

Bernardino Paiva Matos

***OS MAIAS E HÚMUS:***  
**SUBJACÊNCIA E ADJACÊNCIA DE DISCURSOS,**  
**RUMO À MODERNIDADE**

1 volume

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa  
apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em  
Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Professora Doutora Luci Ruas Pereira.

Rio de Janeiro  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Bernardino Paiva Matos

### **OS MAIAS E HÚMUS: SUBJACÊNCIA E ADJACÊNCIA DE DISCURSOS, RUMO À MODERNIDADE**

Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2006.

---

Professora Doutora Luci Ruas Pereira (UFRJ)  
(Orientadora)

---

Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo (UFRJ)

---

Professora Doutora Dalva Calvão (UFF)

---

Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ)

---

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho (UFRJ)

Para os meus pais, Bernardino e Maria, que me ensinaram mais do que decodificar as letras: despertaram-me para a leitura do mundo.

Para o meu irmão Joaquim, pelo aprendizado do amor fraterno pelas diferenças.

Para Adriana, pela aceitação do diálogo do amor.

Para Luana, pela chegada da novidade que areja cada dia.

Para os meus amigos e colegas, professores da equipe de Língua Portuguesa e Literaturas do Colégio Pedro II, pelo aguçamento do meu espírito crítico e pelas lições solidárias da arte de ensinar.

Faço nosso o meu segredo mais sincero  
E desafio o instinto dissonante.  
A insegurança não me ataca quando erro  
E o teu momento passa a ser o meu instante.  
E o teu medo de ter medo de ter medo  
Não faz da minha força confusão:  
Teu corpo é o meu espelho e em ti navego  
E sei que a tua correnteza não tem direção.  
*Daniel na Cova dos Leões. Renato Russo e Renato Rocha*

## RESUMO

MATOS, Bernardino Paiva. *Os Maias e Húmus: subjacência e adjacência de discursos, rumo à modernidade*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Análise do percurso entre os romances *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Húmus*, de Raul Brandão, a partir das inquietações que afligem o Homem entre os séculos XIX e XX, em Portugal. É estabelecida a relação entre as personagens Maria Monforte e o Gabiru, a fim de explicitar o trânsito entre a ocultação e a eclosão de vozes discordantes, no texto. Constatam-se a pluralidade de discursos como uma manifestação do olhar fragmentado sobre um real que não admite mais uma representação única, sólida e imutável. Observa-se que o percurso analisado aponta a exacerbação dos sinais anunciadores da modernidade, refletidos na transformação de conceitos como Identidade, Romance e História.

## ABSTRACT

MATOS, Bernardino Paiva. *Os Maias e Húmus: subjacência e adjacência de discursos, rumo à modernidade*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

The analysis of the trajectory between the novels *Os Maias*, by Eça de Queirós, and *Húmus*, by Raul Brandão, based on the anxieties that afflict Man through the XIX and XX centuries in Portugal. The relationship between the characters Maria Monforte and Gabiru is established in order to make explicit the flow between the concealment and the emergence of dissenting voices in the text. The plurality of discourses can be seen as a manifestation of the fragmented look at a reality which does not accept as a single, solid and immutable representation. One becomes aware that the course analysed reveals the invigoration of the heralds of modernity, reflected in the transformation of the concepts such as Identity, Romance and History.

## SUMÁRIO

1. A nudez do discurso: a escrita e o Homem em conflito .....	8
2. <i>Os Maias</i> : a morte de Eça de Queirós .....	19
2.1. Lúcifer: a decadência do iluminado .....	27
2.2. Maria Monforte: o anúncio da tragédia .....	35
2.3. A ausência referencial e a confirmação do destino trágico .....	39
3. <i>Húmus</i> : o grito da modernidade .....	49
3.1. O Homem: existência e dor .....	56
3.2. O Gabiru e a expressão da multiplicidade .....	62
3.3. A voz que vem das sombras .....	67
4. <i>Os Maias e Húmus</i> : dos vencidos da vida ao romance da crise .....	73
4.1. Lisboa e a vila: faces da mesma moeda .....	81
4.2. Maria Monforte e o Gabiru: as vozes discordantes .....	85
4.3. A elaboração do elemento trágico em <i>Os Maias e Húmus</i> .....	93
5. A revelação do <i>dis-curso</i> de um corpo oculto .....	98
6. O <i>dis-curso</i> do Homem dilacerado .....	106
7. Relacionando os <i>dis-cursos</i> .....	113
Referências .....	119

## 1. A nudez do discurso: a escrita e o Homem em conflito

Compreender o percurso que une os romances *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Húmus*, de Raul Brandão, é se aproximar do entendimento das mudanças que se operam nos discursos da realidade, e nos da própria arte, e que acabam por contaminar a escritura narrativa do Romance, cuja crise revela a situação de profundo conflito por que passam o Homem e a própria escritura, na transição do século XIX para o XX.

O narrador conserva uma estreita relação com a necessidade de verbalização manifesta pelo Homem no trato com suas experiências. Projetar em direção ao outro uma seleção de fatos e idéias que tornem presente a sua memória, numa tentativa de ludibriar o tempo, transforma, para o Homem, a narrativa numa coletivização do seu caráter experiencial, como assevera Walter Benjamin, em “O Narrador: Observações sobre a Obra de Nikolai Leskow”: “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1983, p. 58)

Embora conservando, nas suas origens, pontos de contato com o narrador experiencial da tradição, o narrador do romance daquele se descola, à medida que, através de um olhar reordenador, cria novas possibilidades de ultrapassagem do tempo pela recriação do real na escrita.

Na exteriorização das experiências há inevitavelmente que se passar pelo crivo mediador da Língua em sua vocação de forma o mais concreta possível de limitação das inúmeras possibilidades oferecidas pela linguagem. O discurso literário, por sua vez, assume o caráter de superação da prisão lingüística, tornando o texto literário um *dis-curso*, inscrito no âmbito da recusa permanente ao domínio

do código. Roland Barthes, em *Aula*, enfatiza este aspecto de “deriva”, caracterizador da literatura:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

(BARTHES, 2004, p. 16)

Desde as primeiras inscrições em cavernas, reveladoras de um estágio ainda inicial da consolidação existencial humana sobre a Terra, o grande desejo a ser satisfeito por cada indivíduo é o da expressão de idéias, sentimentos ou anseios, dos mais variados matizes. Tal face comunicativa da linguagem é superada pela literatura, que se torna uma subversão da comunicação.

Já a partir da mais tenra idade, o animal chancelado com a às vezes impiedosa capacidade do raciocínio detecta a urgência de se mostrar à alteridade, como forma de alcançar as mínimas formas de manutenção da própria vida ou de simplesmente se aproximar do outro com as mais diversas finalidades. Surge, assim, a necessidade da construção de um plano mediador entre essas individualidades, como maneira de confirmação do diálogo.

A linguagem é, portanto, em toda a sua ampla rede de significados, significantes e códigos, uma teia na qual o Homem se prende, paradoxalmente nela se debatendo e dela se nutrindo, num pulsar lúdico, que mantém vivos o próprio questionamento acerca do estar no mundo e também as mais tolas ou interessantes reflexões dele decorrentes.

Aderentes ao caráter multifacetado do conceito de linguagem, estão dois outros, os de Língua e de Fala, caros à teoria saussuriana e esclarecidos por Roland Barthes, em *Elementos de Semiologia*:

A *Língua* é, então, praticamente a linguagem menos a Fala: é, ao mesmo tempo, uma instituição social e um sistema de valores. Como instituição social, ela não é absolutamente um ato, escapa a qualquer premeditação; é

a parte social da linguagem; o indivíduo não pode, sozinho, nem criá-la nem modificá-la. (...) Diante da língua, instituição e sistema, a *Fala* é essencialmente um ato individual de seleção e atualização. (...) Língua e Fala: cada um destes dois termos só tira evidentemente sua definição plena do processo dialético que une um ao outro: não há língua sem fala e não há fala fora da língua. (BARTHES, 1977, p. 17-19)

Vê-se, portanto, mais uma vez, que a condição humana é marcada por limitações que se encadeiam: a necessidade de expressão, a racionalidade e a linguagem, com suas múltiplas formas de manifestação.

Plena de peculiaridades, embora sem atingir o total desligamento de padrões e modelos previamente estabelecidos, a Arte é, para o Homem, uma forma limítrofe entre a libertação e o aprisionamento: ao passo que lhe possibilita ultrapassar o plano das obrigações e necessidades impostas pelo convívio social, também o ata ao mundo das experiências intrínsecas a esse convívio, mesmo quando o objetivo é repeli-lo ou questioná-lo.

No caso da literatura, soma-se às que já foram citadas mais uma prisão: a escrita, o registro para a posteridade, uma tentativa de superação da morte a que se está fadado, mas que é recusada como término de uma trajetória.

Mikhail Bakhtin destaca, em *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, o vínculo entre o Romance e a língua como delatora do embate entre a unidade nacional e a diversidade do seu uso:

No processo de troca das línguas, os dialetos colocaram-se em um novo movimento dentro das línguas nacionais. Havia terminado a sua coexistência obtusa e obscura. Sua peculiaridade começou a se fazer sentir novamente à luz da norma geral da língua nacional, integradora e centralizadora. A ridicularização das particularidades dialetológicas, o arremedo dos maneirismos verbais e lingüísticos da população de diferentes regiões e cidades de um país, pertencem ao mais antigo fundo de representação da língua de cada povo. Porém, na época da Renascença, este arremedo mútuo de diferentes grupos do povo, à luz do mútuo esclarecimento geral das línguas, e no processo de elaboração de uma norma nacional da língua popular, adquire um significado novo e essencial. As imagens paródicas dos dialetos começam a receber uma forma literária mais profunda e começam a penetrar na grande literatura. Assim, na *Commedia dell'Arte*, os dialetos italianos unem-se com as máscaras e os tipos definidos desta comédia. Neste sentido pode-se falar das "comédias dos dialetos", um híbrido dialetológico premeditado.

Assim se produziu o mútuo esclarecimento das línguas na época do nascimento do romance europeu. O riso e o multilingüismo prepararam o discurso romanesco dos tempos modernos.

(BAKHTIN, 1993, p. 395)

A manifestação narrativa, através do Romance, propicia ao Homem a transgressão dos limites comunicativos das línguas, através da percepção da multiplicidade de possibilidades de configuração do real concentradas no *dis-curso* literário. Narrar não é mais apenas “contar” fatos como efetivamente acontecem, mas deixar-se tomar por um olhar recriador que instaure a pluralidade e permita a deformação desse “contar”, a ponto, até mesmo, de tornar os fatos tão inverossímeis, quanto verdadeiros:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso potanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (BARTHES, 2004, p. 16-17)

A tentativa de superação do tempo e da limitação do Homem, nesse caso, se dá através da aposta num jogo sem final, que é o das palavras, implementado entre o sujeito autoral – de que o texto é a mais imediata expressão – e o sujeito leitor. A reformulação, a releitura e a desconstrução os tornam parceiros, na desafiadora ambição de conferir identidade ao rebelde e ininterrupto refazer textual, como se lê em *O prazer do texto*:

**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse nas secreções construtivas da sua teia.

(BARTHES [s.d.] p. 112)

Eça de Queirós e Raul Brandão são sujeitos históricos, inseridos e participantes das problemáticas inerentes ao período finissecular português, mas também são entidades literárias que investiram na constituição do texto como tecido que, ao mesmo tempo, oculta e revela as vozes da individualidade e da alteridade num diálogo que se tece ao sabor da expectativa de sublinhar o caráter premente da leitura do Homem a partir da senda textual.

O ato da escrita é, dessa forma, uma corajosa rendição do autor diante da constatação da própria pequenez no trato com o outro – narrador, personagem e leitor virtual – que toma corpo na própria interioridade, visceralmente exposta no texto.

O corpo textual se abre, a mostrar a pulsante porção de vida pronta a se fazer ouvir, mesmo que por sufocados sussuros, o que o torna o espaço da dor extrema advinda da convivência avassaladora entre o desejo agregador da criação e o impulso pulverizador da expressão de individualidades várias. O impulso neurótico da escrita a torna limítrofe entre uma quase divina reordenação do real e a socialmente execrável insanidade:

A neurose é um último recurso: não em relação à “saúde”, mas em relação ao “impossível” de que fala Bataille (“A neurose é a apreensão timorata de um fundo de impossível”, etc.); mas esse último recurso é o único que permite escrever (e ler). Chegamos então a esse paradoxo: os textos, como os de Bataille – ou de outros – que são escritos contra a neurose, do interior da loucura, têm em si, **se querem ser lidos**, esse algo de neurose necessário para a sedução dos seus leitores: esses textos terríveis são **apesar de tudo** textos galantes.

Qualquer escritor dirá então: **louco não posso, são não me atrevo, neurótico sou.** (IDEM, p. 38-39)

A escrita empresta individualidades à identidade do texto, através da insurreição de vozes essencialmente desviantes, numa aglutinação de referências e pontos de vista que se diluem e se combinam, possibilitando o eco dessa conjugação de discursos:

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação, recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco.

(BAKHTIN, 1993, p. 105-106)

O discurso plural da literatura está no emaranhado de *dis-cursos* que tornam vivo o Romance, bombeando-lhe sangüineamente a diversidade, como um sistema de vasos que garante, de forma autônoma e constante, a pulsação de seu desejo de se manter neuroticamente uno na multiplicidade.

Interessante é, então, reforçar a relação dialética, viva no texto, entre as dimensões coletiva e individual do ato de escrever. Além disso, é importante também que se atente para as diferentes compreensões que se possa ter do ato de narrar, a partir da sua transposição para o registro escrito, já que a vocação literária de “*deriva*” do discurso concorre para a configuração do Romance como o espaço da convivência de várias enunciações nem sempre pacificamente instaladas.

Os objetivos da narração se tornam diferentes também, à medida que o Romance se consolida como uma forma literária eminentemente relacionada à burguesia:

Quando depois, no decorrer dos séculos, o romance começou a desgarrar-se do seio da epopéia, verificou-se que nele a musa inspiradora do épico, ou seja: a lembrança, se manifestava numa forma totalmente diferente do que na narrativa.

A *lembrança* instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. Ela é a musa da épica em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico inspiradas por ela. Entre estas figuras, em primeiro lugar, a que o narrador encarna. Ela funda a rede que todas as histórias interligadas formam no final. (...) Esta *memória* é épica – o elemento de musa que impele a narrativa. (...) É o que se dá sobretudo em partes solenes das epopéias homéricas, tais como as invocações às musas no seu início. O que se anuncia nestes trechos é a memória perenizante do romancista em oposição à memória de entretenimento do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, a *uma* odisséia, a *uma* luta; a segunda, a *muitos* acontecimentos dispersos. Em outras palavras, é a *recordação* que, enquanto musa do romance, se alia à memória, musa da narrativa – depois que, com a decadência da epopéia, a unidade de sua origem na lembrança se rompeu.

(BENJAMIN, 1983, p. 67)

O caráter utilitário da informação, marca antiga e medieval da narração, é superado pelo Romance, que se consagra como uma tentativa de tornar perene um tempo, uma época, e os princípios norteadores de um momento histórico.

Assim, através da narrativa romanesca, visa-se a perpetuar o discurso do Homem burguês, aparentemente seguro das conquistas por ele alcançadas, dos avanços por ele obtidos, mas envolvido pelo turbilhão de mudanças igualmente por ele geradas:

O trabalho, que fora uma necessidade para os burgueses desde tempos imemoriais, já não monopolizava mais a atenção das classes médias; foi somente no século vitoriano que o acesso ao bom gosto se tornou aspiração possível para muitos. Ler, fosse poesia, ficção ou tratados religiosos, já era coisa factível para os burgueses comuns desde que a imprensa se disseminara no século XVI, e os teatros haviam começado a satisfazer a exigência popular desde os tempos de Shakespeare. Mas foi necessário esperar até que fosse financeiramente possível utilizar outras formas de lazer para instruir-se nas artes e na literatura mais erudita, para absorver as mensagens coletivas em busca de algo melhor que as coisas simplesmente edificantes ou divertidas. A maioria dos museus e exposições de arte cobrava entrada, com exceção de alguns dias gratuitos; os concertos e óperas podiam demandar gastos excessivos se toda a família desejasse comparecer, e os libretos e partituras eram outra fonte de despesas. Para os vitorianos, o dinheiro comprava mais do que o tempo.

(GAY, 2002, p. 250)

O Homem burguês vislumbra na narrativa romanesca o reconhecimento das suas realizações e a confirmação das certezas que fundam e mantêm os alicerces da estrutura social que o torna um empreendedor de projetos bem sucedidos, voltado para a ratificação de uma realidade exterior, pautada por modelos que devem ser seguidos e representados.

O Romance, durante boa parte do século XIX é, portanto, o registro do discurso voltado para a representação da realidade, acomodado, em maior ou menor escala, a uma cadeia de limitações – algumas inerentes à própria condição humana, outras relacionadas ao controle social.

Em razão do descompasso em relação ao restante da Europa, Portugal, no final do período oitocentista, assiste ao acirramento dessas limitações, uma vez que

vive um processo de decadência, emparelhado a um provincianismo preso ao passado das grandes navegações, de aparência gloriosa e superdimensionado pelo aproveitamento ideológico d'*Os Lusíadas*, por ocasião do terceiro centenário da morte de Camões, em 1880, como mostra Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*:

O que convém é saber como Camões e a sua obra, em particular *Os Lusíadas*, não são uma realidade intemporal e de significação unívoca. Deslocá-los, arbitrariamente, da sua significação própria, enquanto expressão exemplar de um momento da nossa existência histórica e da aventura mais vasta da expansão do Ocidente, para a falsa eternidade de um mito moral, histórico e ideológico, cujas bases continuariam intocáveis, é celebrá-los às avessas, querer que o dividido presente nosso tenha a clareza sublimada de um passado irrevogável no seu ser e nas suas coordenadas espirituais. (LOURENÇO, 1992, p. 152)

O *Ultimatum*, em 1890, é um duro golpe na já comalida auto-estima da sociedade portuguesa, que teima em se mostrar ainda arredia a reconhecer a sua letargia diante do esvaziamento de sua importância frente ao restante da Europa:

O *Ultimatum* não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada. Podia imaginar-se que confrontados com tão dura lição viéssemos a reconsiderar um estado de abatimento e um comportamento de fuga complementar dele. Passado o momento da aflição patriótica, percorrido até ao absurdo o labirinto sem saída da nossa impotência, voltamos à costumada e agora voluntária e irrealística pose de nos considerarmos, por provincianice incurável ou despeito infantil, uma espécie de nação idílica sem igual. (LOURENÇO, 1992, p. 25)

O percurso entre *Os Maias* e *Húmus* não pode ser desvinculado desse cenário de decadência portuguesa, uma vez que é ele a porta de entrada de Portugal na modernidade, através da elaboração romanesca como processo de difusão fragmentária do discurso. Em Maria Monforte, no romance queirosiano, está o *dis-curso* que contesta os princípios realistas de representação e verossimilhança; na enunciação do Gabiru, no texto brandoniano, percebe-se o *dis-curso* revelador do esfacelamento da identidade individual, nacional, ou do próprio Romance:

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então, sobrá em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de

sua posição social, nem de seu destino. *Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado.* (BAKHTIN, 1993, p. 99)

A partir de um Eça tomado pela sensação de inépcia da sua geração e do seu tempo, lança-se um discurso pleno de uma sintética ironia melancólica, voltada não só para a derrocada do projeto expansionista e imperialista português, mas também para o desmoronamento do projeto realista, tornando o Romance um estratégico porto antecedente ao do destinado para o inexorável atracar da nau conflituosa da modernidade:

De fato, com *Os Maias*, Eça põe termo a toda uma fase de sua carreira literária: as verdades reveladas através do tema do incesto são poderosamente finais e irreversíveis. Aí, mediante certos recursos técnicos, o narrador simula imparcialidade em face ao problema exposto, sem conseguir esconder, todavia, o seu verdadeiro envolvimento artístico, refletido na perfeição de detalhes, no senso de planejamento e ordem. Por meio da forma trágica, Eça elucubrou o seu mais perfeito exemplo de prosa de ficção e encontrou um instrumento poderoso de exposição das idéias críticas antes apresentadas em *O crime* e *O primo*. (SHARPE, 1992, p. 103)

Singrando o revoltado mar da consciência plurivocal, bem como oscilando entre a prosa e a poesia, a escrita de Raul Brandão serve como uma paradoxal libertação aprisionadora do Homem nos seus vários discursos, o que enfatiza os vários rumos que se encaminham numa só direção: a interioridade, com uma especial inquietação relativa às bordas que a circundam. A angústia decorrente da desunidade provoca a quebra da unidade romanesca, tornando o texto brandoniano uma expressão da ansiedade de recriação permanente do Romance, a partir do esvaziamento da sua própria nomeação:

Em *Húmus*, o tema da dissimulação não pode ser dissociado da meditação sobre a morte. O tratamento literário da duplicidade do ser e da ambivalência de sentimentos, que é pelo menos tão antigo como a tragédia grega, parece ser consubstancial à arte do romance. A novidade em Raul Brandão consiste em partir dele, para colocar no interior da própria ficção a questão da duplicidade da linguagem. O seu intento é pôr em causa o caráter inautêntico de uma arte que se serve do poder reificante da linguagem para manter artificialmente a ilusão de uma consciência *una*.

(REYNAUD, 2000, p. 246)

Se a realidade finesseccular portuguesa não é nada acolhedora ou tranqüilizadora para o Homem oitocentista, resta a possibilidade, através da crise do Romance, de tragicamente ser promovida uma celebração desse tempo.

Ocorre, assim, uma progressiva fragmentação do discurso do século XIX, que se encerra deixando um legado de inquietações e dúvidas a serem singularmente vividas pelos que se percebem irremediavelmente incompletos na sua condição de balbuciantes de partes de um discurso inaugural do século XX, limitado e fadado à releitura desestruturadora.

A narrativa deixa de ser a tentativa de construção de uma realidade legitimadora da que lhe é exterior, revestindo-se de um aspecto multifacetado, revelador da experiência interior da angústia e do espanto diante das falhas e deformidades da própria manifestação. A nudez humana se mostra, como a do Rei Lear, no consagrado texto shakespeariano, tal como é lida por Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

Esse gesto, que Lear acredita tê-lo lançado no patamar mais baixo da existência – “um pobre, descalço e desgraçado animal” – vem a ser, ironicamente, o primeiro passo na direção da humanidade plena, porque, pela primeira vez, ele reconhece a conexão entre ele mesmo e outro ser humano. Esse reconhecimento habilita-o a crescer em sensibilidade e vida interior e a mover-se para além dos limites auto-impostos de sua amargura e miséria. Enquanto ele se detém e estremece, assalta-lhe o pensamento de que todo o seu reino está repleto de pessoas cujas vidas inteiras são consumidas por um sofrimento devastador, interminável, que ele começa a experimentar exatamente agora. (BERMAN, 1987, p. 105)

A nudez, n’*Os Maias*, é a da decadência portuguesa e a das próprias idéias em que seu autor – *vencido da vida* – acreditou, relida através de um discurso subjacente ao de um suposto *narrador autor* onisciente, que, ao mesmo tempo em que procura se manter distanciado do que narra, aproxima-se através da concessão da voz referencial e documental a Monforte, bem como da aderência, em certos momentos, ao discurso das personagens. Portanto, a nudez está parcialmente coberta e entrevista através dos teimosos feixes de luz que se irradiam das sombras

desenhadas pelo tecido textual romanesco, no seu contato com as rendas e sedas que cobrem sensual e perversamente o corpo da sociedade tomada pela agonia letárgica.

Em *Húmus*, nu está o próprio Homem, ou melhor, as múltiplas consciências humanas estão a denunciar que a nudez se revela no discurso, que, como uma secreção, não pára de ser fabricada nem de jorrar, misturando-se ao sangue que a envenena com vida e a faz circular pelos recônditos limites entre o poético e o grotesco da existência aprisionada em corpos: o das individualidades em conflito e o social.

## 2. *Os Maias: a morte de Eça de Queirós*

É inegável e, até mesmo, dispensável mencionar que Eça de Queirós (1845-1900) é figura ímpar na literatura de língua portuguesa, sendo consagrado como um ponto de referência para análises e estudos vários de aspectos da elaboração ficcional.

A obra de Eça é analisada exaustivamente há várias décadas, de forma a mostrar que o seu tecer-se propicia o vislumbre de vários caminhos que se entrelaçam, muitas vezes, evidenciando contradições e oposições e, outras, consagrando pontos de vista que, para alguns estudiosos queirosianos, tomam caráter de "verdades", absolutas e inquestionáveis.

Se, em *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878), por vias diferentes, a crítica mordaz à hipocrisia imobilizadora que toma conta da sociedade portuguesa - estimuladora de um tardio despertar -, é o mote para a exposição irônica dos interesses que norteiam as ações clericais e das relações familiares apáticas, como microcosmo de uma organização social que se recusa ao convencimento de que se encontra próxima do colapso, em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), o distanciamento e o exílio voluntário são as formas de reconhecimento de que a busca por uma grandeza perdida há tempos não é um objetivo condizente com a avassaladora ascensão dos fundamentos econômicos, filosóficos e artísticos, embrionários da modernidade.

Eduardo Lourenço, em "Dois fins de século", ao comentar o período da produção queirosiana, afirma que:

No fim do século passado (XIX), o maior dos nossos romancistas, talvez porque foi o primeiro a acreditar que a realidade, a verdadeira realidade, como dizia Proust, pode refluir para as páginas de um livro e redimir o caos das aparências e a mentira das relações humanas, interrogou-se, perplexo, diante de uma estranha doença que, se não era todo o *fin de siècle*, nele proliferava: qualquer coisa como uma insatisfação, uma inquietude, um

frémito diante do espetáculo de uma Civilização que parecia dever gloriar-se com os seus sucessos, as suas comodidades, o seu prodigioso saber.  
(LOURENÇO, 1992, p. 37)

O discurso daquele que é considerado, por boa parte da crítica, o maior romancista português do século XIX está impregnado, portanto, da incerteza quanto ao porvir de Portugal, diante da sua alienante decadência, mas também de uma celebração melancólica do Homem de "fim de século", tão abastado de conhecimentos e, simultaneamente, tão mesquinamente conservador de preconceitos e clichês desgastados.

Sendo a ironia e, por vezes, o sarcasmo os pilares sobre os quais se sustentam as referências ao panorama português vivaz na ficção de Eça e tendo isto tanto relevo nas análises a respeito já empreendidas, não é descabido afirmar que, por outro lado, alguns aspectos ali delineados ainda passam ao largo de uma observação mais atenta ou arguta, como, por exemplo, a apresentação do elemento feminino.

Portanto, ainda é possível, quem sabe, a tentativa de se lançar mais um olhar sobre a obra deste autor, com a intenção de que se possa perceber a sua importância em relação ao que veio depois dela.

Reduzir a ação romanesca de Eça à repetição de fórmulas consagradas é, no mínimo, duvidar do seu poder de observação e discernimento, ao ver-se como parte de um mundo em irreversível transformação, às portas de um novo século, já previamente reconhecido como momento de retomadas e fragmentações sucessivas de paradigmas e modelos que se julgavam inquestionáveis, como o da fronteira entre masculino e feminino.

É possível, então, ter como ponto de partida, para a compreensão do encaminhamento narrativo queirosiano, a perspectiva feminina, uma vez que, como

sustenta Monica Figueiredo, em *No Corpo, na Casa e na Cidade, a Ficção ergue a Morada Possível*: “Eça também escreveu a triste história do desejo que, interdito pelo uso das máscaras sociais, acabou por implodir os corpos, as casas e as cidades do fim de século português.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 32)

Inequivocamente inseridas nesta atmosfera de desejo, compreendido em toda a amplitude que o termo proporciona, estão personagens como Amélia, Luísa, Maria Monforte, Maria Eduarda e Gracinha, dinamizadoras da matéria ficcional e nela imprimindo, por vezes, um forte caráter transgressor do que foi previamente estabelecido pelo ponto de vista masculino.

Com o intuito de promover a constatação de que o olhar feminino - transgressor e dinamizador - instaura uma singular maneira de ordenação da estrutura romanesca, recai sobre *Os Maias*, publicado em 1888, a escolha que deve ser feita de um romance que possibilite a compreensão de aspectos particularmente especiais para a implementação do projeto aqui proposto.

Os motivos para tal escolha são diversos, mas dentre eles, Saraiva e Lopes servem como fonte para o talvez mais adequado:

*Os Maias* representam o mesmo na obra de Eça que a *História da República Romana* na de Oliveira Martins: a conclusão de um trabalho programático e o remate de uma campanha doutrinária pelo convencimento da sua inviabilidade.

(SARAIVA & LOPES, 1982, p. 929)

Na própria obra queirosiana, portanto, *Os Maias* se configuram como a preparação para a ruptura com o modelo realista de romance, antecedendo *A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, e acrescentando elementos estranhos aos ditames outrora proferidos pelo próprio Eça na sua conferência no Cassino, em 1871, descrita por Vianna Moog, em *Eça de Queirós e o século XIX*:

O realismo era outra coisa: representava a proscricção do convencional, do falso, do oco, do enfático, do lacrimoso, do piegas; a abolição da retórica

como arte de promover a comoção pela inchação do período, pela epilepsia da palavra, pela congestão das frases. Ao invés da lei gramatical do belo, tomada como caminho justo, segundo a tendência da velha literatura, a lei moral e científica do justo, recebida como única aspiração do belo. O romantismo fora a apoteose do sentimento. O realismo devia ser a anatomia do coração. (...) O realismo é a crítica do homem, é a arte que nos pinta a nossos próprios olhos para nos conhecermos, a ver se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que a sociedade tem de mau. O seu processo é a análise, o seu fito, a verdade absoluta.

(MOOG, 1977, p. 156)

Lançando mão de recursos típicos da tragédia clássica e conferindo-lhes uma aura mítica, a saga da família da Maia é uma espécie de fecho para uma fase da produção de Eça, podendo ser analisada como uma visita reformuladora e revigorante da estética romanesca adotada anteriormente e uma transição para uma nova perspectiva do ato de narrar.

É o que confirma João Medina, em *Eça de Queiroz e a geração de 70*:

Livro nihilista, livro desesperado mesmo, *Os Maias* são o dobre a finados duma nação retratada com vitriólica ironia e vingativa sátira. Depois de ter vergastado o mundo provinciano e eclesiástico n'*O Crime do Padre Amaro* e n'*A Relíquia*, de ter feito a biopsia da vida familiar burguesa de Lisboa n'*O Primo Basílio*, depois de ter resumido a inaniência mental do nosso constitucionalismo na figura de Acácio, depois de ter mostrado a mediocridade, a insinceridade e os descaminhos da literatura e do jornalismo n'*A Capital*, depois de ter desmontado a sórdida e pomposa maquinaria política n'*O Conde de Abranhos*, depois de ter sonhado por um instante num grande resgate colectivo através da afronta suprema duma ocupação estrangeira (*A Batalha do Caia*, projecto do qual resta só o conto *A Catástrofe*), depois de ter posto a nu a inconsistência e a miopia dos revolucionários republicanos n'*A Capital*, depois de ter crivado cada vício e instituição nacionais com uma especial e aguda farpa, que ainda hoje continua vibrando e faiscando (*Uma Campanha Alegre*), depois de ter acreditado (e, mais tarde, deixado de crer) na Revolução, essa tarefa ingente a que estaria votada a sua geração, depois de ter vivido na expatriação o espectáculo cada vez mais fantasmagórico dum Portugal à deriva, Eça punha finalmente, na grande máquina de guerra d'*Os Maias*, vários anos de análise e de experiência, de espera e de desânimo, erguendo ali o monumento maior ao País onde nascera, traçando nos dois grossos volumes - que nunca se esgotaram em vida do autor - a complicada fenomenologia romanesca da degenerescência nacional.

(MEDINA [s.d.] p. 79)

Daí a conclusão de que tal romance sinaliza a novidade, não só dentro do corpo da construção narrativa do referido autor, mas também no que se situa depois dela.

A releitura crítica do que lhe é anterior e a abertura para a discussão a respeito do irrefutável anunciar-se da modernidade tornam *Os Maias* um importante instrumento de diálogo entre um realismo, com clara intenção de apresentar objetivamente o retratável, e uma renovadora percepção do real, apreendido a partir de um ponto de vista subjetivo e limitado.

A chave para tal síntese da novidade pode estar na conversa entre Carlos e Eça, que se dá na parte final do texto:

Eça ergueu-se, atirou um gesto desolado:  
 -Falhamos a vida, menino!  
 -Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é, falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação. Diz-se: 'Vou ser assim, porque a beleza está em ser assim'. E nunca se é assim, é-se invariavelmente assado, como dizia o pobre marquês. Às vezes melhor, mas sempre diferente.

(QUEIRÓS [s.d.] p. 557)

A desilusão com o seu tempo e com as convicções que nortearam o século XIX tornam Eça o mais célebre representante de um grupo de intelectuais portugueses perplexos diante da constatação da própria incapacidade de legar êxitos à posteridade:

Daí o vencidismo, estado de espírito que procurava corrigir com a curiosidade intelectual, o epicurismo e a boa amizade, os desalentos e tristezas que lhes trazia a todos o espetáculo do malogro de suas esperanças, em face da ruína social do século.  
 Filhos de uma centúria de que tanto haviam esperado e que marchava vertiginosamente para o seu termo, sem nada realizar, o que eram eles em verdade, senão vencidos da vida?

(MOOG, 1977, p. 294)

Assim, com a intenção de apontar o estabelecimento de uma ordenação narrativa com novos ares, tanto no que concerne ao que até então vinha constituindo o projeto realista, quanto à importância das personagens femininas, redundando principal e fundamentalmente na questão do foco narrativo, é sobremaneira instigante a constatação do relevo apresentado pela personagem Maria Monforte.

Configurando-se como a explicitadora do desequilíbrio de um universo ficcional que se crê equilibrar sobre o vazio e aposta na sua perpetuação, Monforte se insere num contexto eminentemente trágico, que redimensiona valores da cultura clássica, a partir de um cenário notadamente revelador da decadência portuguesa:

Estão *Os Maias* atulhados de reportagens sobre os acontecimentos da época. A *soirée* no teatro, as corridas, as sessões no parlamento, o Gouvarinho, (...) Cintra, o ambiente dos jornais, tudo muito real, porque muito vivido. E onde falecessem a Eça as reminiscências pessoais, acudiam-lhe reminiscências de leitura. (IDEM, p. 251)

É importante, então, a compreensão de como a personagem reúne, sob o olhar tutelar de um narrador que - por uma peculiar onisciência - "brinca de deus", conceitos distantes historicamente, mas próximos na própria essência da obra, como tragédia e identidade nacional.

Para que tal se dê, é absolutamente necessário o resgate do sentido primordial do termo "tragédia" na nossa cultura, a fim de que sejam lançadas bases o mais sólidas possível para o estudo que aqui se pretende desenvolver.

Junito de Souza Brandão, no livro *Teatro grego: tragédia e comédia*, ao analisar a definição dada por Aristóteles à tragédia, comenta:

Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse. A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada - um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa à má fortuna.  
(BRANDÃO, J., 2002, p. 13)

A partir de tal constatação, é possível a inclusão de *Os Maias* nessa perspectiva de análise, levando-se em conta a seqüência de acontecimentos permeados por morte, perda e suicídio, como idéias recorrentes. O mal povoa as páginas do romance, como afiança Peggy Sharpe, em *Espelho na rua: a cidade na ficção de Eça de Queirós*:

O mal como a essência da tragédia é o tema inquestionável na estrutura de *Os Maias*. É nesse mural múltiplo de meditação em torno da trajetória sócio-moral portuguesa, que Eça de Queirós mais elabora os temas identificados por Sewall. Incorporando os componentes da visão trágica, ele transpõe à estrutura literária sua visão apocalíptica, sintetizando-a de uma forma que é a um só tempo contemporânea e atemporal. (SHARPE, 1992, p. 102-103)

Maria Monforte transita entre esse mal cultivado pela letargia e pelo imobilismo, marcadamente característicos da apresentação que Eça faz da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, e o impulso transgressor que origina a dinamização narrativa, através de fatos funestos, tristes ou chocantes, gerando o paradoxal prazer ou interesse exatamente pela sucessão de infortúnios.

Muitas vezes revelado, ao longo da narrativa, o aspecto dionisíaco das comemorações e dos jantares, até mesmo quando acabam se tornando degustações de desilusões e confrontos, é ainda outro dado legitimador de tal perspectiva analítica, uma vez que Dioniso ou Baco conserva íntima ligação com o conceito de tragédia:

A tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico. (...)

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som de címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como "homens-bodes". Teria nascido assim o vocábulo tragédia ("tragoidía" = "trágos", bode + "oidé", canto + "ia", donde o latim tragoedia e o nosso *tragédia*). (...)

Outros acham que tragédia é assim denominada, porque se sacrificava um bode a Dioniso, *bode sagrado*, que era o próprio deus, no início de suas festas, pois, consoante uma lenda muito difundida, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs, teria sido um bode, que acabou também devorado pelos filhos de Úrano e Géia. Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de "trágos theios", de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado pela purificação da *polis*.

(BRANDÃO, J., 2002, p. 9-10)

*Os Maias* são exatamente um daqueles jantares ou uma daquelas comemorações, em que se remói a insuficiência, discute-se de modo acalorado e inconcluso, vive-se o prazer momentâneo de uma conquista fugaz, bajula-se, com a intenção da recompensa. Ali come-se e bebe-se do que há no próprio Homem de

mais perturbador: a falta de perspectiva. Sabe-se exatamente o que antecedeu o jantar; conhece-se e analisa-se a trajetória humana até ali; parte-se de uma estrutura romanesca já exaustivamente desenvolvida. Mas há a incerteza do "depois". A tragédia não é somente de uma família ou de uma nação, é do Homem e do Romance.

Maria Monforte assume, no texto de Eça, a tarefa de servir como elo que une os vários aspectos até aqui mencionados, já que, além de vivenciar um percurso trágico de ações, é pretensamente "imolada", no nível da narrativa, em nome da manutenção do *status quo* baseado num fausto orgiástico, fútil, hipócrita e decadente, mantendo-se viva, porém, nas citações nunca gratuitas do seu nome:

E o desfecho desse amor culpado, acrescentara o avô, fora a morte da mãe em Viena de Áustria, e a morte da pequenita, da neta que ele nunca vira, e que a Monforte levava... E eis aí tudo. E assim, aquela vergonha doméstica estava agora enterrada, ali, no jazigo de Santa Olávia, e em duas sepulturas distantes, em país estrangeiro...

(QUEIRÓS [s.d.] p. 143-144)

Não é à toa que o romance se irradia do espaço doméstico, familiar, para o espaço exterior, tendo a inclusão desagregadora de Monforte no núcleo da Maia uma fundamental importância para tal, já que:

Como o círculo íntimo da família e dos amigos são as únicas relações não comerciais do século XIX, o símbolo do lar se faz extremamente importante por ser a única proteção segura contra os males do mundo exterior. (SHARPE, 1992, p. 113)

Portanto, a erupção de um ponto de vista feminino - transgressor de uma ordem já estabelecida e consolidada, questionador da organização social em que se inclui e ratificador do fado a que está sujeito o Homem - proporciona luz para discussão acerca da ruptura, pelas mais diversas vias, que *Os Maias* representam, tanto no *corpus* da obra de Eça Queirós, quanto na percepção que o autor demonstra no trato da questão do foco narrativo como explicitador do elemento trágico na estrutura romanesca.

## 2.1. Lúcifer: a decadência do iluminado

Segundo a tradição cristã, Lúcifer é um dos nomes pelos quais se dá a conhecer o espírito maligno, discordante de uma ordem vigente com ares de inquestionável, suscitando ainda, pela própria origem etimológica, a discussão acerca da irradiação da luz.

Torna-se curioso observar de que maneira Maria Monforte, n'*Os Maias*, evoca a trajetória que o cristianismo atribui ao anjo que, por ousar medir forças com a figura divina já instalada e consagrada, é condenado às sombras, tornando-se, de modo paradoxal, razão para a existência do oponente e para sua permanente vigília.

Para uma melhor abordagem deste aspecto, é imprescindível a constatação de que as primeiras menções a Monforte são envoltas em uma aura de mistério e excitação, provocando na personagem Pedro da Maia, que perdera havia pouco tempo a mãe, um êxtase quase místico, oculto sob uma paixão arrebatadora:

Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia “como uma cômica”. Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de seara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor de uma Ceres. (...)  
 (...) Pedro voltara à sua cadeira, e de braços cruzados contemplava Maria. Ela conservou algum tempo a sua atitude de deusa insensível; mas depois, no dueto de Rosinha e Lindor, duas vezes os seus olhos azuis e profundos se fixaram nele, gravemente e muito tempo. (...)  
 Não tardou de resto a falar-se em toda a Lisboa da paixão de Pedro da Maia pela “negreira”. (QUEIRÓS [s.d.] p. 21)

Indubitavelmente, Pedro se depara com uma figura revestida de luz e divindade, atributos que, em seu excesso, de forma a princípio antitética, denunciam os perigos que através dela se materializam. Como afirma Maria Eduarda Vassalo Pereira, em “A notação da luz em alguns textos narrativos de Eça de Queirós (o velho candeeiro cor-de-rosa)”, a luz desvela, sob a aparente pureza do amor, os inúmeros matizes e vicissitudes desse sentimento:

O texto queirosiano é encarado pois como oferecendo formas diversas, por vezes reiteradas formas, de notação da luz. Verifica-se, nalgumas delas, uma passagem do sentido literal ao metafórico pela assunção da qualidade - a luminosidade - e pela associação da luz ao branco, reunião das cores e sua anulação, e ao ouro, tomado em sentido metafórico: virtudes, Graça. A luz: aspecto final da matéria e experiência mística. Experiência que é porventura a do amor, ou através do amor conhecida.

(PEREIRA, 1990, p. 201)

É importante ainda que se observe a ordem social apresentada pelo romance, que se mostra permeada por um conflito latente entre uma aristocracia que teima em manter-se improdutiva e perdulária, e uma burguesia capitalista que deseja instalar-se ainda de forma satélite em relação ao poder, mas esbarra no preconceito e na própria incerteza quanto à honradez e ao mérito das atividades que desempenha:

Os criados interrogados disseram apenas que a menina se chamava Maria, e que o senhor se chamava Manuel. Enfim uma criada, amaciada com seis pintos, soltou mais: o homem era taciturno, tremia diante da filha, e dormia numa rede; a senhora, essa, vivia num ninho de sedas todo azul-ferrete, e passava o seu dia a ler novelas.(...)

O papá Monforte era dos Açores; muito moço, uma facada numa rixa, um cadáver a uma esquina tinham-no forçado a fugir a bordo de um brigue americano. (...)

Escapara aos cruzeiros ingleses, arrancara uma fortuna da pele do africano, e agora rico, homem de bem, proprietário, ia ouvir a Corelli a São Carlos. (QUEIRÓS [s.d.] p. 19-20)

-Meu pai - disse, esforçando-se por ser claro e decidido - venho pedir-lhe licença para casar com uma senhora que se chama Maria Monforte.

Afonso pousou o livro aberto sobre os joelhos, e numa voz grave e lenta:

-Não me tinhas falado disso... Creio que é a filha de um assassino, de um negreiro, a quem chamam também a "negreira"... (IDEM, p. 24)

Se, por detrás da fortuna amealhada pelos Monforte, há a exploração do trabalho escravo e o lucro, que acentuam o passado manchado de sangue, por outro lado, o núcleo da Maia justifica sua existência apenas através da estéril continuidade de uma modorrenta tradição sectária entre os que têm um berço familiar socialmente reconhecido e os que, porventura, ousam conquistar prestígio através da iniciativa individual.

As convenções sociais se vêm inexoravelmente ameaçadas e desconstruídas pelo indivíduo, que as suplanta e as subordina ao retorno, em termos de reconhecimento social, que possam delas decorrer, uma vez que se abre

a porta para formação de grupos que, à custa da visão ensimesmada, fragmentam o que anteriormente poderia ser chamado de "público", por trazer em seu bojo algo aceito pelo coletivo:

Com o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia, a sociedade oitocentista passa a ser marcadamente preocupada com o indivíduo. Assim a *res publica* transforma-se num valor do passado. Os dessemelhantes, os desconhecidos tornam-se uma ameaça, um perigo que deve ser evitado por grupos que ficam cada vez mais exclusivos. A fraternidade corrompe-se, tornando-se uma forma de "empatia para um grupo selecionado de pessoas, aliada à rejeição daqueles que não estão dentro do círculo local". As rejeições passam a ser interiorizadas e a idéia de que o mundo exterior é alguma coisa da qual não se quer participar torna-se mais importante do que o desejo de transformação deste mesmo mundo. O homem exalta então a intimidade, fazendo com que a sociabilidade entre em crise, já que "o processo de fraternidade por exclusão dos intrusos nunca acaba". A fragmentação é a marca da cidade erguida a partir do século XIX. (FIGUEIREDO, 2002, p. 87-88)

Vê-se, portanto, resgatado o embate entre o poder instaurado por um princípio arbitrário, detentor da faculdade do julgamento em relação ao outro - um Afonso da Maia/Deus, hereditariamente nobre, pelo sangue que traz nas veias -, e o poder da irradiação da sedutora luz - Maria Monforte/Lúcifer, herdeira das mãos sujas de sangue, do pai.

Não sendo possível enfrentar as leis pétreas do patriarca, Maria cria o seu próprio jogo, baseado na humanidade dos desejos e na sua inerente suscetibilidade à sedução, tornando mais flexíveis as regras a serem seguidas ou revogadas, de acordo com a individualidade da sua aceitação, inserindo-se, por uma via paralela, no que antes configurava-se como inacessível. Ao invés de simplesmente burlar princípios, Monforte, de forma transgressora, elabora e segue os seus. A ousadia da criação desafia a acomodada adequação.

A narrativa aponta, no seu curso, o afastamento entre estas instâncias - Afonso/Maria; Deus/Lúcifer; Adequação/Criação - mantendo, contudo, um nível intermediário que os liga indissolvelmente: o fraco e inseguro Pedro da Maia,

educado segundo os mais arraigados princípios doutrinários da religião, mas fustigado pelo humano desejo de vivenciar tudo o que lhe é proibido.

Pedro, a princípio representante da fibra e do orgulho da família da Maia, revela, na verdade, as falhas e a mediocridade basilares da sua própria condição: é o descendente do que jamais poderá ser; é o humano pequeno diante do incomensurável *divino*:

O Pedrinho no entanto estava quase um homem. Ficava pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias; a sua linda face oval de um trigueiro cálido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis, prontos sempre a umedecer-se, faziam-no assemelhar a um árabe. Desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros. Nenhum desejo forte parecera jamais vibrar naquela alma meio adormecida e passiva: só às vezes dizia que gostaria muito de voltar para a Itália. Tomara birra ao Padre Vasquez, mas não ousava desobedecer-lhe. Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvia-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso, até aí fora a paixão pela mãe. (QUEIRÓS [s.d.] p. 16)

Portanto, se antes estava aprisionado, devido à sua pequenez e fragilidade, à figura materna, agora o jovem da Maia se submete ao jugo da poderosa e sedutora luz emitida e controlada por Monforte. O humano sucumbe diante da tentação luciférica, abandonando os ditames incontestáveis do *divino*, como em *Gênesis* 3; 11: “E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que ordenei que não comesses?”

E é com Maria Monforte que Pedro da Maia volta à Itália e vive a felicidade de estar ao lado de alguém que condensa a imagem feminina da mãe e a força, pode-se dizer, viril, do pai. No entanto, retoma-se, um pouco adiante, o conflito, já que a reaproximação com o ninho original se faz necessária, porém não mais só. Pedro deve conduzir a tal destino a esposa e os filhos, pressentindo assim Maria a tal sonhada condição de vitoriosa no embate com Afonso: “E tinha apressado o casamento, aquela partida triunfante para a Itália, para lhe mostrar bem que nada

valiam genealogias, avós godos, brios de família – diante dos seus braços nus...”  
(QUEIRÓS [s.d.] p. 27)

Mas, para o que detém o poder de julgar, o patriarca da Maia, não há mais lugar para o núcleo familiar dissidente no seu "rebanho": “Fez-se então entre o pai e o filho uma grande separação.” (IDEM, p. 27)

Na verdade, explicita-se a separação entre duas compreensões do mundo: uma, pautada pela submissão ao determinado pelo olhar masculino, e outra, reivindicadora de um espaço próprio e respeitável para a voz feminina, como aponta Peter Gay, em *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*:

Os principais exemplos de protesto feminista e seus raros triunfos no século XIX constituem símbolos de crescente insatisfação com as máximas moralistas tradicionais estabelecidas pelos homens para governar a conduta das mulheres. (...) Muitas das feministas por princípio eram mulheres idealistas de classe média, lealmente apoiadas por alguns homens da mesma classe, e não por boêmios ou radicais antiburgueses. Porém, qualquer que fosse sua posição social, todos eles contribuíam para minar as atitudes culturais dominantes. E entre estas estava o lugar de Eros na vida das mulheres. A busca de igualdade dos sexos, sonhada mas jamais completamente realizada na era vitoriana, sugeria vigorosamente que as mulheres tivessem a mesma liberdade sexual de que os homens haviam gozado durante séculos. (GAY, 2002, p. 97-98)

É importante que se observe a demarcação de espaços entre o Afonso/Deus e Maria Monforte/Lúcifer, uma vez que, enquanto o primeiro se mantém retirado, num estratégico exílio, a outra se mostra no seu mais fulgurante momento, regalando-se com as atenções de que é alvo:

Nunca Maria fora tão formosa. A maternidade dera-lhe um esplendor mais copioso; e enchia verdadeiramente, dava luz àquelas altas salas de Arroios, com a sua radiante figura de Juno loira, os diamantes das tranças, o ebúrneo e o lácteo do colo nu, e o rumor das grandes sedas. Com razão, querendo ter, à maneira das damas da Renascença, uma flor que a simbolizasse, escolhera a tulipa real, opulenta e ardente.(...)  
Todos os amigos de Pedro, naturalmente, a amavam.

(QUEIRÓS [s.d.] p. 29)

O próprio papá Monforte considera tal situação de afastamento algo adequado:

E o velho negreiro esfregava as mãos, satisfeito de o saber assim tão feliz em Santa Olávia; porque nunca cessara de tremer à idéia de ver em Arroios, diante de si, aquele fidalgo tão severo e de vida tão pura.

(IDEM, p. 30)

Patente se torna a identificação entre Afonso da Maia e a eterna e solitária viuvez, distanciada de qualquer aparente impulso erótico, em contraposição à indomável carnalidade de Maria.

O elemento feminino deseja e investe no confronto, mas as personagens masculinas preferem a manutenção do já estabelecido, mesmo que também abalado:

Na ficção do século XIX, a família e o ideal do lar parecem substituir a imagem da cidade celestial. Isto reflete a necessidade específica dos tempos de substituir o etéreo pelo aqui e agora, e por isso a cidade celestial teria que ser identificável de maneira mais concreta ou desaparecer para sempre. A presentificação simbólica da cidade celestial encontrou sua imagem na celebração da família que se rodeia pela cidade terrena. Em *Os Maias* há de ser levada em conta a importância do ideal meio-religioso, em especial se se tem em mente os muitos anos de Eça na Inglaterra, durante os quais ele assimilou não apenas costumes, mas também os modelos literários ingleses.

(SHARPE, 1992, p. 114)

Mas é inevitável a volta de Pedro à ordem de que é oriundo. O que, por outro lado, só se dá, pela permissão tácita de Maria, que, por decidir, mais uma vez, desafiar o que há, com vistas à construção de algo novo e estimulante, o abandona, aventurando-se ao lado de Tancredo - um descendente direto de príncipes napolitanos -, não sem antes reconhecer, dissimulada e ironicamente, suas diferenças em relação ao que Afonso da Maia representa:

Ao jantar, porém, chegou já consolada e radiante; e Pedro voltou a falar da reconciliação, parecendo-lhe bom o momento de ir a Benfica recuperar para sempre aquele papá tão teimoso...

-Ainda não - disse ela refletindo, olhando o seu cálice de bordéus.

-Teu pai é uma espécie de santo, ainda o não merecemos... Mais para o inverno. (QUEIRÓS [s.d.] p. 35)

Agora é Monforte quem se retira, sabedora do que isso representa, pois nada mais será como antes.

Houve uma ruptura na ordem de poder anterior: os Maias - a instância divina primária - não podem mais suprimir da sua linhagem a marca deixada por Maria, posto que Pedro retorna com um dos filhos que ambos tiveram - não por acaso o menino -, enquanto ela ainda detém uma parte da "sagrada raça" - a menina -, que, por outros artifícios, também regressa inadvertida e desafortunadamente ao núcleo familiar.

Pedro, reconhecendo-se como a criatura que confirmou as expectativas de fraqueza que despertava no criador, comete o suicídio, despedindo-se realmente da narrativa: "-Tinha razão, meu pai, tinha razão..." (IDEM, p. 38)

Possível se torna novamente a lembrança e o estabelecimento de laços entre a breve, mas fundamental, passagem de Maria Monforte pela narrativa d'*Os Maias* e a transmutação de Lúcifer, na tradição cristã: o anjo decadente, que passa da condição de detentor da luz à de entidade que habita e controla as trevas.

A decadência toma sentido, então, de mudança de pólo: o poder perturbador do anjo iluminado revigora-se nas sombras, bem como a força referencial de Monforte na sua ausência.

Em *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano de Sant'Anna faz referência exatamente ao percurso descendente de Lúcifer, bem como ao seu trânsito entre a esfera do feminino e a do masculino:

A variedade de nomes dados a essa figura maligna revela os matizes ideológicos que influenciam sua constituição. De Satã, sinônimo de adversário, a Belzebu, deus das moscas, passando por Diabo, o difamador, Demônio, o que divide, chega-se a Lúcifer e Lusbel, o luminoso. Existe, portanto, uma variação, não só cromática, entre as trevas de Satã e a luz de Lúcifer, mas também um significado que varia com a capacidade de sedução do maligno. Na Bíblia, por sinal, no livro de Lucas, X, 18, está este versículo, testemunhando a relação entre a queda e a luminosidade diabólica: 'Eu vi Satã cair como um relâmpago do céu'. E Dante, no Inferno (XXXIV, 34), ao dizer sobre o demônio: 'S'ei fu si bello com'elli è or brutto', está assinalando que essa criatura foi tão bela e luminosa como hoje é feia e decadente. (...) A estética decadentista, dentro desse esforço de  *fusão* dos contrários, deixa ver, no entanto, o oposto: uma  *cisão*, que revela a ferida moral e religiosa ocidental-cristã. (...) Na verdade, a  *fusão* e a  *cisão* se complementam, fazem parte do contraditório e da contraditoriedade

metafísica. Perfazem um sistema onde os opostos são ora representados pelo bem e pelo mal, ora pelo masculino e feminino, havendo uma substituição entre esses elementos conforme o imaginário de cada autor.  
(SANT'ANNA, 1985, p. 187-191)

Afonso da Maia e Maria Monforte encontram-se indissolavelmente ligados pela oposição. Os caminhos de ambos, na narrativa, formam uma encruzilhada de mundos erigidos por antagônicos olhares, que, paradoxalmente, não se excluem, mas se sobrepõem.

Só ao se revelar o segredo conseqüente da intervenção de Maria sobre a descendência da Maia, através de uma carta escrita por ela, Afonso sucumbe, num reconhecimento de que não há mais sentido em sua existência, diante do efetivo suspiro derradeiro do opositor: “-Ega, meu querido Ega! O avô viu-me esta manhã quando entrei! E passou, não me disse nada... Sabia tudo, foi isso que o matou!...” (QUEIRÓS [s.d] p. 523)

Há, portanto, uma dependência consentida de ações entre Afonso e Maria, estabelecendo uma “dualidade convergente”, que, n’*Os Maias*, deixa claro o diálogo entre a  *fusão* e a  *cisão* observadas a partir das configurações de Bem/Mal, Deus/Lúcifer, Homem/Mulher, Romance/Tragédia, Existência/Fatalidade.

O romance manifesta, dessa maneira, um fundamental aspecto da estética decadentista, que assume a *coincidentia oppositorum* como uma possibilidade de compreensão do Homem, baseada no entrelaçamento de essenciais contradições: “O que ocorre é que a conceituação do bem e do mal passa pela dialética do Eu e do Outro.” (SANT'ANNA, 1985, p. 191)

A moeda forjada por Eça não pode mais deixar oculta uma das suas faces, pois assim pede a atitude retrospectiva do “fim de século”, ao interrogar-se o Homem a respeito da validade dos seus avanços até ali, da sua inserção na circularidade da

História, da fragmentação do seu olhar diante do que antes acreditava ser o real, e da identidade do que já havia podido ser chamado de nação.

## **2.2. Maria Monforte: o anúncio da tragédia**

Desde a sua primeira aparição na narrativa d'*Os Maias*, Maria Monforte se apresenta como personagem centralizadora de atenções e, ao mesmo tempo, capaz de pôr em discussão, apenas com a menção ao seu nome, todo um conjunto de verdades socialmente tidas como irrefutáveis, além de estabelecer uma ordem muito próxima à trágica, em que as ações são determinadas por um destino que extrapola o racionalmente conhecido.

Não se pode deixar de assinalar que a referida e consagrada obra de Eça de Queirós retoma, através de uma releitura plena do olhar de “fim de século”, os modelos clássicos de criação artística, como a tragédia, em suas várias fases, representadas por autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, mesclando os elementos que os tornaram marcos de cada um dos momentos da formulação do elemento trágico.

O reconhecimento e o destaque da tragicidade é uma das vias seguidas no romance para revesti-lo de um caráter de rebeldia diante do modelo realista, já que o suposto vínculo da ficção ao inquestionavelmente "real" sucumbe diante de um texto eivado de referências a aspectos configuradores de um plano subjacente ao do puramente concreto e palpável:

*A Literatura se converte no impossível e sempre reiterado desígnio de criar o tudo a partir do nada como Deus, de inventar a eternidade a partir de um tempo em que se nega e que nos nega. Era desta absurda e sublime gesta que nos instala a essência da nossa realidade como seres feitos de tempo e de seres nados na pura ficção que eu devia ter falado, pois foi ela que instituiu a literatura que chega até nós, em agonia da própria literatura.*  
(LOURENÇO, 1992, p. 40)

O texto queirosiano aponta, já a partir do seu início, a intenção de estabelecer a ligação entre a fatalidade - o destino implacável -, a maldição familiar e a paixão, como fator propulsor para que se cumpra o percurso trágico das ações:

Tendo estabelecido a forma trágica do incesto para representar simbolicamente a decadência e finalmente a extinção da nação portuguesa, através da família Maia, é nessa nota que Eça resume sua visão apocalíptica sobre qual grandeza real resta na sombra da existência que ainda há em seu país. (SHARPE, 1992, p. 143)

Símbolo inequívoco da linhagem da Maia, o Ramalhete é a própria materialização do espaço fatalista, que propicia uma seqüência de acontecimentos regidos por forças que evocam as obras trágicas de Ésquilo: “O poeta da Oréstia, bem mais do que em Sófocles e muito mais do que em Eurípedes, fez que a liberdade fosse substituída pelo seu contrário, a fatalidade.” (BRANDÃO, J., 2002, p. 17)

Ora, se as "paredes fatais" da antiga edificação já se mostram predispostas a abrigar infortúnios, o próprio núcleo familiar traz em sua linhagem o pendor para a degenerescência - não pelo lado de Afonso, mas sintomaticamente de sua mulher, uma Runa:

E havia agora uma idéia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parença de Pedro com um 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 figueira...

(QUEIRÓS [s.d.] p. 18)

É outro resgate de aspectos da tragédia clássica, mais flagrantes nos textos de Sófocles, os conceitos de *guénos* e de maldição familiar:

*Guénos* pode ser definido em termos de religião e de direito grego como *personae sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue. (...) A essa idéia do direito do *guénos* está indissolúvelmente ligada a crença na maldição familiar, a saber: qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* recai sobre o *guénos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes 'em sagrado' ou em 'profano'. Esta crença na transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo é uma das mais enraizadas no espírito dos homens, pois que a encontramos desde a antiguidade até os tempos modernos. (BRANDÃO, J., 2002, p. 37-38)

Vê-se, portanto, preparado o cenário, mas falta o elemento desencadeador da “fagulha trágica”, que levará a cabo o que, durante todo o tempo vivido e retomado pela memória, na narrativa, fora passo a passo sedimentado: a intransponível desordenação, como resultado do impacto que a inércia, mantenedora da lenta falência, sofre, ao deparar-se com uma representação romanesca desagregadora das velhas certezas.

Assim, Maria Monforte assume a condição da radiante chama necessária para a combustão, uma vez que, além de trazer à tona, como já foi visto, uma série de questões acerca das posturas e atitudes socialmente chanceladas no século XIX, em Portugal, através dos traços viris e egocêntricos de sua personalidade, torna-se o sujeito anunciador da tragédia que perpassa todo o romance *Os Maias*:

-Caramba! É bonita!

Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escalarte 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 [s.d.] p. 24)

A tragédia é bordada com fios luminosos que se trançam e sobrepõem-se ao tenebroso tecido místico e ancestral, conferindo-lhe um cromatismo banhado pela sangüínea humanidade e subvertendo a determinação divina, expressa em *Gênesis*, 3; 16: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.”

A paixão é o instrumento pelo qual se anuncia a tragédia e se ratifica a finitude da existência - na medida em que o sentimento movido por aspectos relacionados ao plano mundano aponta para a dissolução de uma eternidade estagnada em sensações, modelos ou prescrições -, o que permite a constatação de que realmente Eurípides também é um dos autores trágicos revisitados por Eça:

Das trevas de Elêusis de Ésquilo aos píncaros do Olimpo de Sófocles, a tragédia de Eurípides desceu para as ruas de Atenas. Moira, a fatalidade cega de Ésquilo, e *Lógos*, a razão socrática de Sófocles, transmutaram-se em Eurípides em ÉROS, a força da paixão. Como diz a própria Medéia,

vinte e dois séculos antes de Pascal, o coração tem razões que a própria razão desconhece (*Med.* 1080). (BRANDÃO, J., 2002, p. 57)

O seu caráter passional e dinamizador é a grande marca do deslocamento de Maria em relação ao contexto social modorrento. Isto sinaliza que o Homem e o Romance encontram-se deslocados, diante de um mundo cada vez menos acolhedor, sólido e retratável, pois, como afirma Paulo Leminski, em “Poesia: a paixão da linguagem”: “A paixão me parece incompatível com o tempo urbano-industrial.” (LEMINSKI, 1987, p. 283)

É interessante que sejam observados os níveis em que se cumpre o destino trágico dos *Maias*, já que Maria Monforte pode ser destacada como a responsável - seja na sua efetiva participação, seja na sua ausência referencial - pelos desdobramentos conseqüentes da confluência dos fatores até aqui citados.

Num primeiro momento, enquanto é a luz da narrativa, Maria deflagra, através da paixão entre ela e Pedro, a potencialmente instalada tragicidade do texto, originando o suicídio do filho de Afonso e a separação dos filhos do casal.

O cumprimento d'*Os Maias* como uma apurada retomada dos princípios clássicos da tragédia se dá com a aparente supressão de Monforte, que permanece viva num plano sombrio, subjacente ao textual, ou seja, na referência que se concretiza no reencontro também apaixonado, mas incestuoso, dos irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda:

Carlos pôs também o chapéu: e desceram pelas escadas forradas de veludo cor de cereja, onde ainda pendia, com um ar baço de ferrugem, a panóplia de velhas armas. Depois, na rua, Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína. Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou, travando do braço do Ega:

-É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!

Ega não se admirava. Só ali, no Ramalhete, ele vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à vida – a paixão.

-Muitas outras coisas dão valor à vida... Isso é uma velha idéia de romântico, meu Ega!

-E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...

Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim...

-Creio que não – disse o Ega. – Por fora, à vista, são desconsoladores. E por dentro, para eles mesmos, são talvez desconsolados. O que prova que neste lindo mundo ou tem de ser insensato ou sem sabor...

-Resumo: não vale a pena viver...

-Depende inteiramente do estômago! – atalhou Ega.

(QUEIROS [s.d.] p. 557-558)

A paixão é, portanto, também o elemento que perturba a sossegada decadência, imprimindo-lhe a lancinante sensação da desmedida trágica do Homem, tanto no que se refere à trajetória da família da Maia, quanto no tratamento das transformações impostas pelo período entre séculos e no redimensionamento da ficção, a partir do olhar por ela manifesto, diante de uma realidade até então compreendida de maneira tão sólida:

Diante do equilíbrio instável da vida, doutrinas, filosofias, métodos de interpretação sociológica, vinham todos sossobrando. Acarretava-lhes a ruína a impossibilidade de acompanhar na vida as oscilações alucinantes dessas incógnitas aterradoras. (...) O século XIX apenas criara problemas, mas não soubera resolvê-los.

(MOOG, 1977, p. 295)

Maria Monforte mantém-se presente no romance exatamente através do impulso trágico, inerente à humanidade e que transpõe o tempo, deixando margem também para a transposição de outras instâncias ficcionais, como as do autor e do narrador, o que estabelece um interessante diálogo entre a visão literária realista e o prenúncio da modernidade.

### **2.3. A ausência referencial e a confirmação do destino trágico**

N'*Os Maias*, desde o capítulo I, há a presença de um narrador dotado de onisciência, capaz de superar as dimensões temporal e espacial, na sua tarefa de desvelar o universo ficcional ali estruturado, como quando se refere à juventude de Afonso da Maia, já idoso no início da narrativa:

Esta existência nem sempre assim correrá com a tranqüilidade larga e clara de um belo rio de verão. O antepassado, cujos olhos se enchem agora de uma luz de ternura diante das suas rosas, e que ao canto do lume relia com gosto o seu Guizot, fora, na opinião do seu pai, algum tempo, o mais feroz jacobino de Portugal!

(QUEIRÓS [s.d.] p. 11)

O narrador paira sobre o que narra, assumindo um caráter quase divino, uma vez que conduz, não só as personagens, mas também o olhar do leitor, rompendo, como foi dito há pouco, limites intransponíveis na esfera do humano:

É a evocação de uma vida susceptível de ser descrita nas suas variações, peripécias, surpresas, contradições, memorial e inventário dessa aventura no tempo, entre nascimento e morte, exemplar pelo sucesso ou pelo insucesso, que se chamou propriamente *romance*. Idealmente, , essa descrição não devia ter hiatos nem arrependimentos acerca da possibilidade de a levar a cabo. Quando essa ideia aflorou, começou realmente a era da *temporalidade* romanesca, embora contemplada de fora. (LOURENÇO, 1992, p. 38)

Simulando o uso da terceira pessoa, a instância enunciativa do romance queirosiano não se furta a comentar o que está narrando, apropriando-se, inúmeras vezes do discurso das personagens para fazê-lo. É o que se dá, por exemplo, no momento em que Ega toma conhecimento da relação incestuosa entre Carlos e Maria Eduarda:

Escrever uma carta anônima a Carlos com a detalhada história do Guimarães... E esta confusão, esta ansiedade, ia-se resolvendo lentamente em ódio ao Sr. Guimarães. Para que falara àquele imbecil? Para que insitira em lhe confiar papéis alheios? Para que lho apresentara o Alencar? Ah! se não fosse a carta do Dâmaso... Tudo provinha do maldito Dâmaso! (QUEIRÓS [s.d.] p. 486)

Esta instância onisciente e intrusa assume contornos autorais, n'*Os Maias*, ao observar-se o seu posicionamento em relação a Maria Monforte.

Mesmo após a sua "retirada" da narrativa, Monforte permanece como pilar fundamental da elaboração textual, uma vez que compele Carlos definitivamente a participar da ordem social personificada por Afonso da Maia e prepara, com a separação dos próprios filhos, o cenário para o incesto, o que coroa uma implacável seqüência de insucessos já existente, pontuada por sua presença/ausência.

Sem que tivesse ainda conhecimento de que estava envolvido amorosa e sexualmente com a irmã, Carlos da Maia, ao cogitar a respeito de uma fuga com Maria Eduarda - ainda identificada como a mulher de Castro Gomes -, se percebe na condição de guardião crítico de todo o estofo cultural que o avô representa, recebendo do narrador inclusive o poder de "aderir-se" à consciência de Afonso, vivenciando por instantes aquela onisciência que poderia ser atribuída aos seres que ultrapassam as fronteiras impostas pela condição humana:

Para Afonso haveria apenas um homem que leva a mulher de outro, leva a filha de outro, dispersa uma família, apaga um lar, e se atola para sempre na concubinação: todas as subtilezas da paixão, por mais finas, por mais fortes, quebrar-se-iam, como bolas de sabão, contra as três ou quatro idéias fundamentais de Dever, de Justiça, de Sociedade, de Família, duras como blocos de mármore, sobre que assentara a sua vida quase durante um século... E seria para ele como o horror de uma fatalidade! Já a mulher de seu filho fugira com um homem, deixando atrás de si um cadáver; seu neto agora fugia também, arrebatando a família de outro - e a história da sua casa tornava-se assim uma repetição de adultérios, de fugas, de dispersões, sob o bruto agulhão da carne!... (IDEM, p. 352)

Evidencia-se, assim, o descompasso entre a defesa de princípios basilares da sociedade do início do século XIX e o cínico descompromisso com a implementação de outros que pautem o século vindouro, o que, mais uma vez, transforma o período oitocentista, tão condizente com a personagem Carlos Eduardo, num vazio desalentador.

Tal situação de quase falência da estrutura social evoca o final de *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, editado em 1846, em que se mostra a preocupação com os rumos de Portugal, porém ainda com esperanças no futuro:

Tenho visto alguma coisa no mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra.  
Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar.  
Nos caminhos de ferro dos barões é que eu juro não andar.  
Escusada é a jura, porém.  
Se as estradas fossem de papel, fá-las-iam, não digo que não.  
Mas de metal!

Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra. (GARRETT [s.d.] p. 152)

Carlos se reconhece como parte integrante de um grupo social que falha, pela incapacidade de construir e de se nutrir de valores inequívocos, escondendo-se atrás de palavras vazias que, por exprimirem conceitos engessados, desmoronam diante do concreto: a carne, a humanidade.

É pelo corpo, despertado pela paixão, que se cumpre a tragédia já antes anunciada e alimentada pela fatalidade, bem como pela maldição do núcleo familiar. O corpo textual adquire, graças à presença de Maria Monforte e à sua ausência referencial, contornos delineados pelo sentido transgressor do erotismo:

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE, 1987, p. 64)

Ao encontrar Maria Eduarda, pela primeira vez depois de sabê-la sua irmã, Carlos experimenta exatamente a simultaneidade das sensações do terror civilizacional e da atração passional indomável, revelando o texto literário como uma libertação angustiada diante do já sabido:

Ele tenteava, procurando na brancura da roupa: encontrou um joelho, a que percebia a forma e o calor suave, através da seda leve: e ali esqueceu a mão, aberta e frouxa, como morta, num entorpecimento onde toda a vontade e toda a consciência se lhe fundiam, deixando-lhe apenas a sensação daquela pele quente e macia, onde a sua palma pousava. Um suspiro, um pequenino suspiro de criança, fugiu dos lábios de Maria, morreu na sombra. Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como o bafo ardente de um 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” sussurava 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 [s.d.] p. 513)

Assim como a trajetória de Monforte, ao longo da narrativa, se apresenta marcada por uma sucessão de mortes - tanto no sentido primeiro de perda da vida,

como no de supressão inexplicada da narrativa -, por um apagamento de corpos, também é a personagem que propicia o reconhecimento mútuo entre os corpos de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, cumprindo o destino trágico previsto pela personagem Ega, ou determinado pela ausência referencial instituída pelo Eça-a autor:

-Carlinhos da minha alma, é inútil que ninguém ande à busca da “sua mulher”. Ela virá. Cada um tem a 'sua mulher', e necessariamente tem de a encontrar. Tu estás aqui, na Cruz dos Quatro Caminhos, ela está talvez em Pequim: mas tu aí, a raspar o meu repes com o verniz dos sapatos, e ela a orar no templo de Confúcio, estais ambos insensivelmente, irresistivelmente, fatalmente, marchando um para o outro!... (IDEM, p. 119)

A separação dos irmãos, realizada por Monforte, ensejou o incesto, já que, de certa maneira, os liberou da interdição que a esta situação é intrínseca:

É inumano aos nossos olhos unir-se fisicamente ao pai, à mãe – e igualmente ao irmão ou à irmã. A definição dos que não devemos conhecer sexualmente é variável. Mas, sem que a regra tenha sido definida, não devemos em princípio nos unir aos que viviam no ambiente familiar no momento em que nascemos.

(BATAILLE, 1987, p. 50)

É muito importante ainda que se observe como a ausência/presença referencial de Maria, em grande parte, se concretiza através de cartas, o que estabelece, dados os fatos a elas precedentes e delas conseqüentes, uma ruptura entre a personagem e seu tempo na narrativa, ascendendo-a a uma condição próxima à de co-autora do romance. É o impulso transgressor do corpo textual vencendo a força conservadora do corpo social, ao questionar o princípio da verossimilhança:

Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registro de batismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não!

Não estava no sentido da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos - para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação! Não era possível. Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo... (QUEIRÓS [s.d.] p. 483)

As cartas são, dessa maneira, o elemento integrante da diegese narrativa, uma vez que estabelecem o ponto de contato entre dois níveis de discurso apresentados: um, consagradamente explícito, manifesto, e outro, subjacente.

O romance é, na verdade, um questionamento sobre a própria condição de romance. O discurso de Ega – enunciador de uma consciência autoral – põe em xeque a compreensão, como fato verossímil, da relação incestuosa que, por muitos, já foi considerada o aspecto fundamental para a análise d'*Os Maias*.

Por outro lado, articula-se um discurso paralelo – o de Monforte, na sua ausência referencial -, que legitima a construção romanesca, bem como lhe confere uma aura de proposta de apresentação ficcional inclusiva da discussão – tão cara à modernidade – acerca da proximidade ou do distanciamento entre autor e narrador.

O trânsito entre verossimilhança e verdade, ou entre literatura e realidade, está posto no mesmo nível do que pode haver entre individual e social. Por isso, a fragmentação destes limites eleva o romance queirosiano a uma releitura antecipada do seu tempo, renunciando rupturas que o romance moderno consolidaria.

Muito própria se torna a lembrança do que afirma Vergílio Ferreira, em *Espaço do Invisível – III*:

Um romance é o que dele fez um grande romancista; como uma imagem da “realidade” é em pintura o que dela fez um grande pintor. Mas a “escolha” que um e outro fazem coordena-se necessariamente com um tipo de propostas do seu tempo – que naturalmente tem que ver com a “escolha” (não arbitrária) que outros fizeram antes deles.

(FERREIRA, 1977, p. 74)

*Os Maias* assinalam o “fim de século” como momento de uma avaliação desconstrutora, marcada por forte tom melancólico e de insuficiência, mas também como tempo de reconhecimento de experiências, já que: “Uma época define-se ultimamente pelo enigmático ‘espírito’ que a anima e se revela apenas no múltimodo

rasto que de si deixa em sectores culturais que podem assim mesmo ignorar-se mutuamente.” (IDEM, p. 192)

Maria Monforte é, portanto, a personagem que condensa vários questionamentos acerca da ordem social estabelecida, em Portugal, no século XIX, bem como do papel da escrita e da literatura, no empreendimento de uma análise – que se mostra perturbadoramente sombria e desesperançada – das expectativas e dos princípios ali frustrados, provocando uma sensação de incapacidade, como síntese de tal período.

A aproximação entre o tecido romanesco e a percepção trágica do Homem finesseccular, cujo principal elo é Monforte, n’*Os Maias*, condiz com o que Frederico Nietzsche constata n’*A Origem da Tragédia*, publicada pela primeira vez em 1892:

Eis que subitamente se transforma este deserto sombrio da nossa cultura cansada, eis que se transforma pelo encanto da música dionisiaca! Um furacão revolve todas essas coisas mortas, abortadas, desmembradas, apodrecidas, e levanta-as num turbilhão de poeira escarlate, e, tal, como um abutre, leva-as pelos ares. Os nossos olhares admirados e desconcertados esforçam-se em vão por reconhecer o que assim desaparece; porque o que apercebem parece ter saído de um túmulo para ascender à luz dourada, soberbo de brilho e esplendor, cheio de vida, de paixão e de desejos infinitos. No meio desta exuberância de vida, de sofrimento e de alegria, na plenitude de um êxtase sublime, a tragédia escuta um canto longínquo e melancólico; - e esse canto diz das causas geradoras do Ser, que se chamam: Ilusão, Vontade, Desgraça. – Sim, meus amigos, acreditai também na vida dionisiaca e no renascimento da tragédia. (NIETZSCHE, 1978, p. 147)

Percebe-se, no romance queirosiano, o objetivo de tomar lugar numa época, não mais com o simples propósito de retratá-la, mas deixando clara a intenção de compreendê-la como parte de uma caminhada histórica, percorrida através de retomadas e reformulações de princípios, o que inclui o autor na reflexão a respeito da sua posição diante da obra e da condição humana:

É em todo o séc. XIX e terminalmente no nosso – e só então – que o homem foi descoberto e enfrentado para a reorganização da vida nos seus estreitos limites humanos. Mas justamente *Os Maias* são a declaração de uma falência não apenas numa aventura ocasional mas na aventura da vida. (FERREIRA, 1977, p. 193)

Somente o autor, e não apenas o narrador, poderia conceder a uma personagem a capacidade de conduzir de forma quase autoral, através de documentos também escritos - as cartas – uma significativa parte da narrativa.

Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, ao tratar desta consciência autoral expressa através do narrador, afirma:

Quem nos fala é esse eu. Os canais de que se utiliza são variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma certa DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado - já que temos acesso aos pensamentos das personagens -, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados. (LEITE, 2005, p. 29)

O ser ficcional – Maria Monforte -, ao manifestar um discurso subjacente ao do *narrador autoral*, na verdade, constrói, na penumbra, uma nova ordem de narrativa, utilizando, para tal, o foco narrativo também distanciado, após uma indelével proximidade, que lhe empresta contornos, da mesma forma, autorais.

A matéria ficcional é elaborada em dois planos que remetem o leitor à percepção de um real distendido no tempo, pelo próprio poder de criação da escrita. Não há mais um domínio absoluto dos rumos apresentados pelo texto. O romance concede a si mesmo a capacidade de desdobrar-se, numa interdependência de discursos.

*Os Maias*, na sua singular *cisão/fusão* da entidade autoral, apresentada, num primeiro nível, através do foco narrativo, provoca uma discussão fundamental para a modernidade:

Bastará frisar que se o tempo preocupou o homem desde sempre (e, para Heidegger, Aristóteles esgotou praticamente tal problemática) ele existe como obsessão quando vimos nele a nossa finitude sem um transfinito que a reabsorvesse. Desde quando ele nos anuncia a nossa consumpção sem um valor que a ela escape e nos redima. A obsessão da História do século XIX e no nosso é disso o manifesto sinal; e se um Hegel é talvez o filósofo do passado que tem estado mais presente no nosso tempo, a isso não é alheio o ter ele pensado o homem como um ser histórico, o ter erguido em absoluto o relativo da história, o ter tentado centrar aí todo o destino humano, reabsorvendo nesse destino a própria transcendência divina. Numa narrativa, o tempo existiu sempre como organizador da sucessão do que aí se narra. Mas a grande diferença entre *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (ou d'*Os Maias*, seu equivalente) e as narrativas anteriores, é que

nestas o tempo enquadra apenas os acontecimentos e naqueles romances é a substância deles próprios. O tempo n' *Os Maias* não está num relógio ou num calendário, não é um sistema de referenciação: ressuma da própria obra. Assim, pois, o cansaço, a desilusão, a impotência para a acção, derivada em grande parte do reconhecimento da inutilidade dela, a fatalidade que se não anuncia apenas num percalço mas se estende à vida toda, a descoberta do tempo como denúncia inexorável da finitude humana, são, entre outros, os anúncios da morte de Eça e de que é tempo de Fernando Pessoa nascer. (FERREIRA, 1977, p. 196-197)

A *morte* de Eça, obviamente, não deve ser tomada como a perda do seu poder de criação ou a desqualificação da sua obra após *Os Maias*, mas como uma renovadora transformação do seu olhar diante do Romance, do Homem e do seu tempo histórico, que repercutirá na modernidade.

O *nascimento* de um novo Eça está diretamente relacionado à releitura reflexiva do anterior, engajado no cumprimento do projeto realista, que se vê desgastado pelo anunciar-se de um novo século pleno de dúvidas e desejos deixados sem respostas e satisfações pelo XIX.

Ao dotar uma personagem feminina do poder de interferir diretamente na matéria romanesca e conceder validade ao seu discurso a princípio aliado da narrativa, a ficção queirosiana abre uma importante via de discussão sobre a intercorrência de vozes que se fazem ouvir através do texto literário.

Não há como não ser percebida a inquietação, ao mesmo tempo irônica e melancólica, do artista e do Homem diante do esfacelamento das certezas, revelado no afloramento das enunciações que se encontram à margem, nas bordas do que anteriormente era reconhecido e manifesto.

A tragicidade se instala, se realiza e se confirma, na saga da família da Maia, exatamente através do discurso subliminar que dela irrompe, deixando à mostra a instabilidade que perpassa toda a compreensão dos mais variados aspectos humanos, artísticos e históricos, no fim de século.

Esse discurso, que começa a se fragmentar, torna possível a ampliação da leitura da obra-prima de Eça de Queirós, que se desenvolve a partir do esmaecer de um núcleo familiar aristocrático português, ao longo do século XIX, e desemboca nos questionamentos irremediavelmente sem conclusões, inerentes aos emaranhados anseios finisseculares: “Portanto, esses homens, que processaram sua formação em pleno deslumbramento do século e tudo fizeram no sentido de que a miragem se não desvanecesse, tinham o direito de se intitularem vencidos da vida.” (MOOG, 1977, p. 298)

Como é possível, então, acreditar na observação e no retrato de um real que se mostra submetido a uma série de variáveis, sendo a principal delas o olhar humano, dominado pela necessidade insatisfeita de bastar-se na sua limitação?

Vê-se, portanto, que a questão do foco narrativo em diálogo com uma consciência autoral, n'*Os Maias*, intimamente ligada à personagem Maria Monforte, serve como mais um elemento de ruptura em relação ao modelo realista de romance, juntando-se a outros, como, por exemplo, a fatalidade e a maldição familiar, evocadoras da nuance trágica da existência.

Deste modo, Eça oferece ao seu leitor a possibilidade de transpor um portal fronteiro entre a constatação da inércia das convicções e a percepção de que a criação pode se dar no fértil terreno do inaudito.

### 3. *Húmus*: o grito da modernidade

Apesar das observações já feitas, ao longo de inúmeras avaliações de caráter crítico, que apontam para um caminho contrário, ainda há, infelizmente, pelos mais variados motivos, uma tendência, principalmente no âmbito pedagógico-escolar, a que sejam compartimentados os estudos literários. Isto envolve na penumbra autores que são relegados a um segundo plano, por não estarem previamente inseridos em um modelo tido como característico de uma época, pautando-se por um ou outro aspecto de originalidade que pode gerar desconforto no processo analítico.

Na transição do século XIX para o século XX, em Portugal, precedendo ao Modernismo e ainda em contato com a atmosfera simbolista que toma conta do romance da época, encontra-se Raul Brandão (1867-1930), despertando talvez pouca atenção em face do que representa, no limite entre a ficção de Eça e o que a percepção modernista trouxe como contribuição para o trabalho ficcional.

Ao lançar mão de uma estética arejada pela particularidade, a expressão literária de Raul Brandão faz que o leitor perceba, sem demora, que se encontra diante de um projeto desencadeador do estranhamento e da reflexão, como aponta Fernando Guimarães, em “Raul Brandão e os ‘poetas em prosa’”:

Será este o limiar de uma poética. E é através dela que a prosa narrativa de Raul Brandão ganha múltiplas direcções expressivas tão próximas da poesia, o que, curiosamente, nem sempre ou quase nunca foi conseguido pelos seus companheiros de geração mais ligados ao Simbolismo, quando praticaram a prosa poética ou escreveram poemas em prosa. (GUIMARÃES, 2000, p. 32)

A importância deste autor é ressaltada, ainda, por Maria Alzira Seixo, em “Raul Brandão e os sentidos do Modernismo português”:

A história literária coloca geralmente a obra de Raul Brandão numa posição hesitante que radica na estética simbolista e se adentra nas diversidades sinuosas dos movimentos de vanguarda constitutivos ou contemporâneos do modernismo; por outro lado, uma perspectivação global da literatura do século XX revela nítidos ecos da obra deste autor que perduram, de forma

mais ou menos sensível, em diferentes formulações da expressão literária dos nossos dias.

(SEIXO, 2000, p. 15)

Nunca é demais lembrar que o já referido período entre séculos é cercado de indefinições e multiplicidade de concretizações das possibilidades artísticas, como a adotada pela obra brandoniana: uma certa percepção sombria e densa da realidade.

O fim de um século não deixa os anos seguintes imunes a retomadas e rupturas. Pelo contrário, acirram-nas, já que o repensar acerca do que se tornou marcante ou não daquele intervalo para o percurso histórico é uma necessidade confirmada ao longo do tempo.

É curioso perceber que as certezas, entre os séculos XIX e XX, se esfacelam, entre elas a da continuidade, nas suas várias configurações: seja a do próprio mundo, que, por crenças religiosas, poderia sofrer as conseqüências de um processo apocalíptico; seja a do Homem, descobrindo-se muitos que pululam em um limitado corpo; seja a das artes, em ebulição e desconstrução, ao questionar o seu deslocamento face ao real e à sua representação.

Através de uma postura eminentemente humanística, delineada pela abordagem de questões metafísicas e existenciais, a escrita de Raul Brandão apresenta ainda a sociedade não como uma forma de integração entre os homens, mas sim de desagregação da própria individualidade.

O indivíduo se percebe descontínuo quanto à sua própria identidade, mas não encontra no contato social e no agrupamento com outros indivíduos o conforto para tal condição. Ao contrário, constata que ruminar, na sua pluralidade, a aflitiva opressão que experimenta, por reconhecer-se irremediavelmente fraturado, talvez seja a única maneira de manter algum tipo de vínculo com o outro.

A literatura de Raul Brandão é uma tentativa de manifestação desse desenquadramento humano e artístico diante do que já lhe é previamente apresentado, incluindo-se os conceitos formuladores da prosa e da poesia.

Não é tarefa das mais fáceis a escolha, entre tantos romances de extraordinária complexidade do mencionado autor, como *A Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906) ou *Os Pescadores* (1923), de um que possa dialogar, de forma efetiva com *Os Maias*.

Porém, o auxílio para tal seleção vem de Maria João Reynaud, em *Metamorfoses da escrita*:

Através do precioso testemunho de Câmara Reys, ficamos a saber que Raul Brandão considerava o *Húmus* a sua melhor realização literária. (...) Esta informação, saída da pena de um escritor que raríssimas vezes se referiu à própria obra, não nos pode deixar indiferentes, sobretudo quando nos apercebemos de que uma tal discrição é indissociável da sua atitude perante a escrita. (REYNAUD, 2000, p. 47-48)

Em *Húmus* estão sintetizadas duas das principais temáticas brandonianas: o questionamento acerca da própria condição humana em suas várias nuances e a permanente sobreposição entre a possibilidade do real e a desagregação do sonho.

Faz-se oportuno salientar que tal obra apresenta três edições, datadas de 1917, 1921 e 1926, sendo a primeira a examinada no trabalho aqui desenvolvido.

Ao analisar a situação de Raul Brandão diante dos modelos estéticos de que bebeu e a sua transformação em possível forma antecipadora de visão acerca do romance, Álvaro Manuel Machado, em “Raul Brandão: para além dos modelos”, sublinha a importância do autor e da sua obra-prima:

A modernidade de Raul Brandão, sobretudo com *Húmus*, situa-se muito para além desses modelos, pelo próprio facto, creio, de não haver uma criação programática, passada que foi a fase incipiente do “nefelibatismo”. Bem pelo contrário, em Raul Brandão tudo se torna experiência fragmentária, não conscientemente estruturada, diria mesmo puramente intuitiva na sua visão cósmica lírico-dramática, para além dos modelos porque também para além dos géneros. Como se, numa assombrosa anarquia estética do *entre*, no limiar informe dum mundo novo, os ecos finisseculares, fantasmáticos, duma Voz predominantemente apocalíptica (sobretudo em *Húmus*) se sobrepusessem a tudo, interrogando-se a si

próprios, interrogando-nos e, implicitamente, interrogando a realidade estética desses modelos fragmentariamente adotados e transfigurados. Cabe-nos, neste outro fim de século, de heterogênea pós-modernidade, descobrir esses sinais de transfiguração, redescobrir Raul Brandão e, ao mesmo tempo, redescobrir-nos com um *espanto* sempre renovado.  
(MACHADO, 2000, p. 265-266)

Segundo Óscar Lopes, em *Entre Fialho e Nemésio – I*:

O mais visível traço estrutural da obra de Raul Brandão é o de uma certa deficiência de estrutura. Nenhum outro escritor português acata de um modo tão óbvio o célebre dito de Napoleão segundo o qual a repetição é a figura de estilo mais necessária. Todos os seus livros são, no fundo, refundições do mesmo livro. Os temas, as personagens, os pequenos motivos e formas estilísticas reaparecem constantemente, em versões sempre mais ou menos retocadas. (LOPES, 1987, p. 346)

A expressão literária brandoniana está em sintonia com o seu tempo, do qual a discussão e a busca de novas soluções estéticas, em várias manifestações artísticas, é uma característica marcante. Comentando a respeito de tal período, Gilberto Mendonça Teles afirma, em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*:

O período da literatura europeia que se estende de 1886, por aí, a 1914, corresponde, de um modo geral, ao que informalmente se denomina “belle époque”. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. (...) Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, conseqüência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se. (...) Chegamos à conclusão de que as várias tendências literárias do fim do século podem perfeitamente agrupar-se em torno de duas estéticas fundamentais: a do simbolismo, com que o decadentismo e o neoclassicismo guardavam afinidades temático-expressivas; e a do naturismo, a que se ligam tendências reveladas pelos manifestos socialistas e unanimistas, e que vai evoluir no sentido do aparecimento da vanguarda, com o manifesto de Marinetti.

(TELES, 1986, p. 39-40)

Esta ânsia pela modernidade certamente emerge de *Húmus*, no que toca à insatisfação com o *status* vigente na literatura, mormente na questão da representação literária e sua relação com a realidade. Se o mundo passa por transformações dos mais diferentes matizes, é inevitável que tal atmosfera de mudança e nova ordenação – ou desordenação – seja transportada para a literatura,

que se volta para a experiência com a fragmentação do olhar sobre o real, uma entidade tão fluida quanto aquilo que, a partir dela, vagamente se mostra.

Uma valiosa síntese do conceito de representação, dos pontos de vista platônico e aristotélico, pode ser encontrada no artigo “Real e real em Lope e Calderón”, de Lauro Góes e Marta de Senna:

Platão privilegia a perspectiva idealista, revelando que “o verdadeiro artista investiga a verdadeira essência do belo” (*República*, III). Para ele, a arte não exerce um realismo servil, mas tenta transcender o mundo objetivo, evocar o mundo das idéias, criando uma espécie de “realismo ideal”. Na estética de Platão, porém, embora a mimese conduza ao mundo eidético, remete também ao mundo das aparências, já que, como afirma no *Fedro*, de todos os valores ideais, só a Beleza se manifesta no sensível e através dele é luminosa.

Se a exemplificação de Platão é predominantemente plástica, em Aristóteles vamos encontrar uma conceituação de mimese aplicada ao fenômeno literário. Também para Aristóteles a arte não procede a uma imitação servil. Ela escolhe, seleciona, visando a reproduzir o geral e o necessário. Nela, o inteligível universal é concretizado, encarnado em um sensível particular, graças ao artista. É famoso o trecho da *Poética* em que Aristóteles diz que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou de necessidade.” (*Poética*, IX)

(GÓES & SENNA, 1985, p. 104)

Ora, tanto o plano do ideal, quanto a verossimilhança em relação ao real concreto se tornam distantes para o artista – tomando-se mais especificamente Raul Brandão diante da sua elaboração ficcional -, já que não há mais uma realidade – esteio dos outros conceitos – cristalizada e apreendida de maneira objetiva e inequívoca. O que importa é o real internamente instalado no olhar de cada um. O Homem apenas entrevê o seu ideal, a partir de uma verossimilhança múltipla, relacionada à sua memória.

Ao analisar as questões ligadas à modernidade e ao modernismo, a partir das suas reformulações e conseqüências até o final do século XX, em *Memórias do Modernismo*, Andreas Huyssen constata:

Não requer muita sofisticação teórica ver que todas as representações – sejam na linguagem, na narrativa, na imagem ou no som gravado – estão baseadas na memória. *Re*-representação sempre vem depois, embora alguns meios de comunicação tentem nos fornecer a ilusão da “pura presença”. Mas ao invés de nos guiar até alguma origem supostamente autêntica, ou

nos dar um acesso verificável ao real, a memória, até mesmo, ou especialmente, por vir sempre depois, é em si baseada na representação. O passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de ser articulado para se transformar em memória. A fissura que se opera entre experienciar um acontecimento e lembrá-lo como representação é inevitável. Em lugar de lamentar ou ignorar isso, esta separação deve ser compreendida como um vigoroso estimulante para a criatividade cultural e artística. (HUYSEN, 1996, p. 14)

A individualidade, que, em *Húmus*, está dilacerada, articula as experiências vivenciadas de acordo com este olhar, além de subjetivo, fragmentado, resultando num mosaico memorial, que não sinaliza exatamente uma deficiência de estrutura, mas a exteriorização da diversa obscuridade, que pulsa de forma indomável: “Sou um doido? Sou um doido? – É que me vem não sei de onde, não sei de que confins ou de que recanto de alma, que tenho medo de explorar, um bafo que me entontece. Serei eu doido?” (BRANDÃO, R., 1991, p. 143-144)

Portanto, apontando para a modernidade e provocando a discussão acerca do real, da verossimilhança e do ideal, a obra brandoniana ratifica uma necessidade humana e artística, à mostra no entre-séculos, de redimensionar o processo mimético, a fim de orientá-lo a partir de um particular “estar no mundo”:

Existe aquilo que eu quero que exista, é verdade aquilo que eu quero que seja verdade, aquilo que eu e os meus mortos transformamos em verdade. A fé é maior que todas as forças desabaladas, mais viva que todas as vidas. Compreendo a inutilidade de todos os esforços e faço pela mentira, o esforço que fazia pela verdade. Tenho de te manter à custa de desespero. (IDEM, p. 145)

A fusão e o cruzamento de várias instâncias romanescas, como tempo e espaço, e o serviço prestado pelas personagens, na sua relação com o narrador e – por que não dizer? – com o próprio autor, revelam a estruturação de um novo modo de perceber e de trabalhar o romance, como assinala Vergílio Ferreira, em *Espaço do Invisível – II*:

Claramente Raul Brandão luta contra os padrões da ficção tradicional cedendo paralelamente ao desejo de se adiantar à matéria romanescas com a individualidade ousada da lição romântica. (...) Ela [a obra de Raul Brandão] abre-nos, com efeito, perspectivas para o que se vem chamando “romance-ensaio” e eu prefiro chamar “romance-problema”, para a

remodelação da estrutura romanesca, para a destruição da seqüência cronológica, para a renovação enfim da “escrita”.

(FERREIRA, 1976, p. 213)

Não há nada intocado, intocável ou inexpugnável na escrita que se faz eco da transformação do Homem e do mundo em que este Homem (não) está. Os limites são distendidos, mas o que interessa, de fato, é o que se encontra nas bordas desses limites, e não aquilo que eles cercam ou agrupam.

O Homem brandoniano se defronta com a modernidade e com todos os paradoxos que a configuram. Não há mais um caminho reto e seguro a seguir, mas sim ruas e vielas interiores, que tortuosamente formam esquinas aterradoras. O encontro não está mais marcado com o outro, e sim consigo mesmo. Todavia tal pode não acontecer, pois corre-se o risco do comparecimento do espelho do outro.

Sendo assim, na introdução de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman apresenta uma síntese do que aqui se toma por modernidade:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia.

(BERMAN, 1986, p. 15)

A partir da representação de um real que não é mais uno e compacto, mas sim fragmentado e fluido, e evidenciando um olhar multifacetado e perplexo do Homem sobre si próprio, a obra de Raul Brandão provoca uma moderna inquietação, conseqüente da expressão do deslocamento inerente ao narrador e ao autor, presos a uma teia implacável de convenções e insuficiências, tecida por um Deus que não se basta e não se sustenta.

Evidentemente, a ficção moderna, de que *Húmus* pode ser considerado um anúncio aos gritos, explicita o choque entre a percepção artística – capaz de redimensionar a mimese – e o olhar do leitor – comodamente acostumado a uma

realidade incontestável, que só admite representações que dela sejam ratificadoras, como destaca Bella Jozef, em “A Crise do Romance e o Romance da Crise”:

Dentro dos padrões da modernidade, para que uma obra seja reconhecida como ficcional é necessário que, além de formada por enunciados que não cabe decidir se são verdadeiros ou falsos, estes choquem as expectativas do receptor.

Entre as instituições da realidade e a realização ficcional deposita-se a própria produção ficcional.

Os dilemas dos personagens contemporâneos não são reflexos da sociedade, pois não a documentam mas a explicitam a partir de sua introdução na ficcionalidade. Esta, em termos de modernidade, caracteriza-se por romper “os horizontes da expectativa” do leitor. Enquanto a ficção conseguiu desenvolver-se em harmonia com esses preceitos, podia passar como a bela mentira de que falavam os renascentistas. A partir de meados do século XIX isto não é mais possível. (JOZEF, 1995, p. 110-111)

Interessa ao estudo, ora em curso, a observação das formas pelas quais as questões humanísticas se relacionam às ficcionais, principalmente no que tange à apresentação da personagem do Gabiru e à sua influência na análise da problemática intrínseca ao foco narrativo.

### **3.1. O Homem: existência e dor**

Em *Húmus*, a perturbadora projeção da condição humana sobre uma idealizada perspectiva natimorta do porvir é o ponto de partida para uma melhor acabada compreensão do olhar apresentado pelo romance a respeito da relação que se estabelece entre o princípio da realidade e o espaço ali destinado ao Homem.

Como condensadora do texto brandoniano, pode-se mencionar a seguinte afirmação lá encontrada: “A vida é um simulacro.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 26)

Se a vida não está inserida nos limites do real, o Homem se reconhece num devão em que não percebe a dimensão da sua própria condição e se debate em busca do além que também não se realiza.

Urbano Tavares Rodrigues, no ensaio “Raul Brandão existencialista ‘avant-la-lettre’”. O espanto, o sonho, a consciência e a morte”, observa tal quadro e o que ele

traz de antecipatório, no que tange às correntes filosóficas do século XX: “O ‘espanto’, a verdadeira tónica dos textos mais fundos e mais belos de Raul Brandão, antecipa a ‘náusea’ de Sartre, brusca tomada de consciência do existir, do estar na vida sem razão, cercado de incógnitas e de uma fundamental angústia.” (RODRIGUES, 2000, p. 570)

As questões metafísicas são perturbadoras também, na medida em que a dúvida e a desilusão decorrentes da discussão acerca do conceito de “Deus” e da sua existência agravam a dolorosa apreensão de uma realidade que é frágil, esgarçada pelo onírico, até no nível do discurso, e sem a perspectiva do depois:

A vida é fictícia, as palavras perderam a realidade. E no entanto esta vida fictícia é a única que podemos suportar. Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela. E não só esta vida monstruosa e grotesca é a única que podemos viver, como é a única que defendemos com desespero. -Pois sim... pois sim... Estamos aqui a representar. Estamos aqui todos ao lado da morte e do espanto a jogar a bisca-de-três. Estamos aqui a matar o tempo. Este passo, que é único e um só, damo-lo como se fosse uma insignificância. (BRANDÃO, R., 1991, p. 23)

Diante disso, para Maria de Lourdes Sirgado Ganho, em “O trágico da existência em Raul Brandão”, a relação entre o Homem e Deus os coloca diante de um impasse sem solução, uma vez que uma interdição aí se apresenta, decorrente da impossibilidade de diálogo entre duas ordens que se revelam, simultaneamente, estanques e dependentes:

Deus, em Raul Brandão, é sempre objecto de uma reflexão que cai na aporia, devido ao modo como o homem se posiciona frente a esta realidade que é da ordem do mistério. (GANHO, 2000, p. 52)

Numa leitura bastante peculiar, Vergílio Ferreira, em obra já mencionada anteriormente, vai adiante na análise da (im)possibilidade de uma perspectiva dialógica de observação das dimensões humana e divina:

Na literatura existencial há mortos, não há *cadáveres*; e mais do que mortos, há vivos que sabem que hão-de morrer. O problema da morte instaura um problema da significação da vida, abre a interrogação sobre o seu para quê. Na realidade o problema da morte ilumina-se como tal à luz das tochas que velam o cadáver de Deus... Mas a morte de Deus seria menos importante, ou não teria importância, se justamente não houvesse o

problema da morte do homem. Porque quando o homem tiver reabsorvido em harmonia a sua condição de mortal, a vida ou morte de Deus será um problema menor – por mais que fosse ainda intrigante a própria vida, se ela não tivesse fim. Assim a questão central de Raul Brandão está no reconhecimento de que o sonho de não morrer é o “único problema fundamental”. Ou: “o problema capital da vida é o problema da morte”. Numa seqüência cronológica dos dados desse problema, o dado primeiro é o da morte de Deus; mas o dado que centra todos os outros é o da morte do próprio homem. A morte de Deus, como é óbvio, não se afirma em Raul Brandão com o suporte de um qualquer “argumento”. Há a evidência dessa morte e a evidência paralela de que toda a vida se desorganiza com essa morte, ou seja de que essa morte é *impossível*. E entre estas duas evidências contraditórias se desenvolve toda a angústia de Raul Brandão que expressivamente, humanamente, se decide no imenso grito que lhe atravessa toda a obra, e a que já aludi. A morte de Deus não se “demonstra”: apenas se constata, como todas as verdades fundamentais para a vida, que se constata depois de nos terem *aparecido*. Assim Raul Brandão se detém apenas nas conseqüências disso. Mas porque essas conseqüências recusam uma tal morte, é o espanto, a interrogação, o regresso à hipótese primeira de Deus vivo, a oscilação entre as duas hipóteses da vida e da morte de Deus, que definem a sua reacção e anunciam o limiar de um mundo novo. (FERREIRA, 1976, p. 196-197)

Observa-se, na longa, mas muito necessária citação, a anulação, para o Homem brandoniano, dos parâmetros que lhe são oferecidos para a compreensão e análise do seu estar no mundo. Porém, paradoxalmente, estes são os capazes de mantê-lo em um singular equilíbrio, através do estranhamento e da angústia, ratificando a falta de validade da crença em si mesmo e em uma superior e autônoma divindade.

Ora, portanto, *Húmus* pode ser considerado a apresentação cabal do olhar brandoniano sobre o ininterrupto ciclo de construção e fragmentação dos questionamentos do Homem diante da sua existência e das instâncias a ela atreladas ou dela distanciadas, comprovando, talvez, a única verdade possível neste trânsito: a superposição de planos que se agregam, se separam e se desfazem:

Qual é a minha experiência da vida? Nenhuma. Qual é a lei que extrais da vida? Nenhuma. Só o espanto. Só uma coisa cada vez maior, sempre assumindo maiores proporções, que sinto desabar no silêncio, mais dourada e frenética que o sonho. Tudo se reduz a coisas a que damos valor, e a coisas que não damos valor. E entretanto ao nosso lado passa o tropel mágico, desesperado e caótico. Ali fora desabam os séculos e a torrente misteriosa que leva consigo estrelas em vez de calhaus. O jacto de portento vem do infinito e caminha para o infinito, levando consigo a alma, o universo, o lógico e o ilógico, o absurdo e Deus.

(BRANDÃO, R., 1991, p. 101)

Assim, na obra-prima de Raul Brandão – aqui tomada, ao mesmo tempo, como o ponto culminante e a refundição das obras a ela precedentes -, a condição humana é apresentada a partir de uma perspectiva sintetizadora da dor de quem observa e vive, de forma angustiada e angustiante, um processo permanente de construção-desconstrução, desencadeador de uma espera por algo que, de antemão, já se sabe que não virá, revestindo tal perspectiva de um caráter metafísico, que hesita entre o papel de possibilitador de uma nova compreensão do Homem e o de confirmador do caos e da perda de referenciais na análise da sua existência: “Eu não sou nada. Sou o minuto e a eternidade. Sou os mortos. Não me desligo disto – nem do crime, nem da pedra, nem da voragem. Sou o espanto aos gritos.” (IDEM, p. 173)

Encontram-se ali revisitados princípios fundamentais do pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer (1788-1860), citados por Michael Tanner, como a insolúvel insatisfação humana, relacionada aos revigorados conceitos platônicos de essência e aparência, cujo intermédio é a representação:

Tendo declarado que a coisa mais familiar em nós mesmos é a vontade, ele [Schopenhauer] chega à afirmação de que estamos num estado contínuo de insatisfação extrema, pois, a cada alvo atingido, sobrepõem-se imediatamente novos desejos, de modo que a nossa condição é incurável. Tornando-se ainda mais ambicioso em suas afirmações, ele postula que a razão fundamental de nosso estado de descontentamento congênito é o assim chamado *principium individualitatis*, princípio de individuação. Recordando que a representação das coisas isoladas – ou da individualidade – é algo pertencente ao mundo da aparência, em nada concernindo ao mundo da realidade última, vemos o quanto Schopenhauer asseverará naturalmente que a nossa representação de sermos separados dos outros é um estágio profundo de ilusão. De fato, todos somos partes do Uno Primordial, da Vontade em si, e a individuação que manifestamos é algo que tanto nos veda o acesso a essa verdade quanto dá azo a uma gama enorme de sofrimentos ulteriores. (TANNER, 2001, p. 16)

De impacto inigualável e adequada a assinalar o deslocamento angustiado e doloroso do Homem da modernidade, diante do que o cerca e do que o povoa, é a imagem do quadro “O Grito”, do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), ao mostrar, em sua patética solidão, um indivíduo inserido na sombra, deixada por uma

superior luminosidade solar já desmaiada, sobre uma ponte entrevista que liga pontos desconhecidos de uma paisagem desconhecida ou desfeita. Este é o grito de *Húmus*, perante a irreconhecível e essencial natureza moderna. A perplexidade não permite outra reação, a não ser arrancar das vísceras o som da dor ainda permitida.

Se não há um real único e sólido, se não há um Homem – mas vários a conviver às turras, no lodo movediço entre consciência e inconsciência -, restaria a intercessão divina, para uma reordenação palatável da realidade. Mas Deus também é inserto na moderna compulsão pela ininterrupta e caótica reformulação, que não se coaduna com princípios dogmáticos, o que o redimensiona e condiciona sua existência ao ângulo do olhar fracionado pela dor da permanente incerteza.

Em texto já citado, Óscar Lopes delimita a relação, perceptível na obra brandoniana, entre as questões existenciais e metafísicas: “Deus seria a Dor, seria a totalidade de dores unidas, redivivas e integradas, portanto superadas. Por isso só Deus se atreve a amar a Dor – que é o que Raul Brandão quisera fazer em quase cada página.” (LOPES, 1987, p. 368)

Dessa maneira, reunindo núcleos significantes que concentram significados tão importantes para a cultura ocidental cristã, como Deus, vida ou pós-morte, Raul Brandão propõe, em *Húmus*, uma solução no mínimo interessante para o delineamento do protagonista na estrutura romanesca. De forma paradoxal, quem vive, na narrativa brandoniana, é a morte, que perpassa tudo e todos, como se observa no período de abertura do primeiro capítulo, “A vila”: “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (BRANDÃO, R., 1991, p. 17)

Caso seja possível apontar uma protagonista no romance, esta é a morte, nos mais variados níveis, seja de personagens, seja de crenças, seja de esperanças, como brada o parágrafo de encerramento do último capítulo, “Vêm aí os

desgraçados”: “Estamos aqui todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte!” (IDEM, p. 195)

No ensaio “A trilogia vida-morte-Deus em Raul Brandão”, Manuel Gama aponta o sentido norteador da morte na construção do romance: “Vida e morte são, pois, dois pólos inseparáveis da mesma realidade. Mas é da morte que irradia o sentido para a vida.” (GAMA, 2000, p. 139)

O Homem, na abordagem brandoniana, se apresenta dilacerado entre diversos planos e questionamentos, envolvendo-se, a cada linha, num turbilhão caótico, impulsionador da angústia mobilizadora que impregna o olhar voltado para a observação de um ciclo ininterrupto de estruturação e desagregação, como já foi dito antes. E isso vale também para a concepção romanesca.

A existência e a dor a ela inerente atraem e detêm a atenção, tanto no que diz respeito à condição humana, quanto naquilo que está vinculado ao próprio romance.

Romance e Homem se fundem, são um único corpo, padecem dos mesmos males, vivem as mesmas indefinições, as mesmas angústias, as mesmas dores, reconhecendo-se diante da morte indefinidamente transformadora:

A destruição dos quadros do romance tradicional (que é um aspecto da destruição dos moldes tradicionais do pensar e do sentir) facilmente levou à idéia de que a “desorganização” é um critério de modernidade. (...) Aqui ainda, pois, o que define Raul Brandão é o pressentimento de um novo mundo e a informe, indisciplinada, contradição em que se move.

(FERREIRA, 1976, p. 211-212)

É apropriado, então, vincular o próprio título da obra-prima brandoniana ao espaço do “entre”, do dolorosamente indefinido, do permanentemente “em processo”, do fadado à transformação, da materialização da multiplicidade, organicamente indissociável da expressão humana.

O húmus de que Raul Brandão se nutre, é o Homem - na sua fragilidade diante da vida e da morte, na sua dor incontável, que lhe arranca as certezas e o

joga no caos continuamente reformulado -, mas é também o romance, como forma de um empreendimento literário inovador, muito menos ratificador de verdades e muito mais uma construção multifacetada, um mosaico conseqüente de um Homem irremediavelmente dilacerado.

### 3.2. O Gabiru e a expressão da multiplicidade

Luís Mourão, em “Húmus’: a interrupção, os papéis, a cópia”, assinala que a obra de Raul Brandão considerada de maior complexidade é, na verdade, uma reflexiva simulação:

A composição macro-estrutural de *Húmus* – capítulos, títulos de capítulos, blocos com ou sem data dentro de cada capítulo, atribuição de autoria narratológica a cada bloco ou conjunto de blocos -, não obedece a qualquer lógica intrínseca detectável a não ser a de construir a aparência de lógica que possibilita simular o romance. É claramente um trabalho do escritor como leitor de si mesmo. (MOURÃO, 2000, p. 397)

Vê-se, portanto, que, no nível estético-formal da obra, o simulacro da vida ali etereamente materializada se confirma, assumindo contornos de irradiador da liberdade necessária para a elaboração de uma nova estrutura ficcional.

Sem dúvida, essa outra possibilidade de articulação romanesca, bafejada pelo diálogo com a formulação poética, toma corpo a partir do seu indefectível ajuste com um olhar voltado para a multiplicidade:

A “desorganização” da novelística moderna é milimetricamente organizada; e que o grande mestre dessa novelística seja um engenheiro, é quase simbólico. Na destruição do homem que aí se insinua, não se insinua a destruição da máquina, que é um dos espelhos da nossa destruição... Mas a desordem de Raul Brandão é de facto uma desordem – ou uma ordem que se procura. (FERREIRA, 1976, p. 218)

Numa mesma estrutura, que, como é possível observar, não é una, espriam-se e confundem-se diferentes aspectos e abordagens da escrita, enquanto ato de enunciação do sujeito que deseja se expressar, diante de um nível de realidade que também não é único ou definitivo: “Há diálogos na obscuridade em que se empregam palavras que nunca se usaram, e figuras que já não são as mesmas figuras. Todos nós somos disformes.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 49)

Portanto, se a gênese do romance – marcado de forma indelével por uma dicção poética – é um fragmento do real, em constante transformação e desagregação, torna-se uma conseqüência a consolidação da palavra – concentradora de significados mutáveis, aprisionados em significantes rígidos – como forma de resistência ao inexorável desespero, deixando, contudo, vívido o espanto de que o artista emerge:

Em certas ocasiões, se as palavras e a insignificância desaparecessem da vida, só ficava de pé o espanto.  
Só a insignificância nos permite viver. Sem ela já o doido que em nós prega, tinha tomado conta do mundo. A insignificância comprime uma força desabalada. (IDEM, p. 28)

Cruzam-se, dessa maneira, através dos atalhos proporcionados pela palavra, várias instâncias romanescas, como tempo, espaço e narrador, deixando a escritura e a leitura acontecerem como atos simultâneos e interrelacionados, cercados de uma aura que ratifica o caráter metafísico da abordagem brandoniana a respeito da condição humana, à qual a articulação do romance é contígua:

O apagamento das marcas alusivas a uma realidade e a um tempo *concretos* entram, porém, em flagrante contraste com o “aqui” e “agora” da escrita, que parece processar-se num presente desencarnado, de que o narrador se apropria, para se transformar numa espécie de supraconsciência da *vila* e de si próprio. Se “a vila é um simulacro”, isso significa que ela é, também, o *lugar de enunciação* onde o narrador assume “toda a espécie de vozes numa voz”: a sua própria voz. Ela é o *lugar comum* de todos os lugares comuns, homogeneizado pela ideologia dominante e pelos estereótipos de uma linguagem social que o narrador questiona e desconstrói. (REYNAUD, 2000, p. 227)

Assim, o Homem tem de “contar a sua história”, inocular nas palavras a sua angústia de existir, num tempo, num espaço e através de uma voz enunciadora, que não se permitam a estabilidade e a unidade:

Quer queiram quer não queiram aí estão na minha frente, ridículos, maníacos, pueris, nesta marcha desordenada para o sonho; tenho-os na minha frente, e com eles a hipocrisia, as explicações confusas, as leis, as regras, os hábitos fétidos, e tudo o que lhes serve para encobrir as duas ou três realidades de que não se podem libertar, com a sua filosofia, os seus livros, as suas teorias – e no fundo instinto! Instinto! Instinto!; tenho-os aqui só bichos em frente da necessidade fatal, da verdade iniludível, com olhos abertos de espanto, com bocas murchas de mentir, a suar grotesco e a gritar de desespero. (BRANDÃO, R., 1991, p. 150)

A multiplicidade do olhar enraizado nesse romance de agonia é revelada a partir da decomposição dos conceitos de identidade e individualidade, ensejando o comentário de Mário André P. Veríssimo, em “Raul Brandão: uma ontofonia da palavra, uma escrita da carne”:

Outra coisa é que para saber acerca de si mesmo, para praticar o diálogo intra-subjectivo como o pratica Raul Brandão exibindo e perseminando a luz da palavra como sinal das tempestades que o pensamento criador e efabulativo arrosta – tenha necessariamente que recorrer ao nível intersubjectivo. Outra coisa ainda, é que para decidir sobre a correcção de uma norma – decisão que há-de ser universalizável – haja que participar em diálogos reais e tomar em última análise como critério a ideia do que todos poderiam querer numa situação ideal de diálogo. Porém tais decisões tomadas um homem, este homem, Raul Brandão, capaz de elevar pretensões de validade, capaz de aceitar ou rejeitar as pretensões de um interlocutor, capaz de decidir tendo em conta interesses universalizáveis, capaz de ler no seu interior o que quer fazer da sua vida, sem ter por isso de dar conta argumentada a alguém.

(VERÍSSIMO, 2000, p. 86)

A “desorganização” da estrutura do romance obedece a princípios determinados de forma nada aleatória, que partem fundamentalmente da liberdade forjada pela palavra irradiada por uma voz que, na verdade, não é única, é um diálogo, um trânsito de enunciação.

Coerentemente, em relação ao que já foi discutido até aqui, os objetivos de enunciar e de se fazer ouvir, são levados a cabo através da inserção do narrador no terreno fertilizado pelo “entre”, pelo húmus da conversa estabelecida entre a primeira pessoa aparentemente onisciente que finge se apropriar do discurso, mas com ele joga, à moda de um esconde-esconde, ou, quem sabe, da “bisca-de-três”, ao cindir-se e trazer à luz uma testemunha nesta “trans-narrativa”, o Gabiru.

Esta personagem é, na verdade, o “outro” que é o “mesmo”. Pode-se dizer que é o produto da necessidade humana e ficcional de ler a si próprio, tendo, como único instrumento de intermediação, a palavra.

A multiplicidade alimenta o reconstruir-se – para desagregar-se – do Homem e do romance, uma vez que o olhar que os (des)encaminha tem também um foco

descentrado e, muitas vezes, inconciliável com o do leitor, que não seja o próprio criador.

Eis mais um traço fundamental, que acentua o caráter de relevo da obra de Raul Brandão, introduzindo-o num contexto de transformação dos modos pelos quais uma narrativa pode ultrapassar os limites previamente estabelecidos.

A superação da rigidez das instâncias temporal, espacial e de enunciação, através de uma escrita encharcada de poesia, chega à sua culminância na configuração da personagem Gabiru, como observa Dalila Pereira da Costa, no texto “Húmus-Homo”:

E todo o *Húmus* será construído como um drama, ou melhor, psicodrama, em que Raul Brandão é simultaneamente o autor, actor e espectador: dois actores, ele e o Gabiru, e ainda mais outros, na penumbra. Drama que se fez também em dois poetas seus contemporâneos – em três actores, Maranus, Eleanor e a Pastora, por Pascoaes; em quatro, como heterónimos, em atingimento da quaternidade sagrada, por Pessoa; tais outras procuras da identidade própria, pela união de seus seres diversos. Gabiru aqui é o autor de uma obra, como nos *Passos da Cruz* esse dono e senhor, um “emissário de um rei desconhecido”, daquele que confessa “não sou eu quem descreve.” (COSTA, 2000, p. 347)

*Húmus* é marcado por um tempo que lá está para se tornar eterno; é o pouso inquietante em um lugar – a vila - que é todos os lugares, comuns na ausência da sensação de acolhimento que possam apresentar; é a irradiação de uma voz que se desdobra em ecos que dialogam, aos gritos, no limiar fértil das dolorosas incertezas:

O maior drama é o das consciências. O maior drama é arredar todos os trapos da vida, para poder olhar a vida cara a cara. O maior drama é ficar só com o vácuo e em frente ao espanto. É dizer: nada disto existe. Só dou no meio deste assombro com uma coisa desconexa e abjecta, a discutir comigo mesmo, levada por impulsos. O maior drama é não encontrar razão para isto que vive de gritos e se sustenta de gritos – e ter de arcar com isto. Perceber a inutilidade de todos os esforços e fazer todos os dias o mesmo esforço. (BRANDÃO, R., 1991, p. 73)

A obra brandoniana é a sacração da multiplicidade de um simulacro que se faz real, através de um olhar ficcional sobre a ficção, eivado por uma angústia capaz de estimular a queda dos limites da narrativa tradicional:

Eis a grande oblação de todo o criador, o vero artista, poeta, herói, e maximamente o santo, ouvindo e obedecendo o seu Gabiru; foi ele que a Raul Brandão criou o poeta, filósofo, teólogo, lhe permitiu comungar com toda a Criação, e ver essa espantosa teoria caminhante para a plena espiritualização: desde o mineral, o verme, a árvore, o animal, o homem – até à futura sobre-humanidade: unanimemente, como a peregrinação até Deus, nessa partilha universal da dor e da ternura, esta como sublimação do amor, com algo de feminino. Operação interior e exterior, transformando matéria em espírito (“Todos trabalhamos com o mesmo afã para o mesmo fim. Já a matéria se adelgaçava...”). Mas também transformando espírito em matéria. Então também a morte é transmutada em vida. Ao *Elixir* desta *Grande Obra* o poeta chama sonho. E o mestre desta Arte sagrada, chama-se Gabiru, ser interior, angélico. Toda a meta sendo a imortalidade. Ser angélico, ou faculdade humana? “Enquanto era a razão que me guiava, andava às apalpadelas: agora é o inconsciente e cessaram todas as dúvidas.” De qualquer modo, essas estreitas e rígidas fronteiras do pensamento dominante seu contemporâneo, foram abertas de par em par. “A vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade.”

(COSTA, 2000, p. 347)

Analisando a “ficção poética” tecida por Raul Brandão, é clara a ruptura com modelos, mas também se torna flagrante o alargamento das abordagens estéticas até ali vigentes, privilegiando-se a amplitude do olhar dirigido àquilo que não está totalmente à vista, ao limítrofe. É o que comenta J. Cândido Martins, em “A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira”:

Justamente com *Húmus*, de Raul Brandão, assiste-se à desagregação das tradicionais categorias do romance realista/naturalista, em favor de um romance de natureza mais lírica, e, sobretudo de inspiração filosófica e indagação metafísica. (...) Por conseguinte, pode-se declarar que, com Raul Brandão, o romance abandona definitivamente o objectivo de mimésis fotográfica do real, para se transformar numa representação simbólico-metafísica. (MARTINS, 2000, p. 462)

O autor lança várias setas contra a estagnação do conceito de “prosa”. A que toma a frente das demais, alcançando primeiramente o centro do alvo, a “mosca”, é a liberação do narrador de sua unívoca onisciência.

O Gabiru toma contornos de espelho “multifocal” da palavra enunciada. Nada que por ele passa – e o peso das visões seculares e metafísicas o atravessam – é único. A transparência de uma possível e superficial camada de verniz se desfaz, transformando em translúcido o que é dito e sentido, e aproximando o fazer romanesco do seu próprio questionamento, já que o debruçar-se sobre si mesmo e o reconstruir-se, fadado ao desmoronamento no momento seguinte, são metas

inequivocamente estabelecidas em *Húmus*, concretizadas na estranha personagem-narrador-testemunha, uma lente de aumento sobre a multiplicidade já instalada.

### 3.3. A voz que vem das sombras

Como já foi exposto, Raul Brandão se apresenta numa localização, ao mesmo tempo, terminal e introdutória na história da literatura portuguesa: “A sua singular obra situa-se na renovadora *transição* estética entre um Romantismo difuso e finissecular, e o modernismo das primeiras décadas do século.” (MARTINS, 2000, p. 455)

Boa parte da singularidade da obra brandoniana está concentrada no tratamento dado, como já foi observado antes, à questão do narrador, apresentando-a como um dos mais importantes pontos de discussão a respeito dos conflitos existenciais humanos e da configuração de uma nova possibilidade ficcional, erigida a partir desses conflitos e a eles paralela:

Há entre as figuras que compõem o meu ser, duas encarniçadas uma contra a outra. Há uma que crê, outra que não crê. Há uma capaz de todas as cobardias, outra capaz de todas as audácias. Há uma pronta para todos os rasgos e outra que a observa e comenta.

Mas há entre as figuras que compõem o meu ser, uma que está calada. É a pior. Olha para mim e basta olhar para mim para que eu estremeça. -Por muito que me acuses, já eu me tenho acusado muito mais!

(BRANDÃO, R., 1991, p. 138)

Impregnado na escrita de Raul Brandão está um universo movediço, simulador de uma proximidade com um real balizado pelo concreto, e fronteiro com um caos reverberador do plano onírico, tornando-os simultâneos, ao estabelecer um diálogo aflitivo entre as várias nuances do Homem e vincular esse diálogo à transformação das instâncias romanescas.

Intermediando tal processo e legitimando-o, através de uma “engenharia” poética, encontra-se a palavra, revestida de uma multiplicidade viva, mas permanentemente agonizante – e só por isso viva: “Pela primeira vez, se

exteriorizam no mundo não só as palavras que pronunciamos, mas as outras que estão por trás dessas palavras. Isto, é terrível: é gaguez e espanto.” (IDEM, p. 120)

A partir dessas constatações, anteriormente mencionadas, é clara a estrutura dialógica de *Húmus*, baseada principalmente na proposta de fragilização dos limites entre a prosa e a poesia, uma vez que há uma articulação fecunda entre a estrutura romanesca e o simbólico poético, como este é tratado por Angélica Soares, em *Ressonâncias Veladas da Lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*:

A caminhada poética foge ao curso do discurso para, mais globalmente, acompanhar o discurso do curso: a peripécia humana. Nessa fuga, também o seu tempo é o do acontecer existencial, cuja tridimensionalidade impede a atomização em hoje, ontem e amanhã, fazendo subsistir, para além da estruturação lingüística, própria de uma época, o enigma do homem em busca da Verdade, procura que transcende as simplificações sincrônicas e diacrônicas. (...) Como projeção poética desse exercício, a literatura abrange o dizer e o calar-se, concentrando nesse último o que, pela insuficiência da *língua*, se escusou de comunicar denotativa ou conotativamente, para permitir a ampla vigência do simbólico. Atentando-se para o fato de que este, se apreendido como um mecanismo de substituição convencional ou motivada, se limitando a uma operação de transferência funcional, vê-se reduzido e, portanto, empobrecido no seu poder instaurador de sentido, o qual se impõe pela transposição dos possíveis significados. (...) A configuração simbólica já não se concentra apenas no simbolizado, mas inclui a força de simbolização, recusando-se a uma abordagem conceitual, a uma explicação lógica, de correspondência.

(SOARES, 1989, p. 27-28)

Assim, nada tem uma só face a ser revelada. Inclusive o narrador, que, como antes já foi dito, na verdade, se mostra cindido em ecos de enunciação, ouvidos em um tempo indeterminado – que se esvai de uma pretensa organização diarística, trilhando o rumo da eternidade – e propagados de um lugar também impreciso, já que sua validade está exatamente na superação da rigidez dessas barreiras.

Evidente está que, se o universo ali delineado é fragmentado, a onisciência é algo que, em tese, não existe mais, estreitando a ação do narrador ao que lhe afeta e às situações em que está inserido.

Mas tudo o afeta e em todas as situações seus ecos enunciadores se fazem ouvir, porque nada lhe escapa e tudo o aprisiona, envolvendo a existência numa

pequenez de dimensão aterradora e incorporando o narrador à dicotomia, sempre transitória, real/onírico:

Podemos associar um número significativo de características à lógica onírico-simbólica que domina a obra: a ubiquidade e a onisciência do narrador, o seu deslocamento compulsivo, que potencia o acesso ao inconsciente submerso, ou às zonas conflituais do recalçamento; a anulação do princípio da não-contradição; a estruturação fragmentária e elíptica; a pulverização da diegese; a tipificação das personagens; a desfocagem permanente da realidade objectiva pela deformação hiperbólica; a amplificação das sensações; a contiguidade; a suspensão temporal, etc. A exploração das virtualidades estéticas do sonho, a que se associam as características apontadas, permite radicalizar a recusa do realismo “et de tour art d’imitation”, destruindo a configuração estável do mundo que lhe é subjacente. (REYNAUD, 2000, p. 412)

A ânsia pela revelação da verdade múltipla eclode da construção textual, provocando a patente sensação de desconforto, vinculada à tentativa renitente de abandono do enquadramento compulsório a que o Homem, numa perspectiva ampla, e o autor – aquele que elabora um incerto plano de ação e nele se enreda -, numa visão um pouco mais redutora, estão sujeitos:

Estamos enterrados em convenções até ao pescoço: usamos as mesmas palavras, fazemos os mesmos gestos. A poeira entranhada sufoca-nos. Pega-se. Adere. Há dias em que não distingo estes seres da minha própria alma; há dias em que através das máscaras vejo outras fisionomias, e, sob a impassibilidade, dor; há dias em que céu e o inferno esperam e desesperam. Pressinto uma vida oculta, a questão é fazê-la vir à supuração. Esta manhã de chuva é um minuto no rodar infinito dos séculos, e os seres que passam meras sombras. Tudo isto me pesa e pesa-me também não viver. Do fundo de mim mesmo protesto que a vida não é isto. A árvore cumpre, o bicho cumpre. Só eu me afundo soterrado em cinza. Terei por força de me habituar à aquiescência e à regra? Crio cama, e todos os dias sinto a usura da vida e os passos da morte mais fundo e mais perto.  
-É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos.

(BRANDÃO, R., 1991, p. 31)

Esta nova e particular evocação dos princípios platônicos, que permite o aprisionamento do olhar brandoniano numa caverna cujas paredes são espelhos refletores de um jogo interminável entre luz e trevas, traz da intermediária sombra – emoldurada pela palavra – a figura do Gabiru.

O nível do discurso é o revelador da multiplicidade, dependente da consolidação da voz que resulta do dilacerar-se do narrador: “É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. Um homem absurdo. Olhos magnéticos de sapo. É uma

parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa.”  
(IDEM, p. 31)

A ênfase dada ao seu aspecto grotesco confere a este eco de enunciação um ar de desconstrução da tradição narrativa:

E esta começa por manifestar-se ao nível do desdobramento do narrador no seu *alter-ego* Gabiru, procedimento que permite ao Autor contornar o risco do subjectivismo univocal e solipsista, na medida em que a consciência individual só se desenvolve dentro de um processo dialógico interpelante, que tem como ponto de partida o auto-estranhamento e um debate interior que se generaliza. (REYNAUD, 2000, p. 411)

O narrador está, em *Húmus*, inserido e perturbadoramente à mostra na interseção de vozes manifestas, das quais a do Gabiru toma vulto como aquela que atribui um cunho testemunhal ao que descende do trânsito poético-ficcional de Raul Brandão.

A obra proporciona condições, então, para que seja identificado um “eu” como testemunha, camuflado sob uma evidente onisciência plurivocal. Esse narrador-testemunha enuncia, embora não de forma solitária, de dentro da narrativa, como preconiza Norman Friedman, deslocando e diminuindo o ângulo de visão, posto que é uma das faces reveladas do pretense narrador explícito.

A voz que irrompe das sombras é a do sonho, limitada, contudo, pelo filtro censor da outra que a reconhece como tal e lhe reserva este papel:

Para ele a vida consiste , encolhido e transido, em embeber-se em sonho, em desfazer-se em sonho, em atascar-se em sonho. Meses inteiros ninguém lhe arranca palavra, dias inteiros ouço-o monologar no fundo de mim próprio. Ignora todas as realidades práticas. Na árvore vê a alma da árvore, na pedra a alma da pedra. Deforma tudo. Põe a mão e molha. Destinge sonho... (BRANDÃO, R., 1991, p. 32)

A deformação – no sentido de mudança de forma – do ponto de vista é a origem do Gabiru, mantendo o espírito de subversão dos princípios norteadores da narrativa tradicional.

As muitas alusões a termos como “lama”, ou similares, além da própria identificação do Gabiru como semelhante a um sapo, novamente aproximam o texto

da atmosfera do trânsito, ratificado pela sombra. A transformação é o que importa, uma vez que o resultado nunca é definitivo. A eternidade é a mudança:

Isto é possível ou isto não passa de um sonho grotesco, de mais outro sonho grotesco?

De que é feita a tibórnia, o líquido viscoso, cor de sabão, com filamentos verdes, que o Gabiru com olhos de sapo revê no vidro, através da luz – a maior descoberta do século, o soro que acaba de vez com a velhice e arreda a morte para confins ilimitados? Alguns sais, o sódio, o enxofre, o magnésio, o brómio, o carbono – e sonho. Dezesete elementos, entre os quais a prata, o cobre, o ouro, o arsénico – e dor. Matéria, espírito e concentração. O mistério é este e mais nenhum, é exprimir como o que é espírito se transforma em matéria, como a poeira se condensa, como a alma se faz corpo. Gritos, mais desespero. (IDEM, p. 36)

É importante a observação de que a manifestação do “grotesco” no texto brandoniano acaba por fundir a origem do próprio termo e a modernidade nele inserida, uma vez que é revelada a partir da incursão nas mais sombrias e recônditas “grutas” da alma humana – com os seus vários significados possíveis -, como as pinturas ornamentais descobertas no século XVI, e transborda para o estranhamento diante da multiplicidade.

A respeito de tais possibilidades de compreensão do termo em questão, Wolfgang Kayser, em *O grotesco*, comenta: “Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antigüidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas.” (KAYSER, 1986, p. 20)

O grotesco do Gabiru não se concentra apenas na sua oposição ao sublime, como defendeu Victor Hugo, mas vai além disso, ao retomar o seu significado renascentista, conferindo-lhe um carácter moderno, através da percepção e da experimentação de uma ordem do real marcada pelo seu aspecto fragmentário e doloroso.

Portanto, através da voz onírica de uma personagem-testemunha, que ecoa das sombras, enfatizando o vigor do grotesco e o seu papel fundamental no estabelecimento de uma elaboração dialógica, tanto do fazer romanesco, quanto do pensamento acerca das questões imanentes ao Homem, *Húmus* toma ares de uma interpelação ao autor, e ao artista, de maneira genérica, na medida em que, embaraçosamente, impõe a multiplicidade como aspecto convergente de todos os outros da obra de arte.

Muitas vozes precisam ser ouvidas. Elas estão aprisionadas na angústia sombria da própria condição humana, eternizando um tempo transitório. É necessário entrar na limítrofe caverna entre o desconforto e a rejeição, e perceber os reflexos multifocais de uma verdade aos pedaços, demolidora do Homem.

Enquanto isso, um Deus, de existência hesitante, apenas olha.

#### 4. *Os Maias e Húmus: dos vencidos da vida ao romance da crise*

O cotejo entre *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Húmus*, de Raul Brandão, permite a observação e a análise de importantes aspectos da formulação ficcional face ao Portugal finissecular e às iniciais manifestações da modernidade, compreendida como a transformação de princípios norteadores do exame dos desejos, realizações e carências do Homem, na sua chegada ao século XX.

Tal período entre séculos pode ser apontado como um momento de crise e desagregação da imagem de Portugal, diante de si mesmo, assim como de transformação das vias de expressão artística, devido à insatisfação conseqüente do século que findava e à natural incerteza a respeito do que se iniciava:

Se se escreve com palavras, há necessariamente que entender-lhes o valor. Eça é quem melhor o sabe para no-lo ensinar. Isto, a despeito de quem depois dele nos ensinou também – e eu estou pensando no magistério tão diferente e tão profundo de um Raul Brandão. Pessoalmente, aliás, para lá da ironia queirosiana, é-me fácil recuperar – sobretudo n’*Os Maias* – um tom de melancolia em que possa reconhecer-me e ao meu tempo. Porque sob a festa aparente dos seus livros, Eça não traiu as suas primeiras tendências e foi sempre um escritor de amargura. (FERREIRA, 1977, p. 208)

O contexto em que se insere o percurso entre os romances queirosiano e brandoniano é, antes de mais nada, perturbador, pois apresenta o espaço da incapacidade como a melhor definição para o país em que os dois autores nasceram e com o qual mantiveram laços em suas obras: “Na virada do século, Portugal é um país sitiado, isolado do contexto europeu, atrasado técnica e cientificamente, apartado da modernidade e do progresso, que entra no século XX como um corpo repartido, ou como uma casa abalada.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 13)

A transição entre um Eça que rompe com o realismo programático e um Raul Brandão que transita pelo pré-modernismo não deve ser descartada também como importante aspecto a ser observado na análise da reincidência de características intrínsecas aos fins de séculos, como o mais recentemente vivido:

O século XX, aberto em fanfarra pelo anti-Simbolismo que foi o Futurismo, apostou no seu presente, nos anos em que as grandes descobertas do último quartel do século anterior se popularizavam ou sofriam prodigiosas mutações. O nosso século nunca será verdadeiramente passadista senão de si mesmo, como se estivesse convicto de ter em si, potencialmente, todos os tempos, e ter já inventado para seu uso interno a máquina de viajar no tempo que só este século podia conceber como hipótese científica e não mera ficção. (...) O século não olhou para trás, implicou-se no processo científico e tecnológico herdado do século anterior, e se correu atrás de alguma coisa foi de si mesmo. (...) É o que explica, sem dúvida, que um tempo histórico que conheceu as vertigens mais inumanas, que consagrou a memória delas ou as antecipou a nível simbólico na literatura mais deprimente que os homens escreveram (...), se termine, como o nosso se termina, sob o modo *lúdico* e, por mais escandaloso que pareça, de modo *eufórico*, quando uma consideração de conjunto da condição humana sem perspectiva de futuro parecia, fora de fantasmas apocalípticos, típicos de fim de milênio, ser propícia apenas a pesadelos perto dos quais os de Kafka e suas máquinas de tortura seriam como são, sublimes e doces metáforas. (LOURENÇO, 1992, p. 36)

Compreender, nos níveis literário e humano, as relações que se estabelecem entre *Os Maias* e *Húmus*, é, na verdade, compreender os fundamentos do século que há pouco se encerrou, abandonando a tendência de considerá-lo fora de um processo histórico, do qual pode ser considerado, isto sim, uma síntese, na sua busca febril por compilações, museus e *revivals*.

O poder sintetizador da arte, no que toca à inserção do homem no ciclo ininterrupto e reformulador da história, é o que a torna o impulso para o diálogo entre movimentos e tendências que, de tempos em tempos, são revisitados, como mostra Edson Rosa da Silva, em “Do museu à Biblioteca Imaginária”:

É nesse diálogo que o artista colabora na criação de outras vidas e de outros mundos. Transmitindo, de geração em geração, de metamorfose em metamorfose, sua experiência existencial, lega aos homens de cada época ensinamentos novos e fecundos, e sua aura permanece, iluminando a raça humana. Esta experiência é sempre uma leitura de seu tempo. É porque ela tem um valor trans-histórico que permite aos homens compreender o passado e adaptar esses ensinamentos às exigências do futuro. O que o artista lega à posteridade não é um antídoto eficaz contra a morte, mas um *palimpsesto* infinitamente rasurado, portador de sua experiência e daquelas que o precederam; por vezes, ilegível, para aguçar o desejo; por vezes, confuso, em razão da mistura de signos de línguas diferentes; por vezes, sobrecarregado de mensagens; por vezes, vago e distraído, como uma memória.

(SILVA, E., 1995, p. 152-153)

Há que se tratar o confronto entre as obras citadas, levando-se em conta fundamentalmente dois patamares de observação. Um se refere ao apequenar-se de Portugal, ao longo de todo o século XIX:

Se algum período histórico pode ser considerado avassalador, este seria o século XIX português. Nunca, em tão pouco tempo, uma nação foi tantas vezes assaltada. Tempo de perseguição de corpos, de invasão e de depredação de casas, de destruição e de medo nas cidades. A fuga da Família Real para o Brasil, a eterna ameaça de Espanha que ora apoiava a França, ora a Inglaterra, as invasões francesas, a ocupação inglesa, a independência brasileira, as lutas liberais e a instabilidade política e econômica da Regeneração são acontecimentos que fazem do Portugal oitocentista um corpo ferido, uma casa invadida e uma cidade sitiada. (FIGUEIREDO, 2002, p. 13)

O outro diz respeito à mudança de configuração e objetivos do Romance que adentra o século XX, percebendo-se forma de expressão do Homem em transformação e ainda inicialmente investigador da sua plural individualidade, ou seja, do Homem em crise:

O romance da crise leva à problematização do discurso literário. O caráter fragmentário, a pluralidade de pontos de vista, as distâncias do enfoque constituem o sentido, são o romance. Suas rupturas e lacunas, hesitações, representam uma escritura concebida como ato exploratório que vai arrancando pedaços de verdade, degraus de sentido para a realidade. Dizer o mundo não é representá-lo objetivamente, é dar-lhe um sentido, significá-lo. (JOZEF, 1995, p. 114)

Portanto, mais do que simplesmente estabelecer o diálogo entre dois textos literários, o que está a se fazer é notar como os séculos XIX e XX, mesmo apresentando ideários tão diversos, denunciam-se indissolúvelmente relacionados por um período de interseção, rico em rupturas de limites transfigurados em verdades.

O Homem e o Romance finisseculares portugueses estão tomados pela angústia propulsora da crise de perspectivas e expectativas. Nada pode ser como antes, mas também não há um “depois” logo à frente, palpável e simplesmente conseqüente do que anteriormente houve.

O que predomina no percurso balizado por *Os Maias* e *Húmus* é exatamente a estética do *entre*: *entre séculos*, *entre Histórias*, *entre Homens*, *entre Romances*. É aí que se intrincam e se transformam dialogicamente conceitos e manifestações a princípio tão antagônicos. A atmosfera caoticamente renovadora se instala, apontando a interioridade como ponto de chegada de todo esse processo.

Desta maneira, *entre* é não só compreendido como uma preposição indicativa do diálogo, como também uma forma imperativa de revelação da necessidade do mergulho no interno ainda não expresso.

Eça, motivado pela diplomacia, manteve-se, boa parte da vida, longe de Portugal, em viagens de representação, mas é sintomático que, a partir de 1888, ano da publicação d'*Os Maias*, passe a voltar mais freqüentemente à sua terra natal, seja para reencontrar Lisboa, seja para deixar-se atrair por recantos bucólicos das serras portuguesas:

Lisboa, desde 1888, tinha para Eça uma atração a mais. Um grupo de amigos seus dera em reunir-se mensalmente em torno a uma mesa de hotel ou de restaurante para combater em conjunto o crescente fastio da existência. (...) Eça, desde logo considerado adepto nato do grupo, amiudava agora suas vindas a Portugal, só para participar desses jantares no Bragança. (MOOG, 1977, p. 292)

À maneira que aumentava o seu desencanto por Paris, crescia-lhe a ternura por Portugal, principalmente por aquele recanto de Portugal onde se situava a Quinta de Santa Cruz do Douro, a futura Tormes de *A Cidade e as Serras*, havida por D. Emília na partilha da herança da Condessa de Resende. Nas suas idas à pátria demorava-se mais nas serras do que nas cidades. Sentia-se cada vez mais entusiasmado com as belezas e maravilhas que se desdobravam ante seus olhos.

(IDEM, p. 329)

Já Raul Brandão realiza viagens, na sua ficção, pelos mais variados recantos da individualidade, que não é mais única e sólida. A introspecção do criar se prende à multiplicidade do discurso interior. É o que aponta Vítor Manuel Viçoso, em "Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana":

Em todas as obras de Raul Brandão é nuclear a oposição reiterada entre o *eu-social* (a máscara) e o *eu-profundo* (o sonho); a imposição do ser para

consumo social (o domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico – uma latência obscura, apenas revelável socialmente em momentos de crise. O recalcado aí emerge, abalando então a arquitectura frágil que sustentava a identidade e a sua coesão. A ordem desintegra-se e a desordem instala-se. (VIÇOSO, 2000, p. 42)

Conservando como ponto de contato a concessão da voz ao que antes era eclipsado, os romances queirosiano e brandoniano optam por caminhos diferentes para fazê-lo. Enquanto *Os Maias* mantêm ainda o discurso discordante na esfera do sub-reptício, interior à estrutura do romance, sublimado através de cartas e atrelado a um fator social ainda externo, *Húmus* é a erupção da enunciação do independentemente vivo impulso fragmentário e angustiante, expresso na sensação de deslocamento da identidade diante do outro e de si mesma.

Se Maria Monforte é empurrada para as sombras, embora, a princípio, queira inserir-se, à força, pela disputa de poder, no plano do socialmente aceito, o Gabiru se reconhece como indefectível face contiguamente formadora do “eu”: “Ao lado da vida constrói-se outra vida.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 31-32)

Eça inicia tal processo de manifestação do discurso paralelo a partir de dois elementos fundamentais: o universo social de uma Lisboa que revela todo o provincianismo e a decadência portugueses, e o Romance como possibilidade de explicitação do aspecto trágico de que se reveste o período histórico, ao enredar o Homem na falta de resultados efetivos das verdades até ali instituídas.

Raul Brandão, por sua vez, implementa uma estética baseada na adjacência de discursos, que convoca vozes várias a participarem do sombrio espetáculo da multiplicidade, exalando augúrios de angústia e dor eternas, na observação e vivência, através do Romance, de uma perene incompletude, metafisicamente constatada.

Logo, o Romance é o ponto de interseção, não só entre os autores, mas entre os séculos que, nas suas obras, se mostram como tempos de certezas desfeitas,

desejos embotados e busca pelo diferente, que, paradoxalmente, não é a novidade, já que sempre existiu, mas era relegado a uma situação de exílio, pelo medo e pelo desconforto que poderia causar.

Aliás, o período finissecular é precisamente caracterizado pelo desconforto, causado pela ausência de explicações lógicas para a desilusão com a falta de harmonia, solidariedade e paz que os avanços propostos pela realidade oitocentista poderiam fazer supor possíveis.

Pois se o real concreto, retratável não traz alento para as expectativas outrora desenvolvidas, o sonho é, mais do que uma solução escapista, uma tentativa de constatação de um real multifacetado e cada vez mais vinculado ao olhar subjetivo:

O artista examina minuciosa e cuidadosamente os sonhos, porque sabe descobrir, nessas pinturas, a verdadeira interpretação da vida; com a ajuda de tais exemplos é que ele se vai exercitando a tomar contacto com a vida. Não são somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes, numa palavra, a *Divina Comédia da vida*, com o seu *Inferno*, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. Não é só um espectáculo de sombras e fantasmas, é mais do que um espectáculo, porque ele vive, experimenta e sofre tais cenas.

(NIETZSCHE, 1978, p. 37)

Obviamente, pelo isolamento português, em relação ao restante da Europa, as novidades culturais trazidas à baila pelas vanguardas modernistas lá chegaram com um considerável atraso, mas *Húmus* exacerba o que *Os Maias* indiciam: o abandono dos ditames do romance realista, sinalizando a modernidade:

Considerando o caso de *Húmus*, uma das mais subversivas narrativas de Raul Brandão, já Álvaro Manuel Machado reconhecia que esta obra não se identifica com as experiências modernistas, embora, como reconhece também, haja nela um sentido de modernidade que não deve ser minimizado. (...) Se considerarmos globalmente a obra narrativa de Raul Brandão, verificamos que na sua escrita prevalece um envolvimento que tem mais a ver com a poesia do que com o romance propriamente dito ou, melhor, com aquelas obras que obedeciam a um código realista-naturalista. (GUIMARÃES, 2000, p. 31)

Assim como a sua realização romanesca coroa o que a de Eça seminalmente indica, o Homem brandoniano vivencia, de maneira aterradora, o que o legado oitocentista acarreta:

O século XIX, com efeito, foi, por excelência, a idade do industrialismo e da urbanização, com todas as conseqüências que desse fenômeno podemos imaginar até hoje, os que, nas megalópoles despersonalizadas e neurotizantes, pagamos o último preço daquele processo inicial. Eça foi não apenas um homem do século XIX, mas chegando à maturidade criativa no momento em que a utopia romântica encerrava suas promessas mais ardorosas, teve que abrir caminho em meio à ambigüidade e à incerteza dos novos tempos, que já sopravam no rumo da crise moderna da dessacralização, do relativismo, da falta essencial de sentido para a vida. (SHARPE, 1992, p. 192)

O Romance, tanto o queirosiano, quanto o de Raul Brandão, ajusta-se ao propósito de expor o sentimento ao mesmo tempo de estreiteza da realidade objetiva – consubstanciada num Portugal cada vez mais mesquinho, decadente e enfraquecido -, e de alargamento das possibilidades de percepção do Homem diante da perda da ilusão da integralidade – causadora de uma irremediável fragmentação do real.

Portanto, ao serem confrontados os títulos das obras em questão, é admissível a visão da transformação de um sobrenome, como explicitador de prestígio e deferência – ambições pertencentes a um espaço social, em um tempo determinado -, em algo decomposto e em recomposição – como o olhar reordenador que se lança de um ponto para espriar-se sobre um mosaico de possibilidades de representação:

E é essa harmonização, essa integração de elementos vários, que organiza uma óptica para se entender o mundo e a vida. *Sempre*, todavia, qualquer ordenação tem um ponto de partida nessa vida e nesse mundo, anteriores cronologicamente ou logicamente à ordenação, pela razão simples de que *já estavam aí*. Uma estrutura se estabelece assim, uma “grelha”, uma moldura que enquadra e ordena uma fracção da realidade, que desse modo, sendo de facto *única*, ainda que variada, transcende a simples “verossimilhança”, no caso da obra de arte, para ser apenas *verdadeira*. Porque toda obra de arte é a *verdade*, por ser a verdade essencial ou fundamental. (FERREIRA, 1977, p. 74-75)

Mais que tudo, ao analisar-se as relações existentes entre *Os Maias* e *Húmus*, põe-se em discussão a questão do limite entre tendências na criação literária, já que, a partir da superação da barreira de um real sólido, uno, mantenedor de uma ordem baseada na concretude e com ares de eterna, o Romance finissecular aponta para uma dissolução renovadora do conceito de representação, baseada na releitura dos modelos anteriormente vigentes.

Roland Barthes, em *O prazer do texto*, destaca exatamente a transitoriedade e a indefinição do texto literário como fatores diretamente relacionados à sua fecundidade: “O texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é **um pouco** de ideologia, **um pouco** de representação, **um pouco** de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias: a subversão tem de produzir o seu próprio **claro-escuro.**” (BARTHES [s.d.] p. 72)

Se boa parte do século XIX foi de aposta na urbanização e nos avanços científico-tecnológicos, como forma de ampliar a confiança numa realidade acolhedora, solidária e mais igualitária, o final do século reserva ao Homem a constatação de que a incapacidade de construir tal cenário é a repercussão da sua própria fragmentação, fazendo-o embarcar numa penosa viagem rumo ao conhecimento individual:

E o poeta, sacudindo os cabelos para trás, perguntava por que havia ainda esfomeados neste orgulhoso século XIX? De que servira então, desde Espártaco, o esforço desesperado dos homens para a Justiça e para a Igualdade? (QUEIRÓS [s.d.] p. 473)

É dessa maneira que se inicia o século XX: os *vencidos da vida* sentem-se incompetentes, diante do desmoronamento de todo um projeto de investimento no real e na razão, e voltam-se para a interioridade, regressam à *vila encardida* dos desejos frustrados, para ouvir o muito que tem a revelar o silêncio aflitivo do não dito.

#### 4.1. Lisboa e a vila: faces da mesma moeda

Pode-se dizer que *Os Maias*, em uma boa parte, são um passeio por Lisboa, ou melhor, um passeio pela cidade portuguesa como espelho do contexto histórico, social, político e artístico do Portugal finissecular.

O mais interessante, porém, é que se percebe que tão grande importância é concentrada num breve período, uma vez que, depois de narrar todas as andanças da família da Maia, a partir do início do século XIX, somente com o regresso de Carlos Eduardo, após a sua formatura em Coimbra, Lisboa passa a ser efetivamente um espaço privilegiado no romance: “É aí que começa a viver em Lisboa, de outubro de 1875 a janeiro de 1877, num período de menos de dois anos. Embora breve, esse período ocupa a maior parte do espaço narrativo do romance.” (SHARPE, 1992, p. 105)

A capital portuguesa apresenta, nessa época, um aspecto curioso: convivem ali, simultaneamente, o desejo de aproximação com as grandes capitais europeias e um provincianismo tosco e desalentador:

-Aí está, Sr. Afonso da Maia! Aí está por que em Portugal nunca se faz nada em termos! É porque ninguém quer concorrer para que as coisas saiam bem... Assim não é possível! Eu cá entendo isto: que num país, cada pessoa deve contribuir, quanto possa, para a civilização.  
 -Muito bem, Sr. Salcede! – disse Afonso da Maia. – Eis aí uma nobre, uma grande palavra!  
 -Pois não é verdade? – gritou Dâmaso, triunfante, a estourar de gozo. – Assim eu, por exemplo...  
 -Tu, o quê? – exclamaram dos lados. – Que fizeste tu pela civilização?  
 -Mandei fazer para o dia das corridas uma sobrecasaca branca... E vou de véu azul no chapéu! (QUEIRÓS [s.d.] p. 241)

A ironia queirosiana, diante da degradação portuguesa, até mesmo do ponto de vista intelectual, toma ares de resistência ao “suicídio” em curso da nação:

Ora o que *Os Maias* fundamentalmente intentam é mostrar-nos uma comunidade que perdeu precisamente essa consciência da sua própria dignidade, restando-lhe apenas morrer, apagar-se do firmamento das nações vivas e fortes, - ou continuar a rir-se dolorosamente de si mesma.  
 (MEDINA [s.d.] p. 81)

A sociedade lisboeta sufoca, ao tentar respirar ares “europeus”, vendo-os como o resgate de uma grandeza perdida, a partir do encerramento do ciclo das grandes navegações, e se recusa a admitir a decadência que a cerca, como se, paradoxalmente, tapasse o nariz ao pressentir um odor indesejável de putrefação:

A geração de Eça de Queirós, mais do que nenhuma outra, sofreu de perto a sensação de desvalia. A grandeza do Império transformou-se numa inferioridade inultrapassável, numa derrota vergonhosa, numa ocupação humilhante. Eça de Queirós levou o questionamento da pátria às últimas conseqüências, transformando sua obra num projeto de ajuste de contas com a sociedade de seu tempo. (FIGUEIREDO, 2002, p. 21)

A inferioridade portuguesa, frente ao restante da Europa, expressa através da sua capital decadente e mesquinha, mostra, na verdade, o aviltamento do Homem português finissecular, ainda preso às lembranças de um passado glorioso e enganosamente rico - em que a depredação colonial do alheio se sobrepunha às tentativas de um desenvolvimento que se desse sobre bases sólidas -, o que vai, aos poucos, alimentando uma incompatibilidade entre o ambiente urbano e a possibilidade de reformulação dos valores por ele deturpados.

O elemento trágico português, pulsante n’*Os Maias*, se expande a partir da cidade de Lisboa. A insatisfação com um dos princípios mais fortes do processo civilizacional, a urbanização, tão caro ao século XIX, é um fator fundamental para que o romance queirosiano assuma contornos de antecipador das dores da modernidade:

Ega ficou junto da porta, um momento, estarecido. Depois foi-se despindo devagar, decidido a dizer a Carlos, muito simplesmente, ao outro dia, antes de partir para Celorico, que a sua infâmia estava matando o avô e o forçava a ele, seu melhor amigo, a fugir para a não testemunhar por mais tempo. (...)  
Um alegre sol dourava a varanda. Terminou por abrir a vidraça, respirar, olhar o belo azul de inverno. Lisboa ganhava tanto com aquele tempo! E já Celorico, a quinta, o Padre Serafim, lhe estendiam de longe a sua sombra na alma. (QUEIRÓS [s.d.] p. 517)

Ora, a cidade é o real, ou melhor, a representação de um real que não provoca mais do que desconcerto e a sensação de total inépcia no trato com tudo que dele faz parte e foi transformado pelo olhar do próprio Homem.

O abandono do espaço urbano é mais do que uma fuga. É uma tentativa de retomada e releitura do que antes, essencialmente, existia, sem a transformação imposta pelo olhar culturalmente doutrinado, como, por exemplo, a infância, que, muito além de despertar reminiscências nostálgicas, restaura a força e a vivacidade brutas dos desejos e dos conflitos.

Sente-se, desse modo, a insuficiência inerente ao real objetivo, concreto, palpável, retratável, uma vez faz perceber-se a ausência de um novo sopro de criação provocador do retorno a uma ordem, próxima da original.

Abandona-se o real historicamente social por um real individualmente projetado, como se fosse virada uma moeda, numa disputa de “cara ou coroa”, entre os séculos vizinhos.

Em *Húmus*, esse real individualmente projetado repercute sobre a vila, que, a princípio, é o espaço que reverbera a apatia conseqüente do apego a um centramento ordenador e imobilizador: “O processo de mutação que ocorre na vila está radicalmente ligado à acção transfiguradora do sonho contagiante do Gabiru, sendo este o *acontecimento* que assegura um grau mínimo de narratividade ao *Húmus*.” (REYNAUD, 2000, p. 415)

A partir do descentramento da vila, o romance brandoniano torna patente a sua ligação íntima com o discernimento do limite em todos os níveis, inclusive o que possa existir entre prosa e poesia. No mergulho na interioridade, promovido pelo texto, não há a tentativa de inclusão, seja de aspecto fabular, seja de delineamento

exato de personagens ou de precisão temporal, mas é flagrante o caminhar pelas bordas dos aspectos romanescos.

A vila também é uma margem do caudaloso rio da consciência, a separar a ordem da desordem reformuladora: “A vila é tumular e encardida, mas oculta dentro dos seus muros um sonho desconforme.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 34)

Não há uma destruição da vila, mas uma transformação pelo anteriormente reconhecido como impossível: “O que a vila escarnece é o que a vila inveja.” (IDEM, p. 54)

É possível dizer que essa vila relacionada ainda a uma representação socialmente aceita tem, pairando sobre si, a similaridade em relação à Lisboa que Eça de Queirós se esmerou em mostrar n’*Os Maias*, principalmente no que concerne à tentativa da manutenção de um aparente equilíbrio, tão túbio, que margeia a inexistência.

A aproximação entre ambos os espaços é tão significativa, que provoca o seguinte questionamento: são a Lisboa de Eça e a vila de Raul Brandão verossímeis ou deve-se rejeitar a possibilidade de verossimilhança nas duas representações?

Ora, o olhar que se queira lançar sobre a questão será decisivo para a elaboração de uma resposta. Todavia, o mais importante é que se possa observar o alto poder de criação lançado sobre a vila, sempre mergulhada na escuridão, nos momentos em que eclode o sonho do Gabiru: “A alegria é a luz. A luz suprema é Deus. Se Ele não existe – nós criamo-lo.” (IDEM, p. 55)

Abate-se sobre a representação sedenta por verossimilhança, reveladora do real historicamente social, o luminoso poder criativo do sonho, quase genesíaco, mas que este supera, posto que a própria figura divina é uma lacuna a ser preenchida, como assevera Antônio Cândido Franco, em “O tempo circular gnóstico

e o homem de terra em Raul Brandão”: “O criacionismo é um criacionismo divino traduzido por rifões espontâneos.” (FRANCO, 2000, p. 519)

A Lisboa que balouça, frágil, ao sabor da decadência e da degenerescência, transfigura-se na vila resistente ao sonho da criação, mas que o vivencia, como forma de experimentar a sua própria insuficiência.

O espaço da criação é o outrora representado, que se reformula, diante da necessidade de expressão da multiplicidade essencial, através de um mergulho no interior da individualidade:

Finalmente, os habitantes de Lisboa e a deterioração e moral que refletem são sinais do último dos males que trazem a destruição ao mundo de Carlos [Eduardo da Maia]. (SHARPE, 1992, p. 131)

Para o outro mundo é preciso uma iniciação. (BRANDÃO, R., 1991, p. 55)

O fim de algo deve ser o início de outra coisa. É esta a relação circular, infundável e paradoxal em que se baseia a modernidade.

Portanto, percebe-se na vila brandoniana a Lisboa queirosiana a debater-se na escuridão e a buscar banhar-se nas estreitas nesgas de luz irradiadas pelo sonho discordante dos parâmetros atrelados a certezas e verdades já desfeitas.

A angústia e a dor são a rerepresentação da insuficiência alimentada agora pela irrefutável constatação da primária fragmentação do Homem, aprisionado não mais no provincianismo e na inépcia, mas na conturbada convivência com o outro que habita o universo caótico que é ele mesmo.

#### **4.2. Maria Monforte e o Gabiru: as vozes discordantes**

Ao se contrapor à ordem vigente – seja por não se adequar ao modelo já estabelecido para as ações destinadas ao elemento feminino; seja por socialmente tomar parte num grupo burguês que é ainda olhado com desconfiança pela decadente aristocracia portuguesa; seja por desafiar, com seu caráter passional, a

letargia que toma conta da Lisboa do século XIX -, Maria Monforte se apresenta, n'Os *Maias*, como uma inaugural tentativa de ruptura com os princípios que guiam o desenrolar do período oitocentista.

Já de início, na sua primeira aparição no romance, Monforte é descrita como alguém ou algo que não pertence àquele contexto estéril com o qual travará combates nos mais diversos níveis:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os cabelos loiros, de um loiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnção de mármore: e com o seu perfil clássico de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à Terra.

(QUEIRÓS [s.d.] p. 18)

A personagem, tão plena de vitalidade, surge como a fusão entre Afrodite e Galatéia, fazendo reacender no romance a chama trágica, tão ardente na Antigüidade clássica e na família da Maia, e emprestando sentido ao que poderia ser apenas uma estática alegoria reminescente da sociedade portuguesa finissecular, adormecida como o escultor Pigmalião no mito, segundo a versão de Alain Quesnel e Jean Torton, em *A Grécia – mitos e lendas*:

Dia e noite, sem parar nem para dormir ou comer, Pigmalião modela a matéria dura. De vez em quando, dá uns passos para trás e admira sua obra.

Uma noite, o escultor conclui o trabalho. Diante dele, no meio dos brilhantes pedaços de marfim espalhados pelo chão, ergue-se a imagem de uma mulher de beleza tão deslumbrante que nunca na Terra se viu ninguém igual. O artista fica maravilhado com sua própria criação. Mas é preciso aceitar a realidade: Galatéia – esse o nome que ele acaba de lhe dar – é matéria inanimada, incapaz de ter sentimento.

Pigmalião suspira. Com todo o fervor, suplica a Afrodite que tenha piedade dele. Depois, exausto, deita-se.

Enquanto ele dorme profundamente, Afrodite penetra na estátua. Com seu poder, faz de Galatéia muito mais que uma simples imagem de aparência humana. Transforma-a numa mulher viva, dotada de pensamento e emoção. O marfim frio e duro passa a ser carne macia e quente, e a vida brilha nos olhos de Galatéia.

Pigmalião dorme um sonho tão profundo que nem sonha. Mas começa a sentir no rosto uma carícia indefinível. Sem abrir os olhos, tenta espantar com a mão esse toque que o perturba. Sentindo estar pegando alguma coisa, dá um grito e acorda: Galatéia está diante dele, viva, com a mão apoiada na testa de Pigmalião e o punho preso na mão dele! Não é sonho! Afrodite atendeu a sua súplica. Agora o escultor tem uma mulher.

(QUESNEL & TORTON, 1999, p. 18)

Adquirindo, ao longo da narrativa, uma importância essencial, Maria deixa de ser uma representação de cunho realista, quando, por sua presença/ausência referencial, mormente através das suas cartas, ocupa um lugar quase autoral, o que a torna muito mais que uma simples imagem de aparência humana.

Constata-se, no comentário de Carlos Reis, em *Introdução à leitura d'Os Maias*, a ocupação, por parte da personagem, das lacunas deixadas pelo *narrador autoral*:

Note-se, entretanto, que, reclamando-se embora do direito da escolha dos acontecimentos revelados, o narrador comete uma infracção (que julgamos necessária) relativamente ao estatuto de onisciência privilegiado. Consiste essa infracção em limitar a capacidade de conhecimento assumida, ignorando-se factos naturalmente tão importantes como a fuga de Maria Monforte e o seu agitado percurso biográfico. Pensamos, no entanto, existirem duas razões de peso que justificam a concretização desta **paralipse**: em primeiro lugar, é aos representantes genuínos da família dos Maias (Afonso, Pedro e especialmente Carlos) que cabe projectarem a sua existência sobre o pano de fundo sociocultural do Portugal oitocentista; em segundo lugar, há que reconhecer que a revelação (neste caso prematura) do destino de Maria Monforte impediria o destinatário do discurso de, condicionado como será, a partir do capítulo IV, pelo ponto de vista da personagem central, ser atingido também pela surpresa trágica do incesto, já que ficaria previamente sabendo qual a origem dessa desconhecida Madame Castro Gomes (aliás, Maria Eduarda da Maia...) que em Lisboa aparece a Carlos. (REIS, 1995, p. 106)

O entranhamento de Monforte na narrativa confere-lhe uma espécie de divindade, tanto do tipo sugerido em Afonso da Maia – na sua condição de representante de uma ordem suscitadora da eternidade imobilizadora -, ao propor a ruptura com essa ordem, através da exposição do seu aspecto túbio; quanto do que reveste o narrador manifesto – pela conquista da articulação do seu próprio discurso.

É fundamental, contudo, que se perceba o carácter subjacente de tal discurso, acarretando a aparência sub-reptícia da divindade atribuída à mãe de Carlos Eduardo e Maria Eduarda. À moda luciférica, ou seja, se a princípio a luz se irradia sobre o espaço previamente reconhecido e manifesto pelo outro – de forma opositiva -, a oposição se acirra na complementaridade, ao passar a luminosidade a

ser emitida das sombras, abalando o marasmo e a infecundidade das certezas, seja do ponto de vista do contexto social, seja na perspectiva da própria estrutura narrativa.

Dotada de uma sensual carnalidade, fortalecida por uma beleza ingenuamente idealizada, como a da mítica Galatéia, Maria Monforte se aproxima da integralidade, por conjugar a paixão dinamizadora que propaga e a racionalidade viril e vivificadora – como a da penetrante Afrodite – de um espaço de concretização, mesmo que mediante o pagamento de um alto preço, dos desejos já previamente aceitos como frustrados: “Ao revolucionar o uso da linguagem, a literatura promove uma revolução no corpo do texto, refazendo aquilo que é dominado pelo hábito e, por isso, incapaz de dar conta do pequeno, da rasura, da lacuna e do silêncio. Instaurar a instabilidade no saber, eis o grande desafio do texto literário.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 17)

A vivacidade d’*Os Maias* reside exatamente no que Monforte desperta na narrativa queirosiana, propensa a iniciar a ruptura com o modelo realista de Romance: a possibilidade de articulação de uma voz discordante, de um discurso perturbadoramente renovador e deslocado frente às expectativas em voga no século XIX: “A maioria dos burgueses vitorianos, como a maioria das pessoas antes e depois deles, quer saber de que lado devem se situar ao ver uma peça ou ler um conto, que emoções devem sentir ao ouvir uma sinfonia ou contemplar um quadro. Nos romances, apreciam o que E. M. Forster certa vez chamou de ‘personagens planas’, que podem ser imediatamente identificados como heróis, palhaços ou vilões.” (GAY, 2002, p. 253)

Mais transgressor ainda se torna o romance, na medida em que o discurso subjacente ao da ordem socialmente acatada, do real palpável e apreensível apenas

pelo estímulo externo e condicionante se faz ouvir através de uma personagem feminina, que marca, com o fogo abrasador e inextinguível da presença/ausência eroticamente criacionista, a sua passagem pelo núcleo familiar da Maia, ratificando não só o percurso trágico deste grupo, como do Portugal do século XIX.

Ao criar a possibilidade de manifestação do que havia se transformado em lacuna, a obra-prima queirosiana cria uma mulher totalizante, que condensa em si Eros, Afrodite e Galatéia, através do discurso de quem, segundo os corroídos valores que teimam sustentar a ruidosa decadência finissecular portuguesa, estava fadada ao exílio em si mesma: “Afinal, o sujeito só nasce a partir do discurso porque, ao assumir a linguagem, garante para si uma existência própria, que primeiro anseia pelo abrigo do corpo, depois pelo da casa e por fim pelo da cidade.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 24)

A relação dialógica entre criador, criação e criatura acentua o processo de implementação de um Romance mais afinado com o desalento e a incerteza que tomam conta do Homem prestes a chegar ao século XX, ou seja, Maria Monforte conduz a ficção queirosiana ao abandono da obediência aos ditames realistas, fazendo soprar sobre *Os Maias* a brisa anunciadora do incontrolável temporal da modernidade.

Tal brisa se intensifica, transformando-se em vento cortante e desagregador, em *Húmus*, no qual a frágil narratividade reside no sonho transformador do Gabiru, personagem que se apresenta como um desdobramento testemunhal do narrador, num trânsito poético-ficcional, revelador da angústia do Homem diante da sua intrínseca incompletude.

Como Pigmalião, o Gabiru sonha, mas o seu sonho não ambiciona a modificação exterior, repercutindo na interioridade humana e romanesca, uma vez que problematiza a fragmentação como força propulsora da criação.

A palavra assume, então, o papel de explicitadora da pluralidade, dada a sua natureza cindida entre significante e significado e o diálogo estabelecido pelo texto entre os planos da prosa e do lírico:

Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos. Há momentos em que o caixão que passa às costas de um galego, me chama à realidade, ao espanto. Desvio logo o olhar, reentro à pressa na vida comezinha. Finjo que sorrio e esqueço. Toda a gente forceja por criar uma atmosfera que a arranque à vida e à morte. O sonho e a dor revestem-se de pedra, a vida consciente é grotesca, a outra está assolapada. Remoem hoje, amanhã, sempre, as mesmas palavras vulgares, para não pronunciarem as palavras definitivas.

(BRANDÃO, R., 1991, p. 21-22)

A relação entre o Homem e a sua existência passa, na abordagem brandoniana, pela (des)organização romanesca, uma vez que a imagem de um imenso mosaico é a que melhor se adequa ao olhar lançado sobre tal relação pelo narrador fraturado em ecos de enunciação, sintetizados no Gabiru.

Portanto, em *Húmus*, exacerba-se o esfacelamento das verdades instauradas e aceitas pelo pensamento oitocentista, desde a crença em um real apreendido de maneira incontestavelmente una e conciliadora, até um Homem sempre analisado a partir das ações externas a que é exposto – como as de cunho social, econômico, político e histórico.

O Gabiru é a personificação do trânsito que a obra brandoniana encerra. Mais do que se deter na elaboração ficcional a partir das instâncias romanescas, como espaço, tempo, lugar, personagens e narrador, o texto se transforma na expressão do limite entre essas instâncias, como assevera José Augusto Seabra, em “Simbolismo e utopia em Raul Brandão”: “Entre o ser e o não-ser, entre a vida e a

morte: aí se joga o destino todo do homem feito linguagem, contra o qual ele se rebela num grito de liberdade.” (SEABRA, 2000, p. 378)

Exatamente para confirmar a experiência do limite como um processo ininterrupto de causa e efeito entre a angústia e a fragmentação humanas, o Gabiru se mostra/esconde através de um discurso adjacente ao do pretense narrador/enunciador, tornando-se um legitimador do diálogo entre a criação romanesca e sua simultânea auto-reescritura.

Torna-se *Húmus* um fluxo permanente de enunciação, em que o enunciador é também o seu ouvinte e o autor é o seu leitor, numa troca constante de posições que transpõe para o texto a procura do outro em si mesmo: “Os seus discursos ora se entrecruzam, ora correm paralelos, ora se confundem, numa insólita duplicação de vozes narrativas que se distribuem por diversos registros.” (REYNAUD, 2000, p. 217)

O Homem brandoniano não sofre por não se inserir num contexto social falido, mas por se dar conta do seu deslocamento diante da própria individualidade, que não é mais íntegra, mas despedaçada.

Portanto, não é mais preocupação do Romance buscar a integração do Homem ao real assegurador das convicções, mas expor a configuração de um real que é apreendido pelo olhar da multiplicidade embutida na condição humana:

Esqueceu-se tudo: os velhos dogmas, as velhas Imitações de Cristo, e a voz que nos diz: - Espera – quando a outra sustenta – É inevitável – Esqueceram-se as velhas elucubrações, as velhas teorias que nos preparam para a morte, e as palavras que os padres pronunciam ao ouvido, e que os próprios padres esqueceram, as resignações sedições, os pensamentos subtis, as fórmulas profundas que nos ajudam à sujeição e à inércia. Esqueceu-se o que dizem os velhos livros, que enchem velhas bibliotecas, e os grandes símbolos de prestígio, a pragmática e a regra. De alto a baixo desabaram os grandes sistemas e as análises filosóficas, que só servem para quem não tem dentes e, sem olhar para o lado, vociferando o mesmo grito, largaram no mesmo arranco. (BRANDÃO, R., 1991, p. 155-156)

O Gabiru é a voz da alteridade abrigada no Homem recém-chegado ao século XX, que discorda não mais da exterioridade, mas sim de quem a abriga, pois é o "outro" de si mesma.

Não é mais possível manter silenciosa ou sequer na forma subliminar essa enunciação plurivocal. O que resta é o desconforto gerado por ela na expressão de descentramento da interioridade e pulverização da identidade como modo único de estar no mundo.

Nesse sentido, o Romance passa a ser vida, por não ser uno, integrador de elementos externos, mas difuso na manifestação onírica de desejos e ansiedades limítrofes entre um ideal revigorador do pensamento platônico e a sua representação: "A vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade. Pelo que suspeitamos do que pelo que conhecemos. Se nos contentamos com a superfície, não há nada mais estúpido – se nos quedamos a contemplá-la faz tonturas." (IDEM, 1991, p. 101)

N'Os *Maias*, o desalento e o imobilismo finisseculares estimulam o abandono por Eça de Queirós de alguns dos princípios norteadores do realismo, entre eles a exclusividade do narrador onisciente na expressão do discurso romanescos, mantendo, contudo, Maria Monforte, a voz discordante, na penumbra de um discurso subjacente ao do aceite pela ordem vigente. Já, em *Húmus*, a discordância não se dá em relação a uma ordem qualquer – pois só há a desordenação instalada -, mas em face da padronizada representação de um real também padronizado, insustentável, diante da fragmentação do olhar e da enunciação do Homem brandoniano, e que acaba ruindo, minada pela irrefreável e incessante transformação recriadora com ares de modernidade.

É possível dizer que, no romance queirosiano, Maria Monforte, retomando uma imagem bíblica, se encontra no plano da criação genesíaca, ao instaurar a validade e o caráter relevante do discurso deslocado de um eixo de expectativas realistas que se esvazia. Por sua vez, o Gabiru, na obra de Raul Brandão, revela apocalipticamente uma ruptura abismal com padrões e modelos consagrados na ficção romanesca, ao fazer ecoar, através da enunciação limítrofe entre a prosa e o lirismo, a fragmentação da individualidade, mergulhada na dor e na angústia de uma existência também limítrofe entre o ser e o não-ser.

#### **4.3. A elaboração do elemento trágico em *Os Maias* e *Húmus***

Desde a Antigüidade clássica, o elemento trágico se mostra nas mais diversas formas de arte, sempre a desnudar as fragilidades do Homem diante da tentativa frustrada de vencer obstáculos que se interponham inexoravelmente na sua trajetória, gerando conflitos previamente causadores da derrota, como assinala Beatriz Resende, em “O homem trágico: o herói do paradoxo”:

O conflito que a tragédia da Antigüidade greco-romana expressa é um conflito do *ser contra o destino*, ao passo que o conflito expresso pelo trágico, hoje, é o conflito do ser contra outro ser, *do homem contra o homem*. O que não podemos esquecer é que este conflito deve ter uma resolução – e toda a tensão dramática aponta para ela – que provocará compaixão e terror e *todos*, tanto espectadores quanto personagens, já sabem disso. Portanto, é um conflito do qual o herói sairá forçosamente como *derrotado*, como perdedor, como vítima. (RESENDE, 1985, p. 52)

Assim, como Portugal, no final do século XIX, parece fadado a sucumbir diante da decadência que o assola, Eça de Queirós elege a ironia como maneira de pavimentar um outro caminho para sublinhar a mesquinhez e o provincianismo reinantes, além de manter viva, como brava forma de resistência, uma parte da identidade portuguesa, senão sob a grandeza de um império que começa a ser desmembrado, ao menos na sinalização da derrota que a passos largos se constrói.

N' *Os Maias*, a formulação trágica se dá, fundamentalmente, em três níveis: da família da Maia, metonimicamente uma referência à trajetória portuguesa ao longo do período oitocentista, do Romance de feições realistas e do Homem finissecular.

No primeiro nível, fica clara a interferência de aspectos como o destino previamente determinado – a fatalidade –, a maldição familiar e a paixão que arrebatava e dinamiza, todos inseridos no modelo clássico de tragédia:

Já na Poética, Aristóteles fixara como partes essenciais da acção trágica a **peripécia**, o **reconhecimento** e a **catástrofe**; e particularizava, afirmando ser a **peripécia** “a súbita mutação dos sucessos, no contrário”. Ora, como peripécia entende-se sobretudo uma das funções cardinais detectadas na intriga dos *Maias*: as casuais revelações de Guimarães a Ega, preparadas pelo encontro de Maria Eduarda com Guimarães. Mas a função de peripécia que cabe aos eventos citados só se cumpre com inteira pureza por virtude de uma característica fundamental: é que ambos correspondem a acções aparentemente devidas ao acaso. (...)

Com as revelações de Guimarães a João da Ega ( e também com as deste a Carlos, que as estende ao avô) depara-se-nos o segundo momento fundamental da fábula trágica: o **reconhecimento**, ou seja, “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas à dita ou à desdita”. Neste caso, é a desdita que sobrevém, correspondendo à terceira etapa da acção trágica, a **catástrofe** que “é uma acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”. E na intriga dos *Maias*, a catástrofe ocorre da forma mais violenta, se tivermos em conta a tensão que marca o último encontro de Carlos com o avô e sobretudo a morte deste e a irreversível separação dos dois amantes, definitivamente consumada com a partida de Maria Eduarda. (REIS, 1995, p. 97-98)

Fica claro, desde o capítulo I, que o elemento trágico permeia a trajetória do núcleo familiar da Maia, incidindo sobre as “fatais paredes” do Ramalhete, o contato com os Runa, o casamento de Pedro com Maria Monforte e o suicídio de Pedro, com a separação dos filhos do casal a significância de avisos ou sinais de que um golpe final está por vir. E, de fato, vem sob a forma do incesto entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda.

O percurso trágico de acções da Maia se identifica com a atmosfera portuguesa no século XIX, na proporção em que a decadência de ambos os conduz

inexoravelmente à degenerescência, deixando para a posteridade a imagem da perda das glórias e da vergonhosa submissão.

Obviamente, a retomada de aspectos da tragédia clássica aponta uma outra derrocada, a da busca do realismo na literatura, já que o autor de *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* demonstra, n' *Os Maias*, não encontrar mais no desejo de retratação do real a possibilidade romanesca mais compatível com o seu sentimento de desânimo e desgaste diante da dúvida quanto à própria suficiência, causada exatamente pela observação aguçada da desoladora realidade objetiva que define o Portugal oitocentista.

*Os Maias* são o romance que rompe a certeza realista, através da releitura retrospectiva e crítica de um “século perdido”. Portanto, servem também para iniciar o esvaziamento da preocupação com o concreto e o racional face à inegável necessidade de expressão do imponderável, do inevitável: “Tenha-se em conta, em primeiro lugar, que, do ponto de vista filosófico, se assistia, de um modo geral, à contestação do Positivismo e da euforia cientifista por ele arrastada.” (REIS, 1995, p. 21)

A tragédia do Romance finissecular é a do Homem do seu tempo: não há uma direção a seguir tranqüilamente conseqüente do que anteriormente houve. O século XIX parece ter se soltado da linha do tempo histórico, para criar a sua própria história, baseada na esquizofrênica convivência entre avanços tecno-científicos, que a princípio poderiam garantir a sensação de conforto e acolhimento, e carências das mais diversas ordens, como a pobreza e a desagregação de valores fundamentais no estabelecimento da convivência social, como a solidariedade.

Resta ao Homem prestes a chegar ao século XX o mergulho na interioridade do indivíduo como resposta ao avassalador processo de urbanização massificante, o

que acentua a visão fragmentária da condição humana, uma vez que não emerge uma identidade una, mas várias identidades contíguas.

A multiplicidade de vozes conviventes no Homem às portas da modernidade acirram o conflito individual, como em *Húmus*, tornando o mundo tão fluido quanto o olhar sobre ele lançado, servindo como um espelho refletor, que enseja a volta desse olhar sobre si mesmo, numa circularidade de leituras refeitas agonicamente:

Enquanto a iminência da desgraça, que se esconde no seio da cultura teórica, perturba cada vez mais o homem moderno; enquanto este procura inquieto, por entre o tesouro das suas experiências, os meios apropriados para afastar o perigo, sem que acredite a sério que sejam eficazes; enquanto começa a perceber as conseqüências dos próprios erros, - certas naturezas superiores, espíritos elevados, inclinados para as idéias gerais, souberam, com uma perspicácia incrível, usar das próprias armas da ciência para mostrar os limites e a relatividade do conhecimento, e desmentir assim peremptoriamente a pretensão da ciência a um valor e a uma aptidão universais. Houve de, pela primeira vez, reconhecer como ilusória a pretensão de aprofundar por meio da causalidade a essência mais íntima das coisas.

(NIETZSCHE, 1978, p. 132)

O elemento trágico, na obra brandoniana, é elaborado de modo a transfigurar a tragédia na própria condição humana, irremediavelmente dilacerada e num enclausurado embate consigo mesma.

Se antes o confronto com o exterior, com o real independente e imutavelmente configurado, era a força motriz para a revelação da tragicidade, no Homem brandoniano o debate manifesto pelos ecos plurivocais se transforma na trágica e inquietante fonte de vitalidade renitente na ruptura interna do ser:

Para que é que eu existo e tu existes? Para que é que eu gito e tu gritas? Isto não és tu! Isto não sou eu! Isto é a vida temerosa, de que não representas senão uma insignificante partícula. Tu não és nada, a vida é tudo. O combate é incessante entre os vivos e os mortos, entre os mortos e os vivos. Todos gritam ao mesmo tempo, todos caminham ao mesmo tempo para o fim esplêndido. – Oh, eu quero crer! – Por que é que gritas? –Fecha os olhos! –Agora sou eu quem falo! Agora são eles que falam!...

(BRANDÃO, R., 1991, p. 179)

Através do diálogo, eclode de *Húmus* o homem trágico na sua própria existência, em que a palavra é a convergência entre autenticidade e inautenticidade, entre dor e conforto, entre angústia e adequação:

Este texto, em nosso entender, dá conta da atitude existencial de Raul Brandão na vida e no modo de pensar. Pensar autêntico, guiado pelo seu atormentado Gabiru, a voz interior que o obrigou a colocar aporeticamente as grandes questões que só os grandes espíritos colocam. Pensamento trágico, pois os gritos emergem em dor e lucidez do mais fundo do seu ser. Para concluir, podemos afirmar que compreender Raul Brandão é acompanhar a sua experiência, num diálogo com alguém para quem o monólogo interior é uma forma privilegiada de dizer o ser do eu na sua relação desmedida com a realidade. (GANHO, 2000, p. 53)

Maria João Cantinho comenta, em “Modernidade e alegoria em Walter Benjamin”, a respeito do conflito por que passa a consciência individual ao longo do século XIX, segundo o pensamento do autor alemão:

Se, por um lado, se reconhece na fantasmagoria a expressão do sono colectivo, por outro, reconhecemos no outro pólo o saber *ensimesmado*, imerso no desespero do reconhecimento da *catástrofe em permanência*. Essa é, sem dúvida, a consciência individual a que Benjamin se refere, referindo a consciência do indivíduo que mergulha, cada vez mais, no tédio e no mal-estar e que se afunda no “abismo das significações” ou no “*abismo sem estrelas*” de Blanquis, obrigando-nos a reencontrarmo-nos, novamente, com o paradoxo da situação do homem no século XIX. O sentimento de *catástrofe em permanência*, o “enfronhamento” cada vez maior no sono colectivo da consciência (vítima das fantasmagorias do mundo capitalista), exige a sua antítese, remetendo-nos naturalmente para a exigência duma ruptura brutal com esse estado de coisas, pois o adormecimento natural exige como a sua conseqüência mais inevitável o despertar, enquanto condição dialética que lhe é inevitável.

(CANTINHO, 2003, p. 12-13)

O elemento trágico, d’*Os Maias* para *Húmus*, vem, portanto, de fora para dentro do Romance e da mesma maneira acontece no Homem, a revelar a crise que o traspassa, severamente, no período finissecular, e restituindo à memória que tudo se precipitou a ruir com a vitória da vida sobre os que ambicionavam representá-la.

## 5. A revelação do *dis-curso* de um corpo oculto

Permeando o convívio social finissecular, a proibição do desejo é, na verdade, uma reação à sua manifestação à revelia de qualquer controle. O impulso transgressor desagrega as convenções que tornam o consagrado e o aceito uma sinalização do já superado, mas ainda útil no papel de “tábua de salvação” no naufrágio da esperança em uma realidade materializadora do sossego das certezas:

Se a proibição é sempre um ato *a posteriori*, que só existe a partir da evidência da possibilidade da transgressão, o que está por trás de toda a moralidade burguesa é o imenso pavor do desejo, pavor que fez a burguesia pressentir, ainda antes de Freud, que a “bruta flor do querer” tem no corpo a grande morada. Num contínuo embate entre a ordem e o desejo, as proibições passam a ser o instrumento capaz de organizar a sociedade que vive uma era de profundas modificações. O progresso transforma-se no passaporte para a *terra prometida* pela modernidade sem, no entanto, ser capaz de garantir uma concreta melhoria na condição humana. Assustado e vencido da sorte, o homem do século XIX percebe que, por mais que se esforce, alguma coisa continua fora da ordem, alguma coisa vaza desconfortavelmente através da miséria da classe trabalhadora, da onda das epidemias sanitárias e venéreas, do crescimento da prostituição, da violência de um colonialismo finissecular, do apogeu do lucro, da neurose diagnosticada na classe burguesa e, também, através da polarização dos sexos que nunca estiveram tão distantes.

(FIGUEIREDO, 2002, p. 29-30)

N’Os *Maias*, pode-se empreender a observação do encaminhamento do discurso em dois níveis: primeiro, em relação à exterioridade, na busca da coletivização das experiências do ato de narrar; e, também, contrapondo-se, de maneira complementar a isso, na sobposição de uma fala ruidosa e desconfortante num plano que, a princípio, seria o do silêncio, mas que se transforma no testemunho documental da transgressão dos papéis predeterminados.

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, trata da figura do *flâneur*, inserindo-o na discussão a respeito do deslocamento do Homem diante da realidade que o cerca, cada vez mais um resultado da consolidação dos processos de urbanização e industrialização: “Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde

em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o.”  
(BENJAMIN, 1989, p. 186)

Ora, o passeio pela paisagem portuguesa, notadamente por Lisboa, proporcionado pelo romance queirosiano ao leitor, torna-o um companheiro de Carlos Eduardo da Maia e de quem mais o cerque, nas suas andanças reveladoras da frustração de ideais que marca o século XIX em Portugal.

Eça, homem afastado do seu país pelas tarefas diplomáticas, cria *Os Maias* como se escrevesse as memórias de um *flâneur* da frustração – personificação de toda uma geração, na qual o próprio escritor se inclui -, oprimido entre o engodo da riqueza inconsistente da aristocracia quase falida, herança do século anterior, e a total falta de ânimo e perspectivas que precede a chegada da próxima centúria:

Nos *Maias*, o tempo da história é susceptível de ser cronologicamente ordenado. Dominado, como já se disse, pelo encadeamento de três gerações de uma família cujo último membro se destaca em relação aos outros, o romance em análise percorre, através das acções relatadas, uma larga zona do século XIX. É visível, aliás, em diversas passagens, a preocupação do narrador de datar os passos das personagens, desde que se inicia a narrativa.

(REIS, 1995, p. 126)

O narrador simulado por Eça se faz a voz de uma consciência autoral que torna coletiva a sensação de incapacidade e derrota de Portugal diante da História, obviamente repercutida nas questões relativas à intelectualidade e à literatura. Muitas vezes, essa reflexão narrativa coletivizante é promovida pela personagem Ega, o que não deixa de ser curioso, pela proximidade fonética com o nome do autor do romance:

O outro considerou o Ega ironicamente, com os dedos cruzados por trás da nuca:

-Então onde queria você que se falasse dos livros?... Nos repertórios?

Não, nas revistas críticas: ou então nos jornais – que fossem jornais, não papeluchos volantes, tendo em cima uma cataplasma de política em estilo mazorro ou em estilo fadista, um romance mal traduzido do francês por baixo e o resto cheio com “anos”, despachos, parte de polícia e loteria da Misericórdia. E como em Portugal não havia nem jornais sérios nem revistas críticas – que se não falasse em parte nenhuma. (...)

Ega protestou, já excitado. O público não se importava!? Essa era curiosa! O público então não se importa que lhe falem de livros que ele compra aos

três mil, aos seis mil exemplares? E isto, dada a população de Portugal, caramba, é igual aos grandes sucessos de Paris e de Londres... Não, Melchiorzinho amigo, não! Esse silêncio diz ainda mais claramente e retumbantemente que as palavras: “Nós somos incompetentes. Nós estamos bestializados pela notícia do senhor conselheiro que chegou, ou do senhor conselheiro que partiu, pelos *high lifes*, pela amabilidade dos donos da casa, pelo artigo de fundo em descompostura e calão, por toda esta prosa chula em que nos atolamos... Nós não sabemos, não podemos já falar de uma obra de arte ou de uma obra de história, deste belo livro de versos ou deste belo livro de viagens. Não temos nem frases nem idéias. Não somos talvez cretinos – mas estamos cretinizados. A obra de literatura passa muito alto – nós chafurdamos aqui muito embaixo...”

(QUEIRÓS [s.d.] p. 448-449)

Fica claro que interessa ao romance queirosiano tratar o texto literário como uma possibilidade de superação do mero caráter comunicativo da linguagem, identificado com os jornais, atribuindo ao ato de narrar um *dis-curso* em relação à realidade que apequena e tiraniza o Homem finissecular.

Ega, a personagem que, muitas vezes, adere ao *narrador autoral*, é o mais constante e fiel companheiro do *flâneur* da frustração Carlos Eduardo, que se vê enredado, não só pelo percurso trágico de ações inerente à sua família e a Portugal, mas também pelo discurso que emana desse percurso, ainda essencialmente vinculado a uma realidade exterior ao texto. A companhia quase tutelar constitui-se na recusa dissimulada do autor de se abster da participação na própria criação. A linguagem coloca o autor diante da ficção como um ser também ficcional:

Como criatura de linguagem, o escritor fica sempre preso na guerra de ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que a constitui (a escrita) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escrita), o empenhamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem. (...) Paradoxo: esta gratuidade da escrita (que se aproxima, pela fruição, da da morte), o escritor cala-a: contrai-se, exercita os músculos, nega a deriva, recalca a fruição: há muito poucos escritores que combatam **simultaneamente** a repressão ideológica e a repressão libidinal (evidentemente, aquela que o intelectual faz pesar sobre si próprio: sobre a sua própria linguagem). (BARTHES [s.d.] p. 75-76)

E, através do mesmo Ega – após seu encontro com Guimarães -, *Os Maias* revelam o encontro de dois discursos: o primeiro, o de que se tratou há pouco, e o segundo, o que foi deixado à margem, à sombra, o *dis-curso* da diferença, do incômodo oposto que mantém alerta o adversário, da voz que celebra o desejo:

“Que a diferença se insinue subrepticamente no lugar do conflito”. A diferença não é o que dissimula ou adoça o conflito: ela conquista-se sobre o conflito, está **para além e ao lado** dele. O conflito não seria mais do que o estado moral da diferença; de cada vez (e isto torna-se freqüente) que ele não é tático (visando transformar uma situação real), podemos apontar-lhe a carência-de-fruição, o insucesso de uma perversão que se rebaixa sob o seu próprio código e já não sabe inventar-se: o conflito é sempre codificado, a agressão é apenas a mais deformada das linguagens. (IDEM, p. 51)

Paradoxalmente, *Os Maias* consolidam a sua identidade romanesca e literária através da manifestação do *dis-curso* do conflito em relação ao previamente planejado e esperado. A narrativa não ilumina mais o Romance; o emergente discurso eclipsado lhe realça apenas a sombra da recriação transgressora.

A subjacência do discurso documental de Maria Monforte, com contornos de co-autoria do romance – posto que é de fundamental valia para a configuração do macro-discurso d’*Os Maias* -, sustenta a percepção de que o desejo de ruptura é o desencadeador da escrita de Eça de Queirós, concedendo-lhe um privilegiado lugar no rol daqueles que anteviram o fracionamento do discurso como a explicitação da quebra dos conceitos de identidade e individualidade.

A partir da fratura do discurso, o Romance deixa de ser uma unidade de escritura para ser um espelho da diversidade de vozes que constituirão a modernidade, em sua convulsa ansiedade de apresentar-se como fluxo ininterrupto de incompletude, inclusive no que tange à linguagem: “O silêncio não anula aquilo que a linguagem não pode afirmar: a violência não é menos irreduzível que a morte, e se a linguagem esconde por um ângulo o aniquilamento universal – a obra serena do *tempo* -, é só ela que sofre, que se limita, não o tempo, a violência.” (BATAILLE, 1987, p. 176)

Na verdade, o que se vê na obra-prima queirosiana é o apagamento, a ocultação de um corpo provocando a revelação de um discurso, subjacente ao socialmente aceito pela ordem da proibição. A transgressão da linguagem, via *dis-*

*curso* do esperado, toma vulto no momento em que a violência social infligida a Monforte – a discriminação por conta das suas origens familiares e do seu comportamento egocêntrico, virilmente apaixonado e despojado de submissões – se torna uma violência narrativa, com a suposta supressão da personagem e o seu confinamento em um espaço que hoje seria considerado virtual em relação à “cena” principal do romance.

O texto necessita experimentar, n’*Os Maias*, a sobreposição de discursos, a fim de proporcionar a visão da decadência oitocentista portuguesa como disponibilizadora de condições para uma reformulação do Romance. A desagregação *não* pode mais se restringir às sensações, deve se espriar pela escrita, que *não* pode mais tornar o autor um guardião da dogmática representação do real objetivo, que, por seu turno, *não* se sustenta apenas como um retrato estático, sólido e imune ao olhar de um Homem em processo de ruptura com seu tempo.

*Os Maias* são o romance da negação. E a negação está no desnudar-se do discurso como consubstanciação da impossibilidade da aceitação de um pleno controle social sobre o processo de criação. O caudaloso curso trágico da narrativa só é possível pela bifurcação, pela quebra do macro-discurso em dois patamares: um, mantido ainda em primeiro plano, enganosa e até jocosamente simulando a crença em um modelo sintetizador de alguns aspectos do realismo e do impressionismo encontrados n’*O Crime do Padre Amaro* e n’*O Primo Basílio*; e outro, subjacente ao primeiro, que é o desejo satisfeito da manifestação da discordância, revitalizada pelo silêncio da ausência, pela negação à voz.:

-A mim mesmo! – exclamou o Sr. Guimarães, parando, alargando os braços na rua deserta. – A mim mesmo nunca ela falou do marido, nem de Lisboa, nem de Portugal. Lembra-me até uma ocasião em casa da Clemence, que eu aludi a um cavalo alazão, um cavalo de Pedro da Maia, em que ela costumava montar. Animal soberbo! Mas nem mencionei o

marido, falei só do cavalo. Pois senhores, bate com o leque em cima da mesa, grita como uma bicha: “*Dites donc, mon cher, vous m’embêtez avec ces histoires de l’outré monde!...*” Com efeito, bem o podia dizer, eram histórias do outro mundo! Para encurtar: estou convencido que nos últimos tempos ela mesmo julgava que Pedro da Maia nunca existira. Uma insensata! Por fim até bebia... Mas acabou-se! Tinha grande coração, e portou-se muito bem com a Clemence. *Parce sepultis!* (QUEIRÓS [s.d.] p. 481)

A paradoxal *coincidentia oppositorum* decadentista torna possível o *nascimento* de um novo Romance, pela *morte* do velho Eça realista: a verossimilhança é mortalmente ferida, uma vez que a configuração do incesto só é possível pelo conhecimento de que Carlos Eduardo e Maria Eduarda – um espelhamento masculino/feminino do *flanêur* da frustração – são irmãos. Isto só se dá pela co-autoral enunciação através da escrita documental reveladora da fantasmagórica ausência/presença de Maria Monforte, lembrando as afirmações de Roland Barthes, na sua *Aula*:

Gostaria que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz.

Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim. Creio sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre um fantasma, o qual pode variar de ano a ano. (...) A História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, o corpo humano; foi partindo desse fantasma, ligado nele à ressurreição lírica dos corpos passados, que Michelet pôde fazer da História uma imensa antropologia. A ciência pode, portanto, nascer do fantasma. É a um fantasma, dito ou não dito, que o professor deve voltar anualmente, no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem; desse modo, ele se desvia do lugar em que o esperam, que é o lugar do Pai, sempre-morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo. (BARTHES, 2004, p. 44-45)

O *dis-curso* d’*Os Maias* é o *dis-curso* do Romance, do Homem e da História finissecular, a sinalização do despedaçar-se da onisciência, justificado pela relativização do processo mimético. A representação passa a ter como referência não mais um controle socialmente instituído, mas o descontrole do processo de criação movido por um olhar desalentado e sombrio, que principia a se fragmentar e

a passear pelas múltiplas possibilidades de enunciação suscitadas pela dolorosa necessidade de manifestação da discordância silenciosa.

A incompletude do discurso aponta para a necessidade de mergulho no texto, a fim de se refazer ininterruptamente a improvável integração das vozes enunciantes. O tecer e o destecer da palavra guardam na paixão o elemento dinamizador do movimento de convivência interdependente dos opostos: “O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão.” (LEMINSKI, 1987, p. 284)

*Os Maias* apostam no desejo como forma de conexão com o leitor e o convidam a viver a incompletude do texto como a sua própria: através da sua burla pelo discurso, que se transforma em *dis-curso* da criação: “O texto é um objecto fétiche e **esse fétiche deseja-me**. O texto escolhe-me, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas selectivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não por **de trás** dele à maneira de um deus de maquinaria), há sempre o outro, o autor.” (BARTHES [s.d.] p. 66)

A narrativa acaba por se transformar no desnudar-se do discurso textual: nasce nua da certeza de concretização e seu corpo se revela, morre e se decompõe, segundo o desejo do leitor, voltando permanentemente ao estado embrionário pela releitura. O embrião é o passado do cadáver, que a ele retorna, ao apartar-se do presente, como faz Carlos Eduardo, na angústia da descoberta do incesto: “Ergueu-se, despiu-se muito devagar, numa imensa moleza. E mergulhou na cama, enterrou a cabeça no travesseiro para recair na doçura daquela inércia, que era um antegosto da morte, e não sentir mais nas horas que lhe restavam nenhuma luz, nenhuma coisa da terra.” (QUEIRÓS [s.d.] p. 521)

Portanto, *Os Maias* anunciam o *dis-curso* da narrativa, impulsionando-a, através da paixão pela palavra, ao desejo da transgressão dos limites da criação, o que a faz tocar as bordas úmidas e férteis dos limites entre o verdadeiro e o verossimilhante, o real e o ficcional, a identidade e a individualidade.

## 6. O *dis-curso* do Homem dilacerado

Com *Os Maias*, Eça de Queirós demonstra a sua reflexão a respeito do romance chamado realista, iniciando uma ruptura com os princípios por ele mesmo adotados como intrínsecos à narrativa romanesca, desencadeadores das conferências do Cassino e que consolidaram a Geração de 70 como a divulgadora de idéias como a representação de um real retratável a partir de um olhar objetivo e uno.

Com a publicação, em 1888, daquela que é considerada por grande parte da crítica a obra-prima queirosiana, na verdade, materializa-se, em Portugal, a inquietação originada pela modernidade e a sua perene carência de reformular o que no instante anterior era novo.

A unidade é a principal vítima da modernidade, já que sofre um processo fulminante de aniquilação, baseado num ciclo ininterrupto de esfacelamento dos valores absolutos, que torna a relatividade a grande força motriz das simultâneas procura – e perda – do Homem por si mesmo, nos estertores do século XIX e início do XX.

O olhar não pode mais ser objetivo, se já não há mais nada sólido ou irrefutável, transformando a ficção numa paródia de si mesma, pois não é mais um deslocamento da verdade para o terreno da verossimilhança, mas uma *a priori* fracassada tentativa de ludibriar o que já foi perdido: o eixo da certeza do que realmente há.

Ora, se, na saga trágica da casa portuguesa da Maia, Eça revela o texto literário uma cidade tomada por uma irremediável peste que é a incompletude – latente no processo de criação, na sua representação pela linguagem, na leitura a que deve ser submetido permanentemente e no *dis-curso* da narrativa empreendida

pelo Homem *vencido da vida* -, em *Húmus*, Raul Brandão diagnostica tal doença no Homem recém-saído do período oitocentista.

A objetividade parece não existir mais, pois dissolveu-se na interioridade do texto o objeto a ser descrito ou narrado. O aspecto de excepcionalidade da narrativa não sobreviveu à repetição do Nada para onde tudo parece retornar, numa aterradora mesmice da inconsistente novidade. Como mostra Theodor Adorno, em “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, a grande questão suscitada pelo ato de narrar é a da experiência, que, insubsistente, perdeu a identidade:

Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite. É preciso apenas ter presente a impossibilidade de quem quer que seja, que tenha participado da guerra, a narresse como antes uma pessoa contava suas aventuras. Com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência. (...) Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação: a disseminada subliteratura biográfica é um produto de desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 1983, p. 269-270)

A narrativa – desde a consolidação do Romance como forma de expressão literária burguesa –, atrelada de maneira indócil à escrita, se rebela contra o caráter estático da experiência como era compreendida, a partir do esvaziamento do valor absoluto do texto. A leitura e, talvez de maneira mais intensa, a releitura determinam o efêmero laço entre o ato de criação literária e a sua repercussão sobre o Homem fragmentado que inaugura o século XX.

A tentativa de transpor para o texto o aspecto concreto do mundo ou da vida não é mais o que move o autor. Do mergulho na interioridade do texto, passa-se à vivência desagregadora da interioridade humana, transformando a palavra numa chama lírica de (des)orientação na descida às profundezas da identidade implodida:

Um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto, um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras. Um romancista, um romancista típico, um ficcionista, pra ele, a palavra não é o valor fundamental, sua música, sua forma, suas relações com outras palavras não é essencial. O essencial é a *escrita* que ele está contando. (...) A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto uma coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema propriamente não tem um significado, ele é o seu próprio significado. (LEMINSKI, 1987, p. 285)

O lirismo é a ênfase dada ao significante, revigorando o que há de simbólico e criativo na linguagem, e estabelecendo o valor relativo e fugaz dos significados aprisionadores que se queira atribuir às palavras.

Em *Húmus*, está claro o angustiante diálogo interior das individualidades desconfortavelmente abrigadas em uma incerta identidade recoberta por máscaras que se sobrepõem, o que torna dolorosa a gênese textual: “E de mais fundo ascendem outras vozes e falam cada vez com maior desespero.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 49)

Portanto, a escrita brandoniana é, antes de tudo, um exercício de experiência do limite. Limite do tempo histórico, do processo de criação, do Romance e da identidade. Assiste-se ao fluxo ininterrupto da incompletude da existência, sentida como uma ferida fadada a não cicatrizar, entre a vigília e o sonho, como comenta Carlos Henrique do Carmo Silva, em “O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão”:

Será já, não a base sensível de uma significação, mas o primordial lastro que deixa assinalar este ou aquele entendimento já como enclausurada glosa do que, excessivo, é, mais do que o rasgão onírico da alma, o abismo de uma espécie de visão sem fundo... um apavorante infinito além das habituais formas espaço-tempo de uma domesticada sensibilidade transcendentemente consabida.

(SILVA, C., 2000, p. 60)

*Húmus* revela, assim, não mais o *dis-curso* da narrativa promovido por um corpo dela apagado, mas o *dis-curso* do Homem dilacerado pela existência, que transpõe sua fragmentação para a palavra como escritura da sua dor lancinante,

vivida na multiplicidade de vozes a gritar, sem a esperança de que haja alguém ouvindo.

Não é possível fugir, na leitura do texto brandoniano, da atribuição do valor lírico à palavra, que não se presta apenas a encerrar um significado, mas a redimensionar a existência do significante que reluta em aceitar o controle social, bafejando o tecido textual com o hálito desobediente da poesia.

Vê-se que, através de Raul Brandão, é refeita a síntese e a leitura que Eça de Queirós havia feito do século XIX, centrando-a nas rupturas que aí se deram:

De facto é neste quadro oitocentista romântico dos próprios debates estéticos, naturalmente ainda em diálogo com a filosofia das Luzes, do Idealismo alemão e seu rebatimento irracionalista (em Schopenhauer, em Nietzsche), bem assim dos Simbolistas franceses (Rimbaud, Verlaine...) ainda na lembrança de Baudelaire e outros – do espiritualismo russo e sobretudo da influência de Dostoiévski -, mas mormente do que havia a superar e a conservar também na geração de Eça de Queirós, de Camilo, até na de Garret... – que se integram as lides literárias de Raul Brandão. (IDEM, p. 56)

O diálogo, do qual *Húmus* é a manifestação literária, entre as conflitantes vozes do Homem já consciente da sua existência eivada de desagregação e angustiante finitude, corrobora a escrita como uma forma igualmente incompleta de experiência da ação. O enredo, no romance, se torna um caminho para a incessante elaboração dialógica da ficção, uma influência inegável de Dostoiévski, segundo Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*:

No plano de Dostoiévski, a infinitude potencial do diálogo por si só já resolve o seguinte problema: esse não pode ser um diálogo de enredo na acepção rigorosa do termo, pois o diálogo do enredo tende tão necessariamente para o fim como o próprio evento do enredo do qual o diálogo é, no fundo, um momento. Por isso, o diálogo em Dostoiévski, como já dissemos, está sempre fora do enredo, ou seja, independe interiormente da inter-relação entre os falantes no enredo, embora, evidentemente, seja preparado pelo enredo. (BAKHTIN, 2002, p. 257)

Se n' *Os Maias* a voz discordante se refugiava no texto, para, a partir dele, irradiar seu discurso, através do *dis-curso* da narrativa; em *Húmus*, o Gabiru é um eco também fantasmagórico e subversivo da enunciação textual. Portanto, o *dis-*

*curso* é da condição humana, pulverizada pelo anúncio da modernidade, que, às avessas, de modo paradoxal, revigora o aspecto oral da narrativa, emprestado pelo relato do sonho, pleno do lirismo de que a palavra é revestida pelos ecos de enunciação: “E o pior é que este sonho é afinal o meu sonho e o teu sonho. Ninguém o confessa senão a si próprio. O nosso sonho é não morrer.” (BRANDÃO, R., 1991, p. 37)

Pela ruptura da identidade, é dada voz à multiplicidade que habita o Homem. Isto, obviamente, desperta a necessidade de experimentar a fragmentação, concedendo ao texto brandoniano um inaugural tom de modernidade, de que ainda se trata, por considerável parte da crítica, com reservas, mas que – como não poderia deixar de ser, tratando-se de tal autor – é exatamente o que mantém o frescor da sua intranqüilidade ainda hoje.

*Húmus* não é uma obra datada pelo seu tempo, é um texto que apenas começou a ser escrito, lido e relido no início do século XX, mas teima em não se encerrar. É isto que mostra o conflito entre o Homem e seu tempo: a atemporalidade do conflito. Não há como não ver no Gabiru a retomada, por exemplo, da Maria Monforte de Eça, também desconforme em relação ao controle social, à ordem textual; exilada na interioridade, para dela corromper o sólido e o inabalável; perseguidora do sonho passional de ver reconhecida a sua importância. Assim, também não se pode deixar de notar, como lembra Maria Manuela Afonso de Lacerda Cabral, em “Vergílio Ferreira, leitor de Raul Brandão – uma projecção especular”, a influência que a escrita brandoniana exerce sobre o autor de *Aparição*, entre outros que fizeram a literatura portuguesa do período novecentista:

Descoberta tardia mas sempre fecunda, Raul Brandão é, por isso mesmo, referência constante de Vergílio Ferreira, no ensaio e no diário, bem como nas múltiplas entrevistas que concedeu. É que, se “até os deuses (lhe) envelhecem”, como nota Isabel Pires de Lima ao analisar a recepção de Eça por Vergílio, e o mesmo envelhecimento lhe acontecerá com Pessoa,

Raul Brandão permanecer-lhe-á à margem do desgaste do tempo, porque o reconhece como o escritor português cuja problemática está mais próxima da sua. E, portanto, lê-lo será sempre encontrar “o que de nós nele se projecta”.

(CABRAL, 2000, p. 418)

Sem dúvida, entre tantos méritos, o que mais se destaca, em *Húmus*, é a sua contribuição para a configuração do Romance contemporâneo, já que, segundo A.

A. Mendilow, em *O tempo e o romance*:

“De todas as generalizações sobre o romance, talvez a mais segura seja a afirmativa de que se está dando mais importância àquilo que os personagens pensam e a como eles pensam, e cada vez menos àquilo que fazem. Uma afirmativa desta ordem aplica-se, senão à maior parte, então ao que parece ser, pelo consenso de opinião dos críticos mais discriminantes, a parte significativa da ficção contemporânea. É verdade que uns poucos escritores modernos importantes afastaram-se desta tendência geral, indo para o extremo oposto, mas os seus escritos são, reconhecidamente, uma reação consciente, exemplos da polaridade que se estabelece sempre que qualquer movimento literário ameaça tornar-se dominante e que faz parte da dialética da arte.” (MENDILOW, 1972, p. 227)

O dilacerar-se do Homem que pressente a modernidade instaura o *dis-curso*

do conflito, que se expande do Romance em crise para a identidade e a realidade liricamente destecidas: “Com que destino rio ou choro entre o enxurro de ouro e os impulsos tremendos que vêm não sei donde e caminham desabaladamente para um fim que não distingo. Tenho medo de mim mesmo! tenho medo de mim mesmo!” (BRANDÃO, R., 1991, p. 51)

A revelação de *Húmus* apresenta um cunho apocalíptico que ratifica o sentimento de interiorização experimentado pelo Homem tocado pelo desconforto da modernidade, como o vivenciado pelo apóstolo João, no *Apocalipse* 10; 8-10:

E a voz que eu do céu tinha ouvido tornou a falar comigo, e disse: Vai e toma o livrinho aberto da mão do anjo que está em pé sobre o mar e sobre a terra.

E fui ao anjo, dizendo-lhe: Dá-me o livrinho. E ele disse-me: Toma-o, e come-o, e ele fará amargo o teu ventre, mas na tua boca será doce como mel.

E tomei o livrinho da mão do anjo, e comi-o; e na minha boca era doce como mel; e, havendo-o comido, o meu ventre ficou amargo.

O texto não é mais apenas o impulso da criação, mas também um ser à parte, que se constrói e assume uma identidade própria, tão terrivelmente disforme –

aparentemente desordenada -, que assume a sua própria medida trágica: o Ser que só é por nunca poder ser.

## 7. Relacionando os *dis-cursos*

Após a análise, que este trabalho deseja ter sido clara, do percurso entre a proposta de ruptura com o Romance de caráter realista, implementada por Eça de Queirós, *n'Os Maias*, e o anúncio da modernidade, em *Húmus*, pelo Homem que saiu *vencido* do período oitocentista, para inaugurar o século XX, torna-se evidente que tal passagem de projetos estéticos se constitui pela via do discurso.

Na verdade, o discurso não deve aqui ser tomado no sentido puramente dicionarizado de “exposição de idéias oral ou por escrito”, mas de *dis-curso*, ou seja, mudança de rumo, subversão do já instaurado.

Se no romance queirosiano, a predisposição à mudança de postura diante do final do século XIX, com sua falta de perspectivas, agravada pelo estado decadente de Portugal, toma corpo como motivos mais que plausíveis para a escrita que Eça empreende então, o texto brandoniano é marcado pela indefinição estética, que se agarra pegajosamente ao terreno do limítrofe.

A concessão da voz documental, ratificadora do destino trágico, a uma personagem feminina condensadora de tantos questionamentos, como os das ordens social – pela paixão – e romanesca – pela co-autoria textual -, assim como a adoção do modelo clássico de tragédia como sustentáculo para a releitura sintética do seu tempo, guindam *Os Maias* ao patamar de obra-prima não só de Eça, mas da literatura do século XIX.

Para um autor já de relevância na literatura portuguesa, por romances como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, a busca de uma nova forma de apresentação do Romance, explicitando a sua crise e relacionando-a à crise do Homem finissecular, já seria um indicador de rejeição à acomodação a modelos consagrados.

Mas a importância d'*Os Maias* vai além disso, assinalando a sensibilidade queirosiana em relação às transformações de que foi cenário o período oitocentista, ao percebê-lo como preparação para a traumática e vertiginosa chegada do século XX, tempo de exacerbação dos conflitos do fim de século.

A justificativa para isso é o aspecto antecipatório que o romance apresenta, tornando-o um primeiro sinal de que a inquietação decadente dos *vencidos da vida* não se encerra em si, mas marca o desmoronamento das certezas, de que a racionalidade desejada pela crença num real sólido é o esteio.

Inicialmente vinculado ao projeto de consolidar o discurso burguês como o da representação de uma realidade que se molda ao princípio da verossimilhança, o Romance está inserido num contexto de importantes avanços técnico-científicos, que a princípio tornariam o mundo mais acolhedor e promoveriam um convívio humano mais igualitário.

Ao longo do século XIX, porém, não se confirmam tais expectativas e o Homem se vê envolvido nas contradições por ele mesmo desenvolvidas. Entre promessas não cumpridas e desejos interditados, o processo de criação artística dá sinais da sua inadequação ao que o mundo apresenta.

Em Portugal, as conferências no Cassino estabelecem a chamada geração de 70 como confrontadora dos ideais românticos, investindo-a da responsabilidade de, através da razão materializada na palavra, consagrar a objetividade do olhar como ponto de partida para a narrativa realista.

A saga trágica da família da Maia já aponta a vulnerabilidade, intrínseca ao romance, da verossimilhança, permitindo que a escrita se transforme na forma de corrupção daquilo em que em tese deveria se basear: a realidade.

A representação é duramente questionada n'Os *Maias*, através da própria evocação trágica, bem como pela instalação de dois níveis de enunciação; um, que pode ser considerado o principal, o do narrador com contornos autorais, e outro, que se apresenta como a voz discordante da maldição genesíaca ao elemento luminoso do contraste luciférico: Maria Monforte.

É precisamente nessa mudança de rumo da narrativa, imposta pela subjacência de um discurso “desobediente” ao ironicamente melancólico discurso *a priori* investido do objetivo de narrar, que está a desconexão de Eça de Queirós dos modelos a que tentou se adequar, mesmo em suas contradições, manifestos em romances anteriores.

O objetivo de articular um discurso baseado no real uno e conciliador se transforma na desarticulação da unidade romanesca, deixando à mostra o *dis-curso* da realidade como matéria-prima para a possibilidade de existência do texto literário, na sua condição de desvio da ordem imposta pelos limites comunicativos da língua.

O *dis-curso* da narrativa resume a nudez da escrita como processo de criação, desvinculando-o da mesmice e ligando-o à interioridade de maneira indissolúvel. Narrar não é mais, para o Eça d'Os *Maias*, o discurso da experiência vivida, mas a experiência vivida pelo *dis-curso* que a escrita se torna para a narrativa.

A partir da vivência da falta de perspectivas e da decadência no fim de século português, Os *Maias* são uma opção pela interioridade, no sentido de deixar clara a ruptura com a unidade como forma trágica de celebração da crise finissecular.

Maria Monforte é a parceira do autor nesse desfazer-se de ditames e certezas, irradiando para o texto a luz da subversão e premiando quem a segue com

uma problemática e singular fragmentação do olhar lançado sobre o Homem, a História e o Romance.

A subjacência do discurso da personagem ao do discurso do *narrador autoral* dá uma nova dimensão à criação romanesca, que passa a se pautar pela necessidade de leitura e releitura, como recriação ininterrupta que tece e destece as relações entre autor, narrador, personagem e leitor, incluindo-os no espaço movediço das simulações.

O *dis-curso* do Romance enfatiza a “deriva” do texto literário, tornando-o uma caixa de ressonância das vozes aprisionadas num macro-discurso pretensamente concentrador de sentido, mas que esvazia o sentido primeiro da literatura: o de burla do socialmente esperado.

É irrecusável o convite feito para que se mergulhe na interioridade do texto, como forma de experimentar o limite entre os séculos XIX e XX e todos os outros que ainda atualmente fazem parte da nossa vivência, como, por exemplo, o entre a enunciação e o silêncio, ou entre as individualidades que são soterradas por uma identidade mantenedora do aspecto de unidade que afasta as dúvidas, antes que perigosamente tomem vulto.

O tecido textual é a interioridade que mais importa na obra-prima queirosiana, mas é ele também que envolve o que perturbadoramente vem à tona em *Húmus*, de Raul Brandão: a dilaceração do Homem que ouve gritar a modernidade.

O sonho renovador, nesse caso, se nutre do paradoxo: o diálogo entre o texto e a realidade só é possível pela dissolução de ambos. Do texto, através do processo diegético baseado na releitura criadora, problematizadora de qualquer valor absoluto face à relatividade que reveste a realidade, dissolvida pelo olhar subjetivo e metafisicamente duvidoso da própria completude.

A atemporalidade e a falta de solidez espacial transformam o texto brandoniano na casa da problematização romanesca da existência, em todos os níveis, inclusive do próprio Romance.

A paixão é projetada sobre a palavra, liberando-a do sentido ratificador de grafemas e sujeitando-a à avassaladora medida trágica do conflito internamente instalado na identidade.

O Ser não existe mais senão pela audiência das vozes que o habitam, reconhecendo-se como um abrigo desconsolado e mascarado pelo controle social e pela crença num Deus com o qual se relaciona através da desconfiança.

A morte é uma via para a libertação do jogo interminavelmente condicionado do existir, mas ela própria existe por si só, escapando a qualquer tipo de controle e assumido o aspecto essencial da existência.

O grotesco da existência é exatamente o que lhe atribui algum sentido, pois, pela voz do Gabiru, vislumbra-se uma tênue possibilidade de compreensão da angústia que transfere a visão da vila carcomida pelo caruncho da morte para a interioridade humana.

Os ecos de enunciação, reveladores da adjacência de discursos que (des)ordena o texto, permitem um transbordamento das individualidades que gritam em um convulso desejo de manifestação, bafejado pela noção da finitude.

Quem fica nu, em *Húmus*, é o Homem, que se percebe a, apocalipticamente, regressar ao estado genesíaco da criação, pelo conflito de individualidades na sua condição ensimesmado, tornando a escrita tão angustiante quanto a própria obrigação de viver à espera da morte.

E é exatamente isso que o *Romance Lírico* de Raul Brandão vivencia: a morte pela leitura que é revestida da faculdade da recriação. O discurso tibiamente

configurado como principal, o que seria enunciado pelo narrador, leva o leitor a dialogar com a sensação de perda inerente ao texto, transformando-o em mais um a exercitar o mergulho em si mesmo como forma de revigorar a experiência da criação.

A releitura dos romances queirosiano e brandoniano contribui para uma observação mais atenta da criação romanesca a eles posterior, uma vez que a vincula a questões lá suscitadas e que se expandiram pelo século XX e pelos atuais primeiros anos do XXI, ultrapassando as imposições formais e a rigidez conceitual que sempre se identificam com tentativas de manutenção da ordem refletora do centramento nas certezas.

*Os Maias* e *Húmus* se mostram o alfa e o ômega de um percurso que, pela subjacência e adjacência de discursos, imprimem, num leitor recentemente finissecular e agora também recém-chegado a um novo século, as inquietações da modernidade que ainda reverberam aos ouvidos daqueles que teimam buscar na amargura, outrora mel, da escrita a consubstanciação da ordem reveladora da paixão pela palavra.

## Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor & HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1993.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, s.d..

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. O Narrador: Observações sobre a Obra de Nikolai Leskow. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor & HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1991.

BRASIL, Sérgio de Souza. Sobre o olhar nas imagens. In: *Revista Contracampo* – nº 2. Niterói: UFF, s.d..

BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

CABRAL, Maria Manuela Afonso de Lacerda. Vergílio Ferreira, leitor de Raul Brandão – Uma projecção especular. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. In: *Espéculo*. Revista de estudos literários – nº 24. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

COSTA, Dalila Pereira da. Húmus-Homo. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível – II*. Lisboa, Arcádia, 1976.

\_\_\_\_\_. *Espaço do Invisível – III*. Lisboa, Arcádia, 1977.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FRANCO, Antônio Cândido. O tempo circular gnóstico e o homem de terra em Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

GAMA, Manuel. A trilogia vida-morte-Deus em Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

GANHO, Maria de Lourdes Sirgado. O trágico da existência em Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Rio de Janeiro: EDIOURO, s.d..

GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GÓES, Lauro & SENNA, Marta de. Real e real em Lope e Calderón. In: *Perspectivas – II*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. Raul Brandão e os “poetas em prosa”. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JOZEF, Bella. A Crise do Romance e o Romance da Crise. In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da & SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (org.). *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2005.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os Sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio – I*. Lisboa: INCM, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: BERARDINELLI, Cleonice; SANTOS, Gilda & SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (org.). *Singularidades de uma cultura plural – XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Álvaro Manuel. Raul Brandão: para além dos modelos. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

MARTINS, J. Cândido. A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a geração de 70*. Lisboa: Moraes Editores, s.d..

MENDILOW, A. A.. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MOURÃO, Luís. "Húmus": a interrupção, os papéis, a cópia. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

NIETZSCHE, Frederico. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

PEREIRA, Maria Eduarda Vassalo. A notação da luz em alguns textos narrativos de Eça de Queirós (o velho candeeiro cor-de-rosa). In: *Eça e Os Maias*. Porto: Edições Asa, 1990.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d..

QUESNEL, Alain & TORTON, Jean. *A Grécia – mitos e lendas*. São Paulo: Ática, 1999.

REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

RESENDE, Beatriz. O homem trágico: um herói do paradoxo. In: *Perspectivas – II*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Raul Brandão existencialista “avant-la-lettre”. O espanto, o sonho, a consciência e a morte. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

ROSA, Victor da. Configurações da ausência. In: *Revista Mafuá – nº 4*. Florianópolis: UFSC, 2005.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1982.

SEABRA, José Augusto. Simbolismo e utopia em Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

SHARPE, Peggy. *Espelho na rua: a cidade na ficção de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Presença, 1992.

SILVA, Carlos Henrique do Carmo. O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

SILVA, Edson Rosa da. Do Museu à Biblioteca Imaginária. In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (org.). *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

SOARES, Angélica. *Ressonâncias Veladas da Lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TANNER, Michael. *Schopenhauer*. São Paulo: UNESP, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VERÍSSIMO, Mário André P.. Raul Brandão: uma ontofonia da palavra, uma escrita da carne. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

VIÇOSO, Vítor Manuel. Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)