José Pedro da Silva Santos. *Pensar o Trágico: categorias da tragédia grega*. 1998. 360f. Tese (Doutorado em Cultura Clássica). Universidade de Lisboa, 1998.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: Editora Herder, 1964.

SILVA, Rui Sampaio da. O problema da catarse e do prazer trágico no pensamento alemão. *Arquipélago XV*. Revista da Universidade dos Açores. Ponta Delgada, 1997/1998.

SOARES, Etelvina Maria de Jesus. *O trágico em Bernardo Santareno*. 1996. 167f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de Coimbra, 1996.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira. Marcas de humanismo na tragédia grega. *Biblos*. LI. Miscelânea em honra de Paulo Quintela. Coimbra, 1975.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

VALLÊRA, Maria Helena Ribeiro. Para uma noção de tragédia. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. Série 4, n. 3, Lisboa, p. 245-288, 1979-1980.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio. 4. ed. Barcelona: Gedisa, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Mito e tragédia na Grécia Antiga II*. Tradução de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VERNIÈRE, Y. La famille d'ananke. *Mythe et personnification: actes du Colloque du Grand Palais, 7-8 mai, 1977*, Paris: Les Belles Lettres, 1977. p. 61-67.

UNAMUNO, M. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. Pensadores do séc. XX. Tradução de Artur Guerra. Reposal, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUZUKI, Márcio. A tragédia e a verdade de Laocoonte. In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (Org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Série 3, n. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 36-44.

Obras de trágicos gregos

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Agamenon*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES. *Os persas, Electra, Hécuba*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *Prometeu acorrentado. Ajax, Alceste*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Ifigênia em Áules, As bacantes, As fenícias*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *Íon*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

_____. *Hipólito*. Tradução de Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

SÓFOCLES. *As traquínias*. Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira Fialho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997a.

_____. *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax*. Tradução de Guilherme de Almeida, Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997b.

_____. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Obras de caráter geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ANTUNES, Letizia Z. Teoria da Narrativa. O romance como epopéia burguesa. In _____. (Org.). *Estudo de Literatura e Lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COHEN, Cláudio. *O Incesto: um desejo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1993.

FAIMAN, Carla Júlia Segre. *Abuso sexual em família: a violência do incesto à luz da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: _____. Edição Standart Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. 4 e 5, 1996.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. Edição Standart Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. 7, 1996.

_____. Totem e Tabu e outros trabalhos. In: _____. Edição Standart Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. 13, 1996.

GARAUDY, Roger. *O pensamento de Hegel*. Tradução de Maria Tacke. Lisboa: Moraes Ed., 1971.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GREGOIRE, Franz. *Études hégéliennes. Les points capitaux du système*. Paris: Béatrice, 1958.

HORNER Tom. *O sexo na Bíblia*. São Paulo: Gemini, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares de parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MELLO, Cristina. *O Ensino da Literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*. 2. ed. Coimbra, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Denis L. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Esboço de história da teoria do ideal e do real*. Tradução, prefácio e notas de Vieira de Almeida. Coimbra: Atlântida, 1966.

_____. O mundo como vontade e representação (III Parte) e Parerga e Paralipomena (Capítulos V, VIII, XII, XIV). *Os Pensadores*. São Paulo: Victor Civita, 1974.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SINGER, Peter. *Hegel*. Tradução de Luciana Pudenzi. São Paulo: Loyola, 2003.