

*Das teorías sobre o Realismo à prática hermenêutica:
um passo importante para a compreensão da
narrativa queirosiana*

From the theories about Realism to the hermeneutical practice:
an important step towards the understanding of the queirosiana narrative

Eunice Piazza Gai

Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil

Resumo: O trabalho reflete sobre o tema do Realismo a partir de um ponto de vista estético-filosófico, bem como apresenta uma abordagem hermenêutica do conto “No moinho”, de Eça de Queirós. As reflexões acerca do Realismo baseiam-se em textos de Ian Watt, Pierre Bourdieu, Johannes Hessen e Eça de Queirós. A interpretação do conto retoma os temas da leitura e seus efeitos e do espaço, procurando reconfigurá-los à luz das perspectivas realista e irônica, no intuito de evitar acenar com uma possível visão moralizante para o texto.

Palavras-chave: Realismo. Eça de Queirós. Ironia. Estética. Hermenêutica.

Abstract: The work reflects on the theme of Realism, from a philosophical-aesthetic point of view, as well as presents a hermeneutical approach “At the mill” (“No Moinho”) tale of Eça de Queirós. The thoughts about Realism are based on texts by Ian Watt, Pierre Bourdieu, Johannes Hesse and Eça de Queirós. The interpretation of the tale, restates the themes of reading and its effects and the space, looking to reconfigure them in the light of realistic perspectives and irony, in order to avoid a suggestion of a possible moralizing vision for the text.

Keywords: Realism. Eça de Queirós. Irony. Aesthetic. Hermeneutics.

No presente estudo, volto-me para o universo queirosiano, buscando interpretar um dos contos do autor e também refletir sobre o tema do Realismo na literatura de ficção. Nesse sentido, uma obra como a de *Eça de Queirós*, que se insere no contexto do movimento realista de sua época, mas possui uma complexidade inegável, pode oferecer elementos para a reflexão.

Na constituição do ensaio, discuto algumas ideias acerca das possibilidades de definição de Realismo do ponto de vista crítico, filosófico e literário; valho-me das proposições de Ian Watt e Pierre Bourdieu, em textos que associam o Realismo ao romance, e de Johannes Hessen, que traz uma contribuição do ponto de vista epistemológico. Apresento também uma reflexão sobre a participação de *Eça de Queirós* no movimento do Realismo e depois tomo alguns elementos do conto “No moinho”, tais como as metáforas espaciais e o papel da literatura de ficção, com a finalidade de verificar se, na abordagem dessas temáticas, estão presentes os princípios norteadores da concepção realista do mundo e o que eles significam nesse âmbito do literário.

O Realismo e a expressão do humano

A constituição de um arcabouço teórico que permita entender tanto o sentido filosófico do Realismo como a sua manifestação em narrativas inicia pela concepção de que o Realismo está associado ao romance, ao surgimento desse gênero que se caracteriza pela busca incessante e detalhada da expressão do que seria o humano, o especificamente humano.

Para equacionar a questão de que o Realismo está associado ao surgimento do gênero romance, parto das considerações feitas por Ian Watt no livro *A ascensão do romance* (1990), onde ele procura responder a determinadas questões, tais como: o romance é uma forma literária nova? Em que difere das formas de ficção da Antiguidade ou da Idade Média? Se há diferenças, por que apareceram em determinada época e não em outra? O autor conclui, a partir de análise voltada aos historiadores da literatura, que o Realismo é que estabelece uma diferença essencial entre a nova forma e a antiga, em termos de ficção.

A respeito do humano, ainda em Watt (1990), consta a ideia de que os aspectos que o caracterizam nos romances são o vulgar e o baixo, em contraposição ao ideal e transcendente. A palavra Realismo está primeiramente associada à escola dos realistas franceses e tem na sua origem a intenção de denotar ou explicitar a verdade humana, contrapon-

do-se à idealidade poética presentes, respectivamente, em Rembrandt e na pintura neoclássica. A palavra foi utilizada pela primeira vez em 1835; mais tarde, em 1856, com a fundação do jornal *Realismo*, editado por Duranty, o termo assumiu uma conotação literária.

Após essa denominação primeira, o termo sofreu inúmeras variações em suas possibilidades significativas. Mas a primeira pedra estava lançada e, desde então, o Realismo vem se constituindo como a expressão do que há de especificamente humano, em contraposição ao idealizado, o que pode ser explicitado, por exemplo, nas histórias dos pícaros, onde são privilegiados os elementos econômicos, carnais, da fome e da necessidade. Esse aspecto pode já ser vislumbrado na pré-história do gênero romance, naqueles momentos literários em que se retratavam aspectos da vida vulgar. Por exemplo, a história da matrona de Éfeso, personagem do livro *Satiricon*, de Petronio, é realista porque “mostra que o apetite sexual supera as tristezas de esposa” (WATT, 1990, p. 12).

Mas não só esses aspectos caracterizam o Realismo, segundo Watt; o termo abrange também as questões próprias da experiência humana e não estaria apenas na espécie de vida apresentada, a baixa, ou a da necessidade e a dos apetites, mas também na forma como se apresenta, em que as escolhas estilísticas e de linguagem são relevantes.

Essa concepção também se aproxima da visão dos realistas franceses que consideravam que as suas manifestações artísticas estariam buscando uma expressão mais desapaixonada da vida humana, menos lisonjeira, e que seus quadros assim o eram porque se baseavam numa visão mais científica do que se tentara antes. Nesse ponto parecem confluir as ideias de cientificidade e realidade e o romance seria o gênero ao qual interessaria estabelecer uma relação entre a obra literária e a realidade que ela imita.

Do ponto de vista dos estudos literários, ao refletir sobre o conhecimento veiculado pelos textos ficcionais, a questão da experiência humana se torna relevante. Trata-se de um tema onipresente nas obras consideradas realistas e pode fornecer inúmeras possibilidades de entendimento da natureza humana. O romance o incorpora de um modo específico, em termos de estilo e estruturas, que diferem das outras formas de narrativas ficcionais.

Nesse sentido, Watt (1990) observa que no caso das epopeias, por exemplo, os enredos baseavam-se na História ou na fábula. Eram sempre os mesmos, e as obras eram avaliadas pela forma como o au-

tor respeitava os cânones estabelecidos pelas concepções do gênero. Já o romance privilegia a experiência individual, sempre única e nova, portanto. É por isso que o romance é um gênero literário que expressa os valores de uma cultura muito apegada à novidade. Por isso, também, para dar a impressão de fidelidade em relação à experiência humana, as convenções formais do romance são mínimas e essa é a condição do seu Realismo; ele não se permite imitar as convenções dos gêneros tradicionais, uma vez que isso implicaria um certo artificialismo. O romance, pela perspectiva de Defoe, inaugura uma nova tendência na ficção, que é a sua total subordinação ao modelo da memória autobiográfica, plasmada na experiência individual e numa conduta plausível da personagem.

Assim, na esteira do romance, manifestam-se características importantes do Realismo: a preocupação em expressar a experiência humana, as escolhas em relação à linguagem e a visão de que a vida humana possui um caráter menos idealizante do que se poderia supor.

Do ponto de vista filosófico, há também várias considerações a serem feitas a respeito do Realismo. Johannes Hessen, em seu livro *Teoria do conhecimento* (2000), expõe concepções que estão no centro de algumas das principais filosofias que nortearam o pensamento ocidental desde os seus primórdios; nelas o Realismo constitui o foco das reflexões.

Conforme o autor, entende-se por Realismo o ponto de vista segundo o qual existem coisas reais, independentes da consciência. Há variações dentro desse ponto de vista; por exemplo, o realismo ingênuo julga que as coisas são exatamente como se as percebe, como as cores, que se veem nas coisas e que estariam afixadas como qualidades objetivas. O realismo natural se evidencia no fato de que já não identifica conteúdo perceptivo e objeto, mas sustenta que os objetos correspondem exatamente aos conteúdos perceptivos. Para o realista natural, como para o ingênuo, “é absurdo admitir que o sangue não seja vermelho, que o açúcar não seja doce e que vermelho e doce devam existir apenas em minha consciência” (HESSEN, 2000, p. 74).

Há também o realismo crítico que considera que “nem todas as propriedades presentes nos conteúdos perceptivos convêm às coisas” (HESSEN, 2000, p. 74). Tais propriedades são apreendidas pelos seres humanos por meio de um sentido, existem apenas em sua consciência e surgem na medida em que estímulos externos atuam sobre os órgãos sensíveis. Mas, ainda assim, certos elementos causais e objetivos devem

ser pressupostos nas coisas. Se o sangue parece vermelho para alguém, é porque isso se fundamenta nas características do objeto.

De acordo com o autor, esses três tipos de realismo fizeram parte da filosofia grega antiga. No primeiro período do pensamento grego, era o realismo ingênuo, em Aristóteles, o realismo natural e, em Demócrito, o realismo crítico. Até a Idade Moderna, predominou a visão aristotélica e, então, a visão de Demócrito foi revisitada a partir das pesquisas nas ciências da natureza. Mas há uma tese, a principal, que esse tipo de Realismo compartilha com os outros dois, de que há objetos reais independentes da consciência.

Por fim, no século XIX, há um outro tipo de Realismo, surgido com Maine de Biran e Dilthey e na fenomenologia de orientação realista, com Max Scheler, denominado realismo volitivo, que considera que a realidade não pode ser provada, apenas experienciada, vivenciada através do querer, que é uma faculdade diferente do intelecto.

Watt (1990) também contribui com reflexões a respeito da questão filosófica do Realismo. Assinala a presença de uma visão que acentua a importância dos sentidos na percepção da verdade, o que vem corroborar o fato de que o Realismo procura centrar-se na condição humana propriamente dita, no que ela tem de material, visível, palpável. Além disso, a visão do realismo filosófico valoriza o estudo dos particulares, da experiência, e dá importância à semântica e à correspondência entre palavra e realidade, o que remete também à correspondência entre vida e literatura.

Em princípio, seguindo as reflexões do autor, o termo realismo aplica-se à visão dos escolásticos da Idade Média, segundo a qual as verdadeiras realidades são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, da percepção sensorial. Ora, o romance surge na Era Moderna, quando se buscava, justamente, o afastamento da ideia de universais, por isso o Realismo passa a ter outra significação. Na modernidade, busca-se a afirmação da ideia de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos. Essa perspectiva tem como fonte os sistemas filosóficos de Descartes e Locke. A importância desse pensamento para o romance relaciona-se aos métodos de investigação utilizados e ao tipo de problemas levantados.

Embora sem esgotar as questões filosóficas inerentes ao entendimento do sentido do Realismo, essas reflexões podem auxiliar na compreensão da cosmovisão que se denominou de realista no século XIX, no âmbito das artes e da literatura, e predominou em boa parte da literatu-

ra de ficção dos anos posteriores. Trata-se de uma herança muito forte na literatura, e, ainda nos dias de hoje, surgem novas formas de ressignificar esse modo de entender a realidade. Há que considerar os Neorealismos, os Hiper-realismos, além do Realismo do século XIX, a que se filiam muitas narrativas, do século passado e também da atualidade.

Todavia, é necessário fazer menção ao fato de que outras perspectivas acerca do romance também se estabeleceram desde o início. Outrora, como hoje, há plenas discordâncias a respeito do que deva ser um romance, uma narrativa literária. Embora a tendência realista justifique o surgimento do romance em seu espectro mais amplo, não é possível considerar que seja essa uma tendência única de entender e explicitar o gênero nas suas origens. Outras concepções acerca dele podem ser encontradas na tradição literária. Watt (1990) assinala que o romance corresponde, na ficção, ao que Descartes e Locke preconizavam na filosofia, ou seja, a ideia de que o pensamento brota dos fatos imediatos da consciência. Mas essa percepção teórica não foi aceita incondicionalmente. Havia, no mesmo período, outras tendências, como as neoplatônicas, atribuídas a Shaftesbury, por exemplo, que manifestavam incontestemente aversão a esse tipo de literatura, uma vez que fariam com que o poético se desvanecesse na singularidade e na minudência.

Outros aspectos relevantes na concepção do gênero “romance realista” é a presença e significação do espaço e do tempo. Estes são fatores inerentes à estrutura desse gênero, tanto em seus primórdios, nos romancistas focados por Watt (1990), como nos posteriores. As personagens do romance só podem ser individualizadas se estiverem num contexto espacial e temporal, enquanto nas demais formas de narrativas as histórias eram atemporais e refletiam verdades morais imutáveis.

Ainda, na literatura da tradição, a dimensão temporal tinha uma nula importância, haja vista a preconização de que a ação devesse transcorrer no período de 24 horas. As verdades universais poderiam estar contempladas ou condensadas nesse período; já no romance é valorizada a experiência do tempo presente, da duração. O espaço é correlato ao tempo. Nas comédias e tragédias, o espaço era vago, tanto quanto o tempo, ao passo que o romance o valorizou, procurando fazer com que a narrativa o apresentasse como se fosse um espaço físico real. Nesse caso, as descrições são detalhadas e vívidas. A necessidade da verossimilhança que perpassa o romance determina que é necessário colocar o homem inteiramente em seu cenário físico.

Prosseguindo nesse intuito de caracterizar o Realismo, há que mencionar a visão de Flaubert, cuja obra vem desafiando os intérpretes através dos tempos. Para os propósitos deste estudo, vale notar os seguintes aspectos: a preocupação com a linguagem, a ideia por ele enunciada de que pretendia expressar o medíocre, a ambiguidade e o paradoxo que essa obra representa. O fato de pretender dizer bem o medíocre vem corroborar a visão já proposta acerca do Realismo que tinha em vista voltar-se para o baixo, o humano carnal, cotidiano; porém, a obsessão estilística do autor traz outras implicações hermenêuticas. Por isso, a perspectiva de que sua obra é mais do que um exemplo de aplicação das concepções realistas precisa ser considerada. Assim também a de Eça de Queirós, leitor e admirador de Flaubert.

Apesar de ser considerado o pai do Realismo na literatura, Flaubert se manifestou observando que odiava o real. Por ter afirmado também que detestava igualmente a falsa idealidade que lograva as pessoas na época, ficou difícil para a tradição situá-lo exatamente numa escola. Segundo Bourdieu (1996, p. 112), foram utilizadas expressões que configuram oxímoros para o classificar; foi denominado um “neoparnasiano da prosa”, ou foi dito que praticava um “realismo da arte pela arte”. O certo é que Flaubert tinha uma preocupação fundamental em torno dos valores e da vida burguesa, mas colocava-se a seguinte questão: “Como fazer diálogo trivial que seja bem escrito?” Era o refinamento da escrita contrastando com a trivialidade do assunto. Ele afirmava que Flaubert escreveu *Madame Bovary* para mostrar que as tristezas burguesas e os sentimentos medíocres podem suportar a bela linguagem. Vale também referir aqui uma frase de Sainte-Beuve, citada por Bourdieu (1996, p. 116): “Uma qualidade preciosa distingue o Sr. Gustave Flaubert dos outros observadores mais ou menos exatos que, em nossos dias, gabam-se de traduzir em consciência a realidade, e por vezes conseguem; ele tem estilo.”

Ainda segundo a visão de Bourdieu, o programa que se anunciava na fórmula “escrever bem o medíocre” queria mostrar que, para Flaubert, era necessário escrever o real e não descrevê-lo, ou imitá-lo, ou deixá-lo de alguma maneira produzir-se a si próprio, representação natural da natureza. Ou seja, o autor pretendia fazer o que define propriamente a literatura, “mas a propósito do real mais insipidamente real, mais ordinário, mais insignificante que, por oposição ao ideal, não é feito para ser escrito” (p. 116). Essa dissonância entre refinamento da escrita e trivialidade extrema do assunto, segundo Bourdieu, lembra a

cada instante a distância irônica, por vezes paródica, do escritor em relação ao que escreve e indica a negatividade. E cita a frase de Zola, para quem Flaubert professa o verdadeiro niilismo, “não escreveu uma página onde não tenha cavado o nosso nada” (p. 114).

A visão apresentada por Bourdieu, que aponta a ironia e a negatividade como aspectos relevantes da escrita de Flaubert, assume uma importância decisiva na perspectiva norteadora deste trabalho. Com efeito, Eça era admirador do escritor francês e parece ter cultivado uma visão do mundo muito próxima da que este praticava.

Os estudos acerca do Realismo enquanto visão teórico-filosófica indicam que ele se caracteriza por conter no seu cerne a ideia de que seria possível, através da investigação, do conhecimento, da ciência, alcançar a verdade, propor um juízo a respeito das coisas do mundo e do ser humano. Essa perspectiva pode corporificar-se no Realismo do século XIX e também nos primeiros romancistas estudados por Watt. Por influência da visão científica do momento histórico, pela força das correntes filosóficas, pelo progresso material que se desenvolve no momento, há que acreditar. Então, parecem viáveis as tentativas de melhorar o mundo e os seres humanos. A partir da crítica aos valores reinantes, a partir do conhecimento da natureza humana, das condições sociais e históricas, a realidade poderia ser transformada. Assim, os pressupostos da visão realista, em princípio, surgem como uma possibilidade estética para escritores como Eça e Flaubert, mas as suas obras não se enquadram de modo absoluto no cânone realista tal como propugnado no século XIX, uma vez que inserem a ironia como eixo principal para o estabelecimento de sentido aos seus textos.

Eça de Queirós fez parte do movimento realista. Participou das Conferências do Cassino Lisbonense, em 1871, proferindo uma delas sob o título de “O Realismo como nova expressão da arte”, em que propugnou as teses da nova estética, compartilhadas por Antero de Quental, Teófilo Braga e Oliveira Martins. Conforme análise de Vianna Moog (1977), Eça compreendia o Realismo como uma base filosófica, um guia para o pensamento humano no trato da arte como o reino do belo, do justo, do bom. Relacionava o Realismo ao presente, ao novo, ao detalhe científico, à experiência. Pretendia que ele fosse uma crítica aos seres humanos e que os pintasse aos seus próprios olhos, para que eles se reconhecessem e se analisassem quanto a saber se eram verdadeiros ou falsos os seus valores, e também pretendia que a arte realista condenasse a realidade.

Querida ainda que o Realismo fosse anticonvencional, que procrevesse o enfático, o piegas, o falso e proclamasse o justo. Exemplo do que constituía o Realismo para Eça: Flaubert, com *Madame Bovary*. Na visão de Eça, o adultério aparece ali sob nova roupagem, ou melhor, nu, diferente do que era para os românticos, uma força poética. Agora era visto como ato ilegítimo, venal, com seu pavoroso cortejo de culpas, alucinações, remorsos, terrores, aviltamentos, vergonhas, ruínas. Assim entende ou interpreta o livro de Flaubert. E assim constrói várias de suas obras, com ênfase semelhante.

“No moinho”: a leitura, o espaço, a ironia

O conto “No moinho” apresenta as prerrogativas acima delineadas. Parece corresponder às preleções e à interpretação que o autor português faz em relação ao texto de Flaubert, acenando com os respectivos aviltamentos, vergonhas e ruínas a denegrir a personagem principal. Apesar de ser uma narrativa curta, possui características semelhantes às do romance *O primo Basílio*, por exemplo. Se difere na extensão e na quantidade de elementos de constituição do enredo, possui várias semelhanças temáticas, estilísticas e de ponto de vista. Por essa razão, considero possível interpretar o conto à luz da perspectiva teórica desenvolvida na primeira parte deste estudo para explicar o romance realista. Tanto Flaubert quanto Eça dedicaram-se às narrativas curtas ao lado da sua produção romanesca.

É possível observar que o texto condensa uma visão estética na qual aparecem as principais questões já abordadas a respeito do Realismo. Lá estão personagens comuns, pertencentes a estratos sociais baixos; expõe aspectos que caracterizam o humano, como a doença, as paixões, a brutalidade etc.; busca relatar a experiência individual das personagens e está muito próxima da vida vivida, com seus problemas, traições, degradação etc.; o espaço e o tempo são dados relevantes na configuração do conto; é uma espécie de memória biográfica, que “plasma a experiência individual e a conduta plausível da personagem”. A par disso, é preciso atentar para o ponto de vista da narração, com o propósito de verificar se ele tem em mira apenas focar essa visão realista dos seres humanos e do mundo ou se aparecem outros elementos para configurá-lo.

A perspectiva hermenêutica se constitui na medida em que a reflexão teórica e a elaboração de sentido do texto precisam dar-se a partir do estabelecimento de um processo de escuta que visa a alcançar

não só o que aparece e está devidamente expresso, mas também o que permanece nas entrelinhas e no âmbito do não dito.

Neste aspecto, procuro seguir a visão de Pareyson (1997, p. 226), que observa:

Em primeiro lugar, a interpretação exige um processo. Com efeito, trata-se de sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra, e é preciso procurar esta correspondência, com um esforço hábil e atento, vigilante e controlado, senão a revelação não acontece e a vontade de penetração fica frustrada, desembocando na incompreensão.

No intuito de alcançar essa meta, de identificar a correspondência entre um ponto de vista pessoal, ou seja, a ideia de que a obra de Eça não pode ser lida apenas dentro dos parâmetros propugnados pela escola realista, sob pena de diminuir o alcance da mesma, e a presença efetiva desse ponto de vista no âmbito estético do texto, estabeleço o processo de escuta, avaliando alguns elementos narrativos, bem como a presença dos pressupostos realistas.

O conto narra a trajetória de uma personagem feminina, Maria da Piedade, que, no início, aparece como santa e depois torna-se motivo de opróbrio, devido aos percalços da existência que lhe coube levar. Oriunda de uma família pobre e desajustada, casa-se com João Coutinho, um indivíduo doente, entrevado desde jovem. Depois de casada, vive uma vida sombria, às voltas com o marido e os três filhos, doentes também. Em certo momento, conhece a paixão, através de um primo do marido, um romancista bem-sucedido, vindo de Lisboa para resolver casos de terras e heranças. Desde então, passa a ler, a ter casos, a desleixar a família e os afazeres. Deixa de ser uma fada, uma santa, como era conhecida na vila e apresentada pelo narrador, e passa a ter amantes.

O título do conto já remete ao espaço, um elemento fundamental no contexto do Realismo, o que indica de antemão que há uma intencionalidade bem marcada. O espaço, com efeito, vai desempenhar um papel relevante na configuração da narrativa. Primeiro, o título refere-se a certo local, situado um pouco distante de onde a família residia. Trata-se de um local privilegiado, bem localizado, para onde as pessoas vão a passeio, para usufruir da vista e da apazibilidade que ele propicia, para admirá-lo. Conforme as palavras do narrador, “era esse recanto de verdura que

era o idílio da vila” (QUEIRÓS, 1988, p. 140) ou então: “Era um recanto de natureza digno de Corot, sobretudo àquela hora do meio-dia em que eles lá foram, com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente...” (p. 141).

Ao contrário, o espaço da casa em que habita a família de Maria da Piedade não é nada aprazível. Logo no início é descrito da seguinte forma:

A casa, interiormente, parecia lúgubre. [...] havia sobre as cômodas alguma garrafada de botica, alguma malga com papas de linhaça; as mesmas flores com que ela, no seu arranjo e no seu gosto de frescura, tornava as mesas, depressa murchavam naquele ar abafado de febre, nunca renovado por causa das correntes de ar. (p. 135).

*Das teorias
sobre o realismo
à prática
hermenêutica*

107

Depois, mais ao final do conto, o espaço da personagem em sua nova fase é digno de nota:

E agora deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe. (p. 145).

Nessas citações, fica acentuado o fato de que as personagens existem amalgamadas ao seu espaço. Há uma coincidência entre o momento de beleza do conto, de enlevo, com a ação ocorrendo em um lugar privilegiado, localizado no alto, coberto de verde, com águas rumorejantes e uma construção insólita.

Já o interior da casa é apresentado como hostil, com cortinas de casa; parece ser lúgubre, abafado e sem ar; há a presença de remédios, flores murchas, pessoas deitadas. Da janela, Maria da Piedade vê o mundo passar. Revela-se aí a existência sofrida e árdua, o estado de reclusão, a abnegação da personagem. É assim que o espaço da casa, hostil, conforma o seu caráter e a sua visão do mundo, as suas parcas perspectivas, enquanto o moinho conforma a sua felicidade momentânea e utópica. A espacialidade assume uma posição determinante na evolução da trama, na evolução da personagem e na atribuição de sentido ao texto.

Vivendo naquele ambiente lúgubre e abafado, em sua aceitação desse estado de coisas, a personagem é julgada santa e mártir, tanto pela vila como pelo narrador. Mas depois experimenta o sabor da beleza

e da liberdade do espaço aberto e ensolarado do meio-dia e não mais se conforma com seu modo de vida.

Nessa etapa de sua transformação como personagem, encontra refúgio na imaginação, cuja vivência é potencializada pelas leituras que realiza e lhe propiciam a possibilidade de criar e viver em outros espaços e situações, ainda que virtuais. Impossibilitada de sair, de fato, do espaço hostil em que se encontra, a heroína sai dele através da imaginação, materializada na leitura de romances que engendram vicissitudes outras, porém semelhantes às que vive ou deseja viver.

Um tema caro a Eça e a Flaubert é a leitura. Em algumas de suas obras, apresentam-na relacionada às obras românticas que produzem um sentimentalismo destrutivo. Porém, no conto, apesar de constar esse olhar, também é possível observar que as leituras transformam a vida da personagem. Ela consegue vivenciar a realidade de forma diferente e o seu comportamento se modifica a partir das obras que lê. Fica delineado o modo como isso ocorre. Lê todos os romances de Adrião, principalmente um, intitulado *Madalena*, em que a heroína abandonada morrera de amor. E o narrador frisa: “chorando as dores das heroínas de romance, parecia sentir alívio às suas” (QUEIRÓS, 1988, p. 144), numa nítida alusão ao papel catártico da ficção.

Com o passar dos dias e das leituras, começa a desejar um mundo diferente do seu próprio e passa a detestar a realidade. A imaginação suplanta a realidade e com razão, pois aquela não precisa contemplar o mau hálito do marido, a sujeira dos emplastos, as feridas das crianças. Antes, tudo isso era real e aceitável; depois, tudo continuava real, mas já então inaceitável. Por isso, além de uma condenação da leitura, que incentivaría o sentimentalismo doentio, e que representa o ponto de vista do narrador, é preciso considerar, no mínimo, certa ambiguidade em relação a ela, uma vez que possui uma força decisiva no âmbito da proposta estética que configura o conto. Além disso, trata-se de um sofisticado exercício metaficcional, pois a realidade e o real, referidos aqui, nada mais são do que ficção e, dentro dela mesma, a partir da constituição do enredo e das personagens, decorrem reflexões a respeito de seu papel e de seus efeitos.

Cabe aludir ainda aos nomes próprios, considerando que a escolha dos mesmos é relevante para a perspectiva realista. Watt (1990) se refere à preocupação dos primeiros romancistas na escolha dos nomes, que deveriam corresponder aos das pessoas da vida real, pertencentes àquela classe social preferida por eles, a classe burguesa. É assim que a

heroína do conto se chama Maria, como todas, mas acrescida de Piedade, isto é, digna de tal sentimento que está até mesmo no nome. O marido é Coutinho, diminuto, pequeno, enquanto o romancista é Adrião, grande, poderoso na sua influência emocional e imaginativa. A par disso, esses nomes encerram uma grande ironia e um possível riso.

E, também, o que dizer da patologia dos ambientes familiares doentios, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico? São criaturas entrevadas, remelentas, cheias de feridas, quando não bêbadas, espancadoras, como o pai da personagem feminina. É claro que, nesse caso, está aí explícita a intenção de criticar a sociedade, de anatomizar os seus vícios, denunciá-los para que ela pudesse corrigir-se, prerrogativas que podem ser encontradas nos pressupostos do Realismo do século XIX.

Diante disso, o leitor, seguindo as pistas que o narrador deixa, pode ser tentado a fazer uma leitura moralizante do texto e julgar que se trata de uma história de sedução, em que a mulher, esse ser frágil, vivendo num espaço opressivo, está predisposta a ser seduzida pelo homem citadino, culto e sem muitos escrúpulos. Então, seria possível considerar o conto como o retrato de uma decadência. Aparentemente, essa parece ser a ideia central que, todavia, não se sustenta. Bem vistas as coisas, não se trata de decadência e sim de estados igualmente problemáticos. Afinal, como escolher entre ser fada e santa naquelas condições e ser uma mulher adúltera? Qual seria a possibilidade de escolha positiva na urdidura da trama?

Parece que o autor não tinha a meta de propor escolhas ou soluções em termos de proposta estética, apesar do aparente moralismo do narrador. O mesmo ocorre com o romance *O primo Basílio*, em que não resta alternativa para Luíza, além da morte, diferindo, nesse ponto, de Maria da Piedade, que passa a ter outro modo de vida, embora condenável. Apesar de haver um detalhamento quase científico da transformação e da formação da última, que indicaria um dos objetivos ou funções da arte, conforme a concebia Eça, de que através das descrições minuciosas dos seres, dos vícios sociais e individuais esses mesmos seres humanos pudessem vir a conhecer-se e, conseqüentemente, melhorar-se, a arte exercendo assim um papel positivo, o conto deixa entrever as possibilidades absolutamente niilistas da vida dessa personagem. Pois, enfim, qual seria a sua saída? Nesse sentido, Eça parece estar muito mais próximo de Flaubert do que se possa suspeitar, ou admitir. Assim como o mestre francês, que, no dizer de Zola, “cavou o nosso nada”, o autor português também se esmerou nessa (des)construção.

Considerando que Eça explicitou a sua concordância com a estética flaubertiana, cabe lançar um olhar mais sutil em sua obra, procurando captar o não dito. O leitor atento pode constatar que o conto, se parece apregoar que há um contexto social e humano que precisa ser denunciado, não apresenta uma solução possível de ser adotada. Resta apenas uma saída irônica. A não ser que Maria da Piedade assumisse o ideal da santa, ou da mártir, que uma personagem como Felicité, do conto de mesmo nome, de Flaubert, assumira. Mas aí seria necessário penetrar em outro âmbito da criação literária desses autores, que é a hagiografia, e o ponto de vista da narração também seria outro.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. Tradução de João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. **Os melhores contos de Eça de Queirós**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.