

O CONTO “NO MOINHO” DE EÇA DE QUEIRÓS: O TRÁGICO E O REALISMO

THE TALE “THE WINDMILL” OF EÇA DE QUEIRÓS: THE TRAGIC AND REALISM

Adriana Monteiro Mendonça¹

Dante Gatto²

Resumo

Tomando como suporte a perspectiva de trágico, conforme Nietzsche (1844-1900), que se constitui num afirmação da vida, considerando a inteireza da mesma, e considerando, também, conforme Miguel de Unamuno (1864-1936) o sentimento trágico da vida enquanto problemática, tomou-se por objetivo deste artigo, refletir os efeitos do realismo literário como proposta artística vitimada pelo positivismo do século XIX. O conto de Eça de Queirós (1845-1900) “No Moinho” serviu de objeto nesse sentido. Concluiu-se por prejuízo ao trágico, observando não só as contingências do positivismo em relação ao ser, mas também aspectos formais como o desempenho do narrador.

Palavras-chave: trágico, realismo, razão.

Abstract

Taking as support tragic perspective, as Nietzsche (1844-1900), which constitutes an affirmation of life, considering the entirety of it, and considering also, as Miguel de Unamuno (1864-1936) the tragic sense of life as problematic, has been taken for purpose of this article, reflect the effects of literary realism as artistic proposal victimized by positivism of the nineteenth century. The tale of Eça de Queirós (1845-1900) “The Mill” served as the object accordingly. It was concluded by the tragic loss, observing not only the positivism of contingencies in relation to being, but also formal aspects like the narrator’s performance.

Keywords: tragic, realism, reason.

¹ Mestranda em Estudos Literários do PPGEL (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra (MT). **E-mail: ???**

² Doutor em teoria literária pela UNESP – Assis e Professor Adjunto da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra (MT). E-mail: gattod@gmail.com

Ao se pensar no trágico somos, de imediato, levado a sua origem que é de ordem religiosa. Se não podemos dizer que o pensamento trágico nasceu da religião, podemos, com certeza, dizer que ele se tornou reconhecível por meio dela. A solidão é a essência do trágico, argumenta Lukács (2009, p. 42), e tal solidão está no afastamento da condição primordial que ansiamos pelo retorno como todas as religiões trazem subjacente. Eliade (1992, p.12) começa a sua obra *O sagrado e o profano* referindo-se ao livro de Rudolf Otto, *Das Heilige* (1917), que trouxe a novidade de estudar a religião a partir das modalidades da experiência religiosa e não de uma ideia pensada de Deus. Conseguiu-se, assim, esclarecer o conteúdo e o caráter específico dessa experiência que não está no lado racional e especulativo da religião, mas no lado irracional. A ideia de Deus, aliás, já é um esboço de racionalização.

O próprio impulso de conhecer é coisa instintiva, mas tendemos a racionalizar o conhecimento. Unamuno foi incisivo nesse sentido ao se aproximar do sentimento trágico da vida:

[...] Mas será que podemos conter esse instinto que leva o homem a querer conhecer e, sobretudo, a querer conhecer o que leva a viver, e a viver sempre? A viver sempre, não a conhecer sempre. Porque viver é uma coisa e conhecer outra e, talvez haja entre ambas tal oposição, que não possamos dizer que tudo o que é vital é anti-racional, e não só irracional, e tudo o que é racional, antivital. Esta é a base do sentimento trágico da vida. (UNAMUNO, 2013, p. 33).

Na perspectiva kantiana, razão é a faculdade das ideias, que, como postulado, ultrapassa o conhecimento conceitual e científico, uma vez que acolhe elementos de ordem sensível.

Ora, porque *entendemos sentindo* é que inventamos a arte. No entanto, praticamos cotidianamente o termo razão numa dimensão puramente de articulação de conceitos, e, curiosamente, quando estamos diante de questões sensíveis-rationais saímos com a seguinte máxima: *razões que a razão desconhece*. Sim, desconhecemos, mas é assim: racional assim. Na verdade, o que praticamos é uma confusão do termo *razão* com o termo *racionalismo*. Racionalismo seria, pois, a razão eclipsada, atacada do pragmatismo que imprimimos à vida. (GATTO, 2014, p. 7).

A tragédia grega, por exemplo, floresceu quando surgiram as instituições e a democracia, se bem que ainda não cabe falar em racionalismo. A força do absoluto morria à força das palavras e o pensamento mítico encontrava seu correspondente no pensamento filosófico, racional por natureza. O mundo grego, neste contexto, florescia numa ambiguidade: uma luta entre a *diké* (justiça) mítica e a *diké* racionalista. A arte grega assume sua autonomia, desvinculando-se dos cultos e rituais religiosos, frutificando tal ambiguidade que se torna numa maneira de ser e estar no mundo.

Estamos aqui em presença de uma concepção de arte [tragédia grega] completamente nova; ela já não é um meio de atingir um fim em si mesmo. Na sua origem, todas as formas de empreendimento espiritual são totalmente determinadas pelo propósito útil a que servem; mas essas formas contêm em si a capacidade e a tendência a romperem as ligações com os seus fins originários e deles se libertarem, tornando-se independentes. [...] a arte que começou por ser mera servidora da magia e ritual [...] torna-se, até certo ponto, uma atividade pura, autônoma. (HAUSER, 1972, p. 115).

Ora, o racionalismo tenta negar a nossa essência irracional. Isto implica encarcerar Dioniso. Com Dioniso preso temos, também, Apolo impotente em se pensando na dinâmica do trágico como concebeu Nietzsche (1999, p.27), no seu primeiro livro *O nascimento da tragédia* (1871) em que o processo artístico se efetiva por meio do *espírito apolíneo* e do *espírito dionisíaco*, “da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos”. Espírito opostos: a inspiração contida de Apolo e o entusiasmo arrebatado de Dioniso. Trata-se de dois mundos artísticos separados: o do *sonho* e o da *embriaguez*. Nietzsche, no entanto, cabe acrescentar, abandonou tal concepção inicial e se lançou numa visão que ultrapassou os parâmetros estéticos, em direção a uma sabedoria trágica sobre-humana, afirmação da vida no seu vir-a-ser, como está no *Ecce homo* e aparecera anteriormente no *Crepúsculo dos ídolos*:

“O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício dos seus tipos mais elevados à própria inesgotabilidade – eis o que eu chamo dionisíaco, eis o que adivinhei como ponte para a psicologia do poeta trágico. [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 54).

A evidência da independência do trágico em relação à forma da tragédia está em *Assim falou Zaratustra* (1885), em que, “superando o niilismo moral e metafísico, torna-se [Zaratustra] um filósofo trágico ao afirmar o *eterno retorno* e a inocência do devir como ponto culminante de um longo aprendizado”. (CASADO, 2010).

Canção da noite é explicitamente caracterizado como um “ditirambo dionisíaco”. O ditirambo foi exaltado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. Nele o homem é levado à intensificação das capacidades simbólicas, mas há o perigo que esse demoníaco cantar representava para o homem apolíneo que, “diante desse fenômeno, ficava assombrado e temeroso.” (MACHADO, 1997, p. 85, apud CASADO, 2010). No *Ecce homo*, Nietzsche desmerece até mesmo a tragédia grega em nome do Zaratustra: “[...] Que linguagem falará um tal espírito, quando fala a sós consigo? A linguagem do ditirambo. Sou o inventor do ditirambo.” (NIETZSCHE, 2008, p.83).

Em *O Nascimento da Tragédia* o impulso de eternização dos acontecimentos da existência, era o critério de valor mais decisivo e mantém uma ligação com Zaratustra em termos da concepção da sabedoria trágica dionisíaca: o *eterno retorno* se apresenta independentemente da estética metafísica de sua primeira obra. No *Ecce homo* tal pensamento será considerado “a mais elevada fórmula da afirmação que em geral se pode alcançar [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 74).

Conforme Casado (2010):

[...] a afirmação da existência em seu devir já não se faz unicamente a partir de uma transfiguração artística e, portanto, a vida já não depende necessariamente de uma justificação estética, mas pode ser criada como uma obra de arte, encontrando nesta apenas uma vertente para inspirar sua **autopoiesis**. (Grifo nosso).

O dionisíaco alcançou, pois, seu momento supremo. Tal postura afasta Nietzsche do saber socrático, platônico, cristão ou idealista. Configura-se “[...] uma fórmula da máxima afirmação, nascida da plenitude, da super-abundância, um dizer sim sem reserva, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa,

a tudo o que é problemático e estranho na existência...” (NIETZSCHE, 2008, p. 54). Afirmação, portanto, de seu caráter iminente trágico, um *sim* à vida, negação do pessimismo, mesmo que velado, na filosofia, desde Platão. Deste modo, o próprio Nietzsche se anuncia “[...] como o primeiro filósofo trágico – isto é, o extremo contraste e o antípoda de um filósofo pessimista. Antes de mim, não existia a transposição do dionisíaco em *pathos* filosófico: faltava a sabedoria trágica”. (NIETZSCHE, 2008, p. 55).

Voltar-se à vida, pois, como um palco do eterno devir, ser capaz de assumir seus aspectos terríveis, enfrentando suas incertezas, com a avidez de transfigurá-la, aceitando, por vezes, sua falta de sentido, e isto tomado como uma necessidade superior. Nisto consiste a sabedoria trágica dionisíaca.

Cabe acentuar, no entanto, o que Unamuno já nos lembrou: nem tudo que é vital é anti-racional, e não só irracional, bem como tudo o que é racional não é antivital. (UNAMUNO, 2013, p. 33). Aliás, o sentimento trágico da vida repousa nessa contradição.

O realismo literário, por sua vez, surgiu em momento de forte racionalização, principalmente como antítese do idealismo romântico. Ora, negava-se o romantismo enquanto antítese de um processo dialético e retomava-se o classicismo enquanto tese. Fazia-se imprescindível, na segunda metade do século XIX, voltar o olhar e a razão para a realidade, tendo em vista que se mergulhara numa espécie de patologia do sentimentalismo. As correntes científicas da época, como sabemos, deram respaldo e criaram condições propícias para a efetivação do fenômeno. A literatura, como nunca antes, esteve subserviente à ciência. Pela teoria do evolucionismo, de Darwin, o homem passa a ser visto meramente como um animal, regido pelo instinto biológico. O chamado Romance de Tese ou Romance Experimental ganhou força nesse contexto. O Bovarismo constituiu-se num fenômeno do período: as causas da decadência moral da mulher estariam ligadas à excessiva leitura de livros românticos, à vida ociosa e a religiosidade. O determinismo e o experimentalismo tiveram, também, papel importante: passou-se a acreditar que o homem é fruto do meio, da raça e do momento histórico, bem como, não se deve afirmar nada antes de comprovado. O positivismo defendia posturas exclusivamente materialistas e limitava o conhecimento à prova científica, infenso às perspectivas metafísicas. Ao refletir do sentimento trágico da vida, Unamuno lembra os males que tal postura legou à literatura:

Não há muito tempo andou pelo mundo uma doutrina que chamamos positivismo, que fez muito bem e muito mal. E entre os males, trouxe uma análise tal, que os fatos eram esmiçalhados com ela, reduzindo tudo a um pó de fatos. Boa parte do que o positivismo considerava como fatos eram apenas fragmentos de fatos. (UNAMUNO, 2013, p. 24).

Sim, fragmento de fatos. Unamuno avança:

Na psicologia sua ação foi deletéria. Houve inclusive escolásticos metidos a literatos – não digo filósofos metidos a poetas, porque poetas e filósofos são irmãos gêmeos, se é que não são a mesma coisa – que levaram a análise psicológica positivista para o romance e para o drama, onde devem ser apresentados homens concretos de carne e osso e, em virtude de estado de consciência, as consciências desapareceram. Com ela sucedeu o que se costuma dizer que acontece com frequência ao examinar e ensaiar certos complicados compostos químicos orgâ-

nicos, vivos, pois visto que os reativos destroem o corpo que se tenta examinar, os resultados são apenas produtos de sua composição. (UNAMUNO, 2013, p. 24).

Sim, consciências que desaparecem.

Ao dizer que a literatura se mostrou subserviente à ciência e ao positivismo não devemos generalizar, mas há casos exemplares, mesmo sob a regência de grandes escritores como Eça de Queirós, como o seu conto “No Moinho”. Inicialmente, apresenta-se uma perspectiva coletiva da protagonista Maria da Piedade que sumariza a história: “D. Maria da Piedade era considerada em toda a vila como “uma senhora modelo” e “uma santa” (QUEIRÓS, 2003, p. 3). Uma jovem senhora de “beleza delicada e tocante”. Era “[...] loura, de perfil fino, a pele ebúrneia, e os olhos escuros de um tom de violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce.” (QUEIRÓS, 2003, p. 3). Conforme Mendonça (2013, p. 13) o conto “No Moinho” não foge ao modelo tradicional identificado por Henry James, *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*. O narrador, no momento ainda de equilíbrio da narrativa, na apresentação, encaminha, ao primeiro contato com Piedade, informações sobre o frágil equilíbrio da jovem senhora, e somos inseridos no contexto da casa, do marido e dos filhos. João Coutinho, o esposo, “mais velho que ela, era um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha; havia anos que não descia à rua” (QUEIRÓS, 2003, p. 3), contrapondo-se a beleza e juventude de nossa heroína. Os filhos também são doentes e para sustentar a difícil situação Maria da Piedade se reveste de infinita paciência e, neste sentido, é vista como santa. “Os filhos, duas rapariguitas e um rapaz, eram também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos”. (QUEIRÓS, 2003, p. 3). A casa da família também se opõem as características tão joviais de Maria da Piedade, lúgubre e abafada pela presença de tantos doentes, bem diferente, aliás, do moinho.

As construções antitéticas é recurso lúdico muito propício ao trágico. E neste contexto é inserido Adrião, “um homem célebre”, primo de João Coutinho, em todos os aspectos diferente dele, “era um romancista: e o seu último livro, Madalena, um estudo de mulher trabalhado a grande estilo, duma análise delicada e subtil, consagrara-o como um mestre”. (QUEIRÓS, 2003, p. 5). Essa visita causa muito desconforto a Maria da Piedade que “via já a sua casa em confusão com a presença do hóspede extraordinário”. Adrião viera por conta de negócios.

A inserção de Adrião na vida de Maria da Piedade suscita o desequilíbrio à ordem que já estava implantada, apesar de contraditória e, por isto também. Justamente no moinho o beijo do escritor desencadeia o processo. O impulso dionisíaco é acordado em contato com a natureza, afinal, O primitivo cortejo de Dioniso é composto de sátiros e mônades que representam uma tentativa de união entre o homem e a natureza selvagem. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido.” (NIETZSCHE, 1999, p. 31). A natureza é propícia à embriaguez mesmo por força da nossa própria natureza. No *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888, Nietzsche considera ambos, o apolíneo e o dionisíaco, como categorias da embriaguez e assim reflete sobre a oposição destas ideias estéticas, nestas condições:

Thaumazein, Ano VII, v. 9, n. 17, Santa Maria, p. 37-44, 2016.

A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisiaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação. (NIETZSCHE, 1984, p. 69).

Maria da Piedade não era feliz, casara-se sem amor e agora o primo do marido acordará nela possibilidades e sensibilidades nunca imaginadas. Ruptura e muito poderosa. Eis o dionisiaco no horizonte da protagonista que ela apolinizará num sonho maravilhoso que fará a vida querer ser vivida, isto é, antes de se degradar.

Adrião, apesar de ausente, se levantará, enquanto imagem, na consciência amorosa de Maria da Piedade. Se a situação fica resolvida para o escritor, quando decide partir, pois “seria absurdo ficar ali, naquele canto odioso da província, desmoralizando, a frio, uma boa mãe...” (QUEIRÓS, 2003, p. 11). O conflito trágico começa a se processar na consciência de Maria da Piedade. Mas ela acabará limitada no seu desempenho: de santa passa a Vênus sob o poder das leituras românticas.

Lentamente, esta necessidade de encher a imaginação desses lances de amor, de dramas infelizes, apoderou-se dela. Foi durante meses um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado. A realidade tornava-se-lhe odiosa, sobretudo sob aquele aspecto da sua casa, onde encontrava sempre agarrado às saias um ser enfermo. Vieram as primeiras revoltas. Tornou-se impaciente e áspera.

Está nisso a tentativa de provar que o romantismo era um mal e sabemos que não necessariamente as coisas são assim. Ficou-se, pois, na aparência da realidade, em fatos fragmentados, consciências que desapareceram. A descrição da aparência do fenômeno da realidade objetiva, o imediatamente perceptível, em detrimento da essencialidade, era a proposta do positivismo para a literatura. Sente-se, pois, o abalo a especificidade do literário que para nós é o trágico. E o narrador intruso corrobora o fenômeno apresentando um diagnóstico da personagem:

A Santa tornava-se Vênus.

E o romantismo mórbido tinha penetrado tanto naquele ser, e desmoralizara-o tão profundamente, que chegou ao momento em que bastaria que um homem lhe tocasse, para ela lhe cair nos braços: – e foi o que sucedeu enfim, com o primeiro que a namorou, daí a dois anos. Era o praticante da botica.

Além disso, no plano formal, a dinâmica do narrador é fortemente significativa por conta da parcialidade: em um primeiro momento praticando onisciência seletiva, conforme Friedman (2002, p. 81), que consiste em visão *compartilhada* e discurso indireto livre, se trazia à tona a consciência da protagonista (essencialidade) para, depois, quando degradada, abandoná-la, praticando uma visão *de fora* que só descreve as ações, na perspectiva objetiva do realismo. Temos com isso um prejuízo para o trágico que, inclusive, compromete até a verossimilhança da narrativa. Se, como afirmamos, o

forte racionalismo induz ao trágico, porque é a negação da nossa natureza irracional, a resposta a tal negação não deve se reduzir à pura irracionalidade como foi o caso de Maria da Piedade. Ora, como argumentamos, a nossa natureza combina razão e sensibilidade que, por fim, constitui uma totalidade.

O trágico problematiza consigo o próprio valor, instância com a qual a própria arte literária identifica-se.

O fato de ser uma identidade em constante devir, fruto de um *ethos* igualmente em constante devir, não constitui um real problema. Significa, antes que, em nossa busca por conceitos e definições – espelho de nossa busca por nossa própria identidade – o percurso vale tanto quanto a chegada, talvez mais. E, em última instância, se nos permitirmos um pouco de sadia idealização, perceberemos que ao buscar o trágico, encontramos muito mais que apenas o trágico. Encontramos a literatura, encontramos a Arte, encontramos a nós mesmos. (PRADO, 2013, p. 9).

O realismo de Eça, como de resto o realismo de uma maneira geral, representou uma perspectiva pessimista em relação à vida. O trágico poderá assumir diferentes performances condicionadas aos estilos de época. As influências positivistas e uma perspectiva cientificista reduzida em relação à mulher, podemos dizer, condenaram Maria da Piedade e o trágico, neste caso, nos deu a medida de tal condenação.

REFERÊNCIAS

CASADO, Tiago Souza Machado. Sabedoria trágica no último Nietzsche: o impulso dionisíaco para a vida. **Kínesis**, v. II, n. 03, abr., 2010, p. 60-71. Disponível em: <<http://goo.gl/BTmHSC>> Acesso em: 30 out. 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar.-maio, 2002.

GATTO, Dante. Razão, racionalismo, tragédia e trágico. **Tribuna de Tangará**, Tangará da Serra, p. 07, 29 jan. 2014.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico. 2. ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MENDONÇA, Adriana Monteiro. **O trágico em “No moinho” de Eça de Queirós**. 2013. 32 f. Monografia - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, Tangará da Serra, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. Tradução de Artur Morão. Covilhã: 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Hemus, 1984.

PRADO, Marcio Roberto do. Das máscaras que revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. *Revista do Sell*, Triângulo Mineiro, v. 2, n. 2, p.1-9, 2010. Semestral. Disponível em: <<http://goo.gl/6ZJL7u>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

QUEIRÓS, Eça de. **No Moinho**. Pará de Minas: Virtual Books Online M&m Editores, 2003. p. 13. Disponível em: <http://www.acasadoespiritismo.com.br/livrosespiritas/650Livros/no_moinho/no_moinho.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2014. **LINK FORA DO AR**

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida**. Organização e tradução de John O'Kuinghttons. São Paulo: hedra, 2013.