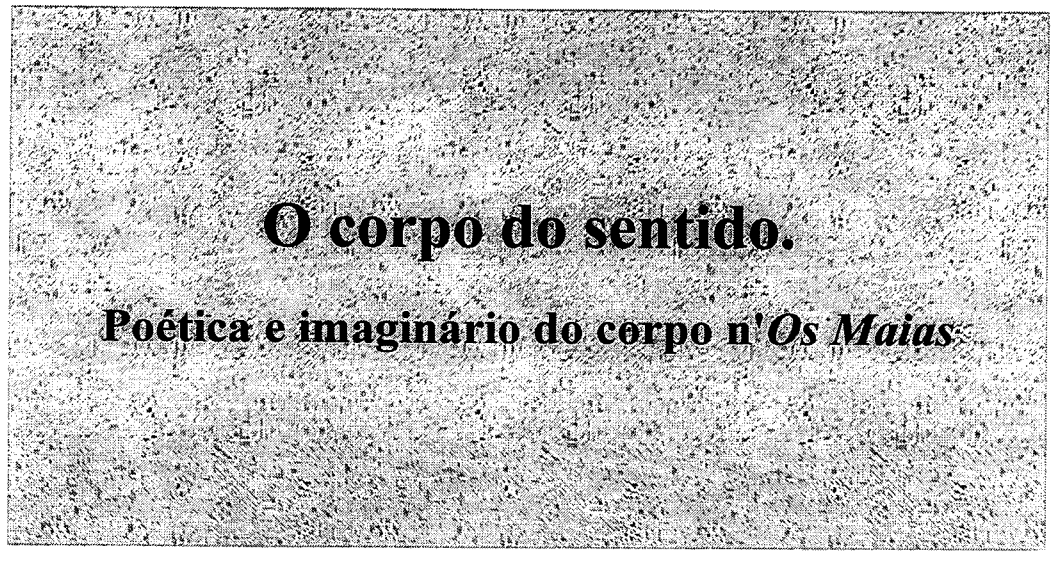
Universidade de Évora

Departamento de Linguística e Literaturas



Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa,

orientada pelo Senhor Professor Doutor Carlos Reis

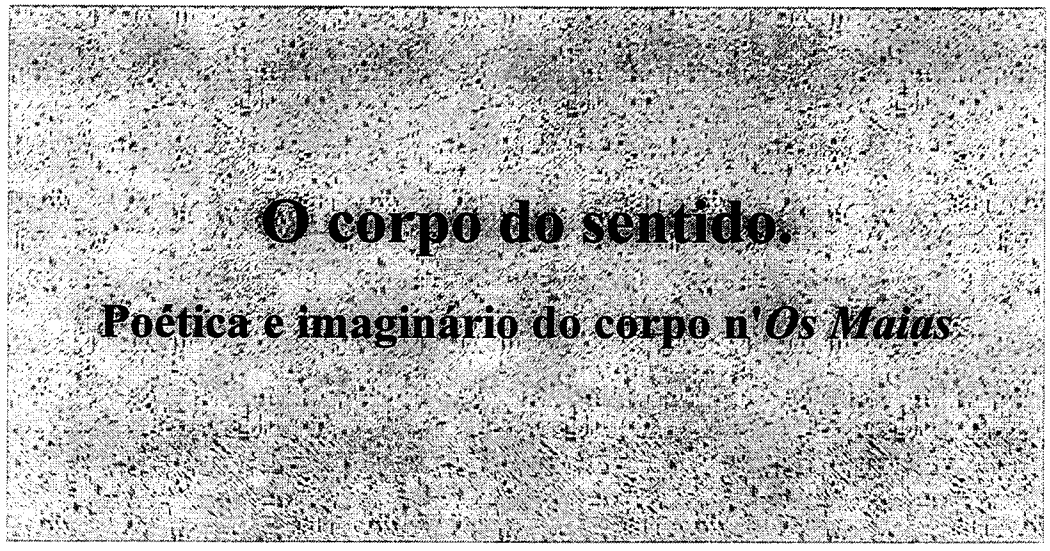
2002

Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Universidade de Évora

Departamento de Linguística e Literaturas



Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa,

orientada pelo Senhor Professor Doutor Carlos Reis

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
142 212

2002

Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Dissertação de doutoramento
em Literatura Portuguesa,
orientada pelo Senhor Professor Doutor Carlos Reis

O corpo do sentido.

Poética e imaginário do corpo n'*Os Maias*

Universidade de Évora
2002
Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre

As imagens aqui reproduzidas são criações inéditas do pintor e escultor **João Honório**.

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

À minha Mãe.

À memória do meu Pai.


FARIAS HONÓRIO

Índice Geral

Prefácio

Agradecimentos

Introdução 1

I PARTE: O corpo e a literatura - o imaginário e o texto

I Capítulo - O corpo e as suas representações 11
II Capítulo - O corpo e o romance 23
III Capítulo - Para um imaginário do corpo n'*Os Maias* 39

II PARTE: A ausência física

I Capítulo - Formas e valores da ausência física no romance 65
II Capítulo - Figuras temáticas da ausência 93

III PARTE: A presença física. Para uma gramática corporal da narrativa

I Capítulo - O corpo n'*Os Maias*: o ficcional, o enunciativo e o simbólico 125
II Capítulo - O lugar do corpo na história 151
III Capítulo - O corpo em discurso 181
IV Capítulo - Corporalidade e enunciação narrativa 221
V Capítulo - Representação corporal e focalização:
Carlos e Afonso da Maia 279

IV PARTE: A presença física. Funções temáticas da corporalidade

I Capítulo - O corpo social 329
II Capítulo - O corpo familiar 377
III Capítulo - O corpo erótico 397
IV Capítulo - O corpo temático de Maria Eduarda 427
V Capítulo - Representação física, identidade e desejo:
a unicidade corporal do universo romanesco 479

Conclusão 529

Bibliografia 541

PREFÁCIO

> Il reste à savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas, comment les haillons du rêve peuvent, devant le rêveur, valoir pour le tissu serré du monde vrai, comment l'inconscience de n'avoir pas observé peut, dans l'homme fasciné, tenir lieu de la conscience d'avoir observé...
>
> [M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*]

No meu livro de leitura da 4ª classe, havia um texto em prosa excepcionalmente curto. Naquele tempo, os textos curtos eram poemas, que apareciam muitas vezes em fim de página: excertos de Augusto Gil, por exemplo. Os textos em prosa eram mais longos e tinham às vezes pequenas ilustrações, que podiam ser enriquecidas a lápis de cor. Aquele não: dois ou três parágrafos densos, e era só. Não havia qualquer possibilidade, ou necessidade, de os ornamentar com desenhos. Eram parágrafos d'*A Cidade e as Serras*.

Valiam o livro inteiro, valiam os poemas todos do Augusto Gil (à excepção, pensava eu, da "Balada da Neve"); valiam até as próprias serras, a Natureza mesma. Quem poderia, depois de os ler, olhar agora para longe, para os montes ou para os vales, sem os considerar logo "poderosamente cavados", sem pensar imediatamente em "bandos de arvoredos", sem ver "espertos regatinhos" por todo o lado? Quem podia olhar agora simplesmente para um casinhoto, sem distinguir logo um rosto, um nariz, uma boca, uns olhos espreitando pelos postigos ou pelas "farripas de verdura" entre as telhas?

Daí em diante, passei a preferir ler primeiro, e olhar depois. Os *farrapos de sonho* já tinham para mim mais corpo do que o sólido tecido do mundo real. Aqueles parágrafos fizeram-me perder a inocência; já não era capaz de sentir sem citar. Ou seja: fizeram de mim uma literata.

Mais tarde, suspeitei de que, pelo menos em parte, *A Cidade e as Serras* troçava exactamente desta atitude. Mas já não havia nada a fazer. Mergulhei, já no liceu, na leitura impaciente de Eça, Ramalho e Camilo. A única forma de vencer a doença (quiçá uma forma fruste da sofisticada doença da Civilização, de que padecia Jacinto) era tentar compreender de que modo e por que motivos um texto de ficção pode estar mais *presente* e ser mais *vivo* do que o mundo real; perceber os modos por que se constrói no leitor a noção *orgânica* de um corpo, de uma presença,

de uma atmosfera imaginária; conhecer o tipo de sortilégio que pode enredar o leitor nessa ilusão lúcida (mais tarde também aprendi que, em parte, era esse o problema de Dom Quixote).

Para perceber isso, decidi ler Eça, cada vez mais, e muitas vezes. Era um excelente tratamento, mas nunca me curei (continuo a olhar o campo pelos olhos do Zé Fernandes). Todavia, para formular esse enigma, era capaz de fazer tudo, até combater moinhos de vento, ensinar Literatura, fazer uma tese de doutoramento sobre *Os Maias*.

Esta dissertação é isso mesmo: a tentativa de circunscrever um enigma - como pode um texto de ficção dar uma tão densa e viva *carne* às suas personagens? Como podem as imagens do corpo poeticamente recuperar, no melhor romance realista de Eça de Queirós, o seu enraizamento profundamente instintivo e obscuro?

Descobri pelo menos que a qualidade sortílega desse romance tem que ver, por um lado, com a fusão, no texto artístico, entre o real, o ficcional e o imaginário, fusão que sempre envolve o leitor, como ensina W. Iser, numa aventura ontológica irrecusável; e que, por outro lado, o corpo sensível pode funcionar, nesse sistema, como uma categoria transversal ou intermediária (um *significante flutuante*, diz José Gil), investida simultaneamente em cada um dos três vectores.

Se, ao contrário do cavaleiro da Mancha, não ganhei juízo com a idade, desde há poucos anos conheço melhor Eça de Queirós - aprendi com quem mais sabe sobre ele. Aprendi sobretudo que, nos estudos queirosianos, campo imenso e polifónico, há lugar para muitos enigmas parecidos com o meu. Para seu e nosso bem, Eça continua a ser um irredutível desafio teórico. Do estado de fruição beatificamente ignorante perante o discurso queirosiano, não evoluí portanto muito; mas, como Carlos da Maia, posso dizer que nessa fruição e nessa ignorância me parece estar contida a minha vida inteira.

Por isso, este trabalho, além das suas próprias insuficiências, pode reflectir também aquelas que são intrínsecas a toda a abordagem racional da criação artística; só posso esperar que, apesar de todas essas insuficiências, seja possível ainda aqui invocar "as forças vastas e ocultas da vida" ou o "alarido primordial" de que fala Octávio Paz - nessa nostalgia primeira do fantasma de Pã, um fantasma elementar que é, também, uma insistente evocação queirosiana.

Agradecimentos

A realização deste trabalho obrigou-me a contrair inúmeras dívidas,
todas irreparáveis:

À Universidade de Évora e, em especial, ao Departamento de Linguística e Literaturas, devo a concessão de dispensa de serviço docente durante três anos, durante os quais preparei e redigi a maior parte do texto. É a primeira de todas as dívidas: aquela que me permitiu que contraísse todas as outras.

Ao senhor Professor Doutor Carlos Reis, orientador desta dissertação, devo muitas lições de crítica sensível, erudição exemplar e afectuosa ironia,. Não há nenhuma forma de lhas retribuir: *filei-lhas, e para sempre.*

Ao meu querido amigo João Honório, pintor, escultor e professor de Arte, devo os belíssimos desenhos, criados expressamente para aqui, e que selam uma amizade de muitos anos. A amizade é mútua - mas a arte é só dele. Ao Gil, seu filho, devo também o afecto e a competência com que colaborou na reprodução gráfica.

A toda a minha família, em especial ao Zé e à Geninha, devo horas incontáveis de dedicação e indefectível compreensão. Temo que a minha vida seja excessivamente curta para indemnizar todos.

E à minha filha Ana Beatriz, devo em particular o ter-me ensinado a fazer *caixas de texto*. O que poderei ensinar-lhe em troca? Ela saberá sempre muito mais do que eu.

INTRODUÇÃO

Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...] le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman [...].

- Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*

1. Como pode um romance *dar corpo* às suas personagens? Como pode um texto criar seres *de carne*? Em que medida a corporalidade - ausente, por definição, do discurso - pode vincular um universo fictício, intervindo na narrativa? Quais os modos e os graus de incidência do corpo humano no discurso romanesco? Haverá romances mais *corporais* do que outros?

O objectivo central deste trabalho é a dilucidação do vínculo estabelecido, n'*Os Maias*, entre o corpo e a narrativa. Aqui se buscará, portanto, uma resposta aproximada a estas e a outras interrogações.

Categoria de base da experiência simbólica, no corpo se cruzam inextricavelmente a espacialidade e a temporalidade, a natureza e a cultura, o significante e o significado. Segundo pensamos, a corporalidade constitui um campo particularmente apto à projecção

textual da espessura imaginária. Acreditamos que as imagens do físico e do orgânico, e as suas capacidades de engendramento ficcional e simbólico, detêm especiais poderes de formação sobre a totalidade da narrativa. Consideramos mesmo que tais poderes permitirão concebê-la como a representação de uma fundadora **imaginação** sobre o corpo.

Esse *corpo romanesco* de que fala a nossa epígrafe é paradoxalmente definido por Roger Kempf como sendo *de carne*, mas existindo apenas no universo textual; identificado com o corpo da personagem, reivindica por vezes uma certa autonomia categorial, como uma segunda linguagem, ou uma específica e clandestina *ordenação* [cf. Kempf 1968: 5/7]. N'*Os Maias*, supomos realmente que uma difusa dimensão orgânica extravasa o domínio da corporalidade *pessoal*. Por vezes textualmente localizável e razoavelmente circunscrita, julgamos que a instância somática pode, a vários níveis e por diversas formas, constituir, nesta obra, um princípio organizativo omnipresente. O papel da corporalidade, cremos, é aqui centralmente constitutivo.

Na realidade, consideramos que é o corpo, n'*Os Maias*, um dos agentes principais do sentido romanesco - e não apenas do seu sentido elementarmente figurativo. De facto, . A implicação profunda do corpo na construção do sentido poderá mesmo, conforme sugere Noëlle Batt [cf. Batt 1996: 132], emprestar ao texto esse *suplemento de exaltação*, especificamente responsável pela sua intensa vibração estética.

Cremos, de facto, que uma reflexão sobre a sintaxe e a semântica da representação física n'*Os Maias* fará compreender a central *organicidade* desta obra, explicitando o modo como o corpo poderá aí ocupar, a vários níveis, um lugar determinante. A construção de um imaginário sobre o corpo - construção veiculada pela representação física, e através dela se constituindo como uma rede de associações de imagens, um conglomerado de motivos temáticos, e uma enunciação de princípios valorativos - terá, segundo pensamos, um elevado poder estruturante no romance.

Esse conjunto temático e as representações éticas e estéticas de que é investido poderão fazer emergir, na obra, uma estruturação simbólica, de motivação fortemente material e afectiva. Tal estruturação deterá segundo cremos, profundas afinidades com uma **poética**. Consideramos que o seu estudo deverá, antes do mais, procurar enraizar-se nas formas textuais de inscrição do corpo, entre as quais se inclui a forma elíptica. N'*Os Maias*, consideramos particularmente relevantes as paradoxais representações da ausência física, e das funções axiais que desempenha, no romance, a sugestão textual de um corpo oculto e subliminar.

2. A problemática colocada pela representação do corpo humano na narrativa literária pode, entretanto, configurar três tipos básicos de questões: por um lado, a um nível latente, as questões que se prendem com a própria definição de corpo, enquanto objecto eminentemente **representável**; depois, as questões respeitantes à sua representabilidade propriamente **literária**; e, finalmente, reclamam reflexão as questões de mais directa implicação metodológica - as suscitadas pela necessidade de ter em conta o ponto de vista especificamente **narratológico**.

Dedicaremos a I Parte deste trabalho à abordagem dos aspectos epistemológicos, das questões teóricas e das consequentes opções metodológicas, implicados pelo nosso tema - o corpo humano enquanto objecto de representação romanesca. Assim, nessa I Parte, procuraremos sistematizar um certo número de pressupostos e de desafios teórico-metodológicos que o tema da representação do corpo neste romance queirosiano pode convocar.

Estarão entre os primeiros aspectos a considerar o da multi-representabilidade do corpo humano, assim como o do estatuto específico da literatura como campo de representação de um imaginário do corpo; tal estatuto será, como diz Claude Fintz [cf. 2000], sempre indissociável de uma postura ética e de um contexto sócio-histórico. Este conjunto de questões básicas levar-nos-á a atentar na necessidade de estabelecer ao nosso trabalho um dupla moldura teórica, decorrente de uma conexão que ele deve permitir evidenciar: a conexão entre uma incidência *poética/sincrónica* - em que avultará a compreensão da ficcionalidade e da poeticidade enquanto categorias compatibilizáveis pela representação corporal; e uma incidência *cultural/diacrónica* - em que será forçoso compreendermos tal representação no seu enquadramento histórico-literário, o de uma *história específica* da representação literária do corpo na ficção realista.

As II, III e IV Partes deste nosso trabalho serão dedicadas à descrição, análise e provisória organização interpretativa da representação física n'*Os Maias*. Tentaremos aferir da amplitude e relevância do papel do corpo na narrativa, com vista à progressiva determinação, nesta obra, de um global **imaginário do corpo**. O desígnio principal da nossa análise será semelhante àquele que Francis Berthelot, em *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, pôde definir deste modo:

> [...] examiner de plus prêt les différentes manières dont le corps des personnages, par ses actions, ses plaisirs, ses souffrances, conditionne le roman tant dans sa structure que dans son écriture, jusqu'à constituer, parfois, la matière même. [Berthelot 1997: 11]

No universo constituído pelas personagens do romance, os valores diegético e discursivo da corporalidade podem ser aferidos através de um conjunto de instrumentos de análise que convirá certamente definir com alguma precisão, por constituírem o grupo mais básico de noções a processar ao longo deste trabalho. A obra que acabamos de citar fornecer-nos-á, justamente, uma tipologia terminológica de base. Apesar do seu carácter elementar, uma breve apresentação destas noções integrará cada uma das várias partes do trabalho.

Servindo-nos de ponto de partida, esta proposta metodológica determinou, primeiro do que tudo, uma opção organizativa essencial: a II Parte deste trabalho será consagrada à **ausência física**; a III e IV Partes tratarão dos vários aspectos da **presença do corpo** no romance - em ordem, respectivamente, à constituição de uma *gramática corporal* da narrativa e à avaliação da *dimensão orgânica* do seu universo temático.

No entanto, esta primeira triagem analítica, baseada na proposta de Berthelot, de modo nenhum circunscreve a totalidade dos conceitos a processar. Constitui, antes, um referencial primário, integrando uma perspectivação analítica que é indispensável tornar mais matizada e mais completa. Consideramos que os conceitos elementares da tipologia de Berthelot, fornecendo-nos uma básica nomenclatura de referência, deverão, na sua aplicação ao extenso universo das personagens d'*Os Maias*, servir instrumentalmente dois tipos complementares de operações analíticas, que tentaremos unificar neste trabalho.

Por um lado, tais conceitos pressupõem uma vinculação às necessárias e estruturantes reflexão e interpretação sobre os aspectos **simbólicos** que, segundo pensamos, devem informar e orientar a coerência substantiva deste trabalho. Neste sentido, as propostas metodológicas de J. de Burgos [1982], sobre que reflectiremos na I Parte, e a de Gilbert Durand [1982], que lhe subjaz, fornecem-nos a orientação fundamental para esta reflexão sobre o imaginário do corpo n'*Os Maias*. Outra referência de base, absolutamente indispensável, será o enciclopédico *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, dirigido por Pierre Brunel [1988], um guia para outras pesquisas mais especificamente orientadas.

Por outro lado, os estudos sobre o imaginário não dispensam, segundo pensamos, a adopção de uma atitude analítica sistematicamente **narratológica**, capaz de actualizar um conjunto articulado e coeso de operações de análise, especificamente adaptadas à

narrativa literária e, em particular, à categoria da personagem. Prende-se com esta convicção o apoio fundamental que nos fornecem algumas obras de Philippe Hamon, tanto "Un discours contraint" [1982], como *Le Personnel du Roman* [1998], *Du descriptif* [1993], *L' Ironie Littéraire* [1996] e *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle* [2001]. Procurámos entender estas obras de diferentes modos: como sólido, básico e abrangente referencial teórico e metodológico; enquanto modelo de abordagem paradigmática, adaptada a universos textuais extensos; e como apoio contrastivo ou analógico, para evidenciar elementos do texto queirosiano que mais directamente se ligarão a determinações periodológicas.

Na verdade, consideramos, como García Berrio [cf. 1994: 515], ser indispensável a colaboração entre a poética do imaginário e a análise rigorosamente formalizada. Por isso, supomos que só a complementaridade metodológica proposta (combinando a perspectiva narratológica, de Berthelot e Hamon, com a perspectiva poético-simbólica, de Burgos e Durand) poderá proporcionar-nos, na fase analítica do nosso trabalho, uma plataforma operatória desejavelmente rigorosa e completa.

Produto de uma reflexão textual sobre as múltiplas implicações da representação física no romance, nos diferentes planos da narrativa e a vários níveis de sentido, tentar-se-á, assim, ao longo das II, III e IV Partes do trabalho, entender o imaginário do corpo, os regimes sintáctico-simbólicos que lhe presidem e as suas múltiplas formas de inscrição n'*Os Maias* à luz de uma virtual *poética corporal* que poderá instituir, na obra, específicos percursos de sentido.

Emergente desta fase literalmente central do estudo, tal poética poderá, na Conclusão, permitir compreender as profundas relações entre a noção de corporalidade e o dispositivo romanesco, a estilização literária da imaginação física e os sentidos nucleares da obra. Constituindo o seu objectivo último, fechará este trabalho a reflexão sobre as implicações mais globalmente estético-literárias do nosso tema, já de certo modo rastreadas na I Parte: aquelas que se prendem com os nexos entre a corporalidade e a poeticidade da ficção literária.

3. Buscando apoio e filiação, tentámos operar, no interior da pesquisa eciana, uma revisão das abordagens e trabalhos com os quais, de forma mais ou menos directa, poderá este trabalho dialogar. No campo especificamente queirosiano, a relativa escassez bibliográfica sobre as temáticas do imaginário e da representação física torna indispensável destacar algumas obras e autores particulares - para além, evidentemente, dos estudos queirosianos de carácter geral ou daqueles que, apesar de manifestarem orientação diversa da nossa, nos forneceram importantes contributos complementares.

Como a qualquer estudo no âmbito da obra de Eça de Queirós, é a este trabalho impossível prescindir do apoio literalmente fundador da obra de Ernesto Guerra Da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, com o seu monumental apêndice, a *Bibliografía Queirociana* [1975]. Fundamentais são, também, as obras de Coimbra Martins (*Ensaios Queirosianos* [1967]), de Machado da Rosa (*Eça, discípulo de Machado?* [s./d.]), de Jacinto do Prado Coelho ("Para a compreensão d'*Os Maias* como um todo orgânico" [1976]), de Alexander Coleman (*Eça de Queirós and European Realism* [1980]) e de Carlos Reis (*Introdução à Leitura d'Os Maias* e *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós* [1982, 1984]).

De âmbito mais geral, devemos ainda referir o *Dicionário de Eça de Queiroz* (coordenado por Campos Matos) [1993, 2000], e dos volumes das Actas dos Encontros de Queirosianos [1988, 1997, 2002]. Gostaríamos ainda de destacar o importante estudo "Eros e Eça", de Eduardo Lourenço [1994]. De Lucette Petit, o ensaio *Le champs du signe dans le roman queirosien* [Petit 1987] constituiu um precioso apoio. Com outra orientação, mas tocando aspectos que a este trabalho particularmente interessam, destacamos também a obra de Alan Freeland *O Leitor e a verdade oculta* [Freeland 1989]. A obra de síntese *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, de Francisco Dantas [1999] é, igualmente, uma das nossas mais constantes referências.

Embora sem preocupações de exaustividade, apontemos ainda as valiosas publicações de *Eça de Queirós e Offenbach. A Ácida Gargalhada de Mefistófeles*, de Mário Vieira de Carvalho [1999], e do ensaio de Daniel-Henri Pageaux, "Un regard sur l'imaginaire queirosien: passages et métamorphoses du saltimbanque" [2001]. De Isabel Pires de Lima, os estudos "Erotismo e olhar em *Alves & C.ª*" [1997] e "Fulgurações e ofuscações de Eros: *O Primo Basílio*" [1997A]), abordam uma temática que muito nos interessa, assim como os de Maria Manuel Lisboa ("*Os Maias*: narcisismo, incesto, amor e pátria" [2000]), de Américo Guerreiro de Sousa ("*O Maias* - Iluminuras" [2000]), de Suely F. Flory ("O

Ramalhete e o código mítico: uma leitura do espaço em *Os Maias* de Eça de Queirós" [1997]), de Regina Ferretti ("Eça de Queirós e a ilustre casa do universo feminino" [1997]), de Carlos Santos Vargas ("Da proxémia n'*Os Maias*: um caso exemplar" [1997]) e de Frederico Perry Vidal, sobre "Eça de Queiroz e a riqueza gestual n'*Os Maias*" [1997].

Resta-nos sublinhar que as obras e os autores a que aqui aludimos não esgotam, muito pelo contrário, o elenco das fontes deste trabalho. De outras, de mais pontual referência, se dará notícia no corpo do texto e nas notas. Outras há ainda que, mesmo muito marginalmente tocando o tema do corpo romanesco, ou tratando-o sob uma perspectiva diversa da nossa, estimularam, esclareceram e enriqueceram enormemente a nossa própria reflexão. De todas a bibliografia geral indicará, em qualquer caso, as referências completas.

I PARTE

O Corpo e a Literatura - o imaginário e o texto

- Resumo: não vale a pena viver...

- Depende inteiramente do estômago! - atalhou Ega

[Eça de Queirós]

The problematically abstract and the problematically concrete are the two starting points of the essays in this book.

[Elaine Scarry]

I Capítulo - O corpo e as suas representações

O corpo humano é, provavelmente, o objecto representável por excelência. Sobre a imagem do corpo se fundam as próprias categorias humanas da representação. Dele diz Merleau-Ponty que encerra *a simbólica geral do mundo* [cf. Merleau-Ponty 1945: 271]. E o semioticista Jean-Claude Coquet observa, a este propósito:

> L'instance de base, c'est le corps [...] C'est autour du corps, en fonction de sa position, de ses actes [...] que le sens prend forme. [Coquet 1992: 64/68]

O carácter primordial do corpo enquanto fundamento da representação é sublinhado por muitos autores. Na sua introdução a uma obra colectiva recentemente publicada, dedicada ao estudo do imaginário do corpo na literatura, observa Claude Fintz:

> A quoi se réfère-t-on quand on parle de corps? Quel est le statut du corps? Sa réalité en littérature, mais aussi dans le champs socio-anthropologique, n'est-elle pas en grande partie imaginaire? [Fintz 2000: 11]

Efectivamente, o corpo parece consistir num composto inextricável de elementos orgânicos e de elementos simbólicos. Em si próprio, o corpo *natural* é irredutível à representação - que sempre constitui, de uma forma ou de outra, uma alienação, ou uma mutilação, da pura irrepresentabilidade em que consiste o orgânico. Porém, não podemos deixar de reconhecer que só o sistema fictício da representação pode tornar inteligível o corpo; e que, além disso, a sua própria e decantada *naturalidade* constitui, em última análise, um *efeito ficcional* [cf. Reichler 1983: 3]. De facto, tal como o símbolo, poderíamos

dizer que o corpo é um *fenómeno bidimensional,* na medida em que a sua face semântica se refere, indissociavelmente, à face não-semântica [cf. Ricoeur 1987: 81].

Assim, quando falamos do corpo, falamos do corpo e das suas representações. A exclusiva materialidade do corpo parece ser uma noção definitivamente perdida. O seu ingresso na simbolicidade pode ser considerado irreversível. Como nota ainda C. Reichler [cf. 1983: 2], à pura noção do corpo material só é possível aceder pelo modo da perda. Parece-nos, pois, que o carácter privilegiadamente *modelizável* do corpo impõe o reconhecimento explícito - embora talvez nostálgico - da prevalência irreversível, neste conceito, da **representabilidade** sobre a **organicidade**. Essa constatação abre decisivamente a corporalidade ao campo semiológico e à representação literária.

Por isso, parece-nos particularmente produtiva a noção de corpo enquanto *esquema corporal*, aduzida pelo filósofo Michel Bernard, que recupera reflexões do médico oitocentista E. Bonnier sobre a auto-imagem individual do corpo. Bernard sistematiza assim a noção que nos interessa:

> Comme l'on voit, cette notion de *schéma* est essentiellement un modèle perceptif du corps comme configuration spaciale: il est, au fond, ce qui sert au sujet à dessiner les contours de son corps et la distribution de ses membres, de ses organes, et à localiser les stimulations qui lui sont appliquées aussi bien que les attitudes qui y répondent. [Bernard 1995: 20 - itálico do autor]

Independentemente da motivação e propósitos originais, científicos e clínicos, de tal noção (que, segundo o autor citado, terá sido no seu tempo vivamente combatida tanto pelos médicos como pelos psicólogos), ela parece-nos formular exemplarmente a radical ambiguidade que parece atingir a própria auto-consciência primária do sujeito enquanto realidade orgânica. Ou seja: induz-nos a pensar que à noção de corpo, à aparente imediatidade física do corpo próprio, apenas se acede *por cima*, ou *para além* da pura organicidade. Notemos, de passagem, que nesta nossa formulação lhe acentuamos, ainda, o cariz configurativo da **espacialidade**. Tentaremos explicitar, mais adiante, a produtividade especificamente literária de tal noção.

Outro filósofo, François Chirpaz, referindo-se igualmente ao conceito de *esquema corporal*, introduzido por Bonnier (conceito de notável fortuna póstuma), infere-lhe as implicações que de certo modo evidenciam os motivos pelos quais o corpo é, talvez antes de tudo, um termo da ética e um objecto da reflexão filosófica:

> En effet, l'expérience de sa corporéité n'est pas l'expérience d'un objet mais d'une habitation dans le monde, esquissant des gestes vers lui et voulant y insérer des projets en lui. En d'autres termes, le schéma corporel n'est qu'une autre façon de nommer l'habitation de la présence, sa coïncidence avec son corps. Ni chose, ni outil, mon corps c'est moi au monde. [Chirpaz 1996: p. 32]

Lembremos que o corpo tem sido, desde Platão (*Fédon*) até Merleau-Ponty (*Fenomenologia da Percepção*, *O visível e o invisível*), objecto da especulação filosófica: Espinosa expõe na *Ética* o seu conceito integrativo de corpo, Descartes fundamentou o dualismo das *Meditações Metafísicas* na sua noção tipicamente mecanicista do corpo como *res extensa* [cf. Clement 1998: 76/78].

A reflexão sobre o *lugar do corpo* na cultura ocidental tem suscitado, nas últimas décadas, inúmeras pesquisas no domínio das ciências sociais. A Nova História estimulou o interesse por uma história da vida quotidiana, sucedendo-se os estudos que, entre o registo técnico e a divulgação, se dedicam a historiar as mais diversas práticas íntimas - desde a *História do Seio* à *História das Lágrimas* e à *História do Rosto*, às enciclopédicas *História das Mulheres* e *História da Vida Privada*, coordenadas por Georges Duby, e terminando numa interessante, mas quase esotérica *História Íntima da Humanidade*. Será injusto, naturalmente, misturar, de modo um pouco leviano, nesta enumeração obras precursoras com epifenómenos culturais; mas essa sua indiferenciação permite apesar de tudo realçar até que ponto as esferas corporal e privada suscitam, atraem e promovem comercialmente a reflexão intelectual, muito ou pouco erudita.

Os discursos filosófico e historiográfico não esgotam a proliferação discursiva em torno do corpo. Para além de constituir o objecto primeiro dos discursos médicos - no que eles implicam de caução científica e mítica - o corpo integra as reflexões religiosa, psicanalítica, sociológica, antropológica, estética, política, jurídica. E, no interior de cada um destes campos, o corpo é objecto de múltiplos e mais particulares níveis de observação, representação e interpretação.

De forma por vezes demasiado implícita, mas exemplarmente equilibrada e completa, Michel Bernard propõe, em *Le Corps*, reflectindo-a na organização que imprime a esta sua importante obra de síntese, uma sistematização básica das correntes de interpretação da experiência corporal. Segundo este autor, os dois modelos vigentes da imagem do corpo distinguem-se pelo timbre da sua ênfase - ou mais sociológico, ou mais psicanalítico. A primeira atitude valorizará as relações do organismo com o meio envolvente, sublinhando no corpo a sua função relacional (que subjaz, igualmente, às

abordagens fenomenológicas e, ambiguamente, às semiológicas). A segunda, inspirada na abordagem freudiana do corpo libidinal, destacar-lhe-á as funções de fonte do *prazer* e do *desejo* [cf. Bernard 1995: 31/32, 35/71, 75/141]. Quer uma quer outra das atitudes encontraria, na representação física das personagens d'*Os Maias*, abundante e produtivo material de reflexão: entre a corporalidade emblemática e solenemente institucional de Steinbroken, e a fantasmática, problemática organicidade de Maria Eduarda, em quem o segredo sobre a identificação genética é como que duplicado pela marginalidade cívica e pela precaridade da identificação social.

Uma incursão bibliográfica pela exploração crítica do conceito de corpo pode genericamente verificar, reflectido com alguma fidelidade, o dualismo epistemológico apontado por Bernard. Por um lado, alinham-se as abordagens de timbre psicológico (maioritariamente psicanalítico): Guy Rosolato, Henri Ey, Gilles Deleuze, Didier Anzieu, Bellemin-Noël, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Norman Brown, Max Milner, Sami-Ali. Por outro, as de ênfase cultural (filosófica, antropológica, sociológica, histórico-literária, semiológica): Bruaire, Cassirer, Merleau-Ponty, Sartre, Guiraud, Durand, Mauss, Lévi-Strauss, Birdwisthell, Bourdieu, Michel Foucault, Derrida, Baudrillard, Lyotard.

Não esqueçamos, ainda, a abundante produção no âmbito genericamente designado como dos *Estudos Femininos* - o qual, reivindicando um estatuto autónomo, podemos apesar de tudo classificar como de pendor culturalista. Num leque variado de disciplinas, estes estudos têm-se esforçado por configurar a experiência biológica das mulheres, dando-lhe visibilidade e repensando os estereótipos do lugar feminino na cultura ocidental. Entre outros autores, podemos alinhar os nomes de Soshana Felman, Naomi Schor, Luce Irigaray, Juliet Mitchell, Judith Butler. Não nos filiaremos, explicitamente, no domínio destes estudos - mas, neste trabalho, uma parte considerável da reflexão será inevitavelmente dedicada a um *lugar feminino* que, n'*Os Maias*, parece simultaneamente causal e lacunar.

Devemos ainda referir, pela extensão e vigor da sua produção crítica, a importância da reflexão de inspiração marxista que, por exemplo nas páginas de *Quel Corps?*, agrega um vasto conjunto de intervenientes. Este grupo defende, nomeadamente, que "le communisme intégral dont parle Marx ne peut se concevoir sans une révolution radicale dans les rapports au corps." [cf. Brohm 1986: 9]. Os colaboradores da revista aplicam-se na análise daquilo que designam por *estatuto social* (e político) do corpo, reivindicando o ponto de vista de um *materialismo corporal*, como base para a análise da realidade através do espectro do corpo [id.: 14]. Reclamando-se de uma *teoria marxista do corpo*

[id.: 17/18], descrevem-no como uma instituição complexa em que se entrecruzam as instâncias de uma dada formação social [id.: 10, 17] e denunciam o que consideram o preconceito anti-corporal, *burguês* e *dualista* [id.: 18/20].

Com notável rigor crítico, Michel Bernard [1995] traça uma longa e pormenorizada revisão dos modelos tematizadores da corporalidade, que tentaremos sintetizar nos próximos parágrafos.

O carácter **relacional** do corpo terá sido enfatizado por Henri Wallon, sob uma perspectiva eminentemente psicobiológica: a fundamental espacialidade da identidade biológica organizar-se-ia no interior de uma teia de de relações entre o *espaço postural* e o espaço ambiente - um sistema afectado, por seu turno, pelas diferentes actividades sensoriais e cinéticas do sujeito e pelas suas relações com os espaços materiais, afectivos e simbólicos do seu meio.

Merleau-Ponty terá desenvolvido esta noção espacialista segundo uma abordagem fenomenológica: a consonância - *l'entrelacs*, *le chiasme* - entre o corpo individual e o mundo natural e cultural implicaria uma reversível e universal *intercorporeidade* [cf. Merleau-Ponty 1964: 172/204]. Por um lado, tal consonância entre referências orgânicas traduziria um básico *estar-no-mundo*, pressupondo no corpo, verdadeiro sistema de equivalências e transposições inter-sensoriais, uma unidade instintivamente *habitável* pelo sujeito. A produção textual da espessura física da personagem, segregada por intermédio da espacialidade que materialmente vai percorrendo, com que figurativamente se vai associando e que metonimicamente a vai constituindo será, justamente, um dos aspectos que procuraremos explorar n'*Os Maias*.

Por outro lado, a habitabilidade subjectiva do corpo, seria, como Ajuriaguerra demonstrou, fundada numa permanente actividade de *mediação corporal* com o meio. A experiência orgânica fundar-se-ia, assim, numa permanente inter-tonicidade entre o corpo e o mundo, numa permanente troca de estímulos e sinais que incluiriam, igualmente, a dimensão fantasmática. E o corpo seria, então, *um real cheio de irrealidade* [cf. Bernard 1995: 71]. Tal expressão resumirá, aliás, com felicidade, um conjunto fundamental de atributos da representação física de algumas personagens do romance - como, por exemplo, da de Maria Eduarda. A inversão da expressão pode, por outro lado ainda, formular uma noção estética que consideramos nuclear: *um irreal cheio de realidade* é, sem dúvida, o do corpo das personagens romanescas em geral.

Será justamente esta porção de irrealidade, agregada sempre ao real do corpo, que a psicanálise explorará: o *corpo fantasmático* teria a tendência irredutível para se sobrepor ao *corpo biológico* - transformando o *corpo anatómico* no *corpo imaginário* do **desejo**. Sem romper com as abordagens fisiológicas e experienciais, a psicanálise postularia, no entanto, uma espécie de *arqueologia do corpo* - procurando investigar, para lá das perspectivas materiais, os fantasmas e desejos inconscientes, verdadeiros fundamentos de qualquer *esquema corporal.*

O corpo erótico primitivo, alheio às racionalizações ocultantes, às elaborações secundárias da auto-consciência, seria então, por si mesmo, uma *entidade a decifrar.* O próprio relato dos sonhos - ou dos devaneios, ou das "visões", como as de Carlos da Maia - constituiria simbolicamente, para Freud, uma *arquitectónica do corpo.* E a este corpo, inevitavelmente, não se acederia se não pela mediação cifrada das linguagens; o psicanalista Paul Fédida falará, mesmo, no *poema do corpo* [*apud* Bernard 1995: 103].

Mélanie Klein e Jacques Lacan, na esteira de Freud, puseram em evidência, na experiência corporal, a pertinência simultânea das pulsões da líbido e da morte. A crueldade imaginária e as pulsões destrutivas seriam fundadas na experiência de uma topografia somática fantasmizada, profundamente enraizada numa agressividade original, dirigida pelo sujeito contra si próprio. Na génese do engendramento deste conjunto de imagens projectadas e introjectadas, a imagem do Pai - símbolo exterior da Ordem, da referência e da lei, fundamento da função simbólica - permitiria ao sujeito, pela linguagem, definir-se em relação ao seu próprio corpo como marca de uma *falta*, sinal de uma ausência: a ausência fálica. A noção de desvio, de *diferença*, significante primordial de toda a cadeia simbólica, seria a base da noção da diferença sexual, de onde deriva o desejo. E, assim, a abordagem psicanalítica implicaria procurar a presença física não na experiência, mas na linguagem. Cremos que, n'*Os Maias*, pode por múltiplas maneiras representar-se, nos estratos figurativo, ideológico e diegético, a sinalética da ausência, da falha e da lacuna, permanentemente associada quer à referência genealógica, quer ao erotismo.

Por sua vez, as abordagens sociológicas e psicossociológicas - de filósofos como J.-P. Sartre, psicólogos como Masud R. Khan, antropólogos como Marcel Mauss, sociólogos como Birdwhistell ou pedagogos como A. S. Hayes - colocariam a ênfase na importância do papel do *olhar do outro* na construção da auto-imagem, herança ainda da problemática estruturação narcísica do *eu.* E, assim, deslocariam para a significação social o eixo da identificação física imaginária. A construção, pela sociedade, de tabus e normas estético-

ideológicas sobre o corpo modelizaria culturalmente esta identificação, assim como propiciaria o desenvolvimento de tendências voyeuristas e exibicionistas, decorrentes do desejo de ver e de ser visto. A valorização social do corpo e da aparência ritualizaria e mitificaria culturalmente a expressão física.

Tal seria exactamente a função da educação: a **estruturação social** do corpo. Produtos da interiorização de hábitos de natureza social e cultural, os comportamentos físicos básicos (tais como os ligados às actividades de vigília e repouso), a proxémia cultural (isto é, a delimitação e utilização social da espacialidade), a quinésia (ou seja, a interpretabilidade dos movimentos e da gestualidade), a sexualidade, a higiene, a alimentação, o desporto, o trabalho ou a comunicação veiculariam uma aprendizagem técnica, instrumental e simbólica do corpo. Um conjunto de discursos sociais encarregar-se-ia de definir um conjunto organizado de saberes, interpretações e mitologias corporais: teológicas, filosóficas, científicas, médicas, estéticas, ideológicas. Tais mitologias são particularmente sensíveis no romance naturalista. N'*Os Maias*, um dos vectores essenciais da representação física consiste precisamente na construção desse corpo socialmente codificado, cuja representação romanesca está ainda, complementarmente, presa às convenções literárias; a clivagem e o conflito entre a codificação cultural das práticas corporais - como as do amor - e a lógica da paixão constitui, por seu turno, um *topos* temático do género romanesco.

As abordagens de tendência sociológica sublinhariam, portanto, o poder configurador da sociedade sobre os corpos dos indivíduos: um poder que, inscrevendo-os no interior de uma rede de relações e códigos espaciais, os integraria numa ordem cultural. Ou seja: a imagem do corpo seria redesenhada por um conjunto de mitologias sociais - nos antípodas do corpo enquanto *poema oculto* dos psicanalistas, espaço físico do desejo, profundamente enraizado no fantasma infantil individual.

Em palavras que, aplicando-se originalmente à realidade, se aplicam igualmente à ficção, dirá, lapidarmente, o marxista Jean-Marie Brohm:

> Le corps est traversé par l'histoire, la grande, celle des grands événements comme la petite, celle de notre destinée singulière. Mais l'historicité du corps s'inscrit sur un fond massif d'inconscience, de vide, d'absence et de néant. Le corps est le lieu d'ancrage du refoulement et du symptôme: il révèle en déformant, il déforme en révélant. [Brohm 1986: 13]

O corpo parece, assim, condenado a um dualismo epistemológico aparentemente irredutível. Michel Bernard relaciona tal dualismo com o **duplo simbolismo do corpo** - o duplo simbolismo libidinal/social, que *Os Maias* nos parece literariamente reconfigurar. Trata-se, segundo este autor, da existência simultânea de um simbolismo centrípeto ou psicanalítico, orientado para a experiência erótica do corpo humano; e de um simbolismo centrífugo ou sociológico, que o reenvia à situação social e que lhe confere significação. Resume Bernard:

> En d'autres termes, on peut lire le symbolisme du corps en deux sens, soit vers l'universalité de la libido, soit vers la particularité de la culture. [Bernard 1995:134]

O mais interessante é que tal duplicidade - que, como já vimos, parece co-natural à própria noção de corpo, e, talvez, à da própria representação romanesca - é, por seu lado, co-extensível a toda e qualquer reflexão sobre a actividade figurativa e simbólica em geral. Com efeito, já em 1960, data da 1ª edição d'*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand apela à ultrapassagem desta querela que, em torno da reflexão sobre a actividade e a produção simbólicas, aparentemente opõe culturalistas e psicólogos, uns e outros entricheirados numa preconceituosa estreiteza interpretativa:

> Em resumo, poderíamos escrever que todas as motivações, tanto sociológicas como psicanalíticas, propostas para fazer compreender as estruturas ou a génese do simbolismo pecam muitas vezes por uma secreta estreiteza metafísica: umas porque querem reduzir o processo motivador a um sistema de elementos exteriores à consciência e exclusivos das pulsões, os outros porque se atêm exclusivamente às pulsões, ou, o que é pior, ao mecanismo redutor da censura e ao seu produto - o recalcamento. [...] Gostaríamos, sobretudo, de nos libertar definitivamente da querela que, periodicamente, põe uns contra os outros, culturalistas e psicólogos, e tentar apaziguar, colocando-nos num ponto de vista antropológico para o qual "nada de humano deve ser estranho", uma polémica nefasta à base de susceptibilidades ontológicas, que nos parece mutilar dois pontos de vista metodológicos igualmente frutuosos e legítimos quando se cantonam na convenção metodológica. [Durand 1989: 29]

O dualismo epistemológico e metodológico, apontado por Michel Bernard nas reflexões em torno do simbolismo corporal, parece, portanto, integrar um idêntico e generalizado dualismo, próprio dos estudos sobre o imaginário em geral. Qual deles (o dualismo sobre o corpo, ou o dualismo sobre o imaginário), é o dualismo *primitivo*, qual o *derivado* - será mais uma das perguntas suplementares desta questão. É uma questão que parece

igualmente irrespondível, a não ser pelos mesmos termos por que tentam ambos os autores, G. Durand e M. Bernard, responder aos dualismos que cada um observa no respectivo campo de pesquisa.

Durand reclama a necessidade de adopção de uma via decididamente antropológica, definindo o símbolo como o produto dos imperativos biopsíquicos estimulados pelas intimações do meio, e defendendo, portanto, a *génese recíproca* daquilo que designa como o *trajecto antropológico* da actividade simbólica:

> Para tal, precisamos de nos colocar deliberadamente no que chamaremos *de trajecto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjectivas e assimiladoras e as intimações objectivas que emanam do meio cósmico e social.* Esta posição afastará da nossa pesquisa os problemas da anterioridade ontológica, dado que postularemos uma vez por todas, que há *génese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. [Durand: 29/30 - itálicos do autor]

Homologamente, Bernard observará que, em toda e qualquer reflexão sobre o corpo, haverá que reconhecer, simultaneamente, o estatuto corporal dessa reflexão, e a sua correspondente simétrica: a discursividade inevitável do corpo [cf. Bernard 1995: 163]. E amplifica essa noção essencial:

> Dès lors, la totalité de notre être corporel devient un symbolisme à double face, celui de notre libido, et celui de notre culture; double face qui se réfléchissent l'une l'autre, dans la mesure où c'est la société qui impose la Loi à mon désir et que la société n'est apréhendée qu'à travers les résistances ou les formes qu'elle impose à ce désir. [Bernard 1995: 140/141]

Algumas reflexões nos podem merecer tais simetrias epistemológicas e argumentativas, detectadas em autores que parecem mutuamente ignorar-se.

A primeira dessas reflexões pode parecer excessivamente céptica: Durand e Bernard fazem ambos, afinal, a apologia implícita de um regime **dialéctico** no seu *imaginário epistemológico* - uma forma de fugir tanto da esterilidade irredutível da antítese, típica do regime racionalista, como do caos proliferativo da antífrase, que domina o regime místico. Deste modo, a síntese ecléctica, resolvendo por justaposição sintáctica um antagonismo imobilizador, pode permitir avançar o trajecto da representação, fundando-a num quiasmo epistemológico. Esse quiasmo (a defesa feita por Durand da *génese recíproca*, equivalente ao postulado de Bernard quanto à reflexividade mútua dos termos

contrários) é aproximável, por sua vez, da **estrutura sintética** do regime nocturno do imaginário, e dos seus esquemas dominados pela ligação, pela não-exclusão, pela integração sistematizante dos opostos. Tal quiasmo lembra, por outro lado, e irresistivelmente, o *entrelacs* por que Merleau-Ponty traduz a sua noção de *intercorporeidade* entre o sujeito e o mundo. Ou seja, Gilbert Durand tem toda a razão, pelo menos num ponto [cf. Durand 1989: 14]: o imaginário possui uma realidade e uma normatividade onde vêm disciplinadamente arrumar-se as imagens e as opções cognitivas dos próprios investigadores - começando pelas do próprio Durand.

A segunda reflexão que estes trechos nos suscitam decorre da primeira. Na verdade, esta afinidade entre regimes de imaginário, esta consagração que ambos os autores postulam da *coincidentia oppositorum* como sendo a estrutura cognitiva e semiológica capaz de dar conta da duplicidade irredutível do símbolo - parece, ela própria, implicada pela noção, que expusemos no início, do corpo como **o símbolo por excelência**.

A terceira reflexão decorre desta, e inclui-a: diz respeito ao facto de ser inevitável que toda a interrogação sobre o corpo o conceba como uma *figura* imaginária, funcionando no interior de um discurso, sempre pré-investida das categorias sociossemânticas da representação [cf. Almeida 1983: 7, Bernard 1995: 163]. No entanto, essa figura, longe de ser uma entre as outras, parece constituir-se, simultaneamente, como a noção de abertura e o campo de cruzamento do domínio simbólico.

Com efeito, o corpo parece fornecer uma espécie de básica *grelha de leitura* do real [cf. Brohm 1986: 13]. José Gil atribui ao corpo o valor de *significante flutuante*, susceptível de suportar qualquer conteúdo simbólico e de actuar como um *permutador* ou *transdutor* entre os diferentes códigos em presença [cf. Gil 1997: 16, 23, 32]. Como nos diz a antropóloga Mary Douglas, tudo simboliza o corpo, e o corpo simboliza tudo. As suas pesquisas têm mostrado o corpo humano, para cada sociedade, como símbolo da sua própria estrutura [*apud* Bernard 1995: 131/133].

Assim, parece ser generalizável a noção, exemplarmente enunciada pela crítica marxista, da valência simbólica do corpo enquanto **figura elementar** da representação:

> De l'habitat à la cité, des structurations cardinales de l'espace aux topographies symboliques, partout les représentations du corps sont inséparables des représentations de l'espace et de l'espace des représentations. Les *modèles de corps* sont donc non seulement insérés dans les productions sémiologiques, des discours scientifiques ou idéologiques, mais aussi et surtout dans des figures de représentations. [Brohm 1986: 12/13 - itálicos do autor]

Paralelamente, psicólogos como Bruno Bettelheim e Norman Brown têm evidenciado, nos ritos sociais, a expressão simbólica de uma corporalidade individual, que lhes repete e metaforiza as pulsões e desejos inconscientes - e profundamente sexualizantes. Por exemplo, Norman Brown, em *Le Corps d'Amour*, defende uma espécie de simbolismo sexual universal: a realidade do corpo humano, ultrapassando os limites orgânicos individuais, projectar-se-ia cosmicamente; e o mundo apareceria regulado por um pan-sexualismo, construído pela líbido e pela secreta operação imaginativa que lhe está associada [cf. Brown 1967]. N'*Os Maias*, a representação física de Maria Eduarda, sempre produzida através da focalização interna da personagem que a deseja, parece ilustrar magnificamente tal pressuposto - o *sentido erótico do real* [cf. Brown 1967: 107] permitiria, pois, no romance, ler toda a *realidade* ficcional a partir do *corpo*.

Se acrescentarmos a esta frase o inevitável *vice-versa* - concluiremos justamente como Michel Bernard: na origem de todos os simbolismos, estão os mitos ambivalentes do corpo, lugar de projecção de todos os fantasmas e referente último de todos os símbolos [Bernard 1995: 134]. E se, como já compreendemos, o corpo é sempre constituído, inextricavelmente, de realidade e de representação, de organicidade e de imagem, podemos, por nossa vez e à nossa conta, adulterar o jogo de palavras dos filósofos pitagóricos - *Sôma Sêma* (o corpo é túmulo) - e inventar novo quiasmo. Diremos: *Soma Sema*, *Sema Soma* (o corpo é sentido, o sentido é corpo).

Será justamente este postulado que procuraremos ilustrar ao longo deste trabalho. Tentaremos elucidar a forma como, n'*Os Maias*, o sentido se organiza em torno da tematicidade básica do corpo; e como este, por seu turno, estruturando-se coerentemente numa sintaxe figurativa global, num *imaginário* - devedor dos imaginários antropológico e cultural - se constitui como a referência fundamental da narrativa.

Podemos até induzir desde já, à luz conjunta das abordagens de Durand e de Bernard (notáveis e omnipresentes referências da pesquisa pluridisciplinar sobre a simbolicidade e a corporalidade), um esboço de uma virtual *imagem* do imaginário somático n'*Os Maias*: um discurso sobre o corpo que o corporize enquanto discurso; ou seja, um enunciado cuja organicidade possa intimamente recuperar, em simetria, a discursividade de um corpo significante ausente.

No final de um curto texto, Claude Reichler esboça uma uma ambígua e quase poética proposta, concebendo o texto literário como uma *metassimbólica do corpo*:

> En apparence, pas de lieu où le corps soit moins présent que la littérature, qui opère toujours sur des représentations. Pourtant, si les mots du texte consomment le manque apparemment définitif de l'objet, s'ils sont dans cette mesure absence et mort, ils ont aussi avec la corporalité des affinités singulières. Par la voix et par la matière textuelle, ils sont morceaux de corps et bientôt fétiches; par la mise en oeuvre ils sont incarnation et incorporation, comme l'a montré récemment Didier Anzieu; ils constituent aussi, par l'analogie, des substituts et des suppléments. [Reichler 1983: 4]

A analogia biológica, subjacente às ideias de uma corporalidade textual, ou da obra como totalidade orgânica, é aqui habilmente sublimada, por desvio e interferência com a analogia representacional: o texto pode constituir um corpo, mas um corpo em auto-representação - tal como o próprio corpo, afinal.

O corpo textual: uma instância reconstituível por ausência, cuja representabilidade imediata irremediavelmente se perdeu, e à qual apenas se acede pela condensação metafórica, pela deslocação metonímica, pela sintaxe fantasmática; um objecto físico, a cuja materialidade é conferida uma forma precisa, uma identidade e um nome - os da personagem e da sua encarnação verbal; e ao qual, finalmente, é cometida a função de modelizar, por excesso e orgânica superfluidade, a realidade de que provém.

II Capítulo - O corpo e o romance

À complexidade referencial suscitada pela poli-simbolicidade do objecto, acrescenta-se, no campo da pesquisa sobre a imagem do corpo na comunicação **literária**, uma outra complexidade: aquela que lhe é conferida justamente pela especificidade deste modelo de representação. Porque se, de facto, como diz ainda Michel Bernard, a realidade do corpo é o horizonte inacessível e ilusório de todos os discursos que o pretendem representar [cf. Bernard 1995: 135] - na literatura, o corpo é, em definitivo, um horizonte perdido, uma pura ausência significante. Com toda a evidência, a literatura, como recorda Starobinski [1970], supõe a perda do objecto, e a sua substituição pela palavra: é esta perda que permite à escrita funcionar como geradora alternativa de realidade.

Todavia, como sabemos, a inscrição do corpo no universo da significação acompanha intrinsecamente a sua problemática, desde um nível muito elementar - justamente, desde o nível da auto-representação e da auto-consciência individual. É curioso verificar que, quando a própria literatura adquire essa mesma auto-consciência, utiliza, como símil, uma figura corporal imaginária. A *Arte Poética* de Horácio inicia-se justamente pela apologia da **unidade orgânica** do texto literário (um texto com *pés* e *cabeça*), de onde se dizem derivar as suas virtudes maiores: a simplicidade e a verosimilhança [cf. Horácio 1984: 51].

Relevando do domínio da materialidade, a *res extensa* do corpo parece, portanto, integrar em pleno a representação discursiva - desde os estadios mais básicos da fabricação material da escrita (o *corpo* tipográfico) [cf. Deneys-Tunney 1992: 8/9], até à obsessiva e

omnipresente relação entre o texto, o prazer e a sexualidade [cf. Barthes 1973, 1981 e Foucault 1994]. Anne Denneys-Tunney resume assim a questão:

> Écrire le corps ne constituerait alors qu'un redoublement, la mise en abîme de l'acte même de l'écriture? [...] tout corps est toujours déjà écrit, toujours déjà marqué par le fer rouge du langage, de la définition, de la coupure entre les sexes, d'un nom "propre" - assignation de tout sujet à l'intérieur de la division entre masculin et féminin, assignation d'un genre à la fois grammatical et sexuel. [Deneys-Tunney 1992: 9]

Antes do mais, as relações entre o corpo e a literatura actualizam a relação dialéctica, mais geral, entre *corpo natural* e *corpo cultural* - ou entre *Natureza* e *cultura*. A distância e a tensão entre os dois termos resolvem-se, como observámos no seio da própria epistemologia do corpo, no reconhecimento da sua estreita interdependência.

Correspondentemente, no texto literário se configuram também as relações entre os simbolismos centrípetos e centrífugos - entre a representação do *corpo libidinal*, simbólica e fantasticamente projectado, e a do *corpo social*, verosímil e culturalmente contextuado. Analogamente, no romance de Eça, cremos não poder descartar nenhuma destas suas duas dimensões; supomos mesmo que é sobre a estreita e tensa ligação entre ambas que se produz, n'*Os Maias*, o essencial do sentido do imaginário corporal no romance.

Reconheçamos, ainda, que a produção verbal de uma imagem do corpo de algum modo *visualizável* pressupõe, no discurso literário, uma propriedade para-icónica. A representação literária do corpo (como toda a figuratividade em geral) acciona, portanto, uma tensão centralmente estética e semiológica: a tensão entre **ícone** e **signo**. Já Iuri Lotman, procurando definir, em oposição ao signo linguístico, o signo artístico (o *signo secundário do tipo representativo*), assinalou neste as propriedades propriamente *icónicas*, aproximando-o do conceito tradicional de *imagem* [cf. Lotman 1978: 110/112]. Paul Ricoeur designa como *aumento icónico* ou *iconicidade* a qualidade de aumento estético da significação, qualidade típica da escrita, que não é mera reduplicação, mas metamorfose do real [cf. Ricoeur 1987: 52/53]. Aristóteles proclamou, aliás, a condição eminentemente **física** (*congénita*) e **icónica** (o prazer da *imagem*) das causas e origem da poesia [cf. Aristóteles 1994: 106/107]. Marcuse faz a apologia da *substância sensível do Belo*, da sua *força sensual*, da sua *qualidade erótica* [cf. Marcuse 1999: 65/71]. "Peut-on créer en dehors de l'image?" - interroga-se Philippe Hamon [cf. 2001: 103]. E García Berrio, por seu lado, parece responder-lhe, defendendo que o valor poético de um discurso ficcional se

estriba nas capacidades de mobilização especificamente **imaginária** [cf. García Berrio 1994: 440].

Como qualquer outra imagem analógica - imagem icónica ou imagem verbal - a imagem do corpo estabelece uma relação de semelhança para com o real, é passível de reconhecimento, participa do universo do contínuo, do motivado e do extenso e, portanto, opõe-se ao universo do signo e do texto (descontínuo, linear, arbitrário), no interior do qual vai, contudo, ser produzida [cf. Hamon 2001: 11]. A forma particular de representação narrativa que consiste em *descrever* ou *contar* o corpo é, como recorda Peter Brooks, uma preocupação primária da literatura de todos os tempos, e corresponde a duas tendências simétricas e complementares: a da *semiotização do corpo* e a da *somatização da narrativa* [cf. Brooks 1993: 1]. Em muitas narrativas, a *agnorisis* - o reconhecimento de uma identidade - polariza-se justamente em torno dos *sinais do corpo*. Conclui o autor:

> The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative - a body entered into writing. [Brooks 1993: 3]

A *encarnação* literária, a forma como, na obra literária, o corpo é imaginado e representado - desde a *Ilíada*, passando pela tragédia grega e as Escrituras, Shakespeare e Rabelais, até ao romance realista - parece na verdade assegurar à própria literatura ocidental uma configuração unitária de sentido: o da **presença física** da personagem. Mesmo na literatura fantástica, o corpo humano é um referencial simbólico de base. Heróico, amante, sofredor, sagrado, trágico, moribundo ou carnavalesco - investido de desejo, *pathos* ou prazer - o corpo parece tomado como significante primário, ligado sempre ao sentimento de um determinismo transindividual, ancorado na orgânica efemeridade da vida. A simbólica da **falha** está-lhe intimamente associada, tal como a do amor, da intimidade, da luta, da dor e a da morte [cf. Brooks 1993].

No romance, a representação da corporalidade reveste-se, talvez, de matizes particulares. Pierre-Louis Rey, em "Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans", sublinha, na forma romanesca, a importância da duratividade, estruturadora e sedimentadora da representação *visual* do corpo das personagens - como se a espessura física do romance criasse, analogamente, um adensamento da representação ficcional, assim como um correspondente efeito de habituação orgânica no leitor:

UNIVERSIDADE DE EVORA

> Presque toutes les définitions du roman font sa part à la durée: [...] un roman requiert um minimum d'épaisseur, comme si les notions d'évolution ou d'apprentissage étaient consubstantielles au genre, ou comme si l'illusion de réalité qu'il est censé engendrer ne pouvait s'accomplir qu'au prix d'une accoutumance, à laquelle sont moins astreintes des formes d'art visuelles qui imposent une vision de la réalité au lieu de la susciter progressivement dans l'esprit du lecteur. [Rey 1991: 123/124]

Se Claude Richter considera a literatura uma *metassimbólica do corpo* [cf. *supra* Richter 1983: 4], o semioticista Jacques Fontanille assinala, na obra literária, uma espécie de *metassemiótica*, uma teoria imanente de significações, que consiste no desenvolvimento figurativo da elaboração do sentido a partir do sensível; neste processo, o **corpo**, intermediário entre a expressão e o conteúdo, funcionaria como um operador de semiose, permitindo que os valores semânticos propostos ao leitor se materializem em *estesias*, profundamente enraizadas na experiência da sensibilidade física [cf. Fontanille 1996: 173, 176]. Filiando a eficácia das cadeias metafóricas no seu poder de sensibilização emocional, Jacques Fontanille atribui justamente à corporalidade literariamente transposta as propriedades de conferir esse *poder sensível* aos enunciados. O mesmo autor recorda que a semiótica sempre contém uma dimensão fenomenológica, correspondente à importância conferida à percepção e à sensibilidade do sujeito - uma importância já reconhecida por Malinowski, Benveniste, Greimas e Parret [cf. Fontanille 1996: 171/175].

A base sensível e o carácter para-orgânico do enunciado artístico parecem permitir, portanto, considerar a corporalidade como uma atribuição ou uma implicação geral do texto literário [cf. Batt 1996: 126/128], reproduzindo não apenas uma certa forma *fenomenológica* da presença e percepção de um sujeito no mundo, mas a reapropriação, pelo leitor, dos sentidos do real, esteticamente modelizados, investidos de qualidades referenciais e icónicas. Poderemos dizer, mesmo, que a representação do corpo no romance pode constituir o princípio construtor da sua específica **poeticidade** - na exacta medida em que, ultrapassando a mera referencialidade, permite a abertura do texto à opacidade fascinante do imaginário material, ao *côté palpable des signes* (belíssima expressão de Jean de Burgos [1982]).

A produtividade da imagem do corpo na semântica narrativa é o explícito objecto da investigação de autores como Anne Deneys-Tunney, Robert Smadja, Peter Brooks e Jean-Louis Cabanès.

À primeira destes estudiosos interessa a *escrita do corpo* em alguns romances do século XVIII. Em *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, a autora define tal noção como as *figurações* e os *modos* historicamente regulados segundo os quais os corpos interagem, se combinam e se subordinam na ficção [cf. Deneys-Tunney 1992: 10].

O segundo, reclamando-se de inspiração filosófica e psicanalítica, reivindica para os seus estudos, agrupados em *Corps et Roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, uma explícita intenção:

> Les cinq études que je propose ici n'ont d'autre but que de tester l'intérêt de l'image du corps dans le domaine de la critique romanesque. [...] Dans tous les cas, il s'agissait de montrer comment ce fil d'Ariane permettait de faire apparaître la cohérence fondamentale de l'oeuvre, ce par quoi j'entends la possibilité de regrouper la quasi totalité de ses thèmes en un tout doué d'une forte cohérence, et ce en les rappportant à une thématique sousjacente qui les génère, les explique et les englobe. [Smadja 1998: 9]

Para Peter Brooks, investigador norte-americano que já citámos (em *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*), é o corpo - radicalmente definido pela sua sexualidade e investido por um complexo de fantasias e simbolizações que largamente determinam a sua identidade [cf. Brooks 1993: xiii] - o objecto e o motor da narrativa; este autor, de tendência explicitamente psicanalítica, defende que a criação de ficções é devedora de um nuclear e antropológico **desejo de saber**:

> My subject is the nexus of desire, the body, the drive to know, and narrative: those stories we tell about the body in the effort to know and to have it, which result in making the body a site of signification - the place for the inscription of stories - and itself a signifier, a prime agent in narrative plot and meaning. [Brooks 1993: 7]

Pelo contrário, Jean-Louis Cabanès, em *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856/1893)*, sintetiza para o seu trabalho objectivos um tanto diferentes:

> [...] il s'agit d'analyser les rapports qu'entretiennent les représentations littéraires du corps avec l'existence de normes, de codes qui, dans une époque historique déterminée, définissent, sous forme de doxa, ce qui est déviance, aliénation, maladie. [Cabanès 1991: 16]

Tratar-se-á, portanto, para este último autor, de analisar, em paralelo, as doutrinas e as mitologias que o discurso médico vulgarizou na segunda metade do século XIX, assim como a sua transposição literária. Por isso, Cabanès considera o seu estudo como pretendendo conciliar o estudo das ideologias e o do imaginário [cf. Cabanès 1991: 17].

A reflexão sobre a problemática do corpo e sobre estas e outras obras, dedicadas à análise e interpretação da representação física no romance, suscitou-nos, orientada para a perspectivação do nosso próprio trabalho, uma série de considerações teóricas fundamentais.

Em primeiro lugar, a corporalidade parece-nos, na representação romanesca, efectivamente investida de um conjunto de funções e figurações que ultrapassam os aspectos referenciais da verosimilhança. Porém, julgamos impossível desligar tal estudo de uma global abordagem da figuratividade literária; segundo propomos, o *efeito-corpo* pertence, por direito próprio, à categoria geral da espacialidade e deve integrar uma reflexão sobre a própria **iconicidade literária** que, como mostrou Paul Ricoeur, é uma das mais importantes componentes da poeticidade [cf. Ricoeur 1987: 52/54].

Em segundo lugar, e pela sua própria natureza epistemologicamente dúplice, o corpo parece inevitavelmente agregar, à sua dimensão referencial, uma dimensão afectiva, simbólica e imaginária. Por isso, o estudo da representação física romanesca não pode desligar-se de uma global **poética do imaginário** - e juntar-se, em última instância, ao grande conjunto universal e intemporal da produção simbólica, submetendo-se, por essa íntima pertença, à lógica paradigmática do figurativo e do mítico.

Em terceiro lugar, o estudo da representação da corporalidade num romance pressupõe, igualmente, a sua adequação a uma determinada **teoria da personagem**. Com efeito, não é possível dissociar o estudo da encarnação romanesca da definição clara de um conceito *antropomorfizante* e substancialista de personagem; tal conceito é, por seu turno, tributário de uma noção referencial de individualidade, culturalmente enraizada e literariamente refigurada [cf. Hamon 1998]. A representação física no romance integra, portanto, de uma forma mais ou menos mediata, as específicas relações entre a noção de personagem e a História - cultural, social e literária. E, complementarmente, a dimensão orgânica da personagem participa, de modo privilegiado, em todos os planos experienciais do sujeito; interfere, de forma por vezes decisiva, na sua trajectória diegética, na causalidade das acções, assim como nos planos enunciativo e ficcional; e ocupa, no interior do volume discursivo, uma parte fundamental dos estratos figurativos e simbólicos do texto.

Daniel Bougnoux constata a persistência da personagem antropomórfica que, no universo das representações romanescas, teatrais ou fílmicas, parece *increvable* - uma persistência, que, segundo este autor, toca uma questão estética nuclear. E Bougnoux realça, nesta aparente *imortalidade* da personagem ficcional, a sua clássica função terapêutica e o básico princípio de identificação que ela parece concretizar, através da activação literária dos mecanismos de transferência, mimetismo e mediação do desejo [cf. Bougnoux 1991: 190].

Por sua vez, chamando a atenção para o facto de que *tudo conta* na narrativa, mesmo o aparentemente ínfimo ou anódino, Pierre Glaudes recorda que, na perspectiva psicanalítica, a personagem detém um estatuto central, unificador e organizador da dinâmica narrativa [cf. Glaudes 1991: 181/182]. A personagem torna-se, assim, um *pivot* em torno do qual se tece uma copiosa rede de associações [cf. Glaudes 1991: 184].

Efectivamente, é importante ter em conta as contribuições que a perspectiva psicanalítica pôde especificamente trazer à concepção literária e especificamente narrativa da personagem, nomeadamente no que diz respeito à clivagem do sujeito e à atenção ao desdobramento fantasmático [cf. Hamon 1998: 16]. A propósito justamente da noção de *fantasma*, seria útil sublinhar a importância preponderante do seu **aspecto somático** [cf. Glaudes 1991: 181], que o responsabiliza, nomeadamente, pelo desempenho de funções enunciativas e ficcionais (como encarnação, projecção, substituição e máscara do narrador). Será este exactamente um dos aspectos a explorar neste trabalho. A *ilusão referencial* vive, também, da ilusão subjectiva, da criação textual de um efeito de presença pessoal (fenómeno especialmente sensível n'*Os Maias* - pense-se na problemática organicidade da personagem de Carlos, principal focalizador do relato).

Essa presença deve poder dispor, cremos, de um mínimo de visibilidade e de perceptibilidade corporal, produto do efeito de deposição e sedimentação de alusões físicas, disseminadas no texto e unificadas pelo leitor - e pelas outras personagens. E, por outro lado, a personagem, como *efeito* directamente dependente dessa sugestão de corporalidade, pode igualmente conceber-se como *un regard focalisé sur les choses* [cf. Glaudes 1991: 181, nota 62]. Ou seja, sobretudo pelos processos da focalização interna, é o próprio *olhar físico* da personagem que confere os contornos ao espaço da representação [cf. Glaudes 1991: 181] - e que se deixa, por seu turno, captar através dela.

Tratando das relações - eventualmente produtivas e enriquecedoras - entre a psicanálise e a literatura, convirá, no entanto, guardar uma reserva prudente e crítica. Como lembra ainda P. Hamon,

> Cependant, en effaçant souvent la frontière entre personne (de l'auteur) et personnages (effets sémantiques liés à une construction textuelle) et en se prenant pour une herméneutique, la psychanalyse "appliquée" a souvent plus contribué à brouiller ce problème du personnage qu'elle n'a contribué à l'éclaircir. [Hamon 1998: 17]

Outro aspecto a ter em conta, ainda na perspectivação da representação romanesca do corpo, é o seu carácter textual necessariamente lasso, descontínuo, fragmentário e multiforme - e omnipresente. A representação física pode não se apresentar (e certamente não se apresentará n'*Os Maias*) apenas como um efeito pontual e localizável do discurso ou da história: como uma mera galeria de *retratos*; antes aparecerá como uma constelação (ou uma *família*) amplamente disseminada de referências orgânicas e organicamente motivadas que, por sugestão metafórica ou metonímica, possam convocar, globalmente, a constituição textual de um *efeito-corpo*.

Como a própria personagem, o corpo é um *efeito semântico difuso* [cf. Hamon 1998: 19] - e este *efeito* não se esgota na própria categoria da personagem. A tematização do orgânico poderá incluir, no romance, uma geral orientação diegética (por exemplo, a noção de fatalidade ou da ciclicidade das funções biológicas como um destino inelutável, representado pela narrativa), simbólico-ideológica (o corpo é o veículo da morte, e também da sua superação), ou estético-filosófica (tematizando, por exemplo, uma poética da materialidade) - tanto quanto uma particular incidência motívica ou temática (as inúmeras alusões e funcionalidades atribuíveis a um perfume, a uma voz, a um sotaque, a um monóculo, a uns olhos irresistíveis e eloquentes, às refeições, às doenças, ao sexo). Ou seja: a representação orgânica recobre vários planos narrativos, constituindo um universo temático múltiplo e um dos mais importantes factores de coerência referencial, de coesão diegética e de unicidade icónica. Em suma: as relações entre o corpo e o romance fazem convergir, mimetizando e exponencialmente potenciando as respectivas dialécticas, aquilo que ambas as instâncias contêm de **formal**, de **substancial** e de **representacional**.

Por conseguinte, temos que reconhecer ao nosso tema, e ao nosso trabalho, a vocação de convocar dualismos e de implicar um diversificado (e, por vezes, menos facilmente disciplinável) quadro de referências submetidas a uma conciliação pragmática. Temos que reconhecer, por um lado, que, no campo da ficção literária, a incidência poética/sincrónica do tema implicará a compreensão da ficcionalidade, da verosimilhança e da poeticidade enquanto categorias compatibilizáveis pela representação simbólico-

mimética do corpo. E, por outro lado, a incidência cultural/diacrónica da representação do corpo num romance como *Os Maias* forçar-nos-á a compreender tal representação no seu enquadramento histórico-literário, o de uma história específica da representação literária do corpo na ficção realista - e, mais do que isso, num texto impregnado de ironia polifónica.

Interessar-nos-á, assim, compreender a forma como o discurso irónico queirosiano é capaz de, pelo romance, restituir a dimensão imaginária do corpo, nas suas íntimas ligações com o erotismo, com a identidade e a morte; a forma como, simultaneamente, postula e sonega, no corpo, uma **realidade biológica** e um **fantasia simbólica** - e, igualmente, a forma como reitera, mas também subverte, pela representação física da personagem, um implícito e restritivo *caderno de encargos* [cf. Hamon 1998: 22] do realismo/naturalismo.

Auscultando a forma como pode a narrativa assumir-se como derivando tanto do aristotélico *deleite da representação* como do psicanalítico (e realista) *desejo de saber*, tanto da antropológica pulsão anti-tempo, como da deriva inelutável para a morte - poderemos talvez entender, enfim, a forma como, n'*Os Maias*, o corpo encerra uma problemática chave da significação narrativa.

Assumiremos, pois, que é **a partir** e **sobre** a imaginação material do corpo, constituindo-se textualmente como uma *rede de associação interselectiva de representações*, que deve configurar-se a *estrutura sintáctico-imaginativa* [cf. García Berrio 1994: 513] de um global paradigma corporal. Tal paradigma poderá fornecer importantes pistas para a interpretação do sentido da obra.

Entendemos tal paradigma como uma construção textual coerente e até certo ponto autónoma, um efeito dinâmico geral com poderes de formação sobre a totalidade do sentido. E entendemo-lo, igualmente, como a expressão do arreigamento e organização macro-sintáctica das imagens materiais do corpo, em particular nas suas dimensões simbólicas e nas suas propriedades de reflexo e irradiação fantasmática.

Mas, do mesmo modo, não podemos esquecer que qualquer representação literária do corpo é, em última análise, integrante da sua representação cultural, histórica e socialmente determinada. Desta forma, se *Os Maias* pudessem participar de uma projectiva *História do Corpo na Literatura* [cf. Mitterand 1987: 110], o realismo/naturalismo teria que ser considerado o seu paradigma estruturante, responsável, antes do mais, pelo específico *pacto de leitura* estabelecido com os seus leitores e assente, primeiro que tudo, na verosimilhança mimética [cf. Todorov 1982: 7/9, Hamon 1982: 129/132]. Desse ponto de

vista, o corpo funcionará no romance como um *conotador de mimésis*, previsível objecto de esquemas retóricos ou narrativos consagrados pelo realismo/naturalismo e, até, funcionando como um dos elementos temáticos (e emblemáticos) da escola, grandemente responsável pela própria refiguração do romance europeu.

Assim, na época dita realista, não podemos desligar a representação física n'*Os Maias* de uma transformação do discurso cultural sobre o corpo, caracterizado pela emergência e consagração autoritária dos discursos científicos e médicos (e das suas próprias *mitologias* e *poéticas*). Como lembra P. Hamon, a crítica concorda geralmente em considerar que a descrição não idealizada do corpo humano, da sua patologia como da sua fisiologia, do pormenor físico ou da perturbação psíquica, constitui uma conquista da literatura do século XIX e, em particular, das estéticas realistas [Hamon 2001: 181]. A promoção romanesca do corpo - a corporização e a sexualização das personagens - integra a instalação, na segunda metade do século XIX, da temática física no romance, e a consequente criação de uma *poética romanesca do corpo*. Segundo Bertold Brecht,

> L'élément sensualiste du réalisme, son orientation résolumment profanes, c'est son signe distinctif le plus connu. [...] Les besoins corporels jouent pour le réalisme un rôle capital.
> [Brecht 1970: 162/163, *apud* Hamon 2001:181]

Esta nova importância (dir-se-ia quase obsessiva) concedida à *carnalização* da personagem parece, de uma forma ou de outra, associada a uma visão determinista e materialista da individualidade; e irá interagir com a própria modelização romanesca, implicando-lhe uma generalizada renovação e refiguração. Assiste-se então, segundo Mitterand, a uma *somatização narrativa*, acompanhando a *semantização corporal* [cf. Mitterand 1987: 108, 112/113].

As implicações e constrições ideológicas e estéticas gerais do modelo de representação realista - nomeadamente a preferência pela estratégia descritiva e pelos temas familiares e sociais, a busca da legibilidade e da coerência, da objectividade, da *transparência* do real e do referencial, a mitologia antitética ou antinómica, os substratos ou alibis materialistas, historiográficos, científicos e médicos, a *seriedade* e os desígnios crítico-pedagógicos, a coesão lógico-semântica interna, a concepção determinista do indivíduo - podem determinar-lhe uma particular *poética corporal*. Sujeita aos princípios e pressupostos da escola, tal poética parece assentar numa tentação voyeurista (ou, como propõe Brooks, *escoptofílica* [cf. Brooks 1993]), sob um alibi pedagógico de orientação burguesa, misógina

e puritana, na somatização ou na *carnalização* mais ou menos *brutal* e minuciosa da personagem, na sua interacção dinâmica com o meio espacial e cultural e na valorização dos determinismos topológicos, fisiológicos e hereditários [cf. por ex. Borie 1973 e 1981, Hamon 1982 e 1998, Reis 1994 e 2001].

Cremos que é exactamente sobre a problemática *carnalidade* dos sujeitos romanescos que, n'*Os Maias*, repousará em grande medida a específica e tensa *poética* das personagens.

Ao naturalismo racionalista e materialista, interessa sobremaneira a revelação da **nudez**. Interessa-lhe descrever a verdade do corpo, a mecânica oculta e fascinante das paixões e da fisiologia. Interessa-lhe, justamente, ***ver***, para além da aparência enganadora e idealizadora, a pura materialidade do corpo e do instinto. Por isso, é inegável o compromisso naturalista de Eça de Queirós.

Porém, de várias formas, intui-se neste romance, como em outros, como na generalidade do discurso queirosiano, uma **reserva estratégica** em relação à estreiteza da doutrina e dos seus preceitos; é uma reserva que se manifesta, entre outras formas, pelo reconhecimento, no humano, de outros factores que não os da mera positividade fisiológica: o reconhecimento, em simultâneo, do primado biológico e da opacidade simbólica do corpo, do império da fatalidade orgânica e do perene relançamento da ilusão. Como sintetizou Óscar Lopes, Eça insinua uma *incerteza ontológica* sobre a própria estrutura material da realidade, parecendo por vezes pôr no mesmo plano de verosimilhança irónica o senso prático e científico e a visão infantil, supersticiosa ou inconscientemente mitológica das coisas [cf. Lopes 1999: 120].

E, nesta tensão e nesta obliquidade, nesta permanente auto-refutação que é também uma abertura ao fantasma - se construirá em Eça um imaginário do corpo, fabricado perversamente pelo desejo, reelaborado pelas aparências e pelas superfícies, complicado pelas interpretações e enunciações e aquecido pela poesia envolvente da matéria. Em última análise, atribuímos efectivamente ao imaginário corporal queirosiano as capacidades de influenciar, de forma determinante, a produção do efeito estético de poeticidade do romance - e de implicitamente transgredir a sua partitura periodológica.

De facto, a obra literária ficcional pode construir uma representação simbólica do corpo - de um corpo no espaço, no tempo, em acção e interacção, subtilmente impregnado de fantástico. Como já referimos, García Berrio é um dos autores que expressamente reconhecem, na estrutura imaginária, a principal fonte do traço poético e, na forma literária ficcional, a capacidade de plasmar, pelo material verbal, a imaginação poética:

> La construcción imaginaria [...] como fuente definitiva y genuina de poeticidad, alude al trabajo poético de estilización simbólica de la imaginación [...] En la mayor parte de los casos, bien buscada, la estructura simbólica de la imaginación late también, en último extremo, bajo el manto de la expresividad poética o de la ficción mimética. [García Berrio 1994: 431]

Pela ficção mimética, pode operar-se uma poderosa convergência com o imaginário; e o *ductus subtilis*, o desdobramento irónico típico da narração queirosiana (uma dessas *escritas oblíquas* de que fala Philippe Hamon) não é de forma nenhuma incompatível com a experiência poética ou fantástica [Hamon 1996: 57/58] - à qual confere um travo subtil de amargura ambivalente e distanciada, de tempo e de irrisão.

Se o discurso irónico encontra no corpo e na simbolicidade corporal uma temática privilegiada, também pode o corpo ficcional, modelado pela ironia, refigurado pela caricatura e pelo desejo, corroído por vezes por um segredo invisível, manifestar os poderes fantasmáticos da perturbação referencial, da ambivalência e da perda de sentido [cf. Hamon 1996: 57, 64, 74]. García Berrio valoriza justamente os mecanismos de saturação imaginária da semântica ficcional [cf. García Berrio 1994: 430/431], apontando a validade de pesquisas como a de Jean de Burgos, no âmbito de uma *poética do imaginário*, em grande parte devedora das de Gilbert Durand, Carl G. Jung e Gaston Bachelard.

O específico estatuto da ficção realista já implicaria, aliás, a necessidade de atentar nos processos de intersecção entre uma realidade referencial e a sua refiguração mimética - processos propriamente **figurativos** (no sentido de portadores de um investimento semântico e de uma reconfiguração artística). A constituição verosímil de modelos do mundo, permitindo um reconhecimento do real, pressuporia, simultaneamente, a aplicação de um critério de veracidade/pertinência, de um critério de representabilidade e de um critério de aceitabilidade do desvio da própria representação. Isto é: já pressuporia a adequação essencialmente problemática a uma normatividade, à sua específica flexibilização e à sua artística transgressão. Cremos, efectivamente, que o ficcional implica a configuração de mundos imaginários - de mundos *aceitavelmente* imaginários.

García Berrio pode ainda, talvez, caucionar estes princípios:

> [...] se há de tener en cuenta al hablar de la ficción literaria que, en último término, su constitución consistirá en el cumplimiento adecuado o inadecuado de un sistema de normas expresivas convencidas, capaces enquanto tales de asociar y producir el tipo de representaciones imaginarias que determinan la ilusión irreal de la ficción. [García Berrio 1994: 440]

Extremando o raciocínio, poderíamos dizer que, no *realismo*, o radical do lexema é problematizado pela ambiguidade funcional do seu sufixo - o qual enuncia um pacto irrevogável com a a intencionalidade, a subjectividade, e a imaginação.

O que nos interessará acima de tudo propor aqui é que, na ficção realista, esse pacto se constitui, também, pela subtil adequação da imaginação a um sistema estável de referência simbólica, a uma espécie de tácita lógica informal, derivada dos dispositivos imaginários: como se do enunciado das regras da convergência ficcional mimética fizesse parte um conjunto implícito de preceitos, subtilmente *regulamentando* a incorporação do fantasma.

Wolfgang Iser explica que uma *relação triádica* - entre o **real**, o **fictício** e o **imaginário** - é típica do texto literário. Daqui decorrem dois importantes postulados. Por um lado, o autor concebe o texto artístico como um *transitional object* entre o real e o imaginário, atribuindo deste modo ao acto ficcionalizante uma função transgressora e lúdica:

> The triadic relationship among the real, the fictive, and the imaginary is basic to the literary text, and from it we can extrapolate the special nature of the fictionalizing act. Whenever realities are transposed into the text, they turn into signs for something else. Thus they are made to outstrip their original determinacy. As this transformation of the determinate into the indeterminate is brought about by the fictionalizing act, the basic quality of this act begins to emerge: the act of fictionalizing is a crossing of boundaries. It amounts to nothing short of an act of transgression. This transgressive function of the fictionalizing act links it to the imaginary. [Iser 1993: 3]

Por outro lado, ao atribuir à ficcionalidade literária uma função antropológica, Iser proclama a paradoxalidade do *jogo* da enunciação dramática [cf. Iser 1993: 247/280], operadora da essencial **dualidade** humana:

> Staging is the indefatigable attempt to confront ourselves with ourselves, which can be done only by playing ourselves. It allows us, by means of simulacra, to lure into shape the fleetingness of the possible and to monitor the continual unfolding of ourselves into possible otherness. [...] The need for staging is marked by a duality that defies cognitive unraveling. On the one hand, staging allow us - at least in our fantasy - to lead an ecstatic life by stepping out of what we are caught up in, in order to open for ourselves what are otherwise barred from. On the other hand, staging reflects us the ever-fractured "holophrase", so that we constantly speak to ourselves through the possibilities for our otherness in a speaking that is a form of stabilization. Both apply, and both can occur simultaneously. Precisely because cognitive discourse cannot capture the duality adequately, we have literature. [Iser 1993: 303]

Talvez Durand aqui sublinhasse a dimensão simultaneamente estabilizadora e produtiva da figuratividade literária, decorrente da sua inevitável adequação às estruturas, esquemas e regimes do imaginário antropológico. Com efeito, na criação literária (e, evidentemente, na ficção realista queirosiana), a condição ficcional compatibilizar-se-ia e dialogaria com os dispositivos fantásticos da universalização arquetípica.

Por seu turno, García Berrio afirma expressamente:

> La ficción mimética del realismo superpone criaturas individuales sobre el arquétipo simbólico, establece el recorrido de acciones del acontecimiento realista sobre la escueta geometría antropológica de diseños espaciales y de pulsones subconscientes, construye sus espacios físicos sobre los ámbitos esenciales de la representación antropológica, desdobla el tiempo sustancial en sucesividad causativa de momentos. Pero por debajo de su volumen de consistencias naturales, de representaciones com vocación realista, la ficción afirma en lo necesario esencial las causas que sustentan sus apariencias más frívolas, fungibles e intranscendentes, sobre su ser de juego inexplicable. [García Berrio 1994: 451]

Até certo ponto, a expressividade da ficção (e recordemos que este teórico espanhol identifica a ficcionalidade com uma variante modal da expressividade literária [García Berrio 1994: 455/6]) assenta nas suas capacidades de *discursivizar a subjectividade*. Uma subjectividade da qual, evidentemente, a organicidade constitui o **suporte físico**.

Salientemos, de resto, que, para uma recente *semiótica da subjectividade*, a dimensão figurativa do enunciado constitui, a par da sua dimensão performativa, uma das estratégias fundamentais de afirmação da força ilocutiva do discurso. Para o semioticista Herman Parret, todo o investimento semântico figurativo - toda a semantização de um circuito sintáctico, como o da narrativa - materializa, no discurso, a subjectividade passional, a presença de um *sujeito de desejo*:

> La force figurative, tout comme la force émotive, manifeste la subjectivité dans le discours. Si l'homme de passions est dans son discours, c'est parce que le discours est performativisé et figurativisé. [...] La performativité et la figurativité devraient être considérées comme les effets essentiels de la subjectivité passionnelle dans le langage, de la présence de l'homme dans son discours. [Parret 1986: 164]

Nesta proposta encontramos evidentes analogias com a de García Berrio, o qual defende, justamente, ser nos campos de pesquisa da *deixis* (possivelmente equivalendo ao conceito semiótico de *performatividade*) e da espacialidade (equivalendo, até certo ponto, ao da

figuratividade) que deve concentrar-se o crítico que pretenda investigar a componente imaginária do texto literário, primeira responsável pelo seu valor poético [cf. García Berrio 1994: 470, 494]. Neste último domínio, o autor espanhol especificamente salienta a **intensificação estética** que a perspectiva imaginária da espacialidade confere ao texto romanesco, aduzindo os específicos testemunhos de Northrop Frye e Paul de Man [cf. García Berrio 1994: 522/524], igualmente valorizadores da responsabilidade detida pela representação espacial na criação de efeitos estéticos de poeticidade ficcional.

Cremos que a representação do corpo partilha, sem dúvida, do papel privilegiado que Antonio García Berrio reclama, na construção imaginária do relato, para a componente espacial da ficção. Segundo o autor, tal categoria narrativa que não terá recebido ainda, como merece, um tratamento exaustivo e explícito [cf. García Berrio 1994: 546 e 549]. E reforça:

> [...] reclamamos para el componente imaginario espacial una alta responsabilidad - en los casos en lo que no sea definitiva - en la producción del efecto estético artístico. Para ello, se parte de la base de la decisiva importancia que en el fenómeno literario reviste la exploración de la relación de conciencia, identidad y alteridad, en relación al emplazamiento radical básico del espacio en esa búsqueda característica de la poesía. [García Berrio 1994: 555]

Ora tais argumentos, como se poderá facilmente deduzir do anteriormente exposto sobre a elementaridade simbólica do corpo, justificam o valor estruturante, na representação ficcional, da instância biológica da identidade. Por um lado, a percepção corporal não se pode constituir fora de um *halo imaginário*, de um sistema de significantes e de um quadro figurativo, cultural e linguístico [Ey 1973: 273, *apud* Smadja 1998: 15]. E, por outro lado, tal constituição é, ela própria, como expusemos, uma representação fundadora, um *a priori* do espaço e da representação [Sami-Ali 1974: 245, *apud* Smadja 1998: 16].

Deste modo, partimos de uma proposta central, cuja pertinência procuraremos explicitar n'*Os Maias*: a representação do corpo pode constituir-se como uma totalidade significante de dimensão heurística, um sistema semiológico e simbólico que mantém profundas afinidades com o da espacialidade, cuja lógica interna condiciona a organicidade da narrativa, virtualizando uma interpretação global do romance enquanto **discurso sobre o corpo**.

III Capítulo - Para um imaginário do corpo n'*Os Maias*

Até aqui, temos utilizado um dos conceitos-chaves do nosso projecto - o conceito de *imaginário* - na sua acepção mais geral e, até certo ponto, tacitamente consensual: aquela que lhe atribui o estatuto da irrealidade pura, da simbolicidade profunda e criadora, da fantasia indisciplinável. Por exemplo, Wolfgang Iser define o imaginário como "basically a featureless and inactive potential, which accounts for the failed attempts to grasp it cognitively." [cf. Iser 1993: xvii]; e a *relação triádica* estabelecida por Iser entre o real, o fictício e o imaginário implicitamente associa a este último termo as dimensões do lúdico, do indeterminado e do transgressor [cf. Iser 1993: 3, 303].

Os estudos sobre o imaginário e a simbolicidade têm sido, desde a década de 50 do século XX, com inteira justiça dominados pelas pesquisas de Gilbert Durand. A antropologia do imaginário é um esteio teórico fundador e uma referência básica de qualquer reflexão, em qualquer domínio, sobre a figuratividade. Tem-se generalizado, a partir da divulgação da enciclopédica obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral* [Durand 1989], um conceito extremamente lato, vocacionalmente totalizante, de *imaginário* - justamente aquele que é definido, com vigor, por Gilbert Durand: " [...] O Imaginário - ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...] [Durand 1989: 14]. E, como já vimos, por maioria de razão reivindica o autor, para o seu monumental trabalho, uma perspectiva precisamente **antropológica**:

> Parece que para estudar *in concreto* o simbolismo imaginário será preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno actual - ou seja: o conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens* [...][Durand 1989: 29]

O enorme mérito das pesquisas de Durand terá sido, justamente, o de ter mobilizado, correlacionado e organizado um abundantíssimo e disperso acervo de conhecimentos e material simbólico, aquisições científicas e intuições pluridisciplinares (da psicologia à etnografia, passando pela estética), demonstrando-lhes as íntimas coerência e sobredeterminação arquetipológica. A noção de que as pretensas gratuitidade, absoluta criatividade e total liberdade dos símbolos e das imagens são, afinal, descritíveis e sistematizáveis por referência às estruturas de base, as quais, a nível da espécie, organizam e regem a produção simbólica, quaisquer que sejam as suas modalidades e formas - corresponde a um importante e irreversível avanço epistemológico. Tal noção abre, também aos estudos literários, um campo de investigação virtualmente inesgotável, cujas perspectivas parecem, simultaneamente, racionalizantes e inovadoras, sistematizadoras e prolíficas.

Uma relativa euforia cognitiva e metodológica pode ter originado, desde há algumas décadas, a excessiva banalização terminológica e o simplismo conceptual de certos estudos. Em muitos domínios, e também no literário, alguns trabalhos terão facilmente descambado para a aplicação acrítica e mecanicista das propostas de Durand, fundando-se ambiguamente certas pesquisas numa difusa intuição psicologizante ou, generalizadamente, esquecendo ou obliterando a especificidade do imaginário literário.

Talvez por isso, em obra recentemente publicada (*Imageries. Littérature et image au XIX siècle*), Philippe Hamon verbere o esvaziamento do termo *imaginário*, "totalement dévalué par un demi-siècle (1950-2000) d'emplois critiques vagues et laxistes qui l'ont complètement vidé de tout sens et galvaudé" [Hamon 2001: 307]. Recorde-se, no entanto, que, quase vinte anos antes, o mesmo Philippe Hamon citava, em paralelo, os trabalhos de Auerbach, Gaston Bachelard e Gilbert Durand, como referências complementares para a circunscrição de uma noção nuclear: a noção de *mimesis* e suas relações com a estética realista [cf. Hamon 1982: 119, 168].

De qualquer modo, esta sua mais recente obra, inovadora, estimulante e rigorosa como é timbre do seu autor, dar-nos-á abundantes motivos de reflexão; e, com ela, aqui estabeleceremos uma síntese dos nossos próprios objectivos e pressupostos.

Antes de tudo o mais, recordemos o mais óbvio: a natureza especificamente literária - e ficcional - do *corpus* que elegemos, a qual obrigará a um redobrado *apego à palavra* [cf. García Berrio 1994: 431]. A actividade imaginária não deve, em si mesma, interessar-nos, mas apenas na sua relação com a estrutura verbal do texto, enquanto suporte de indícios de uma operação semiológica e imaginativa complexa e pluristratificada.

Deste modo, como já expusemos, interessar-nos-á esse específico **trajecto formal** (eco talvez do homólogo *trajecto antropológico*, proposto por Gilbert Durand) entre os referentes e sua reconfiguração textual, submetida a um processo expressivo de *intensionalização* semântica e simbólica, o qual constitui, segundo Albadalejo Mayordomo, um dos traços típicos da construção literária [apud García Berrio 1994: 484/485]. Interessar-nos-á nomeadamente compreender o modo como a descontinuidade metonímica do enunciado romanesco queirosiano, as suas propriedades diegéticas e miméticas, tributárias da representação de um devir e de uma duratividade temporal, manifestam a capacidade de poeticamente reconfigurarem a corporalidade; e isto através de todas as perversas, astuciosas, queirosianas complicações, multiplicações, perspectivismos, reduplicações, transformações, sistematicidades e intermitências.

Cremos, portanto, que o nosso estudo sobre o imaginário do corpo n'*Os Maias* deverá poder conciliar uma abordagem temática, atenta às formas de representação narrativa de conteúdos referenciais, com uma abordagem da dimensão simbólica, atenta à projecção, na representação física, de imagens, esquemas e tendências míticos. E será desta última que partiremos: porque nos ocupará justamente essa radical e ambígua simbolicidade que, como observámos, parece atingir, desde um estadio muito precoce, a imagem humana do corpo.

Efectivamente, partimos de uma noção elementar, que a psicanálise promoveu e a intuição literária desenvolveu: o relato literário do corpo reitera uma perda original e constitui-se como uma *metassimbólica do corpo*, única via da sua rememoração [cf. Reichler 1983 : 3, 4]. Por outro lado, a representação literária do corpo, integrando a grande categoria ficcional da espacialidade, é tributária privilegiada de uma semântica imaginária - um *trabalho poético de estilização simbólica da imaginação* [cf. García Berrio 1994: 430] - da qual deriva, em grande parte, a própria poeticidade do discurso literário ficcional.

A associação de uma poética da figuratividade com os dados da estrutura linguística do texto tratará de compreender e identificar as formas por que se produzem as ressonâncias afectivas e fantásticas nos procedimentos da enunciação narrativa. Tratará igualmente de explicitar os mecanismos de interacção estética entre o esquema verbal da obra (campo das incisões expressivas da figuratividade) e as espessuras imaginária, ideológica e diegética do texto [cf. García Berrio 1994: 515, 562].

Não enjeitando, antes declarando, uma inspiração básica de matriz psicanalítica (Freud, Carl G. Jung, J. Lacan), assim como de matriz temática (G. Bachelard, J.-P. Richard, J. Starobinski) estará fora de questão, obviamente, aqui pretendermos aproximar ou reconstituir uma qualquer forma de subjectividade extra, pré, supra ou sub-textual. Por isso, ao contrário de, por exemplo, uma abordagem como a de Charles Mauron, não julgamos interessar-nos uma interioridade ou um *inconsciente textual*.

Tentando exactamente demarcar-se da crítica temática, Charles Mauron acusa-a (parece-nos que com alguma justiça) de, tentando explorar no texto uma *consciência nascente e difusa*, praticar uma investigação puramente introspectiva e recusar, ou calar, tanto a aparelhagem analítica clássica como os instrumentos da psicanálise:

> La psychocritique voudrait éviter ces confusions. Elle est d'accord avec la critique thématique pour penser que des choses très intéréssantes se passent, chez un écrivain, sur la ligne où s'ajustent les processus conscients et inconscients. Mais pour les comprendre, elle croit indispensable d'explorer une certaine profondeur de l'hinterland inconscient. Or nous savons qu'on n'y aboutit pas sans une technique particulière et une science qui la guide. [...] Refuser une vraie science de l'inconscient pour l'accepter sous forme d'infiltrations et de compromis incontrôlés me paraît un marché de dupe. [Mauron 1995: p. 30]

Sem contar com o facto, apontado por Genette, de algum arrogante positivismo nos postulados epistemológicos reclamados por Mauron (como diz Genette, "Fort de ce qu'il considère comme une véritable 'science' de l'inconscient, il ne cesse pour sa part d' affirmer au contraire la parfaite 'objectivité' de la methode psychocritique" [Genette 1966: 136/137]) - aquilo que nos importa sublinhar é que, definitivamente, não pretendemos abordar, na representação do corpo n'*Os Maias*, qualquer incógnito *hinterland inconsciente*. Não cremos, definitivamente, ser essa a vocação da análise literária - antes do mais, porque a refinada **astúcia artística** do texto-analisando tornaria esse confronto excessivamente desequilibrado.

Não estará, em qualquer caso, em questão neste trabalho uma qualquer *psicoleitura* tentativa. Porém, a psicanálise veio mostrar que, como diz Freud, "Le moi n'est pas maître de sa propre maison" - e tal axioma deverá, antes de tudo, aplicar-se ao *moi* do analista. E certamente aqui aflorarão, por um lado, aquilo a que Mauron chamaria "infiltrações" psicanalíticas (esperemos que não "compromissos descontrolados"); mas isso, por princípio, ao serviço de uma postura analítica claramente assumida como uma

aproximação a um possível imaginário do corpo (e, lateralmente, ao do erotismo), através da descrição, sistematização e interpretação das suas representações textuais.

Entretanto, não podemos ignorar que o discurso queirosiano traduz, globalmente, a representação fluente de uma subjectividade e uma *organicidade* enunciativas, que progressivamente se sofisticam e multiplicam na ficção. No entanto, essa sofisticação e essa multiplicação parecem-nos sinais da conversão artística de um grupo central de questões que Eça não pôde nunca descartar, nem definitivamente resolver - questões associadas à **representação da subjectividade**, ou, quiasticamente, à **subjectividade da representação**, questões colocadas pela enunciação enquanto manifestação da competência passional de um sujeito enunciador.

Assim, a fixação e o encadeamento de uma simbólica do corpo n'*Os Maias* poderão permitir concebê-la também enquanto manifestação figurativa da identidade e da subjectividade. Tal simbólica poderá igualmente permitir compreender o romance como uma solução provisória, apoiada na flexibilidade do dispositivo romanesco, do problema que constituiu sempre, para Eça de Queirós, a importância dos factores afectivos e orgânicos e dos seus efeitos na representação.

E assim chegamos ao segundo grande conjunto de reflexões prévias que nos cumpre enunciar para este trabalho. Uma abordagem psicologista destas questões parece-nos, reafirmamo-lo, definitivamente desinteressante. Supomos, pelo contrário, que o estudo das formas e funções da representação romanesca da subjectividade física, investida na criação da personagem e na tematização do orgânico, pode constituir uma via privilegiada de acesso à operação, sempre mediata e reconfiguradora, da **subjectivização do enunciado**. Como refere Herman Parret,

> Le problème concernant 'l'homme dans son discours' est redevenu central dans la plupart des courants dynamiques et innovateurs des sciences du langage. [Parret 1986: 148]

Para este autor, a análise do *sujeito em discurso* não deve restringir-se ao seu enunciado lógico - mas deve, pelo contrário, postular a existência prévia, estruturada e expressiva, de uma básica competência passional do sujeito enunciador. Dessa forma, a representação da corporalidade na literatura pode ser associada a uma função central: a de lhe garantir uma *presença* enunciadora, implicitamente unificadora do sentido.

Também para a psicanálise, a personagem reenvia, através do processo de transferência e identificação, para uma instância subjectiva inicial, entidade em que se *revêem* tanto o escritor como o leitor:

> Sur ces bases, la psychanalyse littéraire, éclairée par la pragmatique, plaide pour la réévaluation du personnage, considéré comme un maillon essentiel de l'énonciation, parce qu'il est le représentant de l'instance subjective qui assure l'ancrage de l'écrivain et du lecteur dans l'oeuvre, par le biais de l'identification. [Glaudes 1991: 184]

Ora, é justamente essa *instância subjectiva*, esse *sujeito prévio*, supra-textual, que devemos considerar, definitivamente, **fora do alcance** de qualquer pesquisa no âmbito dos estudos literários.

A noção de sujeito enunciador, e a sua presença nos enunciados na sua qualidade de *ser de paixão e discurso*, é nuclear na doutrina e método de toda a abordagem enunciativa (Greimas, Kerbrat-Orecchioni) - muito embora se reconheça frequentemente que o estudo da enunciação é basicamente *deceptivo*, pois à enunciação só se acede pelo enunciado e pelos traços aí inscritos pelo acto sempre **passado** de enunciar. E, dessa forma, é já uma *enunciação enunciada*, a uma *produção produzida*, aquela a que o analista tem acesso [cf. Kerbrat-Orecchioni 1999: 246].

Cremos, justamente, ser essa a razão fundamental da deceptividade das abordagens psicológicas, ideológicas, ou mesmo enunciativas: a questão básica de ser a representação enunciativa sempre radicalmente **diferida** em relação à instância enunciadora. Como reconhece Catherine Kerbrat-Orecchioni, não há limites à infinita *bathmologia* enunciativa. O termo *bathmologia*, cunhado por Roland Barthes, pretende designar o fenómeno da possibilidade de contínua esquiva do sujeito enunciador, recuando para um ponto sucessivamente mais remoto, pela estratificação virtualmente infinita do enunciado:

> Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu: *bathmologie*. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle: celle des échelonnements du langage. [Barthes 1975: 71, apud Orecchioni 1999: 247]

A *bathmologia* detém, na ficção queirosiana, excepcionais dispositivos discursivos; entre outros processos, a proliferação das personagens e das instâncias de narração proporciona a criação de sucessivos fundos-falsos para uma subjectividade que se multiplica e se

sonega. Óscar Lopes insiste particularmente naquilo que denomina "uma espécie de agnosticismo" de Eça, o qual, através de várias personagens, parece tender a representar a expressão de sucessivas subjectividades levadas ao absurdo, sem que se afirme uma objectividade definida [cf. Lopes 1999: 119].

É claro que a noção de *enunciação enunciada* ou *diferida* é, em limite, uma noção extensível a toda e qualquer reflexão sobre a comunicação literária. Mas, num texto como *Os Maias*, esta noção ganha uma acuidade quase perversa. Conforme observa Philippe Hamon sobre a ironia literária,

> Posture d'énonciation dédoublée, elle est un message double, pour un public qu'elle dédouble, dédoublement qui peut aller jusqu'à la pluralisation et à l'éclatement.[...] Le texte ironique, dont on a vu qu'il avait des parentés structurelles avec le fantastique, est, souvent, un texte "cruel" pour son lecteur, un texte parfois inconfortable. [Hamon 1996: 151, 153]

Por astúcia, não tentaremos, pois, capturar no romance a imagem do corpo - enunciativo e ficcional - **em si própria**; limitar-nos-emos a assinalar-lhe, como em negativo, os traços da fuga, da dispersão e da distância: os da representação enunciativa. Esse será exactamente um dos objectivos deste trabalho [cf. *infra*, III Parte, IV e V Capítulos]. Procuraremos, sobretudo, compreender a forma como a fuga e a dispersão da corporalidade enunciativa se associam, n'*Os Maias*, à tematicidade das suas questões centrais: a do corpo, e a da identidade.

Como dissemos, na aproximação ao imaginário do corpo que aspiramos a realizar, o recurso a conceitos oriundos dos estudos sobre o imaginário - cristalizados na obra maior de Durand - não servirá um desígnio de interpretação psicologista mas, antes, essencialmente temática e poética. Tratar-se-á, então, de, a partir da representação verbal, reconstituir um esquema temático-simbólico e induzir uma coerência imaginária.

Como já referimos, Philippe Hamon dedica precisamente a sua mais recente obra ao estudo (modestamente designado *introdução*) do *imaginário literário* do século XIX [cf. Hamon 2001: 307]. Trata-se, antes do mais, da redefinição de um campo de estudos, o do **imaginário**, situando-o com precisão no seu contexto histórico, e recentrando-o na noção explicitamente "substancialista" de *imagem*, tomada no seu sentido mais concreto, mais material e mais semioticamente definido - o da imagem enquanto realidade objectiva, *real*. O seu trabalho consiste, pois, num estudo sobre a representação dos **ícones**, os

objectos analógicos, e sobre a sua relação com a literatura, nos seus vários níveis - temático, estilístico, compositivo [cf. Hamon 2001: 307].

No nosso próprio trabalho, teremos também em consideração a dimensão propriamente **icónica** do corpo ficcional, que consideramos constituir, em Eça de Queirós, uma questão estética nuclear. Tal dimensão não esgota, no entanto, o nosso objecto de estudo.

Como P. Hamon, partimos da acepção mais fortemente etimológica do termo do termo *imagem*, aquela que mais directamente atribui ao termo o significado de *representação figurativa de objectos sensíveis, produzida pela imaginação*:

> **IMAGEM**, s. do lat. *imăgĭne-*, "representação, imitação, retrato; [...]; fantasma, visão, sonho, aparição, espectro; eco; retrato, imagem, reprodução de alguém; [...]
> [Machado 1995: tomo III, 206]

Todavia, devemos atentar igualmente na deslizante associação entre os aspectos **sensoriais** e **semiológicos** do termo que, no domínio literário, Wellek e Warren explicitam assim:

> Das imagens, como representantes residuais das sensações, passamos, com sintomático à-vontade, à segunda linha que perpassa toda a nossa área - a da analogia e da comparação.
> [Wellek e Warren 1976: 231]

No significado do termo *imagem*, interessa-nos, portanto, reter o seu carácter ambiguamente **residual** e **dinâmico**: tanto a acepção mais sensorializante de "sobrevivente da sensação" [Wellek e Warren 1976: 231], como a acepção mais semiológica, que a identifica com a comparação ou a "analogia". Cremos que essa amplitude poderá devolver ao termo o seu valor mais rigoroso e mais produtivo. Interessa-nos, efectivamente, reforçar esta **ambiguidade constitutiva** da semântica da imagem, porque ao nosso estudo interessa não perder, de forma nenhuma, a noção ambivalente da profunda organicidade do seu objecto - o corpo - assim como a da sua poderosa produtividade simbólica.

Afastamo-nos, por isso, da restrição estilística (*imagem* como figura expressiva afim da metáfora) [cf. Coelho 1983: vol. 2, 458/459, Moisés 1999, Wellek e Warren 1976: 231]. Aproximamo-nos, simetricamente, da amplificação comparativista: *imagem* como termo de um conceito nuclear comum à imagética cultural e aos estudos sobre o imaginário, e em

directa articulação com o processo de literarização e socialização [cf. Brunel e Chevrel: 1989: 133/160].

Aliás, também Philippe Hamon, apesar da sua reivindicação de um estatuto *concreto* e *material* para as imagens que se propõe estudar, concede afinal ao termo uma específica produtividade metafórica, que acabará por condicionar inevitavelmente a multiplicidade do seu próprio processo analítico:

> Le terme "image", lui, est également au centre d'un très riche champ métaphorique. Il sert traditionnellemnt, on le sait, à désigner sur un plan plus local les figures et tropes par analogie dans la tradition réthorique et critique. [...] semble admise l'identité entre image (à lire) et image à voir (l'objet icônique et analogique en deux dimensions). [Hamon 2001: 275]

> L'icônique est présent dans l'oeuvre littéraire selon deux modes de textualisation: un mode plus global et général, disséminé, d'une part, selon un régime que l'on pourrait appeler diagrammatique, et un mode plus voyant, plus localisable dans des parties privilégiées du texte, d'autre part. Le premier peut prendre le nom de style, le second de figure, ou d'image. [Hamon 2001: 271]

Da mesma forma, consideramos deter a *textualização* da corporalidade essas formas alternadamente concentrada e disseminada, assim como a capacidade de inserção nos vários planos da narrativa (narração, história, discurso), em vários estratos diegéticos (ficcional, metaficcional, simbólico) e em várias categorias (personagem, espaço, tempo). Desde já, definiremos o *imaginário do corpo* no romance como devendo emergir do conjunto de alusões físicas textuais, qualquer seja o seu modo discursivo de ocorrência ou o seu nível de inserção romanesca. Assim, o imaginário do corpo n'*Os Maias* deverá antes de tudo consistir no conjunto das referências corporais, seus modos de organização e manifestação textual, e sua funcionalidade simbólica e narrativa.

Nesta nossa tentativa de definição e, mais precisamente, a propósito do conceito de *imagem*, convirá, mesmo que contrastivamente, que tomemos ainda em linha de conta as propostas apresentadas por Jean de Burgos em *Pour une poétique de l'imaginaire*:

> Dès lors, entreprendre une poétique de l'image - [...] - revient d'abord à envisager toutes les formes de cette image, leurs modes et leurs lieux d'émergence, les modalités de leurs déformations et les rythmes de leur récurrence, les degrés de leurs résonances et de leurs harmoniques; mais cela revient ensuite et surtout à voir comment l'image, se dérobant sans cesse à toute signification et sans cesse renvoyant au-delà d'elle-même, élabore ou contribue à l'élaboration d'une réalité autre que celle que le langage était censé représenter. [Burgos 1982: 12]

A proposta de Burgos é uma importantíssima referência teórica e metodológica no campo de estudos do imaginário especificamente literário. Em nossa opinião, este campo não dispõe ainda de um desenvolvimento teórico-metodológico globalmente adequado e cabalmente testado (note-se que a importante obra de Hamon, que temos vindo a referir [2001], se dedica apenas, e um pouco *positivistamente*, ao estudo das relações entre a alusão icónica e o discurso literário). Consideramos encerrar *Pour une poétique de l'imaginaire* uma consistente e fundamentada proposta global de abordagem da simbólica poética.

No entanto, um reparo fundamental se impõe: aquilo que centralmente pretendemos abordar - a imagem do corpo na narrativa, fundada exclusivamente nos sentidos que lhe vão sendo conferidos pela sua representação linguística - só tangencialmente se aproxima da noção de *imagem poética* de Burgos.

Este autor revela, aliás, surpreendentes dificuldades lógicas em definir um dos conceitos-chaves da obra. Valeria, de resto, a pena perscrutar com alguma minúcia o desenvolvimento desta tentativa, não tanto pela definição de imagem, a que conduz, mas antes por duas ordens complementares de razões: a reveladora complexidade conceptual do termo *imagem* - em que parecem confluir, com particular acuidade, um número considerável de aporias teóricas; e a não menos reveladora atribuição, à imagem, de um estatuto de centralidade (se não de exclusividade) na produção do efeito de poeticidade.

Criticando, em Bachelard e Durand respectivamente, a evanescência epistemológica e a catalogação esclerosante das imagens, por seu lado Jean de Burgos nunca explicita, sem cair na falácia da petição de princípio, o conceito de *verdadeira imagem* que lhe serve de alvo [Burgos 1982: 65]. Burgos parte da conclusão para a premissa, da constatação do efeito emocional da imagem ("a imagem fascina") para a sua definição cognitiva. Caminha em espiral na sua aproximação, por exclusão, apontando diferenças, e assim virtualmente projectando a noção de imagem para um campo progressivamente mais recuado e primordial [Burgos 1982: 69/81]. As suas tentativas de delimitar e definir o conceito de imagem tornam-no, ao invés, cada vez mais vago e enigmático:

> En tant que meilleure figuration possible d'une réalité absente que l'on ne saurait désigner de façon plus claire ou plus caractéristique, et qui est son complément indispensable, l'image ne saurait être remplacée par une autre voisine ou similaire (à la différence de la métaphore) [...]
> [Burgos 1982: 80]

> Il reste toute fois que, pour être la meilleure figuration possible, l'image n'est jamais qu' approximation dans la mesure où la réalité qu'elle appelle demeure à jamais absente, secrète et insaisissable [...] [Burgos 1982: 81]

> [...] l'image étant, rappelons-le, la meilleure formulation possible d'une réalité absente de laquelle elle est inséparable et avec laquelle seulement elle prend sens. [Burgos 1982: 83]

Obviamente, Jean de Burgos não procura a mesma *imagem* que nós. A *nossa* pode rudimentarmente definir-se como representação temática global, com implicações míticas e simbólicas; a de Burgos parece constituir antes uma espécie de *cromossoma* da literariedade, unidade em que se aloja um misterioso *gene* poético e se concentra o inefável segredo da poeticidade (à luz da natureza biológica do nosso objecto, sejam-nos permitidas tais *imagens*).

De facto, realçando a função viva e dinamizante da imagem, e definindo-a também como produto da interacção entre as pulsões do *eu* profundo e as pressões do meio material e do ambiente sócio-cultural [cf. Burgos 1982: 79], todo o desenvolvimento seguinte da reflexão de Burgos torna mais fortes as afinidades entre os conceitos de *imagem* e de *literariedade* e entre os seus respectivos processos de definição [cf. Burgos 1982: 83/84].

Na busca dos termos mais ajustados à definição de um objecto que resiste à categorização e se assume sobretudo pela sua negatividade e transcendência, o *poéticien*, que Burgos reclama ser, vira-se finalmente - para o enunciado da psicanálise de Jung. E é na definição junguiana de *imagem* que encontra finalmente um ponto seguro de ancoragem.

A partir de Jung, que a situa num *ponto vivo* de conjunção entre o consciente e o inconsciente, Burgos explica que a imagem não é uma amálgama verbalizada de fantasmas, mas um produto consciente da fusão elaborada de materiais subliminares oriundos do inconsciente, da confluência entre significado e significante [cf. Burgos 1982: 76/79] - situando-se talvez no cruzamento entre o signo e o símbolo. Na epistemologia genética de Jean Piaget vai Burgos encontrar, depois, caução e modelo para a sua proposta, recusando ver no texto a mera actualização fechada de uma virtualidade, antes abordando a "épiphanie du texte poétique" como uma perene "actualisation du virtuel" e uma "création des possibilités ouvertes par l'action réelle" [cf. Burgos 1982: 94].

Não seria mais simples e, por isso, mais claro e bem mais produtivo, recordar, como o faz P. Hamon [cf. 2001: 41]., que a literatura consistirá afinal numa actividade artesanal que, manipulando o material verbal, se dedica efectivamente a fabricar *imagens para ler* - as quais, sob a égide da figura maior da retórica, a hipotipose, são capazes de *dar a ver*?

Quisemos alargar um pouco esta reflexão sobre a proposta de Burgos para poder, a partir dela, realçar dois ou três elementos teóricos que nos parecem fundamentais para o nosso trabalho. Destacamos (apesar de, como dissemos, acharmos que a sua exposição enferma de alguma obscuridade) o seu conceito de *imagem*. Cremos tê-lo entendido como a correspondente linguística e especificamente poética do **símbolo** (antropológico e multiforme) estudado por Durand ou Ricoeur. Neste sentido se podem entender as suas definições de imagem enquanto *signo que recusa ser apenas signo, e faz alusão a outra coisa para além de si próprio*, e cuja consistência extra-linguística, revelando-lhe uma concretude para além do mundo do *logos*, lhe introduz a um acréscimo de vida representado pelo imaginário [cf. Burgos 1982: 8279].

Ainda aqui se pressente a acepção estilística de imagem, enquanto figura afim da metáfora. E, neste caso, diríamos que este conceito representa aquilo para que assimptoticamente tenderemos neste trabalho - tão assimptoticamente quanto a sucessividade da temporalidade narrativa pode tender à concentração metafórica do poema.

Devemos reconhecer que tal concepção implica, nos estudos do imaginário, um enfoque especificamente literário. E, efectivamente, a partir da noção de imagem, Burgos vai propor um procedimento metodológico, em ordem ao estabelecimento de uma sintaxe do imaginário poético:

> Entendons par là cette syntaxe toute spécifique qui gouverne les rapports entre des formes pleines et inclines d'abord à signifier par elles-mêmes; qui précise les déterminations des images-symboles en leur donnant fonction et de ce fait les particularise; qui fait apparaître des schèmes qui les guident en leur regroupement et qu'elles nourrissent en retour; qui laisse découvrir une convergence de ces schèmes, en dépit de l'hétérogénéité et de la polivalence des images qu'ils s'attachent; qui permet de rapporter cette convergence à la permanence de grands schémas organisateurs procédant directement de certaines tendances vitales qui sont aussi tendances propres à l'imagination créatrice; qui établit enfin la cohérence de l'écriture de l' Imaginaire. [B. 1982: 155]

Nesta síntese - assim como em todo o seu desenvolvimento, explicitado no capítulo seguinte da obra [cf. Burgos 1982: 139/174] - é, sem dúvida, sensível a influência latente de Durand: dos *símbolos* aos *sistemas* e *arquétipos*, destes aos *esquemas*, às *estruturas* e finalmente aos grandes *regimes* ou *polaridades* do imaginário [cf. Durand 1989]. Mas é igualmente sensível uma cuidadosa operação crítica a partir da monumental abordagem antropológica, nas suas delicadas relações com a especificidade simbólica da criação

literária. Este último ponto constitui, talvez, o maior mérito do trabalho deste autor: o de rigorosamente evitar o labirinto conceptual e as armadilhas metodológicas da temática, sobretudo nas suas inevitáveis contaminações com os critérios extra-literários e com as categorias extra-textuais (questões recentemente revistas e reequacionadas no âmbito da Literatura Comparada [cf. Seixo, Sollors 2002]).

Contudo, não perfilhamos, na totalidade, as críticas que Burgos tece às reflexões de Bachelard e Durand. Seguramente, é justíssima a rejeição da aplicação simplificada e por vezes desastrosa das *grelhas* deduzidas de Bachelard ou Durand [cf. Burgos 1982: 89, nota 57]. Mas exactamente porque nos parece que é do lado da aplicação acrítica ou mecânica, e não do lado da sugestividade, rigor e erudição da proposta original, que são flagrantes os erros e as insuficiências - não nos afigura justo que se aponte em Durand, por exemplo, a tendência para adaptar ao texto literário a estrutura esquemática de um *virtuel préformant*. Até porque, efectivamente, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* encontram na *Poética do Imaginário* proposta por Jean de Burgos muitas, muito profundas e muito perturbantes ressonâncias. Atrever-nos-íamos, mesmo, a julgar constituir esta correspondência um dos maiores valores da sua abordagem.

Em suma: Burgos fornecer-nos-á um apoio teórico importante, não só pela referência tutelar a Carl Jung (e, pelo modo da denegação, a Gilbert Durand), mas também pela nuclear concepção linguística e simbólica da imagem, e pelo postulado dos seus poderes formadores sobre a totalidade do discurso poético, estruturando nele uma sintaxe do imaginário e assumindo a categoria linguística como referencial básico.

Destacamos na sua noção da poeticidade dois aspectos que nos interessam particularmente: a valorização dos **silêncios** poéticos (a que poderá corresponder, no nosso trabalho, a exploração do sentido das omissões, das substituições e das ausências físicas [cf. *infra* II Parte - A Ausência]); e a valorização, que consideramos fundamental, da **espacialidade** simbólica, enraizada no indizível *côté palpable des signes* [cf. Burgos 1982: 85], e em permanente diálogo com o tempo:

> C'est bien de cet espace orienté que devra partir le poéticien de l'Imaginaire, soucieux, contre tous les herméneutes, d'apréhender au mieux les forces en action dans le texte mais aussi de saisir, au travers du remplissement de son volume qu'opère leur tissage, l'avènement d'une réalité supplémentaire. [Burgos 1982: 87]

Será, no entanto, a sua definição de *imaginário* que mais reservas nos merecerá; aceitando-a embora como enunciado filosófico, consideramos que padece de excesso de amplitude, imprecisão e pendor psicologista:

> [...] l'Imaginaire, ce carrefour d'échanges, se révèlera lieu de réponses cherchées dans l'espace aux angoisses de l'être devant la temporalité. [Burgos 1982: 86]

Podemos dizer que esta concepção maximalista e totalizante de *imaginário* é como que complementada pela definição, bem mais positiva e operativa, de Philippe Hamon. Para este autor, o imaginário de uma obra consistirá no conjunto dos seus referentes imagéticos e iconográficos [Hamon 2001: 10], em ordem ao estabelecimento de um *modelo de leitura* [Hamon 2001: 307/308].

Serão, todavia, dois aspectos eminentemente práticos aqueles que mais afastam o nosso projecto do de Burgos: a especificidade modal e discursiva do objecto (a nós, ocupa-nos o texto narrativo, a ele o lírico); e, decorrente desta, a especificidade estratégica da sua análise.

O primeiro aspecto deixa por resolver uma questão central: como compatibilizar a busca de uma sintaxe do imaginário - concebida explicitamente, não o esqueçamos, para o discurso lírico, e nele exclusivamente aplicada, na parte *prática* da obra de Burgos [cf. Burgos 1982: II - "Lectures de l'Imaginaire"] - com a pesquisa, num romance realista, de um global imaginário do corpo?

É que este *imaginário do corpo* - seja ele encarado como a resposta simbólica à angústia do tempo, seja como um modelo concreto de interpretação da obra - será sempre produto da identificação e interpretação das principais linhas de sentido esquematizadas no interior da extensão e da complexidade de uma estrutura romanesca, que forçosamente lhes implica a intermitência, a evolução, a transformação, a metonimização - e a verosimilhança. Como compatibilizar a associação de uma poética romanesca do imaginário corporal com a colheita, através de um sistema elementarmente formalizado, dos dados linguísticos do texto narrativo?

Julgamos que só a concepção do corpo enquanto constituinte, na obra, de um virtual **quadro temático** (assumindo conscientemente toda a ambiguidade que tal expressão comporta), pode permitir avaliar da pertinência ou não-pertinência das unidades seleccionadas. Tratar-se-á nomeadamente, parafraseando Claude Bremond [cf. Bremond 1985: 415], não de relevar todas as ocorrências da palavra *corpo* ou de formulações

sinónimas, mas de pôr em evidência e de descrever o sistema das unidades textuais que concorrem para dar ao corpo, no romance, uma *fisionomia* específica.

A partir de unidades textuais necessariamente descontínuas que, nos vários planos e nos vários modos de expressão, remetem, n'*Os Maias*, para uma coesão global da representação do tema *corpo* - tratar-se-á de reconstruir a globalidade da sua imagem (fisionómica, morfológica, mas sobretudo simbólica) no romance, e de tentar compreender as funções que ela desempenha. Aquilo que pretendemos será, assim, tentar reconstituir, no interior de um texto narrativo, uma construção funcional, temática e simbólica - a qual detém, por sinal, estreitas relações com um imaginário.

Convirá pois recordar que o termo *imaginário* deterá, no nosso trabalho, um estatuto semântico híbrido, correspondente ao próprio hibridismo do termo sobre que se funda - o termo *imagem*. Nuclearmente centrado sobre a noção de representação figurativa, o imaginário do corpo será aqui entendido como um *modelo* emergente do texto [cf. Hamon 2001: 307], funcionando como um esquema interpretativo global, constituído pelo conjunto de ocorrências e funções da alusão corporal, pelas regras que as parecem organizar e pelos sentidos de que podem ser investidas no romance. Tais ocorrências, funções e sentidos não devem, no entanto, deixar de se submeter às estruturas e regimes que presidem universalmente ao imaginário antropológico [cf. Durand 1989: 14]. Assumiremos, pois, que haverá um sistema, uma *coerência* subjacente ao conjunto das menções corporais no romance, construindo, por diversos modos, a espessura orgânica da figuratividade romanesca e ordenando-a numa sintaxe devedora das estruturas profundas da simbolicidade imaginária.

Deste modo, poderíamos redefinir o nosso conceito de *imagem do corpo* como o **conjunto estruturado das representações literárias do orgânico, estabelecidas no interior de uma rede de interrelações narrativas, simbólicas, ideológicas e estéticas, tributárias de um imaginário cultural e autoral narrativa e poeticamente transposto, e em conexão profunda com a estruturação arquetipológica da produção simbólica.**

Por outras palavras: o nosso objectivo último será a **indução** de uma *organicidade geral* do romance, objectivo que tentaremos alcançar através de uma **sistematização** sintáctica e temática, implicando o recurso aos utensílios das abordagens narratológica e simbólica, aplicados na **descrição** do conjunto de unidades e planos textuais previamente seleccionados.

No decurso dos capítulos que vão seguir-se, estas três operações - descrição, sistematização, indução - poderão não aparecer exactamente por esta ordem implícita. Por vários tipos de razões, entre as quais avulta o imperativo da economia e da legibilidade textual, essa ordem pode ser invertida, ou abreviada - mas sempre garantindo uma atitude fulcral: a íntima atenção ao texto queirosiano. O levantamento e a selecção dos materiais brutos constituirão sempre para nós a operação preambular e o referencial primeiro, pois se trata de descrever, a partir das unidades textuais, a construção narrativa do tema, como base da sua projecção imaginária.

A assunção deste duplo ponto de vista - imaginário e narratológico - constitui, parece-nos, a única forma de temperar, num projecto com estas características, o pendor interpretativo da abordagem semântica com o rigor conceptual da análise narrativa (e vice-versa, naturalmente).

Será para nós claro que tal objectivo e tal *démarche* analítica, repousando numa abordagem inevitavelmente temática, derivam, como bem lembra Gerald Prince, de um modelo implícito que necessariamente traduz os interesses e objectivos do *tematizador*, o qual sempre opera uma redução do texto, para o interpretar:

> Mais, de toute façon et pour m'exprimer sans ménagements, le texte thématisé inclut toujours le contexte du thématisateur: je façonne toujours l'oeuvre que je thématise. [Prince 1985: 431]

Aceitemos pois, sem ambiguidades, o factor *façonnement* - pois que aqui tentaremos tematizar, e interpretar, as representações do corpo n'*Os Maias*. Antes do mais, porque só essa interpretação (ou manipulação) pode, coerentemente, fazer jus à circulação da poderosa figuratividade queirosiana, cuja *força simbólica* afecta radicalmente o circuito comunicativo. Poderemos mesmo admitir que, na abordagem dessa figuratividade e dessa força passional, a subjectividade de quem a aborda lhe confira um registo não menos *passionalizante*. Sobretudo assumiremos que, como Gérard Genette recomenda que faça Charles Mauron e a sua científica psicocrítica, não se ganhará nada em esconder que o essencial de toda a *resposta* está já contido na *pergunta* [cf. Genette 1966: 138].

Paralelamente, seremos sensíveis à extensão e centralidade das questões estéticas e semiológicas envolvidas pelo modelo de leitura e pelo objecto que elegemos: as questões colocadas pela figuratividade em geral, nomeadamente pela de referência corporal (em que a representabilidade do corpo erótico, por exemplo, é objecto de inúmeros tabus); ou as questões levantadas pelo estatuto e pelas relações entre o icónico, o linguístico e o

mental, tomando em consideração, nomeadamente, as reflexões de P. Hamon sobre a imagística cultural e literária oitocentista [cf. Hamon 2001].

Tais reflexões, inventariando a *população de imagens* que domina os diversos géneros romanescos, põem em evidência o impressionante primado do estrato figurativo, no interior da cultura e da produção literária oitocentistas. Este **primado do figurativo**, associado à nuclearidade, polivalência, reversibilidade e ambiguidade constitutivas da própria noção de *corpo* (que já explorámos nos primeiros capítulos deste texto), leva-nos a admitir que a imagem do corpo n'*Os Maias* agregará um extenso mundo de sentidos, planos e funcionalidades. Por exemplo, haverá que indagar se a representação romanesca da corporalidade integra, ou não, e de que modos, as estruturas de enquadramento, descontextualização, promiscuidade e sobreposição, que P. Hamon identifica como os regimes mais correntes da alusão icónica no século XIX [cf. Hamon 2001: 310].

Da mesma forma, parece-nos particularmente pertinente e em curiosa sintonia com a nossa própria reflexão a especial insistência de Hamon sobre a *imagem negativa* - a imagem de um **corpo ausente**, recuperado pela representação de resíduos, traços ou processos de moldagem (que o autor relaciona com a emergência histórica do prestígio técnico de certas imagens gráficas, como a gravura ou a fotografia [cf. Hamon 2001: 14, 41, 310/311]). Tal insistência pode, em primeiro lugar, ser interpretada como o reconhecimento implícito da preponderância simbólica da representação física e da sua especificidade funcional; e, em segundo lugar, pode integrar a valorização do relevo poético que, no romance, detém uma estética da ausência, da substituição e do vazio [cf. *infra* II Parte - A Ausência]. O imaginário antifrástico da "luz negra", da imagem *em negativo* (como aquela que o casaco de veludo branco de Maria Eduarda, abandonado num sofá de um quarto de hotel, parece ainda convidativamente reter) pode indiciar, n'*Os Maias*, um regime figurativo governado pela reversibilidade, pela contaminação entre as categorias *continente* e *conteúdo*, pela fusão de contrários. De uma certa forma, a poética da ausência pode ainda associar-se à valorização, enunciada por Jean Burgos, do *silêncio poético* [cf. *supra*].

Deste modo, não nos parecem de modo nenhum incompatíveis as abordagens dos dois autores, Burgos e Hamon, a que subjazem concepções complementares de *imagem* e de *imaginário*, correspondentes a processos analíticos que consideramos mutuamente enriquecedores. De resto, como sabemos, a dualidade epistemológica do corpo - um **objecto material** que é também uma **imagem** e um **fantasma** - provavelmente nos condena à dualidade metodológica.

De um ponto de vista eminentemente operativo e prático, parece-nos que, no nosso trabalho, será preciso propormos, como postulado, que o imaginário do corpo seja abordado a partir de um conceito de personagem enquanto detentora de um *esquema corporal simbólico*. Esta noção, cremos, pode recuperar a dimensão dual (orgânico-simbólica) do corpo, concebido como uma estrutura orgânica construída por uma figura verbal. Enquanto imagem textual, configuração orgânico-simbólica inscrita no texto, a representação física da personagem pode desenhar os contornos implícitos daquilo a que Francis Berthelot chama **encarnação romanesca**.

Uma das primeiras implicações deste pré-requisito é a suposição de que o *esquema físico*, individual e sintético de cada personagem - e de todas, ou quase todas, as personagens - se projecta e integra nos vários planos da narrativa, de um modo mais ou menos importante. Outra implicação será a de que a noção de corporalidade poderá extravasar os limites do corpo pessoal e impregnar ficional, enunciativa, simbólica e tematicamente a narrativa.

Mas, mesmo esquemático, terá efectivamente corpo a personagem romanesca? Na abertura da obra *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, F. Berthelot define assim os termos desta questão:

> Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minucieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que celle des mots. Comment donc appréhender un être aussi fuyant, capable simultanément d'une telle absence et d'une telle présence? [Berthelot 1997: 7]

A partir desta verificação de abertura - que já contém, como veremos, os termos que globalmente caucionarão a abordagem do autor - Berthelot efectua uma sintética revisão das atitudes da crítica em relação à representação do corpo da personagem. Assim, identifica uma primeira atitude, promovida pelos formalistas russos que, na esteira de Propp, resume o corpo da personagem à soma dos seus *atributos* textuais. O autor cita Tomachevski, no seu ensaio *Temática*, da *Teoria da Literatura*:

> On appelle caractéristique d'un personnage le système de motifs qui lui est absolument lié.[Berthelot 1997: 7]

Porém, na realidade, é preciso notar que, a fazer fé na tradução portuguesa do seu ensaio [cf. 1978: 187], Tomachevski vai sempre referir-se à caracterização **psicológica** da personagem, àquilo que ele denomina "o seu carácter", e não à sua dimensão física. Por outro lado, na 2ª edição corrigida, mas não modificada, do seu *Le Personnel du Roman* (cuja 1ª edição data de 1983), até mesmo o *formalista* Philippe Hamon reconhece expressamente:

> En effet, ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet de réel" important), celui de l'*anthropomorphisation du narratif* (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet moral", d'un "effet de personne", d'un "effet psychologique" également important), et celui d'un *carrefour projectionnel* (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se "reconnaissent" ou non en tel ou tel personnage). [Hamon 1998: 9 - comas e itálicos do autor]

Ora tais declarações constituem um importante reconhecimento do carácter complexo e obrigatoriamente pluridisciplinar da economia da personagem - bem longe já da estrita postulação formalista e funcionalista.

De todo o modo, dentro do campo teorizante que se ocupa, mesmo que por omissão, da caracterização física da personagem, tal observação não invalida a aproximação geral que Berthelot estabelece entre os formalistas dos anos vinte e os estruturalistas dos anos sessenta e depois. O *actante* de Greimas é, de facto, um herdeiro do herói proppiano; e Philippe Hamon radicaliza o estatuto puramente semiológico da personagem, tanto em *Poétique du récit* como em *Du Descriptif*. Parece, efectivamente, que a concepção de personagem enquanto *signo literário* a despoja de corporeidade: o *ser de papel* de Roland Barthes retoma sugestivamente, nos seus termos típicos, o traçado formalista.

A este traçado opõe Berthelot a posição de Roger Kempf, para quem as personagens seriam "des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre" [Kempf 1968: 5]. E cita, numa certa comunhão de perspectivas, os trabalhos de Starobinski [1980] e de Sylvie Collot [1992] - como reivindicando para a personagem uma ambígua corporeidade. Ora, segundo pensamos, tais obras, de diferentes amplitudes, com diferentes orientações teóricas e em diferentes registos, traçam, pela sua heterogeneidade, um conjunto excessivamente inespecífico, uma deriva marcada pela diversidade teórico-metodológica e mesmo, em certos casos, pelo explícito abandono de qualquer desígnio sistematizador.

A citada obra de Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, consiste num conjunto de ensaios sobre o papel da corporalidade em romances franceses dos séculos XVIII e XIX (de Montesquieu, Voltaire, Marivaux, Rousseau, Balzac, Flaubert e Proust). Segundo o autor, em tais romances o corpo constitui, mais do que um tema, uma linguagem e uma ordenação textual que determinam, no leitor, a natureza e a condição da sua leitura, da sua penetração e da sua *presença* na obra [cf. Kempf 1968: 7]. Explicitamente, o autor não propõe um modelo de leitura, considerando, pelo contrário, que o crítico - cuja própria dimensão orgânica o implica, fisicamente, nesse processo *copulativo* e *corporal* com a obra - deve, antes do mais, atentar nas "mitologias", "papéis" e "contextos" em que se produz textualmente o sentido do corpo romanesco; e pode, neste domínio, cessar de "rengorger pour de vaines palabres":

> Je ne me suis appliqué qu'à rendre des mythes, à reproduire d'incontestables et indiscutables coutumes, toutes réelles. Est-il d'autre méthode que celle qui tendrait vers le silence, faute d'avoir inventé une parole? [cf. Kempf 1968: 8]

Por seu turno, *Les lieux du désir*, a referida obra de Sylvie Collot, é uma aplicação da lição freudiana ao texto literário. Sob a óptica psicanalítica, o imaginário corporal da ficção zoliana é submetido a um rastreio atento, operando a autora um minucioso levantamento topológico e uma categorização espacial das zonas textualmente erotizadas; e esta obra vale sobretudo, julgamos, pela promoção analítica do investimento figurativo corporal e espacial, permitindo avaliar da irredutível importância das formas da *encarnação romanesca* - independentemente ou apesar da sua interpretabilidade psicanalítica.

Já "L'échelle des températures", de Starobinski, outra obra citada por Berthelot, é um magnífico ensaio sobre os valores estilísticos e simbólico-eróticos das oposições térmicas em *Madame Bovary* - um ensaio cujo fulgor crítico e estilístico pode traduzir, não o valor de uma posição teórica definida e explícita, mas o valor literário do seu autor. Tal se poderia dizer igualmente (e tem sido frequentemente repetido) das abordagens de Gaston Bachelard, Georges Poulet, ou Jean-Pierre Richard, marcadas todas pela reflexão sobre uma poética da materialidade - mas a partir da plasticidade incomparável da erudição, da subtileza inaplicável do método e da sugestividade inimitável do estilo dos seus autores.

Em resumo: segundo pensamos, estas obras que cita Francis Berthelot não podem, de forma alguma, por uma ou por outra das suas díspares características particulares,

constituir um contraponto substancial e sistematizado, a opor à maciça e coerente racionalidade formalista sobre a questão da representação física da personagem literária.

Já outras obras, como as de Henri Mitterand [1987], Jean-Louis Cabanès [1991], Anne Deneys-Tunney [1992], Peter Brooks [1993], Eléonore Roy-Reverzy [1997], ou, num âmbito interdisciplinar, a obra de Mireille Dottin-Orsini [1993] - que não são citadas por Berthelot - constituem globalmente, e apesar da sua óbvia heterogeneidade, um *corpus* crítico seminalmente alternativo ao formalista, de considerável consistência teórica e encerrando, em nossa opinião, estimulantes e férteis potencialidades.

De todo o modo parece-nos, como a Francis Berthelot, que, no tratamento de uma hipotética realidade física das personagens, é imprescindível estar atento ao "jeu du langage qui **s'ingénie à la créer dans l'imaginaire du lecteur**" [Berthelot 1997: 9 - sublinhados nossos]. Assim se dirime a absurda questão da corporalidade *real* destes seres-de-papel-que-têm-apesar-de-tudo-um-corpo.

Mas não completamente. Na verdade, Francis Berthelot levanta, de passagem e a propósito de uma frase de Hamon, uma questão que pessoalmente consideramos de considerável importância. Citado por Berthelot, sobre o lugar do corpo de Julien Sorel (de *Le rouge et le noir*), pergunta-se P. Hamon em *Du déscriptif*:

> [...] "où" est exactement J.S., dans *Le rouge et le Noir*? dans les noms propres, des appellations diverses, des périphrases présentatives; dans un paradigme de pronoms, des portraits, des actions, des paroles? Sans doute partout et nulle part, car le personnage, dans un texte, est un sujet réajustable, répété et modulé. [Hamon 1993: 105]

Observa então Berthelot:

> À cette question, ont peut aussi répondre en invoquant l'existence du personnage dans l'espace de l'**histoire**, un lieu cerné par le texte, mais situé **au-delà de ses limites**. Bref, un lieu où il possède un corps, lequel dépasse les mots chargés d'en rendre compte.
>
> D'autre théoriciens, de fait, se sont penchés sur ce corps qui, pour fictif qu'il soit, n'en reste pas moins un élément clef de l'**histoire** [...] [Berthelot 1997: 8 - sublinhados nossos]

Persiste, neste conjunto de afirmações, uma subtil, mas significativa ambiguidade - ou uma intuição talvez involuntária. Ou Berthelot intui que, ultrapassados os limites do texto, a personagem acaba, na imaginação do leitor, por *adquirir* um corpo, que a própria obra não condiciona integralmente (e, neste caso, o autor utiliza o termo *história* numa

acepção muito lata); ou subtilmente admite que é sobretudo no plano narrativo da *história* (em sentido restrito) que esse corpo mais facilmente se pode constituir.

Não cremos que, num trabalho de que tanto prezamos o rigor conceptual, o autor não tenha aqui utilizado o termo *histoire* na sua acepção narratológica particular. Isso equivaleria a considerar que só no plano da **diegese** a representação física da personagem alcançaria uma relativa autonomia simbólica - leitura reforçada, aliás, pelas alusões a uma *ultrapassagem dos limites* da manifestação verbal. Ora, esta inferência é explicitamente contradita pela proposta global de Berthelot, que apresenta justamente uma abordagem e um instrumental prático sistematicamente narratológicos, destinado a apetrechar a análise tanto no plano da história como do discurso.

Acontece que é justamente no plano exemplarmente aberto e abstracto da diegese que se têm oferecido as mais amplas possibilidades de uma teorização global da narrativa à luz da sua orgânica ligação com a imagem do corpo. Referimo-nos aos trabalhos de Peter Brooks - a sua já citada obra *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* e a anterior *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* - nos quais, sob uma perspectiva claramente psicanalítica, este autor utiliza tal imagem e toda a reflexão que ela inspira, como uma espécie de interpretante básico da própria e aristotélica noção do prazer mimético. Não nos deteremos aqui sobre as suas propostas, que reivindicam para a *plot* e para a pulsão *epistemofílica* um relevo que poderemos discutir depois. Mas não podemos deixar de mencionar uma obra que, pessoalmente, consideramos constituir um amplo e inovador olhar sobre a narratividade, e sobre o interesse fundamental de ler *for de plot*.

Em qualquer caso, quer o autor considere a produtividade propriamente imaginária do *corpo romanesco*, quer favoreça, talvez involuntariamente, a sua inscrição no plano diegético, tais ínvias considerações melhor o sintonizam com os nossos próprios pontos de vista. Com as observações complementares e as pequenas ressalvas que apontámos, apresenta Francis Berthelot um conjunto muito rigoroso e completo de princípios e conceitos sobre a análise da representação física no romance - capaz, segundo esperamos, de aplicação interessante no nosso projecto. Extremamente sistemáticos, tais conceitos e respectiva proposta operativa tentam compatibilizar o enfoque textual, expresso na inventariação das técnicas narrativas utilizadas na figuração do corpo, com a tomada em consideração da organicidade do objecto representado. Isso mesmo assume o autor:

> La perspective adoptée dans le présent ouvrage consiste à prendre en compte le double point de vue organique et narratologique. [Berthelot 1997: 9]

O desígnio da metodologia de análise proposta por Berthelot é, assim, no fundamental, o de fornecer utensílios práticos para um objectivo em que nos reconhecemos com precisão - o de compreender, no romance, *o lugar do corpo* [Berthelot 1997: 11]. A clareza, a elementaridade e a rigorosa simetria lógica dos princípios, método e conceitos propostos por Francis Berthelot poderão, segundo julgamos, propiciar uma sistematicidade analítica que não exclua a produtividade interpretativa; e, por isso, cremos que poderão constituir o nosso primeiro instrumento de abordagem da representação do corpo n'*Os Maias* e da nossa aproximação ao sentido do imaginário corporal neste romance queirosiano. À medida que for avançando a análise - nas II, III e IV Partes deste estudo - desenvolveremos algumas considerações complementares sobre esta proposta metodológica, esclarecendo tanto quanto possível o âmbito da sua aplicabilidade, quer pela sua testagem prática no nosso *corpus*, quer pelo seu exame crítico, suscitado por tal testagem.

É tempo de concluirmos esta I Parte do nosso trabalho. Ele desenvolver-se-á, recordemo-lo, sob o signo inevitável da dualidade epistemológica - uma dualidade que lhe é conferida, antes do mais, pela dual condição do seu objecto, o *corpo literário*, um objecto que, simultaneamente, impele e resiste à representação. Como Elaine Scarry, também nós podemos reivindicar para o nosso estudo a vocação do problemático: o problematicamente concreto e o problematicamente abstracto parecem constituir os dois pontos de partida deste trabalho [cf. Scarry 1994: 3].

A básica **concretude** do corpo fá-lo resistir e, de certo modo, *ausentar-se* do domínio da linguagem, onde só pode ser invocado sob o modo da perda; mas, na verdade, a sua face simbólica já o situava, *a priori* e definitivamente, no domínio da **abstracção**. O discurso mais não pode senão laborar sobre essa aporia e projectar-se sobre essa ausência, preenchendo-as de memórias, de reflexos, e de imagens:

> E ele sorria, no encanto que lhe davam essas imagens, tomando o relevo, a linha ondeante, e a coloração mesma das coisas vivas. [OM: 184]

II PARTE

A Ausência Física

As palavras implicam a ausência das coisas, assim como o desejo implica a ausência do seu objecto. [...] As palavras estão para as coisas assim como o desejo está para o objecto do desejo.

[Tzvetan Todorov]

I Capítulo - Formas e valores da ausência física n'*Os Maias*

1. Ausência e história

As histórias d'*Os Maias* - as histórias de uma família, de um país e de uma estética corroídos pela vacuidade - dispõem-se em torno de um conjunto de ausências físicas que por assim dizer tutela, ocultamente, os fios da intriga.

Ao nível da lógica narrativa, é sobre uma ausência, uma lacuna fundadora, que repousa a história familiar e o próprio romance. A famosa paralipse do início da obra - "Os Maias eram uma antiga família da Beira [...] agora reduzida a dois varões" [OM: 6] - é extensão, em si própria, da construção de um meticuloso jogo de focalizações e elipses, capaz de garantir ao narrador uma intocável fidedignidade. Mas a adopção da figura da omissão nominal, logo no início da história de uma família, consagra-a definitivamente ao poder da energia obscura da ausência, determinando-lhe o regime da latência e do equívoco.

Sobre esta preterição estratégica desenvolve-se toda uma teia de manifestações e anúncios tácticos, uma rede de pistas e sintomas, representações e fantasmas de uma ausência tutelar - indícios, presságios, versões, alusões, dissonâncias - cujo afloramento deposita à superfície do *real* uma suspeita invisível. Daqui, a constelação de desencontros, surpresas, súbitas aparições, revelações devastadoras, que constantemente surpreendem as personagens e o leitor: como se em cada perda ou desilusão assomasse, em simulacro ou caricatura, a sombra recalcada *qui revient au galop*.

Paralelamente, uma geral inconsistência, formalizada nos seus hábitos íntimos e sociais, corrói as personagens e os espaços em que se movem e, de uma forma subtil, reforça essa atmosfera saturada de falhas, ilusões e malogros, secretamente determinada por uma *disfunção* generalizada, por um desajustamento entre a forma e a substância, por uma perda ontológica.

Finalmente, a ressonância da ausência e da falha está profundamente implicada na tematização literária da sexualidade humana. Como afirma Niklas Luhman, no âmbito da sociologia histórica [cf. Luhman 1991: 229], ou Gérard Pommier, no domínio da psicanálise pós-lacaniana [cf. Pommier 1992: 25], a ligação consubstancial entre o amor e a trangressão condena a semântica do amor a uma permanente *manutenção no inverosímil*, pelo impasse último que o Eros constitui, pelo precipitado de indizível que sempre contém, e pela dinâmica de dissolução que permanentemente o pressiona e estrutura. N'*Os Maias*, a representação da ausência do corpo integra, de vários modos e a vários níveis, a tematização literária da sexualidade. Desde logo, testemunha da omnipresença de um princípio implícito de censura e ocultação erótica (e da consequente adopção de uma retórica da supressão e da substituição), o qual sempre deixa subsistir uma margem de inomeável [cf. Angenot 1986].

Na representação de um cenário social ameaçado pela perversidade constitutiva e pela desagregação, a construção ideológica e simbólica do sexual como literal *fatalidade genética* - veículo de decadência, transgressão e perda de identidade, com a vertigem e o mórbido fascínio que essa ambivalência comporta [cf. Angenot 1986: 181] - materializa-se de forma particularmente forte pelo incesto, figura maior desta ordem simbólica. Mas o drama incestuoso enuncia, afinal, na sua limpidez de tragédia, esse erotismo defectivo, essa inscrição queirosiana do Eros no desencontro, no impasse ou na irrisão, busca exasperada e grotesca de um corpo que foge e se dissolve no vazio e na insignificância.

A ausência e os seus motivos correlatos, a corrosão do tempo, o desencontro, o vazio, a solidão e o silêncio, podem assim constituir um aglomerado semântico e figurativo de elevada produtividade simbólica e diegética. Quase poeticamente, comentará Machado da Rosa sobre *Os Maias* [cf. Rosa: 377]:

> [...] O sonho fez-se pesadelo e tragédia. E só a saudade fica. Saudade pura. E silêncio.

2. Ausência e representação: alguns princípios preliminares

Ao longo desta II Parte do nosso trabalho, amiúde utilizaremos a classificação tipológica proposta por Francis Berthelot, em obra que já referimos [cf. *supra* Introdução]. Apesar do seu carácter elementar, consideramos que tal conjunto de noções não dispensa uma breve apresentação.

No que diz respeito à classificação da **ausência do corpo** na narrativa, Francis Berthelot [cf. 1997: 15/23] distingue três tipos de ausências: a *ausência simples*, a *ausência declarada* e a *ausência temática*.

No primeiro tipo, a *ausência simples*, integra-se a ausência não mencionada de uma ou várias personagens. Ausentes do plano da história, essa ou essas personagens têm, por vezes, um qualquer tipo de incidência sobre a narrativa. Por exemplo, n'*Os Maias*, a ausência de Maria Monforte, não mencionada desde o capítulo III até perto do final, tem, ao nível diegético como ao nível simbólico, uma incidência determinante.

A *ausência declarada* assinala a ausência pontual de uma ou mais personagens: não aparecem, mas fala-se delas, sem que a sua ausência engendre, no entanto, tensão dramática. N'*Os Maias*, este tipo de ausências é, muitas vezes, de carácter táctico, proporcionando zonas da narrativa em que se caracterizam, modificam ou sistematizam informações sobre as personagens ausentes, os espaços que lhes são próprios ou os temas que as absorvem. Estão ainda neste caso, embora de forma mais indirecta, os momentos de ocasional solidão das personagens principais; nesses períodos, é a ausência *dos outros* que, sendo rara e frequentemente inesperada, é sempre semântica e narrativamente muito produtiva, propiciando uma efectiva aceleração da história e condensando um agrupamento clarificador de motivos. Estes momentos reflectem um fenómeno bastante comum nas representações romanescas da ausência: a sua indefinição de estatuto, entre o instrumental e o temático.

Dessa maneira, as ausências declaradas, particularmente importantes num romance com as características d'*Os Maias*, são, por um lado, períodos fundamentais de actualização diegética: grande parte da informação narrativa é fornecida por essa forma particular de metadiegese, que consiste no processo de apresentação dos dados narrativos através da representação de actos discursivos das personagens, como conversas, monólogos, comentários, suspeitas. Neste universo, quase tudo quanto se *sabe*, sabe-se por *alguém*. O

carácter mundano e para-teatral dos espaços sociais representados confere ao romance esse predomínio da representação enunciativa, essa ostensiva alienação da omnisciência, reconfigurada pelo *lugar* conjuntural de onde provém a informação, filtrada por uma instância particular e pelo conjunto de formações discursivas que a condicionam.

Por outro lado, é pela alternância de ausências e presenças *em cena* que se cria a própria dinâmica narrativa: a ausência pontua e ritma o fluxo de personagens falantes e constitui, em si própria, o instrumento material do movimento narrativo. A ausência declarada mantém, por isso, cingidas relações com o tempo.

A terceira classe proposta por Berthelot é a da *ausência temática*. Neste caso, é a própria ausência o tema gerador de tensão. A ausência temática de um corpo pode corresponder ao desejo (ou à repulsa) de quem a sente. O corpo em falta polarizará então um processo de **busca** ou de **evitamento** - são, por exemplo, para Carlos, os casos, respectivamente, de Maria Eduarda, durante vários capítulos do romance, ou de Dâmaso, com o qual mantém uma nunca resolvida e problemática relação pessoal, pois ambos alternadamente se procuram e evitam por motivos diferentes.

A categorização que acaba de expor-se não esgota o riquíssimo valor figurativo e simbólico de que se reveste a paradoxal *representação da ausência* n'*Os Maias*. Convirá, neste momento, no limiar da abordagem das formas e valores da ausência física no romance, complementar tal categorização, aqui constantemente utilizada, com a explicitação de dois pressupostos do nosso trabalho.

Concebemos, aqui, a ausência como um *signo narrativo*. Decorrente deste princípio, deverá a sua análise ter em conta quer uma perspectiva **sintáctica** (isto é, focada nas interrelações entre as ausências representadas e a sua funcionalidade narrativa, ao nível predominante da acção), quer uma perspectiva **semântica** (ou seja, interessada na sua produtividade a nível do sentido, determinada pela sua significação e pelos seus efeitos simbólicos).

A descrição e a caracterização dos vários tipos de ausências físicas n'*Os Maias* terão, portanto, em conta a dupla perspectivação sintáctica e semântica. Mas implicarão, além disso, um reconhecimento prévio: o de que a análise das *representações da ausência* se baseia na aceitação de uma espécie de impasse conceptual. É que a ausência só pode ser analisada se for concebida como uma forma da **presença**.

Com efeito, parte-se aqui do princípio de que a ausência significante é uma forma mediata de presença. Só esta postulação permite viabilizar uma análise da representação literária da ausência física. A ausência *neutra*, pura anulação, aquela que constitui a única forma perfeita da ausência, é por definição irrepresentável, e objectivamente destituída de significação. Todavia, a concepção da ausência como *signo*, conferindo-lhe a função de *marca* - virtualidade, metamorfose ou resíduo de um corpo - pressupõe-na uma forma substitutiva da presença e, deste modo, nega-lhe a neutralidade da pura ausência.

Esta aporia, constitutiva do texto que vai seguir-se, tem, provavelmente, afinidades com os limites próprios da representação narrativa; e determina, afinal, os princípios básicos do funcionamento da ausência, decorrentes da ambiguidade de que se reveste enquanto *signo do vazio do corpo*:

- a sua **ulterioridade** (só está ausente quem ou aquilo que *falta*, porque já esteve ou devia estar de uma qualquer forma presente);
- o seu **carácter estratégico** (a ausência serve sempre um desígnio da representação);
- e o seu **poder evocativo e reconfigurador** (traduzido pelas suas capacidades de globalmente produzir efeitos de enquadramento, profundidade ou espessamento da presença elidida).

A consideração de tais princípios, próprios da representação romanesca da ausência física, implicou que, nesta parte do trabalho, se tenham incluído como objecto de análise as formas discursivas de evocação, ocultação e substituição do corpo. Deste modo, analisam-se aqui processos textuais referentes à substituição metafórica ou metonímica do orgânico [cf. Berthelot 1997: 35/48].

Neste primeiro capítulo, desenvolver-se-á uma descrição genérica dos aspectos funcionais e dos efeitos de sentido criados pela representação da ausência. No capítulo seguinte, abordar-se-á, de forma mais detida, particularizada e interpretativa, o modo como a ausência pode constituir uma espécie de signo organizador, poderosamente estruturante das personagens e dos espaços.

3. Ausência, acção e caracterização

Consoante é mais intensamente evocativa de um corpo ou de um espaço ou, pelo contrário, mais imediatamente ligada ao avanço ou à lógica da acção, poderemos considerar que a ausência se reveste de um pendor mais marcadamente *caracterizador* ou mais directamente *funcional*. Mas, na realidade, como se verá, esbate-se continuamente esta distinção. De um modo geral, a ocorrência repetida e sistemática de uma ausência declarada, aparentemente incidental, e frequentemente táctica (é preciso que determinada personagem esteja ausente para que possa falar-se dela), participa surdamente da representação evocativa de uma atmosfera; e, por sua vez, a crescente instalação de um clima de **falta**, corporizada agudamente na representação de uma ausência temática, adensa a representação da expectativa e pode funcionar como um prenúncio de desenlace.
Pode considerar-se do tipo mais obviamente *funcional*, directamente subsidiário do evoluir da acção, uma ausência declarada como, no capítulo VI, a de Craft, referido por Ega a Carlos e antecedendo imediatamente a inesperada apresentação dessa personagem; trata-se, aliás, de uma ausência simétrica às de Alencar e Dâmaso, que Carlos conhece neste mesmo capítulo, o qual é dedicado a uma espécie de lançamento efectivo da intriga principal. Dois outros exemplos do mesmo tipo - as alusões a Guimarães (feita por Carlos em conversa com Maria Eduarda), e a Palma Cavalão (inesperadamente referido por Eusebiozinho, em conversa com Carlos, no capítulo XVI) - revelam-se, igualmente, avisos de uma próxima aparição destas personagens.
Já a ausência simples e muito breve de Carlos do gabinete do avô, no Ramalhete, propicia, no capítulo V, informações sobre a atmosfera e o círculo de amigos de Afonso. Simetricamente, a ausência deste no consultório e no laboratório, acentuando uma progressiva instalação de Carlos e da sua focalização, coincide com uma notação descritiva destes espaços, a qual, de certa forma, reforça e como que *corporiza* a caracterização da personagem.
É desta maneira que opera a ausência declarada de Ega do círculo de amigos do Ramalhete, quando, no capítulo VII, se comenta o artigo de Ega lisonjeando Cohen. Essas informações, comentários e julgamentos sobre Ega, se participam da caracterização indirecta desta personagem, servem igualmente pelo menos dois outros fins: a caracterização indirecta das personagens que sobre ele se pronunciam (caso de Carlos,

Craft, de Cruges e sobretudo do marquês) e a caracterização da atmosfera moral desse círculo social.

Assim, poderemos concluir que, n'*Os Maias*, a ausência simples ou declarada de uma personagem prepara a introdução de personagens e ambientes, proporciona o fornecimento de informações sobre eles e permite uma problematização ideológica, directa ou mediatizada pela focalização pontual de uma personagem presente.

É a ausência declarada de Afonso e Carlos que, no capítulo III, permite a Vilaça, de visita a Santa Olávia, e em conversa com o mordomo, obter informações sobre a educação de Carlos - informações sempre parciais, que, quase sempre em silêncio, dando estalinhos com os dedos, inclinando timidamente a cabeça ou dando uma risadinha silenciosa, Vilaça vai coleccionando e completando no decurso da sua visita.

Mais tarde, ao serão, a ausência de Afonso junto das manas Silveiras - por seu lado ocasionada pela ausência do doutor juiz e das Brancos, o que levou à organização de uma mesa de voltarete na saleta de jogo - proporciona a Carlos a oportunidade de exercitar a sua turbulência, em camaradagem com Teresa e Eusebiozinho. De seguida, é a retirada forçada de Carlos, arrastado para a cama pelo avô, o pretexto para uma discussão sobre o mesmo tema, em que pontifica a esperta Silveira ("baixo para que Afonso não a ouvisse" [OM: 74]), e de que decorre a impressionante exibição recitativa de Eusebiozinho.

A referência a este desempenho é também o pretexto que leva Vilaça, no fim do serão, a propósito das relações entre Eusebiozinho e Carlos, a escutar pensativamente Afonso, que coroa o debate demonstrando, em Eusebiozinho, os malefícios de uma "educação à portuguesa", numa referência final ao tema educativo claramente sobreponível à anterior.

A conversa sobre a educação de Carlos antecede imediatamente a abordagem abrupta de outro tema por Vilaça - o da grande ausente, Maria Monforte. Ausência simples até aqui, Maria Monforte constitui-se claramente, neste segmento do capítulo, como ausência triplamente **temática**.

De facto, e por um lado, a ausência de Maria Monforte e da sua filha constitui, efectivamente, o motivo remoto da tutela de Carlos por Afonso, e de todo o seu esforço pedagógico, em que não se pode deixar de ver uma intenção profilacticamente anti-romântica.

Por outro lado, as notícias sobre esta ausência aparecem, retrospectivamente, como o motivo provável da antecipação da visita de Vilaça a Santa Olávia - o seu motivo clandestino, que Vilaça, "como subitamente decidido", resolve abordar finalmente. A apreciação que Afonso fará destas notícias, a impressão e o julgamento definitivo que tanto ele como Vilaça emitirão sobre informações mais actuais, entretanto obtidas, sobre a irregularidade do modo de vida de Maria Monforte, determinarão, por fim, o desenvolvimento e o desenlace da história.

O texto não resolve cabalmente a questão de saber se a resolução de "não gastar mais cera com tão ruins defuntos" parte de Afonso. De qualquer forma, a decisão implicitamente tomada de considerar definitivamente ausentes Maria Monforte e a sua filha vai fazer vigorar no romance uma **dissociação básica**: à sua presença efectiva na história vai corresponder, até um certo ponto, a sua ausência (simples ou declarada) no discurso.

4. Ausência, temporalidade e memória

O procurador Vilaça, que já aconselhara a Afonso esta atitude em Santa Olávia, aplaude-a numa carta, em que, no final do capítulo III, lhe anuncia ainda uma próxima visita. A morte súbita de Vilaça, de apoplexia (uma patologia mortal extremamente frequente nos romances de Eça) encerra o capítulo com mais uma ausência, esta radical. O casamento do filho, anunciado no início do capítulo, a construção de um jazigo para Vilaça, que Carlos sugere ao avô, e, após uma elipse de "outros anos tranquilos", a sucessão de Vilaça pelo seu filho e o ingresso de Carlos na Universidade - balizam um capítulo marcado pela atmosfera da primícia (a Primavera, a Páscoa, a infância), pela eufemização da morte, pela elisão ou substituição das ausências e pela instauração global de uma temporalidade tranquilamente sentida como linear e sucessiva. Desta forma, um conjunto de ausências físicas declaradas serve um desígnio específico: assinalar um ponto de inflexão da história, actuando como uma *marcação corporal* da duratividade, um *relógio* narrativo.

Tal função repete-se noutros pontos do romance. De modo semelhante, no final da obra, as ausências declaradas, depois temáticas ("não voltam cá!" [OM: 689]), de Ega e Carlos, rematam o romance e coexistem com uma elipse temporal. A notícia da *Gazeta Ilustrada*, a carta de Ega e enfim o seu próprio regresso a Lisboa materializam e preenchem o intervalo que a sua ausência entreabre, fornecendo-lhe, afinal, uma forma de enquadramento temporal passivo, uma perspectiva colectiva e alargada, um global **alheamento**. À memória da "semana terrível" sucede, em contraponto, "o longo desterro de Carlos". Tudo na Terra passa com os anos, diz Ega a Vilaça. E este amortecimento da intensidade anuncia, simultaneamente, o regresso de Carlos a Portugal e "uma formidável nova" [OM: 690].

O fecho do romance coincidirá, afinal, com o reconhecimento simultâneo dos poderes de **retenção** e de **metamorfose** detidos, em comum, pela ausência e pelo tempo: a ausência intermedeia a revisita de Carlos a Lisboa, e a consequente refiguração de espaços e e personagens. As ausências declaradas dos amigos de Paris ("mortos, sumidos, afundados no lodo de Paris!" [OM: 696]), as mortes do marquês, de D. Maria da Cunha, de D. Diogo, a degradação de Craft, Eusebiozinho, Charlie ou Dâmaso, a doença da Gouvarinho, são outras tantas constatações do que de basicamente inconsequente contém toda a presença.

A referência ao pintor Barradas ("tudo por acabar") e aos trabalhos também por acabar da Avenida inscrevem ironicamente nessa fatalidade da inconsequência a componente do não-definitivo, do constantemente iminente e sempre passado, própria da ciclicidade temporal transcendente.

O "absoluto remate" que é para Carlos a última metamorfose de Maria Eduarda não ilude o que a sua ausência contém ainda, embrionariamente, de presença intensamente narrativizável. Que contou ela ao noivo? Que idade terá este? Como estará Rosa? - suposições e interrogações magnetizadas por uma ausência inconclusa. Improcedente, mas inevitável, a persistência dessa líbido narrativa exaspera-se com a virtualidade e a fugitividade do objecto a alcançar: como, sob a primeira claridade do luar que sobe, uma luz desliza e foge.

Porém, se a ausência pontua e reordena uma narrativa basicamente cíclica, funcionando como amortecedora da intensidade e relançadora da energia, em outros pontos da acção tem um efeito mais directamente acelerador. No capítulo XI, por exemplo, a ausência simultânea dos Gouvarinhos e de Dâmaso, sentida por Carlos como "uma dispersão providencial de todos os importunos", propicia-lhe e a Maria Eduarda uma solidão que já pressente determinante.

Os momentos de **solidão** são, n'O*s Maias*, quase sempre produto da convergência súbita das ausências dos outros. A partir do capítulo XIV, a aceleração tomada por este movimento de partidas e solidões é homóloga à própria aproximação do desfecho e participa da criação dos efeitos de iminência ou de suspensão. Nesse capítulo, a ausência de Dâmaso em Sintra, onde faz a corte a Raquel, precipita uma confluência de ódios que levará às revelações de Guimarães: despeitado pelas decepções de Sintra, Ega assiste sozinho, no Ginásio, à representação da peça *Fruto Proibido* - que, para ele, se representa no palco e no camarote dos Cohen, onde Dâmaso alardeia a sua intimidade com Raquel. Sozinho no Ramalhete, pois Carlos partiu já para Santa Olávia, Ega relê a carta que fez escrever a Dâmaso e decide-se a publicá-la na *Tarde*, onde Guimarães a lerá.

Por duas vezes, sempre por uma casual convergência de ausências e desencontros, Carlos quase trava conhecimento com Guimarães: a partida do próprio Ega para Sintra, contradizendo as suas peremptórias opiniões sobre a "poeirada", e a ausência de Afonso em Santa Olávia, propiciam a Carlos um "abandono ingrato", e uma saída melancólica, que o fazem encontrar Taveira e acompanhá-lo ao Price para ver a mulher dos crocodilos, a qual faz a Taveira "um bocado de olho de dentro da tina" [OM: 448]. Mas Carlos não a chega a ver: sufocado pelo cheiro, sai, encontrando *casualmente* Alencar - e não chega,

por um triz, a conhecer Guimarães, que acompanha o poeta. De igual modo, no capítulo XVI, a ausência simples e casual de Carlos, junto de Guimarães e Alencar, antes da actuação deste no sarau, e a sua ausência declarada e inesperada junto de Ega após os aplausos a Alencar, vai retardar-lhe a revelação do parentesco que o une a Maria Eduarda - deixando Ega em profunda solidão e funcionado estes desencontros como uma **intensificação** da índole insustentável do segredo.

Sozinho com a revelação, Ega debate-se com as ausências de Vilaça, as importunidades de Carlos, a sua própria volubilidade. Num efeito paradoxal, outra ausência exasperante vai em breve criar, em contraponto, o efeito de grotesco: a do precioso chapéu do Vilaça. A busca insistente do chapéu perdido entrecorta, exacerbando-os, os efeitos desse catastrófico curto-circuito carnal em que consiste afinal a fusão erótica entre Carlos e Maria Eduarda. Insígnia, também ele, da identidade, da pertença e da intimidade física, o apego aflito ao chapéu testemunha, por cómica analogia, da lógica inconsistente e da perda de gravidade dos desejos e dos encontros.

Deste modo, pelos seus curiosos efeitos de **antecipação** e de **retardamento**, a representação das ausências e a exploração das suas potencialidades de engendramento de tensão dramática revelam-se o principal processo da criação do *suspense* - e da sua desconstrução. Permitindo um intervalo, um recuo, e a clarificação de uma perspectiva, associada muitas vezas à intensificação de uma focalização delimitada, a ausência autoriza pois a tematização distanciada, por vezes grotesca, das personagens, dos objectos ou dos espaços ausentes.

Por isso, cremos poder afirmar que, pelo menos neste romance, e ao seu modo muito discreto, a representação da ausência subsidia directa e necessariamente os desígnios irónicos, na exacta medida em que favorece um fulcral *desnivelamento enunciativo*, propiciando os traços da distância, da tensão, do *décalage*, típicos da ironia [cf. Hamon 1996: 98]. Além disso, o jogo de ausências e presenças, no seu *acaso objectivo*, representa também, frequentemente, o anúncio de uma presença próxima, ou proporciona uma ocasião inesperada de balanços pessoais ou da tomada impulsiva de decisões que se revelam depois determinantes. E, deste modo, pode subtilmente sugerir-se que a iminência do encontro ou a irremediabilidade do desencontro se inscrevem numa sistemática sucessividade de pequenos episódios, insinuando a frivolidade e o sentido irrisório da causalidade diegética.

5. Ausência, causalidade e prospectividade

Uma das funções importantes da ausência é justamente a de sublinhar uma espécie de **incompetência da prospectividade**, que percorre todo o romance e atinge sem remédio as personagens principais. Demoras, contratempos, expectativas malogradas traduzem globalmente uma vocação deslizante de fracasso. Mas a ausência dos outros proporciona, de longe em longe, a Carlos ou a Ega (ou a ambos juntamente) uma intimidade e uma solidão distanciadora, momentos de formulação de balanço, reordenamento e redefinição existencial - de que uma qualquer nova frustração logo vem revelar a transitoriedade.

As ausências declaradas do marquês, de Steinbroken e de Taveira no jantar do hotel Central, com que Ega pretende impressionar Cohen, participam desse global malogro. A mesma tendência impede que Carlos e Dâmaso vão, no dia previsto, ver as famosas colchas das Medeiros. Na *Toca*, Carlos arde de impaciência de se encontrar com Ega e regularizar a questão da *Corneta do Diabo* - mas os contratempos do almoço e dos arranjos de Maria demoram-no inevitavelmente.

À exuberância da fase de instalação e decoração do consultório e do laboratório de Carlos vai em breve suceder a dispersão e a ausência de clientela fixa; a mesma excessiva elegância, a mesma preocupação com o acessório e a decoração, essa mesma espécie de falta de ancoragem no real dos seus sinceros planos de trabalho são exactamente os de Ega e Carlos quando, no capítulo XV, conscientemente fantasiam, para agradar a Afonso, o lançamento da futura e elegantíssima revista.

Esta aplicação frívola do talento é justamente a de Ega, dedicando ao baile de Raquel ("celebração de arte") o melhor do seu tempo e da sua imaginação; e, no entanto, o baile prima pelo fracasso: a ausência prevista de *cotillon*, a de Craft, o banal dominó de Carlos - para Ega, "evidências de inferioridade de espírito"- antecipam essa "péssima estreia". Um mesmo clima envolve o quotidiano no consultório, Lisboa, Sintra que acorda do seu sono de Inverno; o torpor hipnotizante alastra: "Ninguém faz nada". Se Carlos ainda lamenta, no capítulo VII, a sua "miserável, miserável natureza"[OM:. 205], que o faz trocar o trabalho pela busca da enigmática mulher do hotel Central, se ele lamenta ainda, no capítulo IX, a falta de produtividade do seu trabalho no artigo que vai lentamente tentando escrever - em breve, no capítulo XI, a ausência de Maria Eduarda não lhe permite senão ler os poetas.

Podemos ler esta função da ausência no romance como a inscrição - já algo decadentista - do papel causal da **contingência** na narratividade. Jacques Dubois [cf. 1991: 107/121] assinala precisamente, no romance decadente francês - marcado pela cultura do indeterminado, do acidental e do imprevisível - a busca de uma nova noção de causalidade, a opor ao maciço e documental determinismo naturalista. A introdução do aleatório, do esporádico, do incerto, do intermitente, coexistiria assim com o enfoque no acidental, no secundário, no inoperante, no fugaz, no fútil. E sobressairia, portentoso, o papel do **acaso**:

> De façon plus essentielle, on tiendra que la contingence marque les destinées dans la mesure où celles-ci vont sans orientation, où elles sont portées par des forces aveugles. Une sorte d'absurdité les régit. [Dubois 1991: 114]

> Le hasard - un hasard non dépourvu d'inférences chaotiques - préside a une bonne part des rapports au monde. [Dubois 1991: 119]

Parece-nos no entanto que, por intermédio da representação da ausência, se perfila difusamente, n'*Os Maias*, a postulação de uma espécie de **esquema causal múltiplo**, produto de uma fusão dialéctica, e profundamente irónica, entre necessidade e contingência. A lógica narrativa parece, neste romance, oscilar entre o *casual* e o *causal*. De facto, aquilo que designámos como incompetência da prospectividade por parte das personagens, integrará remotamente um traço arquitectónico de base, com efeitos diegéticos e simbólicos muito extensos, e absolutamente determinado, em última instância, por uma poderosa necessidade causal, de raiz naturalista. Os efeitos de fragmentaridade e dispersão aleatória reabsorver-se-ão, no final, na composição reveladora de uma figura causal determinante: a figura da fatalidade propriamente **orgânica**. E à luz de um destino *natural*, os efeitos do *acaso* reler-se-ão como *sintomas* - uma forma biológica e mitigada de presságio.

6. Ausência e inconsistência: da sociabilidade ao erotismo

Os "vagares de artista rico" alternam, no romance, com as constantes referências à falta de dinheiro. Para Ega, essa é uma ausência temática: no capítulo VII, é uma das suas inconfessadas incompatibilidades com o mundo dos Cohens. A insolvência persegue-o e agudiza-se justamente nos piores momentos, os da *verdade*: quando Cohen descobre o adultério e quando, desesperado, carrega o terrível peso da revelação do incesto.

Na ida a Sintra - todo um capítulo e um espaço ordenados pelo tema da ausência, desde a de Maria Eduarda até à das esquecidas queijadas - Cruges e as suas frases sibilinas, as suas ausências e atrasos imprevistos, a sua indolência, o vago dos seus hábitos prefiguram também, para Carlos, a própria *ausência de substância*, típica da amizade fácil e epidérmica.

É exactamente este o tipo de relações que o une também a Craft. E, no caso de Dâmaso, a falta de real substância afectiva das suas relações reveste-se de um carácter de **irrisão** que, a médio prazo, se revela o próprio instrumento da fatalidade. No capítulo XIII, é sintomática a evolução dos sentimentos de Carlos em relação a Dâmaso: o desejo de o matar e a vontade de um desforço brutal vão evoluir para a resolução de lhe dar umas bengaladas no Chiado e, finalmente, para a decisão de lhe continuar a acenar com dois dedos. A embaixada irónica de Teles da Gama, o episódio da carta de retractação (em que Carlos, ausente, é representado por Ega e Cruges) sublinham essa falta de consistência do amor-próprio, em contraste com as insígnias vistosas de uma identidade ornamental - a soberba caligrafia de Dâmaso, a coroa de conde, a divisa "Sou Forte".

Já no capítulo XV, a partida de Dâmaso para Itália (para onde Carlos planeia fugir com Maria Eduarda), anunciada na *Tarde*, o mesmo jornal que publicara a carta em que Dâmaso se confessava alcoólico crónico e inimputável, generaliza à imprensa e à opinião pública esta cronicidade da inconsistência moral e da irresponsabilidade.

Se a ausência de Carlos junto da Gouvarinho coincide, de início, com a frieza do marido, no capítulo XVI o reencontro com a condessa é caracterizado por Ega como de "topete": a ausência de escrúpulos é mais visível do exterior, e Ega prima justamente por essa lucidez selectiva. O "imenso desdém de mundano" [OM: 549] pelos políticos e a gratuitidade ostensiva das festividades na *Toca* colocam o próprio Carlos e os seus

íntimos sob o signo inevitável da frivolidade, conferindo ambiguamente à intriga principal um cariz de perturbadora inconsequência.

Por outro lado, o evidente movimento de refluxo da intriga principal, notado por Alan Freeland [cf. 1989], caracterizado, no capítulo XV, pela dinâmica de ausências e partidas de Santa Olávia e da *Toca*, e obedecendo a uma evolução temporal e sazonal, vem evidenciar a essencial efemeridade e a falta de autenticidade do refúgio amoroso: na *Toca*, a chaminé, aparatosamente flanqueada, não funciona (na imagem final do Ramalhete, a chaminé do salão está também obstruída pelo famoso armário proveniente dos Olivais).

7. Ausência e erotismo: o absentismo feminino

"Três mulheres de gosto e de luxo, em Lisboa, para adornar um cenáculo! Lamentável ilusão de um homem de Celorico!"[OM: 109] - É com risos que Carlos acolhe, no capítulo IV, os grandes planos de Ega: "[...] organizava-se um cenáculo, um Decâmeron de arte e diletantismo, rapazes e mulheres, três ou quatro mulheres para cortarem, com a graça dos decotes, a severidade das filosofias...".

Em Lisboa, a "falta de pessoal" de que se queixa o conde de Gouvarinho parece atingir agudamente a população feminina. Dâmaso partilha desta opinião: "Considerava Lisboa chinfrim, e só estava bem em Paris - sobretudo por causa do género 'fêmea' de que em Lisboa se passavam fomes."[OM: 188]

N'*Os Maias*, as ausências femininas multiplicam-se; e é justamente a ausência de Ega no Ramalhete - por razões que se suspeitam: "Ali há mulher!..." - que, no capítulo IV, magnetiza a tematização desta carência. Desde a morte da Viscondessa (por apoplexia) que não há mulheres entre os Maias; mas desdobram-se as referências femininas. A imagem de Santa Maria Madalena tutela, na sua pose lasciva, a omnipresença paradoxal desta ausência declarada. A vizinha alsaciana, paciente de Carlos; Raquel Cohen; a cantora Corelli, de quem Taveira, como é o seu papel, traz informações e impressões; Madame Rughel, que Carlos evoca ouvindo cantar Steinbroken; as próprias "cançonetas brejeiras" deste, com a sua cómica e digna lubricidade, "entre rapazes e com os reposteiros corridos"; a alusão a Margarida, cozinheira e último amor de D. Diogo; a viuvez de Eusebiozinho e a sua paixão de lupanar - multiplicam-se, sob o modo da ausência, as alusões, feitas neste segmento do romance, ao universo feminino.

Nas corridas do hipódromo (que terminam com um murro viril) faltam, segundo Darque, flores, champagne e *cocottes*. No entanto, mesmo com gente assim tão séria, prossegue-se n'*Os Maias* a representação da esposa *en mal de respectabilité*. As esposas, nessa típica misoginia do final do século, estão sistematicamente *contra* os infelizes maridos: **devotas** (como a mulher e talvez a mãe de Afonso); **megeras** (como a breve notação do casal de espanhóis em Sintra, ou como a esposa de Eusebiozinho, de quem, no final do romance, se diz que o derreia à pancada); ou **adúlteras** (como Maria Monforte, a condessa de Gouvarinho, Raquel Cohen, *Madame* Castro Gomes ou, no final, a mulher de Dâmaso). Razão tem, afinal, o bom doutor delegado, em preferir, inquieto, à santa

consumação do matrimónio com D. Eugénia Silveira, a eternização da convivência paternal. E essa sua atitude bem pode representar simbolicamente os termos fundamentais do dilema erótico n'*Os Maias*.

F. J. Dantas problematiza, a nosso ver de modo certeiro, a inegável mas ambivalente *desvalorização ideológica* de que, n'*Os Maias*, são objecto as figuras femininas:

> De qualquer maneira, o conceito sobre o feminino, de reaccionária origem proudhoniana, e enunciado no jantar dos Gouvarinhos, embora pretenda apaziguar a mulher no lar, conduz, com uma única excepção em *Os Maias*, apenas ao nível depreciativo, aquele que aponta para o adultério, para a simulação, para o embuste, donde se conclui que, nesta problematização entre o que dizem e o enunciado da narrativa, tal conceito se revela insuficiente e equivocado. Diante disso, a narrativa se encarrega de questionar tal enunciado e de corrigi-lo. [Dantas 1999: 244]

Em Lisboa, a lascívia mundana e inconsequente está ancorada na prostituição. A associação entre o sexo e o dinheiro aparece com Maria Monforte e a amante de Carlos em Coimbra, Encarnación, a qual, no dizer de Craveiro, é um "montão de carne, paga ao arrátel, como a de vaca" [OM: 94]. Mas está igualmente presente na sua ligação com Hermengarda, a amante anterior, casada e "fanatizada" pelo luxo de Carlos.

Exceptuando a fugaz passagem de Maria Eduarda, são aliás as prostitutas (que Eusebiozinho e Palma trouxeram a Sintra) as primeiras personagens femininas fisicamente *presentes* na narrativa principal. Curiosamente, é a *retirada* desabrida de uma delas, a temperamental Concha, o motivo central da colorida cena passional no Nunes; e é essa saída intempestiva que introduz a dramatização caricatural da passionalidade: o orgulho e a esquiva feminina, os rituais da conquista e da reconciliação. A grotesca *arte de amar* enunciada por Palma ("saber lidar com espanholas"), muito elementarmente tingida de sado-masoquismo ("tapona" e "bons modos"), é equivalente à teoria do "atracão" de Dâmaso - e associa-se, como no caso deste, a um imenso respeito pelos créditos de Carlos.

A representação essencialmente pejorativa e desviante da mulher enquanto objecto erótico integra um conjunto de representações de uma central **truncagem feminina**.

Noutro polo, o materno, sublinha-se igualmente essa espécie de deturpação grotesca do instinto: n'*Os Maias*, a referência materna é, por várias formas, esvaziada. Intercedendo junto de Caetano da Maia, as lágrimas e as razões da mãe de Afonso e da tia Fanny poupam-no à renegação paterna. Mas, até ao capítulo IV, as mulheres vão saindo do convívio íntimo de Afonso: as mortes de sua mãe (a que se alude, mas que nunca se

representa), da tia Fanny (desdobramento da mãe, figura tutelar e angélica, essencialmente passiva), da esposa, Maria Eduarda Runa (de débil saúde e extrema devoção) sublinham o pendor anti-passional da personagem, reduzida ao convívio com a governanta, as manas Silveiras e a Viscondessa de Urigo de la Sierra (cuja timidez e obesidade caricaturalmente substituem "os modos de discreta Minerva" da tia Fanny).

Para além disto, perdido o carácter adjuvante, o vínculo materno é progressivamente contradito: a influência devota e desvirilizante da mãe de Pedro da Maia (cujo carácter sufocante pode ser simbolizado pela manta com que corre a **abafá-lo** nos raros passeios com o pai), e o apaixonado amor que lhe inspira, associam-se à fraqueza moral (e talvez física) e à precoce determinação erótica do filho.

Da mesma forma, é acentuado o papel deletério da figura materna no caso paradigmático da educação de Eusebiozinho: o desdobramento D. Eugénia/ D. Ana Silveira confere à primeira um perfil materno mais passivo, confinado ao domínio afectivo, reservando à segunda a direcção intelectual e *teórica* da formação do "notável menino". Já a formação de Carlos se baseia justamente na elipse da mãe, servindo o exemplo de Eusébio, e as deploráveis notícias de Maria Monforte, de implícita justificação para esta exclusiva masculinização pedagógica. O amor narcísico de Maria Monforte por Maria ("não me posso separar dela") coexiste com o seu abandono de Carlos e do marido, radicalizando esta espécie de disjunção sexual das representações familiares.

Sobre a nevrálgica questão da influência materna na história familiar, observa sensatamente F. Dantas:

> [...] na organicidade interna do romance, as personagens femininas, ao contrário do que rezam as tradicionais leis sociais, são agentes, desempenham acções fundamentais que mudam o curso dos acontecimentos: são personagens causais. [...]
>
> Não é à toa que o motivo principal do romance, o que conduz as personagens ao reconhecimento e à agnórisis aristotélica, é enformado por uma substancial questão concernente ao estatuto histórico da mulher: o da sua identidade. [Dantas 1999: 233/234]

Compreende-se, portanto, que a representação do feminino seja, no romance, ideologicamente marcada por uma ambiguidade ressentida e virulenta, que pode processar estratos simbólicos contraditórios e resolver-se numa inconclusividade que, de uma forma ou de outra, utiliza as figuras da **ausência** e da **truncagem**: a elipse, a metonímia.

A influência das mães de Ega e de Cruges é representada de forma algo semelhante à da mãe de Pedro - devoção, infantilização, ocultação. Da mãe sempre invisível de Cruges conhece-se a voz "esganiçada" recomendando as queijadas, a manta de que o filho se não quer separar, o gosto medíocre dos arranjos na casa da rua de S. Francisco. (É curiosa, aliás, a constante função de mediação que os Cruges, mãe e filho, desempenham no idílio entre Carlos e Maria Eduarda). O filho da Gouvarinho é, no consultório e em casa, um mero pretexto para a sua abordagem de Carlos. E, finalmente, o carinho "maternal" de Alencar pela sobrinha, e a sua referência "àquele profundo instinto de mãe, aquele *quid* divino" com que a menina ficou a embalar a boneca oferecida por Ega - rematam uma representação ambiguamente desviante e caricatural da mãe.

Representando as mães terrenas e desmentindo esse *quid* divino, as figuras maternas d'*Os Maias* são, assim, investidas de uma singular condição de negação, ocultamento e substituição. Mesmo no caso da sobrinha de Alencar embalando a boneca, há um desvio em relação ao objecto desse instinto maternal; por sua vez, é Alencar também uma *mãe* de substituição - tal como Afonso, a D. Ana Silveira ou a tia Fanny.

Não deixa de ser curioso reobservar n'*Os Maias* esta tendência, típica talvez do romance naturalista, para a clivagem e a deslocação das instâncias familiares (observaremos, mais adiante [cf. *infra* II Parte - II Capítulo], que a instância paterna sofre análogo processo). Tal motivo é assinalado, nos romances de Zola, por autores de orientação tão distinta como P. Hamon e J. Borie:

> Nous avons déjà mentionné, et tenté d'interpréter, le statut d'orpheline, d'enfant trouvé, de nombreuses heroïnes zoliennnes [...] les parents adoptifs rachètent et effacent une hérédité un peu trop menaçante. [...] les parents vertueux demeurent marqués par une faute de jeunesse, prisonniers d'une malédiction jetée autrefois par une aïeule dont la rancune continue à s'exercer d'outre-tombe. [Borie 1973: 102/103]

> Allant dans le même sens que cette "mise à distance" du personnel familial, on peut observer le rôle joué, dans de nombreux romans [de Zola], par ce que l'on pourrait appeler une "parenté de substitution", une parenté de remplacement ou de médiation, pour le personnage. [...] Et il est à noter que cette parenté de substitution, cette ascendance de remplacement qui caractérise le personnage en amont de son existence romanesque, se retrouve, symétriquement, en aval du personnage, pour créer à ce dernier une "descendance de substitution" composé de fils, de filles, d'enfants "d'adoption" ou de remplacement; au statut d'orphelin, à la "brouille", aux "ponts coupés" en amont du personnage, correspondent alors le célibat, ou la stérilité, en aval.
> [Hamon 1998: 59]

Convirá, portanto, realçar o facto de *Os Maias* integrarem, por via estética e simbólica, um esquema romanesco a vários títulos **genealógico**, já literariamente caucionado e apto a representar um *romance familiar* marcado pela descontinuidade, pela fatalidade e pela substituição. Uma mesma tendência romanesca (paradoxalmente naturalista) para a refutação da vinculação instintiva e biológica da estrutura familiar e do erotismo - erotismo desfigurado pela abjecção, no sexo mercantil e plebeu, ou pela elegância, no erotismo luxuoso - pode associar, n'*Os Maias*, a esterilização erótica, a geral deserção feminina, e o esvaziamento da figuração materna.

No capítulo XVIII, o final do romance reitera estes três motivos: a morte da mãe de Ega - o que, para ele, significa sobretudo que já pode contar com a "massa" - acompanha a estranha ausência de mulheres interessantes nas ruas de Lisboa:

> Não havia mulheres. Apenas num banco adiante uma criatura adoentada, de lenço e xaile, tomava o sol; e duas matronas, com vidrilhos no mantelete, donas de casa de hóspedes, arejavam um cãozinho felpudo.[OM: 702]

Carlos e Ega não chegam a ver a Gouvarinho: como é típico em Eça, no seu lugar surge a inenarrável Adosinda, essa quase-personagem que encerra, na sublimidade do seu grotesco, as representações do feminino n'*Os Maias*.

8. Ausência, romantismo e diletantismo

Imediatamente posterior à sua despedida de Alencar, no capítulo VI, a temática solidão de Carlos e as reflexões que ela lhe propicia representam, afinal, sob o regime flutuante do devaneio, o momento em que densamente que define o eixo temático do capítulo, que se revelará igualmente o princípio motor da personagem: o poder poderosamente propulsor da **ausência erótica**.

Do fatal momento do primeiro encontro entre os amantes - motivo romanesco entre todos - resta uma janela com luz. Esse recorte luminoso, essa fenda e a poderosa energia escondida que ela insinua, constitui o signo perfeito de uma ausência que **esconde** e que **denuncia** uma presença. É esse motivo que excita o processo de indagação e desvelamento: justamente as figuras que estruturam, no essencial, o desejo de Carlos e a própria acção romanesca.

Este VI capítulo, em que a focalização de Carlos se afunila até à visão interior, termina com a representação fantasmática das ausências que profundamente o habitam. Entre a memória do seu *romance familiar* (a história de Pedro e Maria, "símbolos de um culto convencional") e a visão esmagadora de Maria Eduarda (imagem que toma o "relevo, a linha ondeante, e a coloração de coisas vivas" [OM: 184]), é o efeito poderosamente evocativo da ausência que vai determinar o valor simbólico do objecto afectivo. Em última instância, é a sua **representação icónica** que o provê de sentido definitivo: "fria tela mal pintada", no caso da imagem de Pedro; "face gasta de velha garça", no retrato da espanhola; "grande ar de Juno" na visão de Maria Eduarda; e, finalmente, esse incómodo e colossal Alencar, que oculta o brilho das estrelas com a sua negra sobrecasaca, ocupando todo o espaço com a única retórica disponível para a paixão - a da lascívia romântica.

No capítulo anterior, já estas fantasias (nesse momento suscitadas pela ausência da Gouvarinho) tinham tomado a forma de *aparições*. Numa situação paralela, antes de adormecer na "profundidade do seu conforto", a Carlos *aparece* a figura da Gouvarinho, envolvida na luz dourada dos cabelos soltos, mais brilhante que todas as outras mulheres. E a sucessividade destas "visões" implicitamente relativiza a sua profundidade, suegrindo que podem ser produto de um sentimentalismo fácil, entre o estético e o idólatra.

Uma das formas da representação do predomínio da forma sobre a substância parece efectivamente ser, neste romance, a do predomínio da **imagem evocada** sobre a presença. No capítulo VI, como em vários outros, a manifestação icónica e metonímica do corpo prevalece sobre a representação física directa. Os quadros, o roupão, os ganchos e os ferros de frisar de Raquel, a conversa sobre a Gouvarinho, a estatueta de Napoleão, o móvel "em harmonia com o homem" são formas indirectas de representação física; e este regime indirecto é reforçado pela quase total omissão do corpo de Carlos (mero *corpo de suporte*, aquilo a que Berthelot chama *anedoctique* [cf. Berthelot 1997: 27/28]), e pelo valor poderosamente fantasmático da coreografia e do contexto espacial que acompanham as representações do corpo (o peristilo do hotel, a projecção na paisagem, os jogos de abertura/clausura do espaço, a fenda de luz na janela, os devaneios de Carlos). Desta forma, tal omissão e tais efeitos contextuais cooperam na construção, para os protagonistas, de uma corporalidade muito difusa, própria talvez de *sujeitos-écrans*, sobre cuja falta de espessura física se reflectem e interagem, fugitivas e profusas, as imagens e as conjecturas [cf. *infra* III Parte - V Capítulo e IV Parte - IV Capítulo].

É ainda pelo regime da ausência - elipse ou alusão indirecta - que se representa a maioria das histórias de amor do romance: histórias como as de Maria Monforte e Pedro, Maria Monforte e Tancredo, Raquel e Ega e, mesmo que a outro nível, Carmen e Eusebiozinho ou D. Diogo e a sua cozinheira. Há coisas que nunca se sabem, como diz com justiça D. Diogo, da profundidade da sua experiência. No caso do romance de Ega, é mesmo a ausência de informações directas que estimula o prazer romântico da "gloriosa aventura", cujo mistério aparatosamente tenta proteger, retirando desse segredo, e da cumplicidade táctica dos amigos, um prazer erótico suplementar: o da vaidade lisonjeada por se saber observado "em pleno drama".

O cariz teatral da personagem, que A. Freeland muito bem aponta [cf. Freeland 1989: 95/98], e que aqui pode facilmente transparecer, não explica de todo, no entanto, que o seu romance seja, do início ao fim, totalmente **elidido** e representado sob o regime exclusivo da decifração de sintomas. A própria *Villa Balzac* corporiza este ocultamento, e pode metaforizar a global frustração de expectativas em que o mistério se consuma.

Desde a primeira visita de Carlos, e sob a sua focalização, no capítulo VI, a casa de Ega representa aquilo que, ao mesmo tempo, se esconde e desilude: primeiro, não é onde Ega a tinha localizado nem corresponde ao que ele tinha descrito; depois, está fechada, mas aparentemente ocupada por alguém que procura ocultar-se; finalmente, a *Villa Balzac* revela-se tudo menos um "claustro das letras". A sua função esgota-se com o final

abrupto do idílio; e, abandonada até pelo casal transviado da cozinheira e do pagem, avoluma-se a sua vocação de acto falhado e de degradação erótica.

No seu despojamento, a decoração desguarnecida e mesquinha da *Villa Balzac* evidencia, pela ausência de ornamentos, a transparência dos alibis que recobrem a nudez grotesca da sexualidade: a visita à *Villa Balzac* (como a visita ao tio Abraão) constitui, efectivamente, a decifração dos sinais da real abjecção e da **vacuidade** do Eros.

Os despojos da presença de Raquel, o enorme leito, os restos de frango, o *Dicionário de Rimas*, o champanhe enviado pelo marido, metonimizam esse erotismo degradante, fundado na fraqueza romântica (e gastronómica) de Ega, na hipocrisia de ambos os amantes e na irrisão da aparente sedução feminina - representada pela exposição de peças íntimas (liga, roupão) e pelos artifícios que sustentam o encanto da cabeleira de Raquel: os ferros de frisar e os ganchos.

A intimidade e os atractivos de Raquel, a festa, a expulsão, são, no entanto, pormenores que só o próprio Ega incompletamente fornecerá a Carlos e a Craft, no capítulo IX. E será o mesmo Ega o mais surpreendido com algumas das informações (também incompletas) dadas por outra narradora, a criada, as quais em grande parte desfazem a beleza romântica do idílio. Craft e Carlos, mediadores neste complicado assunto, são realmente *intermediários* de uma informação incerta: literalmente *às escuras*, fechados no quarto de cama de Ega, tentando ouvir o que se diz entre este e a criada (como, em *Alves & Companhia*, faz o próprio Godofredo) são, como o leitor, testemunhas que, entre o divertido e o exasperado, procuram instruir-se. O romance de Ega é um romance todo **ausente**, uma *cena oculta*, de que se se alimentam suspeitas, se observam sinais, se interpretam versões, se guardam memórias, se esquecem mistérios.

No caso de Carlos e da condessa de Gouvarinho, a ausência desempenha, embora em diferente configuração, uma função igualmente determinante: a de *irritar* artificialmente o desejo. O frágil interesse de Carlos é, ele próprio, traduzido por essa epidérmica irritação - um efeito de reflexo do desejo sentido pela própria condessa (que, como a sua homónima e distante Teresinha da infância de Carlos, está mais interessada neste do que ele nela); desejo estimulado ainda pela mediação de Ega e pela arreliante ausência deste (não "gouvarinhou" como prometera); e, sobretudo, desejo precipitado pela decepção de ter querido encontrá-la no teatro e não a ter visto.

No lugar da condessa, numa típica substituição reveladora, um ser grotesco (o menino preto que enfia os dedos no nariz e que, em comum com a condessa, ostenta um prodigioso cabelo frisado) e um espectáculo falhado - antecipam a repulsa física que sentirá e o fracasso efectivo desse débil investimento erótico.

De qualquer forma, o papel da ausência como estímulo do desejo acentua o carácter ambivalente desta líbido: superficial e epidérmica, mas seduzida pela insinuação do profundo e do oculto. Note-se, a este propósito, que o desejo de Carlos, também no caso da Gouvarinho, é justamente irritado por aquilo que ele não vê, mas tenta ver. Seduzem-no os signos dessa irradiação interior, dessa oculta energia que anima a matéria: os cabelos ruivos da condessa, "como crestados da chama interna" [OM: 137], os olhos acariciadores que prometem "mil coisas" [OM:135, 143, 210, 364] e, no caso de Maria, a "graça quente, ondeante e nervosa" [OM: 202/3] que vibra sob as suas formas de estátua.

Todavia, Carlos deseja, justamente, para este romance com a condessa, uma vacuidade e uma real insignificância. E será exactamente a ausência casual dessa figuração da **vacuidade solene** (o conde de Gouvarinho, retido no Parlamento), que propiciará o *flirt* descuidado e o primeiro beijo entre Carlos e a condessa. São, porém, as notícias excitantes sobre **a grande ausente**, aquela que realmente importa, fornecidas por Dâmaso exactamente antes da visita de Carlos à Gouvarinho, que o impulsionam para esse *marivaudage* alegre. É o desapego, o próprio vazio do seu desejo pela condessa, que lhe permite a leviandade desse jogo erótico. Como nota Jean-Pierre Richard em Frédéric de *L'Education Sentimentale*, também em Carlos a alternância parece ser a figura própria do erotismo inconsequente [cf. Richard 1990: 208].

A intersecção e a coexistência das duas ligações têm, aliás, pelo menos duas outras ocorrências: no capítulo XII, Carlos, retido pela condessa, atrasa-se junto de Maria Eduarda - e a perturbação que o toma, por se ter atrasado, desencadeia a sua declaração amorosa. No capítulo seguinte, ocorrem quer o primeiro encontro nos Olivais, quer a ruptura com a Gouvarinho - e, na tipóia, em que ele julgava estar Maria Eduarda, é precisamente a imagem da condessa que precipita a ruptura brutal.

As ausências declaradas da Gouvarinho em breve se tornam temáticas pela focalização de Carlos: ela é para ele um **corpo a evitar**. Cartas e outras "importunidades" amorosas dão conta desta ausência temática recíproca, de sinal inverso, entre a condessa e Carlos. Não sente ele, no hipódromo, a inversão de papéis sexuais que a sua relutância erótica implica? Para a Gouvarinho, Carlos é o *grande ausente*; bem cedo a condessa lhe

provoca, a ele, "uma indefinida repulsão física"; e, no capítulo XI, Ega, seu confidente e confessor de sempre, aconselha-lhe uma ruptura "por dispersão".

O primeiro "truque" congeminado por Carlos para fazer aceitar ao avô a sua ligação irregular com Maria Eduarda [OM: 476] é baseado na **ocultação** dos pormenores da sua relação e na ausência romântica dos amantes, refugiados, como os seus pais, à beira de um qualquer lago solitário de Itália. Mas Ega, em doutrina, defende a **ausência temática intermitente** dos amantes, como forma de "renovação" do amor.

Arruinado pelas revelações de Castro Gomes, este plano é substituído por outro "mais sagaz", capaz de apaziguar a natureza granítica do avô, esse "terrível espinho" [OM: 515], e de compatibilizar, artificialmente, as regras do mundo e as tradições do sangue com os direitos e interesses do coração. Ega considera-o intimamente mais uma "complicada combinação", que vai equivaler, inconscientemente, aos subtis raciocínios de Maria Eduarda, ocultando a Carlos a sua condição irregular. O marquês, que já defendera que a moral e a astúcia são equivalentes, aplaudiria sem reservas este plano "finório". Ega, por seu lado, dá uma ideia bem mais cómoda: "esperar, deixar-se ir", que convém melhor ao temperamento de Carlos [OM: 518]. E este observador desenganado assim resolve esta incomodidade, afastadas da relação a veemência e a seriedade comprometedoras.

O romantismo fantasista de Ega e a sua volubilidade somam-se, assim, à mundanidade tosca de Dâmaso e às suas veleidades amorosas de fatal conquistador, a Palma Cavalão e ao seu talento para lidar com espanholas - os três veiculando, em fragmentos complementares, esboços de toda uma *arte de amar* grotesca. Cada fragmento consiste, a seu modo, na cópia reveladora do discurso erótico de Carlos, entre a "grande topada sentimental" de Encarnación e os amores mundanos da Gouvarinho.

No quadro do tio Abraão, representando uma prostituta espanhola, só a ausência do "nomezinho Fortuny" retira valor simbólico ao vício e degradação representados; paralelamente, o erotismo prostibular anónimo, essencialmente sórdido e plebeu, só carece da mundanidade e da ornamentação estética, alibis da depravação "*chic* a valer". Mas a estilização do Eros não anula a bestialidade brutal: só a oculta, retendo-a, por estratagema estético, nas malhas da idealização.

O desejo de Carlos é um **desejo em discurso**: confidências, confissões, relatórios a Ega sempre lhe proporcionaram "o prazer mais sólido" das suas aventuras. De facto, na raiz desse pendor simultaneamente verbalista e astucioso da experiência erótica das personagens, revela-se uma inconfundível determinação pela *ausência de substância*: subitamente desperto por uma ausência insinuante, o desejo fundamenta-se na

curiosidade, criadora de estratagemas e alibis, alimentada pela mediação, induzida pela palavra de outro, pela construção verbal, pela tagarelice e pela confidência.

Simultaneamente, o desejo deposita-se na superfície dos corpos, à flor da sua imagem e dos seus efeitos sobre a imaginação: a sedução depende também do vestuário, da luz favorável do enquadramento, do perfume que paira, da harmonia epidérmica do conjunto. A promessa e a expectativa vivem desses jogos subtis e superficiais entre luz e sombra, dessa trama fantasmática de reflexos favorecedores, que substituem e ocultam os corpos e sugerem, entre os seres, uma congruência decorativa, uma desejabilidade por vezes meramente icónica, ou estética. O desejo instala-se no regime para-retórico da aparência, da projecção e da curiosidade - formas de substituição, sublimação ou abdicação da presença física.

O resgate estético da paixão ilícita, operado pela elegância de Carlos, pela beleza escultural de Maria Eduarda e pelo esplendor decorativo do Ramalhete (de que os extravagantes atavios de Ega, a sua casa e o quadro do tio Abraão representam degradadas e desenganadas cópias) pode transformar a sexualidade primária numa actividade de sofisticação e luxo - mas este aperfeiçoamento formal não elide a representação, no romance, da equivalência ética entre o erotismo epidérmico e diletante de Carlos e a sentimentalidade irresponsável e dissolvente em que se funda.

A este mesmo respeito, é interessante reflectir um momento sobre a importância e a ressonância de uma figura particular, cuja longevidade ímpar no romance lhe estabiliza a referencialidade temporal, assegurando simultaneamente aos *Episódios da Vida Romântica* a sua integridade temática central: Tomás de Alencar.

A propósito desta figura, afirma Carlos Reis que "o escritor de *Elvira* surge n'*Os Maias* [...] para, inscrevendo a literatura na ficção, problematizar a sua retórica, os seus efeitos, as suas tensões e os seus limites." [cf. Reis 1999: 24]. Alencar, eterna presença lateral e resistente, pode, de facto, alegorizar essa latência romântica, profundamente arreigada nas personagens, determinando-lhes a sua fatal condição erótica, de que enuncia, ao mesmo tempo, o grotesco e a permanência. Sob esse ponto de vista, Alencar configura o *fantasma* típico, indesejável mas constante. Não nos deteremos por agora na análise da sua figura espectral: retenhamos apenas que Alencar, mediador e émulo de Pedro junto de Maria Monforte, sendo-o também de Ega junto de Raquel, é uma presença-ausência permanente ao longo do romance: aquele que, em plano lateral, entre a cumplicidade e a importunidade, testemunha, acompanha, escapa (como aos fatais tiros de Pedro), reaparece e sempre sobrevive - mais envelhecido, mas sempre vivo.

Figuração temática de um passado erótico grotesco, interposto, como uma sombra, entre Carlos e a ausência esplêndida de Maria Eduarda, Tomás de Alencar surge com a inevitabilidade de uma memória importuna. Na visão de Carlos no capítulo VI, surgindo da poeira da estrada de Sintra no capítulo VIII, ou desembocando frente à casa de Maria Eduarda no capítulo XIII, o poeta tende a ocupar, de forma insistente, o espaço onde Carlos desejaria ver a mulher que ama. Como se, por uma oculta razão, o acesso à mulher, no caso de Carlos como no de seu pai, estivesse regulado por essa figura da **interposição**.

Alencar representa, exactamente, essa ambígua figura: a figura daquele que está *no meio*. Sob a tutela espectral do grande romantismo de outrora, as ausências familiares convocadas por Alencar no capítulo VI marcam o ponto de ligação entre o passado e o presente, assinalando exactamente o início efectivo da intriga principal, simultâneo à sua intersecção com a intriga secundária. E, na sua função de medianeiro, o poeta romântico tanto *intercede* (facultando a Pedro o conhecimento de Maria Monforte), como *intercepta* (a imagem de Maria Eduarda, junto de Carlos).

Em Sintra, junto ao Penedo da Saudade, o eco das suas memórias poético-eróticas dá naturalistamente lugar ao atilho das suas ceroulas: a retórica dos seus longos bigodes, que o vendaval das paixões agita, vem lembrar que o sublime é a máscara do grotesco, e que a grosseira determinação material é a condição de todo o idealismo erótico. Se o poeta configura a inconsistência e a vacuidade da retórica romântica, a sua expressão caricatural é também, no romance, a expressão da incapacidade de a substituir.

A reabilitação da sua figura, que Ega enuncia no final do romance, exprime simultaneamente a consciência irónica deste impasse e da fatal decadência que ele integra. Os valores literários que Ega associa agora ao grande poeta (correcção, simplicidade, sinceridade), sobressaindo da geral "descambação" literária, são a expressão, *in extremis*, da ancoragem ética da literatura aos valores líricos elementares: o amor e a autenticidade.

Contrastando com a elementaridade desses valores, o Eros diletante - no *fundo*, romântico, como o próprio Ega - vive da evanescência e do picante da representação metonímica do feminino, da sua ressonância decorativa e do seu poder de irradiação capitosa. Afinal, é a ausência que o alimenta: a ausência como **signo ulterior do corpo**, que lhe amplifica e estiliza a refiguração erótica.

Os Maias pode eventualmente ser lido como a denúncia de uma estética e de uma moral da superfície e da ausência - como as do decadentismo estético - em que a *verve*, estéril e tagarela, toma o lugar do talento, e em que o refúgio no *bibelot* e no paradoxo não disfarçam o vazio criativo, a inutilidade e a dispersão. Aproximando-se dos seres pelo exterior, a fragmentação superficial dos afectos e dos prazeres é uma das faces dessa contingente sedução dos objectos, das ideias, dos acasos, do *bric-à-brac*. O Eros diletante é uma das formas dessa sucessividade e dessa fragmentaridade - patentes na decoração do Ramalhete e da *Toca*. Envernizada pela profusão decorativa, a real impotência resolve-se na esterilidade da acção ("ninguém faz nada") ou do afecto ("Sou um impotente do sentimento").

Mas a global *falha da vida*, perdida no leve deslizar de abstenções e trivialidades ("não me tem sucedido nada"), vem, afinal, testemunhar da gravidade e da intensidade do momento passional. O balanço que Ega e Carlos realizam das suas vidas salda-se no reconhecimento do seu "romantismo" constitutivo. O grande mito da paixão interdita mantém-se intacto, resguardado pela poderosa **marca de vazio** que imprime à vida do protagonista.

Deste modo, verificamos que a representação pontual da ausência, participando directamente da dinâmica narrativa, serve, de forma cumulativa, a caracterização indirecta das personagens e atmosferas, produzindo igualmente, por deposição residual, efeitos semânticos indirectos. Exercendo uma indispensável função dramática, a ausência funciona como a pontuação de uma sintaxe romanesca ritmada pela sucessão de encontros e retiradas. A representação da ausência permite ainda insinuar a peculiar relação estabelecida no romance entre o tempo retrospectivo e a prospectividade, e propicia a projecção desta ambígua temporalidade sobre a sistematização de temas-chaves, como o do erotismo - em cuja tematização a ausência desempenha, a vários níveis, um papel fulcral.

II Capítulo - Figuras temáticas da ausência

No capítulo que agora se inicia tentaremos sistematizar e aprofundar aspectos particulares, cujo afloramento no decurso do I Capítulo, servindo objectivos de uma abordagem geral, carecerá de desenvolvimento e de integração. Uma reflexão particularizada, centrada em algumas histórias e personagens d'*Os Maias*, que constituirá o corpo deste II Capítulo, poderá facilitar uma leitura isotópica das ausências no romance. Desta forma, abordar-se-á agora, em primeiro lugar, um conjunto de personagens masculinas em cuja relação central com as histórias de amor contadas n'*Os Maias* se considera desempenhar a ausência uma função determinante: Afonso, Pedro, Castro Gomes, Tancredo, o pai Monforte, Maria Monforte.

Depois, uma reflexão sobre as importantes funções da ausência no interior do romance entre Maria Eduarda e Carlos da Maia fechará este capítulo.

1. Afonso e Pedro da Maia: ausência e morte

O primeiro habitante do Ramalhete, Afonso, ele também constitutivamente velho, está ausente durante quase todo o romance. No final do I capítulo, perscrutando a curta paisagem do rio, a partir do terraço do Ramalhete, espera o seu neto saboreando uma tranquila e resignada intimidade doméstica.

Ao longo do I e II capítulos, a sua condição de sobrevivente aos desgostos estrutura-se pela adopção sistemática do afastamento táctico: conflitos e cedências, deslocações temporárias, viagens, contrariedades evitadas, suposições, projectos desfeitos destituem-no progressivamente de soberania. Por outro lado, às sucessivas e declaradas ausências dos membros anteriores da sua família - pai, mãe, tia Fanny, esposa - sucede-se a sua ausência junto do filho. A sua aliança com Maria Eduarda Runa terá diluído, na sua descendência, a visibilidade do sangue Maia: o seu filho Pedro, como o seu neto Carlos, não se lhe assemelham.

A ineficácia da sua influência formativa e genética sobre Pedro é integrante do seu apagamento como mentor ideológico do seu lar, onde, depois do regresso definitivo a Lisboa, os padres se apoderam da tutela espiritual da sua esposa e consumam a usurpação da sua presença: "Quando sentia na casa a voz das rezas, fugia, ia para o fundo da quinta, sob as trepadeiras do mirante, ler o seu Voltaire" [OM: 20]. Afonso da Maia tem a vocação do refúgio: sucedâneos do lar, multiplicam-se-lhe os recantos de leitura e contemplação.

O jogo de alternância entre as presenças e as ausências de Afonso e Maria Monforte estrutura todo o II capítulo. Lógica e simplesmente ausente na narrativa da viagem de núpcias de Pedro e Maria, depressa se revela a real tematicidade da ausência de Afonso. Por razões diversas, mas convergentes, ele *faz falta* a Pedro e Maria, ainda antes de se instalarem em Lisboa. O ódio que lhe vota Maria Monforte coexiste com o seu desejo dele, e do que ele representa:

> Aquele pai retirado em Benfica, com o rígido orgulho de outras idades, faria lembrar constantemente, mesmo entre os seus espelhos e os seus estofos, o brigue Nova Linda carregado

> de negros...E queria mostrar-se a Lisboa pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental, com as suas barbas de vizo-rei. [OM: 33]

O efeito decorativo do ornamento onomástico substitui sistematicamente, para Maria, a sua identidade (que, aliás, nunca é inteiramente esclarecida). Assim, a ausência de Afonso realça a original obscuridade da família "Monforte" - e a origem sombria da sua prosperidade. A presença física de Afonso é, assim, investida de um valor simbólico de desejabilidade: a sua ausência, excessivamente *visível* (e o que ela ilumina e sinaliza) é sentida como um ultraje, uma falta. E a sua ausência temática é preenchida, significativamente, pela negação da sua função ("Já não tenho Pai!") e pela agressão ao seu nome ("D. Fuas", "Barbatanas").

Este colérico desejo de Maria por Afonso-ornamento torna-se paroxístico com o nascimento da filha, a quem Afonso nunca verá. A recriação da ausência simples em ausência temática viverá, aliás, do contacto visual: fugaz, distante, esse olhar, mesmo único, é o ponto de partida essencial à construção temática da falta.

A partir do III capítulo, Afonso, retirado na sua casa de Santa Olávia ou no Ramalhete, está praticamente ausente de todos os lances da intriga. Por vezes, como no capítulo XIII, a notação da sua presença física limita-se a uma única alusão: "reenchendo o cachimbo, olhava o neto, enternecido"[OM: 440]. É uma ausência discreta e propícia, sempre simplesmente declarada - tornada por vezes razoavelmente temática, quando, como no capítulo XI, integra aquele conjunto de partidas favoráveis à intimidade de Carlos na rua de S. Francisco.

Afonso está ausente de Coimbra, do consultório e do laboratório de Carlos, dos teatros, do sarau literário, do Grémio, da *Villa Balzac*, do hotel Central, de Sintra, dos Olivais, do hipódromo, da rua de S. Francisco, da casa dos Gouvarinhos, do quarto de Carlos - isto é, de todos os locais em que a intriga se determina ou revela. Mas mesmo a longa ausência de Afonso em Santa Olávia, que o afasta do centro dos acontecimentos durante seis capítulos, não impede que, tal como no caso de Pedro e Maria Monforte, a sua existência física exerça uma importante função na relação amorosa de Carlos e Maria Eduarda: a de representar uma **falta crítica** nesta relação - a da caução institucional, da consagração paterna.

De resto, em Afonso polarizam-se as ausências parentais: "pai, mãe, os entes amados, estavam ali todos - no avô."[OM: 184]. A sobrecarga afectiva que concentra conferirá à sua ausência física (cuja forma radical é a morte) uma forma especial de existência: a da

presença *monumental*, hiperpresença, a que a sua idade e os seus costumes, a sua condição física e social acrescentam elevação. Mas a sua auréola veneranda vive sobretudo desse poder que a ausência lhe confere: o de interferir sob o modo omnipresente, constantemente projectando sobre os amores de Carlos, como sobre os de Pedro, a dolorida lucidez da verdade e da culpa.

Na ausência do avô, "terrível espinho", Carlos equaciona de forma global o seu romance com a MacGren, antecipando (e ambiguamente validando) os pontos de vista, a condenação e o desgosto do avô:

> Para ele nada significava o esponsal natural das almas, acima e fora das ficções civis; e nunca compreenderia essa subtil ideologia sentimental, com que eles, como todos os transviados, procuravam azular o seu erro. [OM: 452]

As semelhanças de carácter entre Maria Eduarda e Afonso, que Carlos observa, são, de resto, uma outra forma de participação nesse literal *romance familiar*, a que a sua ausência não retira, mas antes amplifica, os contornos indefensáveis. A ausência simples de Afonso em Santa Olávia implicará de resto, no capítulo XV, um breve afastamento de Carlos, para o visitar.

Já em pleno drama incestuoso, a ausência do avô é totalmente temática: figura da culpa, corpo a evitar, para Carlos a mudez do avô espectral é a expressão do dilema que não pode sustentar, do literal reconhecimento da culpa. Entidade já transcendente, como para Amélia a imagem de Nª Sª das Dores, ou para Teodorico a de Cristo na cruz, veicula a projecção de um olhar exterior e superior sobre a culpa. Este olhar, cuja *ausência de substância* lhe confere a dimensão de absoluto, permite a lucidez e a crueza da auto-consciência - e o acesso do sujeito à expiação. Toda a simbologia da confissão católica - já presente, sob o modo da frivolidade, na tagarelice mundana ou na confidência erótica - dinamiza esse olhar que Afonso, em todo o romance, de longe projecta sobre o neto.

A "feição severa de paz estudiosa" do seu escritório, em que domina Cristo na cruz, e que atrai e assusta Maria Eduarda, casa bem com o modo como Carlos lho descreve: "O avô era um santo! E um lindo velho!"[OM: 468]. Respondendo às suas invocações de "um santo" que o confessasse e consolasse, esse olhar terrível que lê o "segredo" de Carlos, permite-lhe finalmente uma penitência. E é uma morte simbólica a que ele acede, por essa "porta" que por fim se lhe entreabre do fundo do seu desespero, prometendo-lhe um

refúgio de calor e silêncio, a doçura da inércia deliciosa que agora lhe polariza todo o desejo - estranhamente homóloga à que, até aí, acedera pelo amor.

Sentida como o "castigo" de uma culpa que não pode expiar doutra forma, e que Carlos sente lavar-lhe e como aliviar-lhe o coração, a morte do avô é porém uma ausência definitiva de que não pode fazer luto - um longo adeus impossível, que parece eternizar o vazio existencial do neto:

> É o meu castigo viver, esmagado para sempre...O que me custa é que ele não me tivesse dito adeus! [OM: 672]

Afonso instala a figura da esquiva e da espera, que Carlos, como o próprio avô, sempre preferiram ao afrontamento directo. A supressão progressiva de Afonso, e particularmente a sua intempestiva supressão pela morte, correspondem ao desenvolvimento de uma história familiar em que o pungente domínio da tutela patronímica se afasta e eterniza - e cujo poder espectral se agudiza pela mudez e pela morte.

Encerrado, como em si mesmo, numa rigidez estatuária que lhe adiciona eternidade, o corpo morto de Afonso traduzir-lhe-á a desencarnada autoridade. Tal como Maria Eduarda ou Maria Monforte, da sua ausência não restarão retratos nem despedidas, provas físicas da ausência, sinais de luto que possam mitigar e consumar a partida.

Maria Monforte deixa cartas mal escritas, contas soltas de amor e dinheiro; dos corpos de Maria Eduarda e Afonso, promiscuamente, restam no Ramalhete abandonado objectos íntimos, que são, claramente, fetiches degradados: uma chinela, uma meia de seda, luvas desirmanadas. E quando, no final, Ega e Carlos se preparam para se comover, visitando uma última vez o escritório do avô, a mortalha da pimenta (que Vilaça mandou espalhar às mãos-cheias pela mobília, para a conservar) ergue-se de súbito entre eles e essas relíquias. Equivalente ao chapéu perdido de Vilaça (ainda ele), cuja busca aflita entrecorta e desconstrói a pungência das revelações que Ega faz a Carlos sobre a identidade de Maria Eduarda - sobre a sublimidade da emoção interpõe-se, mais uma vez, a protecção indiferenciada do grotesco.

Seria interessante reparar que a pimenta, nas suas supostas virtudes de embalsamamento, não concorre apenas para a criação do efeito *tumular* de que todo o Ramalhete se reveste

no final do romance; efectivamente, a crer em Vilaça, a pimenta resguarda, preserva. E o Ramalhete, para sempre desabitado, assemelha-se menos a uma campa que a um enorme armário – com o respectivo esqueleto dentro.

O ataque de espirros, que então os acomete, impede o acesso à intimidade viva da memória, e eventualmente à sua degradação: o absurdo assegura a intocabilidade (a irrepresentabilidade) da grande ausência. A falta de retratos e imagens de Afonso, tal como a sua partida súbita, monumentaliza a dimensão de incompletude que resta da sua morte: é um fantasma que não morre, uma intimidade que se não revive, uma gravidade que se não recupera nem substitui, apenas se evita - isto é, uma ausência que gera ausências.

Duplo instrumento de resgate de Carlos, Afonso salva-o das sombrias circunstâncias do seu abandono e sucumbe por ele ao crime incestuoso. A expiação crística do avô, permitindo a impunidade do neto, traduz uma súbita resolução da história erótica, como se constituísse a sua real *finalização*. Típica em Eça, esta estável associação entre desejo, transgressão e condenação transcendente manifesta n'*Os Maias* aquela que é porventura a sua mais profunda e arquetípica articulação: a ligação consubstancial entre o erotismo e a dimensão trágica da paternidade. E, desta forma, consideraríamos - como Jean Borie, sobre o romance *La Joie de Vivre*, de Zola - que a morte de Afonso é, na óptica conjunta da causalidade naturalista e psicanalítica, uma morte pluralmente sobredeterminada [cf. Borie 1973: 105].

Se a ligação entre pais e filhos, uma ligação de pertença, simbolizada pelo uso comum do signo patronímico, é originariamente uma ligação *motivada* (pela própria organicidade da herança genética patenteada na semelhança e continuidade físicas), entre o pai Monforte e a filha, como entre Afonso da Maia e o filho, esta ligação física é significativamente pouco marcante. No corpo de Pedro da Maia, como na sua educação, o poder paterno ausente cede terreno à influência feminina.

Significativamente, no dizer de Carlos, o avô nunca teve talvez paixões. Em Pedro, pelo contrário, cedo desponta "uma grande tendência amorosa"[OM: 20]. A caracterização naturalista de Pedro, implicitamente atribuível a Afonso (e, por isso mesmo, elemento de subtil importância na própria caracterização indirecta desta última personagem) insinua uma espécie de tendência incestuosa materna, que, aos olhos do pai, produz no filho uma explícita feminilização:

> O seu único sentimento vivo, intenso, fora até aí a paixão pela mãe [...]

> Ficara 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, sempre prontos a humedecer-se. [OM: 20]

São, aliás, Pedro e a mãe as personagens d'*Os Maias* em cuja representação corporal é mais clara e elementar a projecção da imagem naturalista do feminino [cf. *infra* IV Parte - II Capítulo].

As sucessivas ausências de Pedro da mesa, da casa e do discurso paternos equivalem a uma supressão, por interrupção abrupta da presença, dos vínculos paternos e da sua função de proibição. Equivalem igualmente a um apagamento do *lugar* de Pedro à *mesa* genealógica, instaurando um vazio no esquema restrito do grupo familiar. Pedro reaproximar-se-á de Afonso apenas quando a sua mulher o abandonar: uma reaproximação que indicia uma substituição. De facto, a ausência de Maria Monforte coincide com a presença de Afonso (e vice-versa), adequando-se a uma simetria funcional entre as personagens. Mas, no caso de Pedro, esta simetria altera-se, descrevendo a elisão progressiva desta personagem uma trajectória curiosa.

É a **ausência casual** de Pedro, a sua intervenção pessoal no acidente de caça, em que, sem gravidade, Pedro fere Tancredo, que propicia a introdução, sob seu patrocínio, do italiano no seu lar. Sob uma breve focalização de Maria Monforte, a cena em que Pedro anuncia à mulher a chegada do italiano, e do incidente que a originou, é singularmente paralela - em tom *menor* - àquela em que anuncia a Afonso, sob focalização deste, a fuga dos dois amantes. Em ambas as cenas, Pedro surge intempestivamente, rompendo uma **ausência previsível**; a Maria, surge "pálido e enfiado", depois de um grande tumulto na escada; a Afonso, a porta abre-se violentamente e Pedro aparece de face lívida e cabelos revoltos, com um olhar de loucura. A cada um, só depois de alguns instantes Pedro narra o desastre: "Uma grande desgraça, Maria!"[OM: 39]; "E Pedro sem uma palavra atirou-se aos braços do pai, rompendo a chorar perdidamente"[OM: 44].

Se ele próprio propiciara ainda, através de outra conveniente ausência na caça, a fuga de Maria e Tancredo, o apego de Pedro a este desporto viril contrasta com a sua fatal imperícia no manejo das armas de fogo. O seu alegado afecto por Tancredo agrava e torna ambígua a traição que sofre. De qualquer modo, Pedro permanece no seu lar um pouco como Afonso no seu próprio: em segundo plano - e, também ele, procura por vezes o refúgio de um canto, de onde, com furor, deseja expulsar nas horas sombrias todos esses seus amigos que se acotovelam em volta do decote de Maria, como seu pai desejara,

perante todos os canónicos que lhe assolam a casa e alma da mulher, "uma matança de reverendos"[OM: 20].

Afonso em Benfica, como Maria em Arroios, perscruta os ruídos do quarto por cima. Mas, em casa de seu pai, Pedro não erra o tiro.

De Pedro da Maia sobreviverão os olhos, os olhos negros e lânguidos de Carlos e do seu retrato pálido. Alencar refere-se-lhe amiúde, quase sempre provocando, em Carlos, a intersecção da sua memória com a imagem de Maria Eduarda. Sousa Neto recorda o pai a Carlos, no capítulo XII, e essa alusão anuncia inevitavelmente o regresso da sua sombra romântica, pesando sobre o filho quando, no capítulo XIV, resume acabrunhado a familiar "repetição de adultérios, de fugas, de dispersões, sob o bruto aguilhão da carne!..."[OM: 452]. O retrato lívido de Pedro tutela melancolicamente, no mesmo capítulo, os rostos juntos e radiosos dos filhos, na sala do Ramalhete em que Carlos recebe Maria Eduarda. No Ramalhete final, voltado para a parede, repousa ainda no capítulo XVIII o retrato de Pedro, que Carlos planeia, dando-lhe uma leve sacudidela com o lenço, levar para Paris.

Na vinculação entre antecessores e sucessores instala-se progressivamente um apagamento da *motivação carnal* e um predomínio da vertente formal e convencional. Não é Carlos quem considerará o pai e a mãe "símbolos de um culto convencional"? Não é Afonso, pai de adopção, quem, tomando literalmente o neto dos braços da ama, substituirá os pais carnais - pai morto e mãe transviada? Não é Carlos, por sua vez, quem substituirá uma descendência directa que Afonso desejara numerosa? E não é Maria Eduarda, a quem todos os nomes são emprestados, a própria figura anónima do *corpo em si*, através do qual a *verdade* carnal ressurge e reivindica a última palavra na determinação do sentido?

O suicídio de Pedro consuma a sua órbita de auto-supressão, encerrando uma intriga secundária determinada pelo jogo das ausências e das esquivas da presença paterna e pelas formas de enfraquecimento, substituição ou falsificação da fundamentação física da linhagem. Avultam, entre estas formas, o *déficit* da função inibidora paterna e a acentuada neutralização da natureza orgânica e motivada do patronímico: casos da ineficácia formativa de Caetano da Maia e de Afonso, das dissemelhanças físicas entre este e Pedro, das obscuras identidades de Tancredo e de Monforte.

2. O "príncipe" Tancredo, o papá "Monforte", Castro Gomes: ausência e nome

O suicídio de Pedro da Maia radicaliza o apagamento de Afonso e a penumbra do papá Monforte: acentuação progressivamente assimétrica da componente simbólica e sacrificial da paternidade. Na realidade, esta acentuação é ainda mais radical no pai de Maria: sacrificando o nome que herdou, introduzindo-lhe arbitrariedade, esvazia totalmente a unicidade e a carnalidade da instância paterna e degrada o símbolo patronímico em signo.

O pai Monforte é a própria figura da obscuridade. Representante de uma genealogia imprecisa, de uma fraude patronímica e de um passado suspeito, é um fantasma íntimo e grotesco, que acompanha Maria Monforte como uma sombra adjuvante. O brilho e o fascínio da presença física da filha alimenta-se realmente da cumplicidade desta treva paterna. Custeando os seus luxos, patrocinando os seus caprichos, apadrinhando os seus afectos, a última ausência do pai Monforte integra justamente o plano da fuga de Maria com o italiano.

O papá Monforte, como, em parte, Afonso, é o fundador arbitrário de uma linhagem transviada - baseada na supressão dos laços maternos, no apagamento das funções genitora e interditora, na instauração de uma penumbra genealógica (associada ou cúmplice de um segredo erótico pecaminoso), e na omissão ou mistificação do passado familiar (de que a falsificação do patronímico *Monforte* é o acto emblemático, e de que a versão "decente" da tragédia de Pedro, contada por Afonso a Carlos, é uma actualização atenuada).

Como os Monforte, Tancredo tem origens e passado imprecisos e obscuros. A presença de Tancredo junto de Maria Monforte é precedida de um período de ausência/proximidade, que progressivamente agudiza, em Maria, a expectativa e a desejabilidade da sua presença física. A sua invisibilidade inicial, a auréola de mistério e de perigo que o precede, aliadas às circunstâncias particulares do seu alojamento no lar de Maria, atraindo as atenções para o seu corpo ameaçado e para a sua integridade física (pela sua alegada condenação à morte e pelo tiro significativamente desastrado de Pedro), o facto de ter ficado alojado num quarto por cima do de Maria Monforte, os ruídos que daí provêm, a mediação/emulação pela criada arlesiana - imediatamente criarão um efeito de tensão e de atiçamento da curiosidade (as quais tomam, em Maria, a forma de uma

DE ÉVORA

cólera inexplicável). Esse Tancredo invisível, em redor do qual depressa se forma o centro social da casa, em breve representa, para Maria, um **corpo temático** em falta:

> Toda essa noite Maria dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela ideia de um príncipe entusiasta, conspirador, condenado à morte, ferido agora, por cima do seu quarto. [OM: 40].

Sem a conhecer pessoalmente, o "príncipe" dedica-lhe um soneto panegírico - "como disse o Alencar, um rasgo à Byron" [OM: 41]; mais tarde, o seu comportamento e o seu aspecto polarizam as atenções de todos os convivas do baile realizado por ocasião do baptizado de Carlos Eduardo. E acentua-se o efeito romanesco do homem fatal, correspondendo às fantasias sentimentais das senhoras.

Tancredo representa assim, como os Monforte, um campo privilegiado de projecção dos desejos dos outros. Na sua ambiguidade luminosa e sombria, talvez se possa dizer que constitui uma forma da representação do poder tenebroso da sedução: a actualização masculina daquilo que Maria representa [cf. *infra* IV Parte - III Capítulo].

A sua morte em duelo e a morte da sua filha, ambas precoces e narrativamente produtivas, mencionadas nos capítulos III e XVII, são os agentes directos da marginalização, desordem e degradação que caracterizarão o modo de vida de Maria e Maria Eduarda, definitivamente afastadas do elenco genealógico.

Como Maria Monforte, ele prefigura e motiva a perda do valor simbólico do patronímico, em favor do seu valor convencional e estético. Esta perda associa-se, por um lado, à implicação assassina da sedução romântica e, por outro, à vigência individualizada de um sujeito unicamente identificado pelo seu corpo erótico, construído pelo desejo dos outros, e que destitui ou subverte as insígnias paternas da proibição. Instalado justamente num duplo processo - moral e político - de fuga aos poderes instituídos, **tributário da ausência**, Tancredo actualiza, pois, a representação de um agente da dispersão e da anomia, formas subsidiárias e prévias da morte.

Outra grande e produtiva ausência é a de Castro Gomes. Para Carlos, esta ausência só bem tarde se torna temática: quando, no capítulo XIV, fantasia a sua morte. Esta providencial ausência, tacticamente tão conveniente, coexiste, aliás, com o perfil de intermitência que caracteriza os seus aparecimentos e desaparecimentos: é a **ausência inesperada** que o define (não responde aos cartões de Dâmaso, parte de repente, muda de ideias, etc. [cf. *infra* III Parte - IV Capítulo]).

No entanto, a sua ausência só é, no romance, tornada temática pela sua proximidade com o corpo de Maria Eduarda: a sua presença é, assim, instrumental, acessória e simbólica - absorvida pelo que representa e por aquilo a que dá acesso. Neste sentido, é homóloga à do pai Monforte; e repete, degradando-as, as suas funções de acompanhante potenciador da presença luminosa da mulher, de cujo triunfo erótico é afinal adjuvante.

Castro Gomes é um rival praticamente invisível - basicamente, um nome, a quem só no último momento do jogo erótico em que se involuntariamente se encontra envolvido são dados voz e corpo, para, precisamente, anunciar a sua retirada de um esquema que denuncia e torna, por isso, inconsequente. A sua demissão do papel de *guardião* da mulher, se o coloca ao nível de antecessor de Carlos, proporciona-lhe, a si próprio, a garantia da impecabilidade nominal.

Ele é, por definição, um **corpo ausente** da cena erótica, na qual não desempenha senão uma função duplamente **negativa**: suposto marido enganado, garante-lhe a ilegitimidade básica, a qual anula depois, como amante demissionário. Declina todos os papéis imputados, desde o de marido ao de pai, assumindo apenas o de um poder substituto da virilidade - o do dinheiro - e generalizando assim, inteiramente, a essencial desvalorização simbólica que o poder do dinheiro confere à cena erótica.

Declarando-se não amante, mas utente, a sua falta de assiduidade testemunha a própria desvalorização do desejo. Renuncia por isso à rivalidade; e o seu desapego é, mesmo, a principal arma da humilhação de Carlos. Toda a vertente carnal e moral da questão se torna então supérflua, e mesmo burlesca: a questão é traduzida nos termos puramente convencionais do dinheiro e do nome.

Castro Gomes (como o pai Monforte) pode assim representar, na cena erótica e familiar, a figura em que, no limite, se elide progressivamente a vinculação do corpo físico. De facto, o seu nome e a sua voz lenta e adocicada - como, em Monforte, as raras palavras e o seu "francês de embarcadiço" [OM: 43] - são os traços mais intensos e aqueles que representam a forma *desencarnada* e puramente verbal da presença.

É afinal o *signo vazio* do nome, a que parcamente correspondem os contornos físicos da sua silhueta seca ou do seu cartão de visita, que o absorve e lhe permite a elegância impoluta de vencer sem lutar, de ostentar sem preencher. Sob essa perspectiva se pode interpretar a referência cortês ao quadro de Constable:

> Eu possuo também em Paris um Constable muito chique [...] É um pintor que não me diverte, a dizer a verdade...Todavia dá muito tom a uma galeria. É necessário tê-lo.[OM: 478]

Desapossado de uma existência anterior e posterior, Castro Gomes recusa todos os papéis excepto o de ocasional "nome autoral" - aquele que redefine o romance à sua imagem. A sua retirada retumbante, anulando o interdito formal, operando uma redistribuição dos papéis eróticos à luz da irrisão, deixa desocupada (e formalmente ilesa) a função interditora; e assim arruina irremediavelmente a previsibilidade de um projecto narrativo assente no adultério romanesco.

A sua ausência e o que ela revela (tal como a de Afonso, ausente do lar de Pedro e Maria) compromete a respeitabilidade da nova união, retirando-lhe tensão e gravidade. O seu discurso revela-o, a Carlos, a Maria Eduarda e ao seu romance, como elementos descartáveis, formas vazias de um jogo grotesco, o avesso da sublimidade.

A função de Castro Gomes, novamente, é a de **ocultar um vazio**: emprestar um nome. Mas quando esse nome se dissipa, uma pluralidade de outros nomes virá em breve substituí-lo. O *motivo cego* da revelação do "segredo" de Maria Eduarda enquanto *cocotte* tem assim uma função desorientadora e dispersora: contendo uma "revelação" parcial e fundando na realidade novo ocultamento, instaura definitivamente o primado da **ausência de fundamento** no nome de Maria Eduarda.

Caberá a Maria Eduarda e a Carlos (e ao leitor) reconstruir uma nova e legível cena erótica, recompor a recente MacGren com os despojos da Castro Gomes. Aquilo que era uma história romântica de adultério poderá ser talvez a história da regeneração de um *anjo caído*. A gestão do novo obstáculo, mais "interior"- a impureza do passado de Maria - implica simetricamente a abertura da intimidade à sociabilidade. O convívio dos amigos conferir-lhe-á uma consagração paradoxal. O pecado já deixou de ser puro: a relação já pode ser tolerada porque não fere nenhum interdito formal.

Passou-se definitivamente à transgressão secundária, com a vocação da inconsequência. Desde que lhe são esquivados os obstáculos formais, o projecto sério de uma consagração matrimonial é cada vez mais remoto, preparando a definitiva instalação da relação erótica na marginalidade. Castro Gomes é, de facto, o nome de uma ausência: a da ordem física constituída - familiar, biológica, carnal. O avesso de Afonso.

3. Maria Monforte: ausência e destino

Outra ausência poderosa é a de Maria Monforte. De genealogia e proveniência duvidosas e alojamento precário, a sua ausência física reveste-se sempre de valor temático e estratégico. Para toda a Lisboa, como para Pedro e para o seu mediador Alencar, os mistérios da sua origem e a ausência da mãe (certamente determinante no seu tipo físico) são objecto de uma "devassa metódica" que não esclarece, antes adensa, as trevas suspeitosas das suas origens.

Todo um jogo cenográfico de claros/escuros domina a imagem de Maria [cf. *infra* IV Parte - III Capítulo]. À ausência de uma identidade socialmente caucionada por um nome credível, corresponde a singularidade e a excessiva visibilidade da sua luminosa presença física, que projecta nas suas ausências de Lisboa uma sombra de apaixonadas conjecturas. A tensão que a sua ausência engendra é patente junto de Afonso: a sua **ausência temática** é preenchida pelas veladas insinuações dos seus amigos, comentários significativos que recheiam o vazio da sua presença com a atmosfera da ameaça - a ameaça ao nome Maia por um apelido e um passado familiar suspeitosos.

A curto prazo, a sua ausência arrasta outra ausência: a de Pedro, ausente ao jantar, raptado por um poder que acabará por o apagar, não só da mesa como do lar e do discurso paternos. E, assim, a sua presença, e ainda mais a sua ausência, sempre parece electrizar subterraneamente a narrativa.

Ao contrário de Castro Gomes, Maria Monforte é virtualmente *anónima*: o seu apelido, conferido por um pai igualmente anónimo, é reconhecidamente falso; o seu nome próprio, por ironia o nome da Virgem, é uma espécie de não-nome, nome verdadeiramente *genérico* e partilhado, aliás, por pelo menos duas outras personagens do romance: D. Maria Cunha, "cheia de simpatia por todos os pecados - ela própria muito pecadora quando era a linda Cunha"[OM: 292]; e D. Maria Lima, a quem, justamente, é a protecção desses pecados que garante a sobrevivência. Alencar e a sua *Flor de Martírio* dedicada a Maria completam a caricatura: "[...] e nada havia mais extraordinário que o tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal, com que ele pronunciava este nome - MARIA!"[OM: 36].

Da ordem do simulacro, ou da cenografia, a própria presença de Maria comunica aos seus próximos uma espécie de anonimato e penumbra. Dominando os olhares, multiplicada pelos espelhos e pelas luzes, o esplendor da sua imagem física equivale a um relativo **eclipse** das outras personagens - como se os espaços e os seus figurantes integrassem, tal como nos *quadros vivos* em que se exibe, o conjunto de adereços e de olhares indispensáveis ao reflexo do seu brilho. Os filhos integram este cenário: à primeira filha, extensão da sua sedução, é omitido o nome que a pode diferenciar da mãe; e ao segundo filho é atribuído um nome de inspiração novelesca.

As ausências alternadas de Afonso e Maria Monforte estruturam todo o II capítulo. A retirada catastrófica de Maria precederá, como no capítulo anterior, a retirada catastrófica de Pedro. A sua fuga com Tancredo, acompanhada da filha, equivalerá à revelação final de uma identidade maléfica. A carta irrisória que deixa ao marido é outra prova dessa identidade (e será como que reactualizada no final do romance, através do singular documento em que Maria revela a genealogia de Maria Eduarda).

Até ao final do romance, e de forma estratégica, distribuem-se alusões à ausência de Maria Monforte (tanto como mãe de Carlos Eduardo, como de Maria Eduarda); estas alusões acompanham, pela mediação de Alencar e Guimarães, a presença de sua filha, através da qual a sua evocação integra centralmente as várias histórias. No capítulo III, para "arrumar" a história, a "fera" é dada como definitivamente ausente por Afonso e Vilaça. No capítulo VI, introduzida por Alencar e coincidindo com o aparecimento de Maria Eduarda, explicita-se, sob a focalização de Carlos, a sobreposição de versões do seu *romance das origens* (em que a ausente aparece sucessivamente como "uma inspirada", "uma marafona", finalmente uma personagem de uma velha crónica de família, vagamente loira, cuja memória é para Carlos menos importante que a da égua *Sultana*). No capítulo XII, já em plena aproximação física entre Carlos e Maria Eduarda, Maria é mencionada por Sousa Neto no jantar dos Gouvarinhos. No capítulo XIV (o capítulo que inicia a série de revelações, coincidindo com a partida de Afonso para Santa Olávia), Maria Eduarda refere as semelhanças físicas entre Carlos e a sua mãe. Neste mesmo capítulo e no seguinte, quando Maria Eduarda conta ao amante a parte que conhece da sua própria história, representa a mãe, sob forma ainda anónima, como a causa fundamental da sua degradação moral e social:

> A culpa não fora dela! Não fora dela! [...] Fora sua mãe...Era horroroso dizê-lo, mas fora por causa dela que conhecera e que fugira com o primeiro homem, o outro, o irlandês...[OM: 452]

Finalmente, no capítulo XVI, Maria Monforte é a enunciadora ausente da revelação catastrófica da origem carnal de Maria Eduarda. Ainda antes de todas as revelações, no capítulo XIV, Maria Monforte é evocada por Carlos quando, pensando no avô, se lhe torna presente a analogia entre a sua história amorosa e a de seu pai:

> 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 um repetição de adultérios, de fugas, de dispersões, sob o bruto aguilhão da carne! [OM: 452]

Três capítulos adiante, Afonso parece a Ega "vencido enfim por aquele implacável destino que, depois de o ter ferido na idade da força com a desgraça do filho - o esmagava ao fim da velhice com a desgraça do neto."[OM: 646].

Deste modo, é Maria Monforte representada como a efectiva fundadora de uma família marcada pela fatalidade de um Eros desordenado, dispersor e mortífero. Mais: quase identificada com o próprio Destino. Assim se amplifica, se generaliza e intensifica a poderosa ressonância causal da ausência feminina. É uma ausência a todos os títulos *familiar* que, de forma muito curiosa, Francisco J. C. Dantas aproxima da lenda da *Dama Pé-de-Cabra*, popularizada por Alexandre Herculano:

> [...] E talvez não seja por acaso que Eça tenha escolhido, para melhor caracterizar o desvio familiar perpetrado por Maria Monforte, os mesmo moldes de uma lenda portuguesa muito significativa [a lenda da *Dama Pé-de-Cabra*] [...] Mas aqui assistimos ao inverso: *Os Maias* não narram o nascimento de uma estirpe, mas o termo da sua existência, o seu desaparecimento, ditado precisamente pela predominância da Dama na Família, ou, também, pela predominância dos valores femininos nocturnos que, uma vez, ela instaurou. [Dantas 1999: 275/276]

O corpo em falta dessa mulher obscura disputa com Afonso, nessa espécie de duelo através de duas gerações, o predomínio sobre os Maias. A sua ausência - cuja produtividade simbólica é amplificada, como no caso de Afonso, pela inexistência de contornos ou retratos - representa pois, mais do que a sua presença, o motivo remoto de todas as ausências e de todas as catástrofes. As suas partidas e as suas evocações pontuam a narrativa, assinalando-lhes os pontos de viragem. A sua intervenção póstuma e, a vários títulos, *diferida*, vai finalmente conferir o sentido geral ao romance.

4. Maria Eduarda: erotismo, ausência e identidade

Se quiséssemos ser radicais - radicalmente platónicos - diríamos que os termos *erotismo* e *ausência* se implicam mutuamente. O Eros platónico (e lembremo-nos de que é esta a filiação directa do conceito freudiano de *líbido*) consiste, antes de tudo, no *desejo daquilo que falta*. É, aliás, uma noção central do pensamento ocidental, formulada no interior de um discurso filosófico no momento preciso em que esse discurso se constitui como tal [cf. Kristeva 1983: 81]. Eros é, essencialmente, o **desejo** - o desejo daquilo que está (ou parece) fora do alcance do sujeito. No *Banquete*, Sócrates explica que, para quem quer que deseje, o desejo visa "aquilo de que não está dispõe e que não está presente; o que não se tem, o que não é ele próprio e que lhe falta" [cf. Platão 1977: 68].

Determinado pela Privação, o *Eros* de Sócrates é também filho do Estratagema: e as suas astúcias e volubilidades tornam-no falador. É assim também o amor n'*Os Maias*.

Nos capítulos XII e XIV, o segredo do romance entre Maria Eduarda e Carlos cede finalmente lugar a abundantes revelações e comentários entre este e Ega. "Besuntado de êxtase", com esse indefinido ar entre o sério e o ligeiro, o risonho e o superior (que pode evocar a "gaieté sérieuse" da Bovary e que Ega interpreta como o "do homem profundamente amado" [OM: 416]) Carlos apresenta ao amigo coisas inesperadamente patéticas e veementes. A Ega, seu confessor secular, vai também Carlos entoar, no capítulo XIV (talvez por efeito da famosa *loquela* amorosa que Roland Barthes tão bem descreve [cf. Barthes 1981: 183/185]) "o interminável cântico da sua felicidade" [OM: 515]. Os generosos planos de casamento e fuga do casal para Itália quase emudecem Ega [cf. OM: 418, 515]. Como em momentos identicamente intensos do romance, representa-se aqui a **falha** do discurso irónico, justamente incapaz de formular a gravidade da emoção sem lhe articular a inconsequência. Perante um grande amor, "profundo absorvente, eterno" - "murchava-lhe a veia, faltava-lhe a frase" [OM: 418].

Até aqui, o roteiro erótico de Carlos, embora movimentado, é efectivamente pouco variado; especializando-se na transgressão frívola, a cópia reveladora que constituem *os outros casos* em relação a *cada caso* evidencia a debilidade ética em que se funda o seu desejo, profundamente ancorado na vacuidade e na sucessividade.

O próprio Carlos enuncia o teor cíclico desta "impotência de sentimento", um trajecto que se esgota entre os "falsos arranques do desejo" e a "brusca saciedade" [OM: 151]. Ou como, noutra ocasião, dirá mais pitorescamente Ega: "entre um beijo e um bocejo" [OM: 417]. Ega pode facilmente diagnosticar nesse Eros dispersivo e repetitivo a implicação da lógica donjuanesca - e profetizar, na errância erótica, a busca sinuosa duma **ausência temática**, orientada por uma espécie de determinação final:

> - 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. [OM: 152]

E assim coloca Ega, profeta-Mefistófeles, a diletância erótica de Carlos sob o signo de uma devassa *Educação Sentimental*.

A insignificância das memórias dessas paixões tentativas de Carlos está patente na fragmentaridade indiferenciada dos seus despojos, na "profusão de recordações" em que Maria Eduarda mergulha os dedos, quando visita o Ramalhete (capítulo XIV). O carácter provisório do passado erótico de Carlos ("enganos do coração", "coisas de acaso", "quartos de estalagem onde se dorme uma vez" [OM: 468]) parece dar lugar, enfim, ao tempo forte e fixo do amor: o tempo da *sua mulher*.

Em Maria Eduarda polarizam-se e sublimam-se, de facto, todas as figuras pejorativas da típica *mésalliance* sexual da literatura finissecular. Respeitável esposa adúltera, mãe solteira e extremosa, cortesã virginal, humana deusa, Maria Eduarda pode enfim corporizar a singularidade feminina - e representar o ponto sem retorno de uma busca erótica, cuja fatal ciclicidade pode enfim romper.

No entanto, se o observarmos com mais atenção, concluiremos que o romance entre Carlos e Maria Eduarda, no decurso das suas várias fases, se ajusta rigorosamente à estrutura cíclica do Eros. O seu desfecho abrupto, como a morte de Afonso, apenas contribui para lhe eternizar o luto.

Integrando a tradição ocidental do *amor-paixão*, a temporalidade erótica queirosiana rege-se, alternadamente, pela ausência e pela presença do objecto sedutor, no que ele implica de *fantasia* e de *verdade*. A primeira fase erótica é dominada pela **ausência física** do objecto - e pelo que ela sempre representa de indeterminação, segredo e iminência. É a fase da privação, do desejo e da **ausência temática**, acicatada frequentemente por um interdito, e cujo crescendo progressivo de tensão se associa às figuras da distância, da elevação e da idealização: a fase da "deusa inatingível" [OM: 470].

O advento da segunda fase - a fase da "fera ciosa" [OM: 666] - é súbito; e a brusca saciedade que sucede ao breve momento da posse associa-se às figuras da proximidade, da queda e da revelação. Reduzindo ao máximo cada uns dos termos, dir-se-ia que a temporalidade erótica se submete aos princípios afins de um imaginário alimentar, identicamente orgânico, cíclico e compulsivo, e identicamente oscilando entre as fases sucessivas do apetite e da saciedade.

A singularidade de Maria Eduarda reside, contudo, em simultaneamente repetir, prolongar e romper o ciclo erótico: a sua relação com Carlos vai justamente representar a resistência do desejo à posse, à presença e à revelação. Após as revelações de Castro Gomes, a figura da recaída erótica de Carlos inscreve-a como amante *efectiva* e, traduzida no relançamento do desejo, inaugura um novo ciclo erótico, de tonalidade explicitamente finalista:

> Ele tinha naquela alma o seu culto perfeito, naqueles braços a sua voluptuosidade magnífica; fora dali não havia felicidade; [...][OM: 534].

A este novo ciclo, só a revelação do interdito extremo do incesto vai pôr fim - mas só quando a consciência desse interdito, e a somatização da culpa pela sua transgressão, se traduzem na arrepiante saciedade física.

A primeira fase de cada ciclo erótico, aquela que efectivamente o impulsiona, tem pois na **ausência** o seu principal motivo. A breve passagem de Maria Eduarda pelo peristilo do hotel Central é repetidamente glosada nos capítulos seguintes, pelo efeito de ressonância criado pelas fantasias de Carlos e pela repetição dos encontros visuais, caracteristicamente marcados pelo movimento e pela fugacidade.

A longa ausência temática de Maria Eduarda cedo se torna o motor oculto da actividade de Carlos. A desesperada busca que dela empreende é subterraneamente determinada por essa **ausência orientadora**:

> [...] e ele ali ficava, com aquele olhar no coração, perturbando todo o seu ser, orientando surdamente os seus pensamentos, desejos, curiosidades, toda a sua vida interior, para uma adorável desconhecida, de quem ele nada sabia senão que era alta e loira, e que tinha uma cadelinha escocesa..." [OM: 244]

A sua busca alimenta-se exactamente da expressão móvel e fantasmática dos vestígios dessa presença imprecisa - sempre representados como vislumbres, fragmentos, passagens, auréolas, perfis em claro-escuro, olhares, informações soltas e indirectas.
É, mesmo, a fuga metódica dessa presença que constrói a sistematização da sua busca:

> Duas semanas farejara o Aterro como um cão perdido: fizera peregrinações ridículas de teatro em teatro: numa manhã de domingo percorrera as missas! E não a tornara a ver. Agora sabia-a em Sintra, voava a Sintra, e não a via também.[OM: 243-4]

E é o carácter sistemático da frustração (como se, por um desígnio secreto, só a ele essa presença devesse furtar-se) que lhe sugere a determinação superior dessa ausência (a ausência das deusas ou das estrelas de acaso), sobre a qual, amplamente, se funda a narrativa. Deste modo se representa n'*Os Maias*, organizada pelos próprios sinais da sua impossibilidade, a natureza essencialmente problemática do Eros - que uma ausência sustenta, uma distância exalta, uma interdição misteriosa estrutura.
Por outro lado, o dinamismo instituído pela ausência de Maria Eduarda sobre a presença de Carlos - preenchendo-a e orientando-a com o seu poderoso tropismo - também reforça a representação desta última personagem enquanto operadora central da *legibilidade* do universo textual. Depositária única de um olhar nuclear, a presença de Carlos absorve-se na busca de uma ausência que a si próprio o recentraliza no relato.
Por outro lado ainda, a busca óptica em que se aplicará, prolongadamente, a actividade da personagem, vai conceder sistematização, unificar os traços dos espaços que ela percorre. A Lawrence, Seteais, a Pena, o hotel Central, a casa de Cruges, o hipódromo, o próprio Ramalhete, são espaços secretamente investidos pelo desígnio da busca; e todos projectam o perfil latente da ausência. No Aterro, "tudo lhe parecia deserto" [OM: 203]; "Sintra de repente pareceu-lhe intoleravelmente triste"; nas corridas, invade-o a melancolia, o tédio, uma lassitude estranha e pueril.
Por intermédio do seu desejo por Maria, Carlos torna-se, mais agudamente, o *filtro* da narrativa: o *herói* do romance. Como nota Philippe Hamon,

> Le héros (d'un roman) pourrait être considéré [...] comme l'équivalent, en régime textuel lisible et figuratif, du 'point de fuite' qui organise la 'pyramide' [...] une sorte de lieu d'embrayage complexe, à la fois lieu-point de convergence des lignes d'organisation du texte, lieu de projection et de polarisation de l'oeil (unique) d'un lecteur-spectateur occupant du même coup la place de l'auteur,

> et opérateur et discriminateur global des espaces, intervalles et 'valeurs' des objets ou personnages représentés dans l'oeuvre.[Hamon 1984: 395]

Impõe-se sobretudo em Sintra a isotopia arquitectónica. A convergência dos seus elementos, polarizados pela ausência de Maria e pelas operações projectivas do desejo de Carlos, reenvia a um sentido fundador: o de um *ponto focal* que é também, literalmente, um *ponto de fuga.*

Efectivamente, em Sintra, o universo sensível do espaço e do tempo actua não apenas como um dispositivo de enquadramento ou de cenário, mas como o modo de representação de uma consciência subjectiva - a deambulação física e mental do sujeito corresponde aos efeitos de profundidade, de distância ou de intimidade de que é investido o espaço. Talvez como em Proust, o esquema espacial de amplidão, ausência, afastamento e desejo, desenhado pela paisagem, constitui, antes de tudo, um *esquema perceptivo* [cf. Raimond 1966: 341].

Sob o signo da ausência, das expectativas frustradas e da interdição, em Sintra alinha-se como que uma colecção de *signos da proibição*: o palácio (em que Carlos não chega a entrar e a que Cruges vai, logo à chegada, "ainda dar um olhar, tímido e de longe - receando alguma palavra rude da sentinela" [OM: 224]); a Lawrence (em que Carlos não se atreve a entrar, mas que não cessa de ansiosamente perscrutar [cf. OM: 224]); Seteais (com o seu palacete fechado e arruinado, figuração do desapontamento e do romantismo [cf. OM: 237/241]); a Pena (que Carlos desiste de visitar [OM: 246]).

O recuo da presença, defendida por uma qualquer barreira (muro, muralha de vegetação, sentinela), tanto se figura pela exuberância envolvente daquilo que se sente *sem se ver* (à entrada, entre os muros e sob as árvores do Ramalhão), como daquilo que se contempla e sente *sem se entrar* (o "jardim de gente rica, exposto às vistas", que Cruges admira para lá do muro). E ainda se manifesta nesse alongamento vaporoso do horizonte, em cuja espessura se aninha uma casa distante que se sonha habitar [cf. OM: 232], ou uma torre esbelta e dourada faiscando à luz [cf. OM: 241].

Como recorda Jean-Pierre Charcosset, o horizonte e a vertical são os primeiros *tensores* da paisagem [cf. Charcosset 1988: 57]. Efectivamente, a paisagem de Sintra é organizada segundo uma composição em que avulta a tensão entre elementos contrários: o próximo e o longínquo, o aberto e o fechado, o espesso e o diáfano. Esta tensão desenvolve-se, em Sintra, em torno de um motivo central longínquo, um **lugar perdido**, mas cuja perda é poderosamente expansiva. Composto como uma tela, o espaço contemplado adquire a

profundidade organizadora, a luminosa elevação conferida pela lonjura cenográfica do seu motivo central, orientador e inacessível - e é em **vazio** que, isolado e abrupto, ele resplandece e se projecta por sobre a muralha de folhagem.

Observa Pierre Kaufmann, em *L'expérience émotionnelle de l'espace*:

> L'objet refusé à notre intention est l'objet absent en tant que tel. Et sans doute l'horizon peut-il "reculer" devant nous. Encore reste-t-il qu'à travers des horizons successifs s'exemplifie la loi en vertu de laquelle il y a pour nous de l'absence - la convergence paradoxale de toutes nos intentions sur un pôle d'absence qui ne retient de l'altérité originelle que sa composante négative.
> [Kaufmann 1999: 96]

De facto, regida pela ausência, está verdadeiramente em marcha a *espacialização do desejo*: a inacessibilidade do objecto desejável estrutura a representação sob o modo do afastamento e da projecção. E, assim, o sentido da perda organiza o espaço enquanto denúncia estética de uma ausência.

Carlos participa da acção geral e exterior da visita a Sintra sob o modo global da *ausência interior*, uma formação modalizante autónoma, oculta e paralela, que configura toda a leitura de Sintra. O estado de desejo - hesitação, impaciência, alegria, esperança, desapontamento - dinamiza subterraneamente o seu itinerário e desvia-lhe literalmente a perspectiva.

A paisagem é sempre observada *na oblíqua*, por interposta personagem: por Cruges, Alencar ou ambos. A atenção de Carlos ultrapassa, rarefaz, fragmenta ou ignora as imagens espaciais, em que tende a pousar alegoricamente, esteticamente: ora se isola, fumando ou riscando pensativamente o chão, ora perscruta avidamente uma fachada, ora contempla com melancolia o casal que discute e que "quebra" assim, simbolicamente, esse mármore com que sonha. Cruges e Alencar, por outro lado, prontos sempre a impressionar-se e a filosofar, materializam também, cada um a seu modo, este *desvio estético* da percepção.

É só à varanda da Lawrence que Carlos tem um momento de solidão e contemplação, depois das informações sobre Maria Eduarda que finalmente conseguiu obter do criado, aproveitando as ausências dos amigos; e o seu devaneio erótico, cujo crescendo culmina no êxtase do crepúsculo, funde-se aqui com o "tom de desmaio doce", a "suavidade de suspiro perdido", que o espaço lhe parece devolver [OM: 245].

Este momento de síntese emocional é, aliás, bruscamente interrompido: "- Ó Carlos, tu estás aí?". Materializado como sempre pela intrusão de Alencar, este *ex-abrupto* - uma variante do anacoluto, o qual, como nos demonstra Philippe Hamon [cf. Hamon 1996: 103], é uma das figuras privilegiadas da ironia - acentua o global desajustamento entre o desejo e a presença, pela típica *queda* no prosaísmo do *real*.

As figuras da interdição, permanentemente associadas à projecção surda do desejo, conferem à *realidade* um sentido suplementar: o da frustração. Um dos processos tipicamente queirosianos de substituição da pessoa que se procura é a inesperada, e grotesca, interposição de encontros. Em Sintra, interpõem-se Alencar, o casal de espanhóis que discutem, Eusebiozinho e a sua súcia - todos, de uma forma ou de outra, ligados a uma forma caricatural do erotismo. Desde o coelho guisado que Cruges acaba por ter de trocar pelos ovos com chouriço, até às queijadas que se não compraram, é a frustração de expectativas e a noção de falha o que orienta a visita. Resta-lhes saborear as receitas de Alencar: poéticas, eróticas e gastronómicas.

Organizada e ritmada pelo compasso oculto dos desígnios da busca erótica, e pela sua frustração sucessiva, a visita ao espaço de Sintra desenvolve-se, também, num tempo organizado pelo desejo. Significativamente, é sempre Carlos quem mostra o relógio. Aqui, é a própria personagem, absorvida pela constante movimento do seu desejo, quem materializa o tempo, encadeando sucessivamente as acções e presidindo à sua narratividade.

Deste modo, a um espaço rarefeito e reinterpretado corresponde um tempo que se confunde com a atmosfera íntima. Unifica-se assim a dimensão ambígua do amor, estruturado em torno de um objecto ausente, uma **falta física**, a qual articula o ponto de fuga da paisagem e a expressão pulsional do tempo.

Se, em Sintra, o corpo metafórico de Maria Eduarda permanece literalmente elíptico e *especulativo*, a visita de Carlos ao quarto do hotel Central representa uma aproximação *diferida*. A representação da ausência física de Maria Eduarda tem aqui um carácter metonímico.

Melanie, *Miss* Sara e Rosa, presenças de contiguidade e substituição, são, entre outros, corpos intermediários, que revelam e ocultam. O olhar ousado e petulante de Melanie manifesta sentido equivalente à audácia e ao "esplendor brutal" da enorme caixa de pó-de-arroz. As sucessivas salas intermédias, até ao espaço íntimo e escuro do quarto de cama, equivalem à multiplicação dos objectos, que simultaneamente enunciam o *revestimento* e a *revelação*: os jornais, os livros, o rolo do bordado na sala, a roupa, os

sapatos e o casaco de veludo no gabinete de *toilette*, no quarto os cortinados e as janelas (cerrados e depois abertos por ordem de Carlos). Objectos interpostos, salas intermediárias, trevas onde enfim penetra a luz - em tudo se recorta e se esconde o perfil, o vestígio de um corpo.

Perscrutando esse retiro e essa sombra, o desejo projecta-se no vestuário e no perfume, exalações de uma presença, de que a sinestesia "bafo acariciador" denuncia a natureza alucinatória. É uma presença que se habita *sem se ver* - tal como, penetrando em Sintra, no ar subtil e aveludado se sentia já, *sem se ver*, uma religiosa solenidade. E, neste ambiente saturado pela enumeração das múltiplas reverberações dessa presença impalpável - é, sem dúvida, a todos os títulos desnecessário um *Manual de Interpretação dos Sonhos*.

Se Maria Eduarda constitui, pela ausência, um literal ponto de fuga do espaço, é a própria presença de Carlos que, por seu lado, se pode reconstituir através da apropriação projectiva desse espaço. Como num trajecto sinalizado, o espaço que percorre desenha-lhe um verdadeiro *programa de comportamento*, uma espécie de molde em que se vazam, simultaneamente, a sua própria presença física e os sinais da presença que ele busca. Desta forma se consuma, pela interacção de ausência e presença, um duplo efeito de subjectivização do espaço [cf. *infra* III Parte - V Capítulo e IV Parte - IV Capítulo].

Na primeira visita directa de Carlos a Maria Eduarda, na rua de S. Francisco, mantêm-se e intensificam-se as representações da ausência irradiante. Aos espaços que lhe são contíguos ou com os quais estabelece uma latente afinidade, a ausência de Maria Eduarda confere o sentido da sua presença, indefinido e forte como o seu perfume. Perfume, exalação, bafo, calor, intimidade: outras tantas formas de representação metonímica da ausência. Por um fetichismo difuso e multiforme, os reposteiros e os transparentes, o recanto íntimo e o bordado, a velhota no patamar, o mordomo, a cadelinha escocesa, a duração da própria espera - materializam a forma e a extensão dos preâmbulos desse corpo.

Recordemos que, em muitos romances realistas, como observa Peter Brooks,

> The desire to reach the end is the desire to see "truth" unveiled. The body of the object of desire is the focal point of a fascinated attention. Yet this attention, the very gaze of literary representation, tends to become arrested and transfixed by articles of clothing, accessories, bodily details, almost in the matter of the fetishist. [Brooks 1993: 19]

Ainda assim, quando surge, Maria Eduarda é "como uma inesperada aparição." [OM: 348]. Todavia, a sua aproximação tem progredido continuamente desde o capítulo VI, em que se deu o primeiro encontro. A inflexão decisiva no sentido da proximidade (a visita de Carlos ao hotel Central) segue-se imediatamente ao instante em que ela parece mais remota (depois do passeio a Sintra, coincidindo com o final desastroso do romance de Ega e com o início da relação entre Carlos e a Gouvarinho). Da mesma forma, o momento em que o bilhete de Maria Eduarda anuncia, finalmente, um encontro pessoal, ocorre depois das corridas do hipódromo, outro momento agudo de espacialização erótica da ausência. Tudo se passa como se a máxima intensidade do sentimento desolador da ausência prenunciasse o sobressalto da presença. A focalização de Carlos e o permanente acompanhamento do movimento do seu desejo asseguram a manutenção do efeito de surpresa.

Entretanto, mesmo depois do seu encontro directo, todas as ausências de Maria Eduarda continuam, no fundo, temáticas. A sua carta faz Carlos mergulhar em êxtase, gratidão inefável, impulsos radiantes de devoção. A mesma devoção que o faz desejar apenas "beijar a orla da saia, sem pedir mais nada", faz a Carlos esquecer, na sua presença, todos os seus desejos mais ousados.

Por seu turno, as ausências *dos outros* são igualmente temáticas, mesmo com sinal inverso: a partida próxima de Castro Gomes, anunciada por Dâmaso a Carlos, deixa-lhe na alma um "sulco luminoso" - e esta súbita alegria leva-o a lançar-se nos braços da Gouvarinho. No capítulo VIII, é a provável presença do próprio Dâmaso sentida por Carlos, em Sintra, sucessivamente como intolerável [OM: 224] e desejável [OM: 225].

Se a partida de Dâmaso integra o conjunto de providenciais ausências temáticas - a "dispersão providencial de todos os importunos" [OM: 364] - a sua chegada perturba e destrói a a "penumbra suave e favorável" do idílio. E é exactamente outra ausência temática (uma recusa de Maria Eduarda em receber a sua visita) que espoleta o ressentimento de Salcede e a intromissão do domínio público no idílio privado.

Depois de constituir, no capítulo IX, o local de uma expectativa frustrada de encontro, a quinta dos Olivais é, no capítulo XIII, a própria figura da ausência expectante [OM: 429]. Como em outras ocasiões, um bilhete escrito potencia o desejo, e a perspectiva destas "voluptuosidades magníficas" anula em Carlos o efeito poluente dos boatos de Dâmaso.

Desta forma, é extenso e determinante o papel da ausência no romance entre Carlos e *Madame* Castro Gomes. Mas a ausência e a expectativa também se representam quando Maria Eduarda já *é* MacGren, e também quando ela já é Maia. Por exemplo, esperando a

sua visita no Ramalhete, a Carlos "o coração batia com a deliciosa perturbação de um primeiro encontro" [OM: 467]. E, na terceira e última fase do idílio, em pleno drama incestuoso, ainda a casa, os detalhes da sala e do quarto dela, impregnados de calor e perfume, representam para Carlos o pungente apelo de uma presença terrífica: "E subiu, sentindo mais, pela escada de pedra, as pancadas do coração que o pousar dos seus passos." [OM: 655]

Além do perfume, é a **luz** que, desde o capítulo VI, no hotel Central, polariza a ausência e as suas seduções. No capítulo X, quando Carlos, regressando das corridas, vem olhar as janelas da rua de S. Francisco, "havia uma vaga claridade de luz. Ele olhou-a como se olha uma estrela." [OM: 342]. Da mesma forma, no capítulo XI, depois da primeira visita, "Só pôde ver uma vaga tira de claridade entre as portadas meio-cerradas. Mas isto bastava-lhe." [OM: 364]. No capítulo XV, Carlos recorda o dia em que viera do hipódromo ver aquelas janelas: "ia então escurecendo, por trás dos estores fechados surgira uma luz, ele contemplara-a como uma estrela inacessível... Como tudo passa!". [OM:550]. No capítulo XVII, finalmente, é essa luz ainda que o obsidia e a que tenta fugir: "claridade lânguida de alcova adormecida" [OM: 654], "claridade de alcova morrendo nos vidros"[OM: 655]. O quarto de Maria Eduarda não está, nesse momento, iluminado: "mas o mesmo candeeiro da rua, através do transparente erguido, tirava das trevas a brancura vaga do cortinado que envolvia o leito" [OM: 657]. A atmosfera do seu último encontro, na paixão e no desespero, incorpora essa intensidade sibilina da penumbra, entre o véu funestamente erguido, as trevas revoltas, e o silêncio.

Associadas à ausência, as imagens da **imaterialidade** e do **silêncio** são as formas privilegiadas de representação dos actos físicos do amor. O beijo, e sobretudo o olhar, são geralmente descritos por imagens da volatilidade e da ascensionalidade:

> Ela lançou-lhe os braços ao pescoço: e os seus lábios uniram-se num beijo profundo, infinito, quase imaterial pelo seu êxtase [OM: 412]

> Ela ergueu-se bruscamente, ele também - e assim ficaram, mudos, cheios de ansiedade, trespassando-se com os olhos, como se se tivesse feito uma grande alteração no Universo, e eles esperassem, suspensos, o desfecho supremo dos seus destinos...[OM: 409]

> E ainda se demorava muito tempo, numa mudez de êxtase, em que os olhos húmidos, trespassando-se, continuavam o beijo insaciado que morrera nos seus lábios cansados. [OM: 456]

A mesma ascensionalidade, reforçada pela perífrase e pela estratégica elipse, marca, no capítulo XIII, a descrição da primeira noite de Carlos nos Olivais:

> Os seus beijos ansiosos pareciam tender **mais longe** que a carne, trespassá-lo, querer sorver-lhe a vontade e a alma - e toda a noite ela lhe apareceu realmente como a deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, **muito alto**, sobre nuvens de oiro...[OM: 459].

Mas é sobretudo pelo silêncio e pelos súbitos alongamento e elevação da perspectiva que o momento do amor físico se representa. A elipse traduz explicitamente um momento de silêncio, pontuado de reticências:

> Carlos arrancou a coberta do leito, escondeu a tela sinistra. E então **todo o rumor se extinguiu**, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de Julho... [OM: 438]

> E Carlos nada tinha a contar senão que pensara nela, que sonhara com ela...Depois era um **silêncio** [OM: 456]

> **A sua voz morreu** entre os beijos de Carlos, que a levava abraçada para o leito [...][OM: 470]

As imagens de flutuação e elevação, que acompanham habitualmente a elipse e a perífrase eróticas, estão ausentes na última cena de amor representada no romance: pelo contrário, a cena curiosamente detalhada e precisa, que representa a materialização do pecado consciente de Carlos, sublinha o carácter mortífero do amor, associando à posse erótica as imagens da queda e da morte. É na cena de amor incestuoso que a metáfora erótica do abismo ("abismo delicioso", diz Eça n'*As Farpas*), extensível a todo o erotismo, adquire maior produtividade simbólica, de conotação claramente demoníaca:

> 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. [OM: 658]

A ausência temática, na *Toca*, de objectos-testemunhas, **ocultados** por Carlos (coluna, mocho, cabeça de S. João Baptista [OM: 434, 438]) denuncia, por si só, o voluntário **silenciamento** de presságios. O afastamento de Afonso e Ega, no capítulo XIV, faz ainda com que Carlos, na sua casinhola dos Olivais, junto à *Toca*, lhes escreva cartas; a Ega,

reprova que este se incomode com o namoro entre Dâmaso e Raquel, comparando a mulher a um charuto que caiu à lama, de onde um rapazito o resgata para ansiosamente o fumar; é uma previsão cega da sua própria situação, sucessor de Castro Gomes no leito mercenário de Maria Eduarda [OM: 460].

A produtividade indirecta da ausência revela-se ainda quando, neste mesmo capítulo XIV, a suposta ausência de Carlos, à noite, na *Toca*, lhe permite surpreender a lascívia de *Miss* Sara. À revelação da clandestinidade da natureza feminina - de uma duplicidade que é também a do próprio erotismo: divino ou bestial, conforme a perspectiva - mistura-se, na ausência casual de Maria Eduarda, um instintivo voyeurismo [OM: 457/462].

A solidão temática de Maria Eduarda, na *Toca*, sob uma tempestade, é explicitamente um momento de presságio, que o amor acaba por silenciar:

> Os olhos de Maria perdiam-se outra vez na escuridão - como recebendo dela o presságio de um futuro onde tudo seria confuso e escuro também. [OM: 458]

E, no capítulo XV, a referência às inundações, desgraças e miséria acompanha e ultrapassa a omissão a Maria do artigo da *Corneta do Diabo*. Deste modo, também na fase terminal de cada ciclo erótico, na fase das revelações (a de Castro Gomes, a da *Corneta*, como a de Guimarães) a ausência desempenha duas importantes funções: a de permitir, pela analepse, o enunciar da *verdade*; e a de propiciar um momento de distanciamento e avaliação da situação amorosa.

Uma mesma figura particular da evocação da ausência, uma espécie de *metadiegese diferida* (à qual Jacinto do Prado Coelho chama, na esteira de Genette, *analepse repetitiva* [cf. Coelho 1976: 170]) formula esse balanço retrospectivo, em que o passado recente é revisto à luz de outro tempo. No capítulo XV, Carlos recorda Sintra - "[...] nesse dia em que ele farejara pelas estradas silenciosas, como um cão abandonado, procurando Maria!..." [OM: 540]. Absurdamente, antes de subir pela última vez a escada da rua de S. Francisco, assaltam-no recordações da Gouvarinho: "Como tudo lhe parecia já vago e remoto!" [OM: 655].

Nos capítulos XIV e XV, a eloquente confissão de Maria Eduarda atribui à mãe a culpa do seu passado de carências, fugas e múltiplas **ausências**: a sua vida no colégio, afastada da mãe; a morte da irmãzinha Heloísa; a ausência da mãe e a do sinistro M. de Trevernnes; a de MacGren, a sua fuga e morte [OM: 509] - e, sobretudo, essa **privação** básica de alimentos e trabalho: "não achava nada".

Mas as omissões são um elemento estruturante da sua existência. A confissão de Maria Eduarda é o exemplo acabado de uma cuidadosa estratégia de loquacidade e sonegação narrativa; tudo dizendo, quase tudo omite; a *verdade* e a famosa *mentira* de Maria são intermutáveis: ela parece-se mais com o que aparentemente *não é* ("nobre e amante"), do que com o que, apesar dos esclarecimentos de Castro Gomes, também acaba por *não ser*: "amigada e falsa". As revelações não são o que parecem; revelar também é trair. E ela pode bem reivindicar, com um esplendor de verdade na face, a sua essencial inocência.

Efectivamente, a relação que subitamente se reata entre a fuga da grande ausente, Maria Monforte, a sua proscrição narrativa e a catástrofe de que é, em diferido, a terrível destinadora, confirmam os papéis da ausência e da latência como representações do indizível, e principais motores da narrativa.

Paralelamente, a ausência tem ainda um importante papel na criação dos efeitos de *suspense* e irrisão trágica. Na fase mais intensa da revelação catastrófica, fase simbolicamente *descendente* (ou *catamórfica*), multiplicam-se as imagens dos subterfúgios, dos objectos arreliadoramente desaparecidos, das demoras absurdas, dos desencontros e adiamentos, e sobretudo dessa vontade de se atordoar [OM: 639], que tanto Ega e Carlos apaziguam com o sexo. É pela multiplicação de falhas e vazios que se representa a terrível e grotesca volubilidade das presenças e dos afectos.

De forma inconscientemente irónica, Ega afirma a Guimarães que Carlos e ele próprio "são como irmãos" [OM: 614]. A inconstância temperamental de Ega e a abjecção erótica da Carmen, com quem acaba por passar a noite, antecipam realmente as reacções de Carlos. Na fase de balanço após as revelações, há, de ambas as vezes, momentos de oscilação da identidade - que, em ambas as vezes, resultam na reciclagem do *eu* e no relançamento erótico. De cada uma das vezes, Carlos se sente outro, sentindo também estranha e outra a mulher que ama: "e ele achava-se tendo nos braços uma mulher que não conhecia" [OM: 483]. À entrada da *Toca*, sobe "os degraus que lhe pareciam já de uma casa estranha" [OM: 496].

Esta vacilação agudiza-se quando, no final do romance, Carlos se debate com a paradoxal ligação que separa ("a consanguinidade que os separava" [OM: 667]), esse terrível curto-circuito entre a ausência do *outro* e a presença do *mesmo* - em que o antigo *outro* se revela o novo *mesmo*. A ideia de que a nova Rosa é do seu sangue e tem o seu nome, fá-la largar bruscamente; e o reconhecimento nela do encanto de Maria, fá-lo cobri-la de beijos duplamente incestuosos.

Em ambas as vezes, porém, é o desejo de Carlos que determina o desenlace. Os estratagemas sucessivos de Eros elevam progressivamente a fasquia do desafio ético e agudizam a dinâmica do impasse. Depois das revelações de Guimarães e do artigo na *Corneta do Diabo*, a beleza de Maria Eduarda sobrepõe-se aos escrúpulos austeros da razão e às feridas dolorosas do orgulho de Carlos.

Intensificada pelas reflexões que lhe suscita o artigo da *Corneta*, a sua lucidez, enunciando a antítese que opõe a razão "cautelosa e austera" ao pendor generoso e quente do seu coração, obriga a que, pela primeira vez, não duvidando embora da constância do seu amor, duvide da dignidade de um casamento [OM: 532/534]. Já no capítulo XVII, a consciência do pecado, do "ascoroso segredo" [OM: 667], simultânea a uma súbita saciedade (essa repugnância carnal que coexiste com a persistência do desejo) leva-o à nostalgia regressiva de uma outra ausência remota: a de "uma mulher legitimamente sua, flor de graça doméstica, pequenina, tímida, pudica, que não soltasse aqueles gritos lascivos e não usasse aquele aroma tão quente!" [OM: 667].

Ansiando vagamente pela tranquilidade do casamento - tranquiliza-o a ideia erótica da morte [OM: 668]. E é o **esvaziamento semântico** produzido pela acumulação de paradoxos - a acidez do desejo, o sacramento que se revelou sacrilégio, o êxtase da morte - que determina a inviabilização final do amor. A morte, ausência radical, é o seu verdadeiro **fim**, em toda a ambiguidade que o termo contém. O erotismo queirosiano é um processo de extinção.

No romance entre Carlos e Maria Eduarda a ausência exerce, pois, um papel múltiplo e a vários títulos determinante. O desvio, o silêncio e a falta constituem os processos de erotização do espaço e do tempo. A ausência, o desencontro e a latência comandam as acções e, em curto-circuito, confundem insuportavelmente as presenças. A representação do desejo - um dos temas centrais d'*Os Maias* e de toda a ficção queirosiana - submete-se, assim, à superior regulação conferida pela energia obscura da falta. No ciclo do desejo, os *signos da falta* constituem a manifestação paradoxal de uma ordem.

N'*Os Maias*, a ausência está, assim, presente em cada uma das várias fases do ciclo erótico central. No entanto, a ruptura deste ciclo, concomitante com a restauração definitiva da identidade orgânica de Maria Eduarda (e também da de Carlos), traduz a vitória final do biológico sobre o cultural, da *verdade* do corpo sobre a *convenção* do nome, da *realidade* do instinto sobre a *fantasia* do Eros - da substância sobre a forma, dos "grossos membros" sobre Vénus.

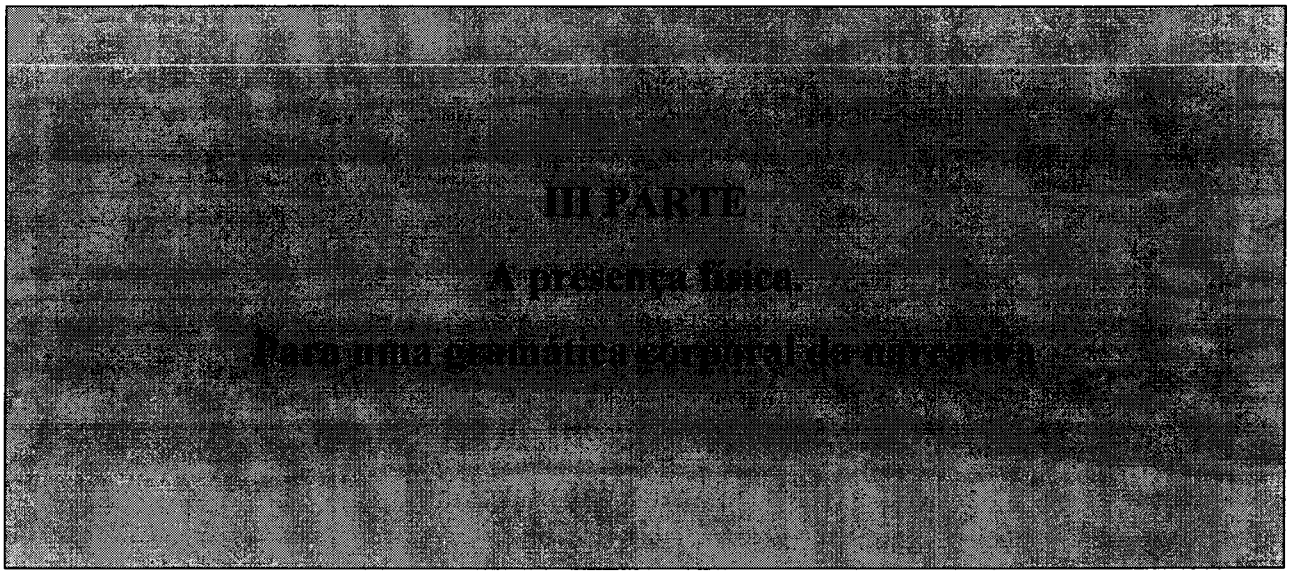
Se o conceito de Eros é, desde Platão, inteiramente estruturado pela sua impossibilidade, constantemente inibido e estimulado por sinais de uma proibição que não apenas o reprime, como o provoca - o único erotismo possível é o da transgressão. A representação de um amor como o de Carlos e de Maria Eduarda, cujo interdito é, simultaneamente, formal e orgânico, pode ser lida, então, não somente como um signo literário de elevada rentabilidade na simbólica intra-textual, mas também como a refiguração de uma espécie de verdade psíquica elementar.

Francisco Dantas considera que *Os Maias* pode, entre outros aspectos, constituir a representação do percurso iniciático de Maria Eduarda, em busca da sua própria identidade, descrevendo, desse modo, uma parábola sobre a identidade histórica da mulher [Dantas 1999: 253]. Sob essa perspectiva, este autor assinala no romance e na personagem de Maria o mérito de concentrarem e problematizarem as abordagens do estatuto feminino; mas, conforme afirma, tal problematização saldar-se-ia, no final da obra, por uma regressão ideológica:

> *Os Maias* reedita o impasse social de formulação de alternativas plausíveis para uma situação problemática criada em torno das transgressões femininas, recorrendo mais uma vez à formulação da tragédia clássica, deslocando da mão dos homens tal resolução, para depositá-la na dos deuses. E, optando por esta alternativa, o romance acaba por minimizar as conquistas obtidas numa primeira instância - e que indiciavam uma tonalidade revolucionária porque questionadora da ordem social inerente ao século XIX. [Dantas 1999: 366/367]

Quanto a nós, cremos, porém, que o *impasse ideológico* - sobretudo no que diz respeito às questões nucleares do Eros e da imagem feminina - é, em Eça, um tema recorrente, quase sistemático, talvez estruturante, cujo sentido profundo não pode solver-se sem um exame minucioso da espessura simbólico-imaginária dos enunciados.

Nesse sentido, aqui tentámos sondar a ressonância simbólica da ausência física de Maria Eduarda, assinalando nela as figuras da pluralidade, da irradiação metafórica e da *coincidentia oppositorum* que caracterizam o estatuto social e biológico da personagem, aliadas à sua efectiva impunidade narrativa. Tais figuras, associadas à estratégica e estética **reserva** que, nas várias acepções do termo, concentra a sua representação física - podem garantir à imagem feminina central d'*Os Maias* uma intocabilidade e uma virtualidade estético-literária capazes de preservar, incólume, todo o seu fascínio. Um fascínio que, em grande parte, só a lonjura, o segredo e a ausência, multiplamente representados, terão permitido fixar.



III PARTE

A presença física.

Para uma gramática corporal da interpretação

Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son corps n'existe plus. [...] Il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de crise de crédulité.

[Paul Valéry]

I Capítulo - O corpo no romance: o ficcional, o enunciativo e o imaginário

1. Algumas considerações preliminares

Tentando reconstituir *o lugar do corpo* n'*Os Maias*, observámos, ao longo da II Parte, a forma como, neste romance, a **ausência física** participa da dinâmica narrativa e cria profusos efeitos de sentido, depositando traços semânticos indirectos na caracterização de personagens e espaços, pontuando a temporalidade, e conferindo uma estrutural ambiguidade a questões centrais do romance, como as da identidade, da sociabilidade, da vinculação familiar e erótica.

Reconhecidos os temíveis poderes da ausência, compreendidos e avaliados os seus processos textuais de inscrição, resta-nos uma longa tarefa: reconhecer, compreender e avaliar o modo como, n'*Os Maias*, se define, por referência à **presença física**, a importância estruturante do corpo na narrativa. Tentaremos, agora, de forma necessariamente generalizante, identificar e valorizar as grandes linhas que podem reger a representação física neste romance, os seus planos de incidência e principais processos de funcionamento. Por isso atribuímos a esta III Parte a vocação de constituir uma tentativa *gramática corporal* da narrativa. A aproximação ao enunciado dessa *gramática* virtual - aproximação certamente parcial, fortemente interpretativa e, por isso, inevitavelmente discutível - é, aqui, o nosso principal objectivo.

Para isso, deveremos, em primeiro lugar, explicitar que se tomará por objecto preferencial a unidade personagem - ou melhor, o fenómeno da sua *encarnação* no interior do universo romanesco. A análise de tal objecto implica, no nosso trabalho, a adopção de algumas noções básicas, apoiadas naquelas que são propostas por Francis Berthelot em *Le corps du Héros*. Começaremos justamente (na rubrica 1.1) pela apresentação de tais noções que, no seu conjunto, constituem um valioso articulado terminológico, concebido precisamente para apetrechar e sistematizar a análise da representação narrativa da corporalidade.

Essas noções constituem uma ferramenta valiosa e indispensável, mas talvez não suficiente: será esta a ideia que procuraremos depois desenvolver, na rubrica 1.2 e nas seguintes deste mesmo capítulo.

1.1 A proposta terminológica de Berthelot

Procurando tipificar a presença física das personagens romanescas, Francis Berthelot distingue, relativamente aos seus planos de incidência na narrativa, a história e o discurso. No plano da **história**, o autor elabora uma escala com vários graus; aqueles que verdadeiramente nos interessa considerar, n'*Os Maias*, limitam-se a dois: o *anecdotique* (que traduzimos por *episódico*) e o *temático*.

O primeiro é, pois, o das personagens cujos corpos detêm, no romance, um estatuto *episódico* [cf. Berthelot 1997: 27/28]: os seus corpos não são um elemento primordial na história, não têm importância central no desenrolar das acções. Não são, em si próprios, assunto; constituem, antes, um meio para caracterizar outro tema: uma relação, um conjunto de comportamentos, um ambiente. Estes corpos são, por isso, elementos quase decorativos, acessórios, aludidos de tempos a tempos para *memória*; e surgem geralmente através da alusão (frequentemente indirecta e quase sempre parcial), a gestos e atitudes, que muitas vezes consistem em manifestações físicas involuntárias, associadas a reacções emocionais (sorriso, rubor, palidez, tremor, alterações de voz, etc). Deste modo, discretamente se mantém no leitor a noção da condição orgânica das personagens: através da sua própria actividade de projecção e reconstituição, o leitor pode atribuir às personagens uma *realidade* física mais ou menos definida; e esta *realidade* é, portanto, alimentada pelas informações pontuais, fornecidas pelo texto, sobre os estados de espírito de cada personagem ou sobre a evolução das suas relações afectivas [cf. Berthelot 1997: 28].

Personagens há, no entanto, cujo corpo orgânico constitui o fulcro temático da história. Nestas personagens, em torno de cujo corpo se articula a acção (na sua globalidade ou em alguns episódios) o corpo é verdadeiramente *temático*. A representação de uma personagem cujo corpo é temático está constantemente ligada à imagem do seu corpo físico, produtor de um campo de forças, do desejo ao repúdio. A dimensão física da personagem é assim, em si mesma, produtora de tensão e conflito, dinamizando directamente a acção. E esta tensão pode, evidentemente, manifestar-se pelos seus efeitos sobre as outras personagens (*tensão externa*), ou incidir no interior da própria personagem (*tensão interna*) [cf. Berthelot 1997: 28/34].

Já no plano do **discurso**, interessará encarar o corpo enquanto objecto verbal, tentando compreender o modo como o corpo se inscreve na linguagem - porque as palavras podem transcender a dimensão orgânica do corpo, sugeri-la, ou nomeá-la explicitamente [cf. Berthelot 1997: 34/35]. Francis Berthelot distingue três modos essenciais de *dizer* o corpo: o *orgânico ocultado*, o *orgânico substituído* e o *orgânico mencionado* [cf. Berthelot 1997: 48]. Na II Parte deste trabalho, dedicada à ausência física e aos seus sentidos n'*Os Maias*, já analisámos as várias formas por que se inscrevem, no romance, a ocultação e a substituição do corpo. Cabe-nos agora, por conseguinte, abordar o terceiro modo geral de representação discursiva do corpo: o *orgânico mencionado*.

Neste último modo, caracterizado pela presença da menção corporal, o autor assinala dois regimes: o *orgânico directo* e o *orgânico indirecto*. Enquanto, no primeiro regime, o *directo*, há menção explícita e denotativa do corpo ou de algumas das suas partes, o segundo, o *indirecto*, limita a alusão corporal às *faculdades* e aos *dados físicos de base* [cf. Berthelot 1997: 49]. Por *faculdades* entende Berthelot os sentidos, as funções vitais (como a motricidade, a voz, a sexualidade), e eventualmente certas funções mentais ligadas a fenómenos orgânicos (como, por exemplo, um estado de delírio); o autor define como *dados de base* as indicações temporais (como a idade), relativas à *pertença* (por exemplo a raça ou o sexo) ou a características gerais do corpo tais como a estatura, o peso, a força, o estado de saúde, a constituição física (beleza, fealdade, elegância, força, etc.).

Cada um destes dois regimes de representação, o directo e o indirecto, pode actualizar-se em duas formas discursivas essenciais: o *retrato* (descrição individual, mais ou menos estática e global) e a *cena* (descrição da interacção de personagens). Francis Berthelot elege o retrato como o lugar privilegiado do orgânico directo, pela sua preferência pela alusão, mais ou menos pormenorizada e explícita, aos vários traços físicos pessoais. Na

cena, em que predomina a representação da interacção das personagens entre si ou com o seu meio, Berthelot distingue ainda os modos *passivo* (directo ou indirecto) e *activo* (directo ou indirecto). Identifica o primeiro como o processo de representação do conjunto de fenómenos físicos resultantes de estímulos externos (acções sofridas, sensações e percepções originadas pelo contacto com o exterior); define o segundo como adaptado ao conjunto de situações em que o corpo da personagem se revela pelo seu impacto no meio ambiente (acções cometidas, cenas dialogadas, movimentos físicos voluntários ou involuntários, efeitos gerais do corpo, intencionais ou não intencionais, como o desejo ou a repulsa [cf. Berthelot 1997: 50/84]).

Desta forma, o modo directo constituirá o regime mais imediatamente *orgânico* da representação física, utilizando termos (substantivos, adjectivos, advérbios) que designam objectivamente o corpo, marcando-lhe a emergência enquanto matéria, e inscrevendo-a directamente no texto [cf. Berthelot 1997: 59]. O directo traduzirá, assim, a intensidade das percepções, que imediatamente impelem à presença discursiva do corpo e das suas reacções. Pelo contrário, o indirecto assinalará que, num dado segmento textual, o mais importante é, não o sujeito, mas o objecto exterior; no regime indirecto, de facto, a tónica não é posta no *órgão que sente*, mas *naquilo que ele sente* [cf. Berthelot 1997: 72]. Todavia, o autor faz notar que, mesmo no modo directo, não é neutra, antes significativa, a escolha dos elementos mencionados, participando essa escolha, por exemplo, da relação de desejo ou de repulsa inspirada pelo corpo retratado. Aém dissio, o contexto e a focalização adoptados podem, ainda, ser determinantes na opção entre a alusão directa ou indirecta. E a época literária condicionará, evidentemente, o tipo de investimento textual no corpo das personagens [cf. Berthelot 1997: 62/70].

Por último, lembra Berthelot que a descrição de sensações físicas globais frequentemente dispensa a referência directa: é habitual, nestes casos, a utilização do regime indirecto, e mesmo a metáfora, muitas vezes pudibunda ou convencional. Em zonas textuais em que o modo directo seria demasiado prosaico (ou mesmo *anatómico*), o indirecto arriscar-se-ia a ser demasiado *desencarnado* - a combinação dos dois poderá gerar a intensidade e a vivacidade propriamente **orgânicas** da narrativa [cf. Berthelot 1997: 71].

1.2 Reflexões complementares

A proposta de Berthelot, que resumimos nas últimas páginas, poderá permitir, segundo cremos, descrever com alguma clareza e minúcia o *lugar do corpo* no romance, dando conta de uma parte importante dos seus modos e planos de inscrição e permitindo, portanto, avaliar com alguma precisão o *grau de organicidade* da obra. Consideramos, no entanto, que é necessário compreender a representação do corpo, n'*Os Maias*, como uma realidade muito extensa, multiforme e complexa; consideramos, mesmo, que a vinculação da narrativa à corporalidade pode corresponder à multiplicidade epistemológica que, tal como tentámos descrever na I Parte, parece inerente à própria noção de corpo.

Efectivamente, acreditamos que a dimensão orgânica do romance transcende, até certo ponto, a actualização de um mais ou menos canónico, ou programático, *sistema corporal* ajustado à verosimilhança realista; pelo contrário, cremos que, inserindo-se de forma múltipla nos vários planos e temas do romance, no corpo romanesco convergem os vectores do social, do biológico, do cultural, do simbólico e do libidinal. Nomeadamente, parece-nos absolutamente necessário procurar dilucidar o modo como se estabelece a complementaridade, sempre instável e problemática, entre o intuito crítico e pedagógico e a expressão da pulsão erótica.

Acreditamos que, na obra, a osmose entre uma perspectiva racional (tendencialmente cultural e *fisiologista*) sobre o corpo, e a fantasia idealizante (estética e erótica) só poderá ser analisada se se tiver em conta um plano, mais profundo, de compatibilização figurativa. Esse plano é o do **imaginário**.

É efectivamente indispensável, como referimos na I Parte, uma sistematizada análise da valorização simbólica de que será investida a noção corporal no romance. Será igualmente importante averiguar o modo como tal investimento simbólico pode constituir uma parte central da significação romanesca. Segundo pensamos, a densa prolificidade figurativa, radicada na corporalidade, será, no romance, objecto de uma específica sistematização. Tal propriedade conferir-lhe-á uma **coerência íntima** e uma ordenação que poderíamos aproximar da *sintaxe do imaginário* descrita por Jean de Burgos:

> En ébauchant les principes d'une syntaxe de l'Imaginaire, [...], il s'agit de montrer qu'une cohérence intime, bien différente de la cohérence rationnelle et répondant à ses propres lois, préside à l'écriture du texte poétique - [...] - et ordonne son déroulement comme aussi la quête de son sens. [Burgos 1987: 156]

Cremos ser importante desde já esboçar, a título de hipótese de trabalho, uma projectiva *sintaxe do imaginário corporal* neste romance [cf. *infra* - 3.]. Como Burgos [cf. 1987: 170/171], consideramos que tal sintaxe é inseparável dos conteúdos semânticos, e produtora directa de sentido - não só do sentido *semiológico*, ligado aos processos de organização e de funcionamento das formas, mas de um sentido *simbólico*, próprio dos materiais que veicula. Será destas *relações sintáctico-simbólicas* que, em última instância, dependerá a coesão semântica textual. O imaginário contribuirá, pois, pela própria coerência que implicitamente impõe, para a estruturação progressiva do sentido romanesco.

A consideração da vertente imaginária da corporalidade na obra (vertente aparentemente descurada, ou incipientemente abordada por Berthelot) deve, pois, segundo pensamos, complementar a análise exercida sobre os vários planos da narrativa. Só essa complementaridade pode permitir compreender a poderosa coerência figurativa de que se reveste a representação corporal no romance. Só essa complementaridade poderá dar acesso a uma avaliação, mais cabal e produtiva, do *grau de organicidade* do romance, assim como dos sentidos que poderá promover.

Tal grau só pode, além disso, ser correctamente determinado se se tiver em conta a incidência simultânea da corporalidade romanesca em dois níveis comunicativos: o da enunciação e o do enunciado (ou o da narração e o da narrativa). É facto consabido que, no plano da narrativa, se repercutem procedimentos decorrentes de opções tomadas no plano da narração. E, no caso específico da representação corporal n'*Os Maias*, esses procedimentos devem, segundo pensamos, ser objecto de bem mais desenvolvida atenção do a que lhes dedica Francis Berthelot [cf. 1997]. Será esse um segundo nível em que será necessário completar o modelo de leitura proposto em *Le corps du héros*.

N'*Os Maias*, observamos que a tematização da corporalidade de muitas personagens cumpre um desígnio complementar: o do desempenho, por essas personagens, de funções enunciativas particulares, estipuladas por um *encargo narracional* que em primeira instância e a longo alcance as determina, condicionando-lhes, até certo ponto, as formas de representação física. Devemos, portanto, atentar nesse outro importante aspecto, decorrente do importante papel de mediação e de configuração da narrativa, exercido no romance pela dimensão corporal do signo personagem.

Observamos, por exemplo, uma íntima e correlativa interdependência entre a focalização interna e a representação do corpo. Uma personagem focalizadora dificilmente deterá, n'*Os Maias*, um corpo permanentemente temático: as restrições de campo e as medidas de

verosimilhança enunciativa frequentemente incompatibilizam a vigência simultânea do corpo enquanto veículo da enunciação e enquanto objecto orgânico produtor de tensão (como se a focalização *interna* lhe implicasse, *externamente*, uma certa inespessura física).

A consideração desta tripla valência - **enunciativa**, **simbólica** e **ficcional** - da representação corporal no romance presidiu à organização das III e IV Partes do nosso estudo. Assim, começaremos, nesta III Parte, por apresentar a nossa proposta de uma categorização semântica básica, que nos parece subjazer a toda a representação física romanesca, e aos possíveis paradigmas conceptuais e regimes sintáctico-simbólicos que consideramos poderem organizar, nos campos figurativo e axiológico, o imaginário do corpo no romance (I Capítulo). Em seguida, tentaremos compreender as formas de incidência do corpo no plano da história, plano em que, pensamos, cumpre importantes funções, como motor da lógica dos acontecimentos, subjazendo ao lançamento das acções e organizando os papéis narrativos (II Capítulo). Depois, tentaremos identificar, sempre de forma generalizante, os principais processos pelos quais o corpo se torna um *objecto verbal* [cf. Berthelot 1997: 34/35] - isto é, tentaremos compreender o modo como o corpo se inscreve no discurso; no III Capítulo atentaremos em dois tipos de apresentação discursiva: a descrição e o diálogo. Nos capítulos seguintes, o IV e o V, reflectiremos sobre a forma como a representação física de algumas personagens é condicionada pelo seu desempenho de funções particulares de enunciação.

Já na IV Parte do nosso trabalho, trataremos de avaliar aquilo que, na construção propriamente temática da narrativa, é directa ou indirectamente tributário da dimensão orgânica da personagem - tentando precisar a extensão, a importância e as formas de intervenção semântica que, no interior do universo ficcional do romance, detêm as categorias do sistema corporal. E, desta forma, procuraremos recobrir mais cabalmente os diversos modos e níveis de funcionamento do corpo das personagens.

Para finalizar, um último conjunto de observações preambulares: o elevado número das personagens tratadas, a sua desigual relevância no romance (da qual decorre uma desigual tematicidade do seu corpo), e os próprios objectivos deste trabalho determinam a adopção de alguns procedimentos particulares na redacção destas duas partes do nosso estudo. Tentar-se-á aqui compatibilizar uma abordagem sistematizante com a indispensável ancoragem no material textual. Tal desígnio implicará vários tipos de consequências.

Assim,

- o tratamento dado a cada personagem ou grupo de personagens será, simultaneamente, descritivo e interpretativo, de forma a permitir que, com maior ou menor relevo, tais elementos possam integrar as visões de conjunto;
- o trajecto adoptado ao longo das várias rubricas procurará, de algum modo, acompanhar a diversa constituição dos círculos funcionais e ficcionais formados no romance: partindo dos vários *grupos-satélites* que na órbita da família Maia se vão pluralmente estabelecendo (os criados, os conhecidos, os amigos), chegar-se-á ao grupo das personagens centrais;
- a caracterização de cada personagem, grupo ou outro elemento será, exclusivamente, radicada na referência física textual; aquilo que pretendemos tornar manifesto é, precisamente, o facto de tal referência e a sua disseminação textual integrarem necessariamente, embora de modo por vezes subtil, o núcleo semântico, simbólico, temático e enunciativo da obra;
- a algumas personagens ou conjuntos de personagens, frequentemente secundários, será dedicada mais atenção do que aquela que aparentemente lhes cabe na economia diegética, justamente porque se lhes pretenderá identificar certos traços específicos que lhes assinalam a pertença sistemática, por vezes ao nível *micro-estrutural*, ao imaginário que, global e coerentemente, organiza a representação corporal na obra;
- no *corpus* não se incluíram, contudo, os jornalistas d'*A Tarde* - por se ter considerado excessivamente remota e ancilar a vinculação simbólica da sua representação física ao quadro temático deste trabalho.

E, no entanto, aí está o Neves, em Santa Apolónia, deslumbrado com a figura de Maria Eduarda, e interrogando avidamente o Ega sobre a identidade daquela mulher misteriosa. É ao Neves que Ega responde: "Cleópatra!". Aí fica uma contribuição do Neves: propiciar a última e talvez a mais explícita consagração do anónimo, quiçá arquetípico, poder de sedução da figura de Maria. Vamos deixá-lo na plataforma, fazendo o seu gesto obsceno, e não nos ocuparemos mais dele.

2. A identidade corporal, fulcro temático da obra

Um dos desígnios do realismo/naturalismo foi o de, em larga medida, substituir a psicologia pela fisiologia. A busca da palpitação propriamente *carnal* da personagem, a promoção literária da descrição crua e por vezes brutal do corpo humano (e sobretudo das suas patologias e atavismos) foram talvez, juntamente com o seu pendor *científico*, os elementos mais fortemente distintivos das estéticas realista e naturalista [cf. Raimond 1966: 26]. Marc Angenot dedicou uma obra, consideravelmente extensa, ao exame de discursos de várias naturezas, produzidos em França e na Bélgica em 1889, tematizando, todos eles, a sexualidade, e testemunhando da importância temática de tal domínio no imaginário social das últimas décadas de oitocentos [cf. Angenot 1986]. Em França, Philippe Hamon assinala o ano de 1880 - o *ano pornográfico*, o da publicação de *Nana*, de Emile Zola - como o momento que marca, nesta tendência, o seu ponto culminante [cf. Hamon 2001:183]. Enunciando o objectivo do seu ensaio "Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós", a Cleonice Berardinelli parece "aconselhável considerar a obra de Eça como uma grande narrativa, cujo tema seria - para empregar um termo científico, do agrado do naturalista que ele era à altura em que concebia o projecto - a **biópsia** da sociedade portuguesa" [cf. Berardinelli 1971: 23 - sublinhados nossos].

N'*Os Maias*, a tematização do corpo e do erotismo parece corresponder, assim, a uma matriz estética e ideológica sua contemporânea, à ambígua aplicação de alguns dos seus preceitos temáticos e estéticos, e à concretização dos projectos literários do próprio autor. Entretanto, em sentido mais lato, e talvez para além das determinações de escola, dos projectos autorais ou das obsessões de época, o corpo da personagem é, provavelmente, em muitos romances queirosianos, e sobretudo n'*Os Maias*, uma categoria semântica de base. Poderemos mesmo ir mais longe: adaptando uma fórmula de Philippe Hamon [cf. 1998: 185], diremos que, aqui, o corpo, realidade puramente textual, é uma metáfora da própria **coerência do texto**.

Como poderá isto ser? Como poderá repousar no corpo a unificação semântica da obra, se aceitarmos a noção formalista de que, no romance, a personagem mais não constitui do que um mero *efeito-personagem* - isto é, de que a personagem é, antes de tudo, uma resultante textual, um *ponto nodal* antropomórfico, mais ou menos sincrético, que recompõe, na memória do leitor, uma série de informações e de traços diferenciais

disseminados ao longo da narrativa [cf. Hamon 1998: 185]? É que, afinal, no momento em que concebemos o corpo de cada personagem como o produto da sedimentação de elementos textuais dispersos, impõe-se-nos, mais do que nunca, a necessidade de precisar os processos semânticos, simbólicos, diegéticos e discursivos que genericamente lhe podem garantir a sugestão do uno e do coerente - e propiciar tal leitura sedimentar. Admitindo, com Hamon, a problematicidade da localização do *efeito-personagem* no romance [cf. Hamon 98: 315], mas ao mesmo tempo reconhecendo, com Berthelot, a evidência *ectoplástica* da encarnação romanesca [cf. Berthelot 1997: 7], acreditamos que a compreensão de uma *gramática corporal* da narrativa poderá permitir compreender as formas de integração do esparso no sistemático, do fragmentário no orgânico, da diversidade na unidade.

A importância unificadora da instância corporal n'*Os Maias* começa, antes do mais, no plano da história. A construção e a qualificação das personagens, a determinação da *episodicidade* ou da *tematicidade* [cf. Berthelot 1997] do seu corpo, assim como da sua evolução, transformação e metamorfose - derivam da construção, ou da revelação, da sua identidade física e genética. Na obra, o fulcro temático da intriga principal (e, de certo modo, também o da secundária) consiste no processo de reconhecimento directamente **físico** de uma ou mais personagens; o problema fundamental da história reside justamente na integração de todas as três personagens centrais numa estrutura simultaneamente biológica, cultural e topológica, que o romance vai reconstituir; a comum pertença dos amantes a um *corpo familiar* nuclear é a chave temática do romance. Se, no caso de Carlos, esta pertença é efectiva, embora problemática, no caso de Maria Eduarda vai revelar-se catastrófica. Sendo, ou não, *Os Maias* um *romance de família* [cf. *infra* IV Parte - II Capítulo], nesta obra, indubitavelmente, o eixo da significação reside no carácter irredutível da identidade biológica e genealógica.

Tal característica comunica-se às personagens secundárias: os parâmetros da classificação da personagem encontram-se, n'*Os Maias*, intimamente associados ao grau de proximidade física, intimidade ou consanguinidade das suas relações com as personagens integrantes da família central, polarizada em Afonso da Maia, assim como, no interior de outros grupos, da sua própria e homóloga estrutura familiar.

Repare-se que a estrutura familiar, núcleo da qualificação e da construção da personagem, se radica exactamente na categorização corporal, actualizando noções concreta e especificamente físicas. A referência a esta estrutura elementar informa todo o sistema romanesco, presidindo à distribuição ficcional das personagens, e definindo a sua

relevância e funcionalidade narrativas. Em círculos progressivamente mais ou menos afastados ou divergentes das estruturas do poder patriarcal - sempre por sinédoque conotado com uma qualquer forma de polarização espacial paterna (Benfica, Santa Olávia, o Ramalhete, Queluz) - dispõem-se os agregados pessoais, seguindo um critério ao mesmo tempo físico, genealógico e espacial.

Partimos, portanto, do princípio de que, no difuso *programa semântico* atribuído n'*Os Maias* ao signo personagem, os aspectos relacionados com a sua corporalidade desempenham uma função estruturante. Porém, tal função só poderá ser cabalmente avaliada se for perspectivada na sua multiplicidade extensiva. Assumimos, efectivamente, que a corporalidade da personagem inclui as propriedades de constituir, pela interacção com outras personagens e com os espaços em que se move, a formação de extensas e multiformes *cadeias associativas* [cf. Glaudes 1991: 181], de cariz figurativo e temático.

Sublinha Léo Bersani a importância detida, no romance realista, pelo pormenor físico, pejado de sentido; é uma importância que deriva do típico fenómeno de absorção, pelas estruturas gerais e abstractas de significação romanesca, dos detalhes mais insignificantemente materiais; se tais estruturas remetem inevitavelmente para a caracterização psicológica ou para a personalidade, também criam, entre a personagem e o seu mundo concreto, uma relação de consonância e coerência [cf. Bersani 1982: 48/49]. Sob esta perspectiva podemos também entender as conclusões de Odete Martins, afirmando que certas descrições d'*Os Maias* constituem um *verdadeiro microcosmo do romance* [cf. Martins 1989: 68].

Aquilo que unicamente nos interessa é, contudo, perceber que tais descrições espaciais (compreendidas como formas acessórias, anexas à corporalidade da personagem) materializam, no plano propriamente físico, transferências ou extensões figurativas com os corpos que elas evocam, ou substituem. Neste sentido, Pierre Glaudes adianta que os atributos da personagem devem compreender a representação do seu ambiente, as descrições dos lugares que ela percorre, dos objectos que manipula, todos eles integrando a sua *etiqueta semântica*. A importância que possuem, na figuração da personagem, os fenómenos da deslocação metonímica e da condensação metafórica - fenómenos típicos da produção imaginária e onírica - é salientada por este autor [cf.Glaudes 1991: 181]. Do mesmo modo, em "Le corps féminin et ses clôtures. *L'Education sentimentale. Thérèse Raquin*", Henri Mitterand conclui, referindo-se à personagem em Flaubert, e às *relações especulares* que a sua corporalidade mantém com a espacialidade doméstica, que o sistema de signos locativos matém um diálogo permanente com o sistema de traços

constitutivos da personagem [cf. Mitterand 1987: 121]. E Carlos Reis afirma mesmo que, n'*Os Maias*,

> [...] não são as personagens que estão sujeitas ao meio, mas sim este que se encontra na directa dependência daquelas e só enquanto produto delas derivado poderá ser devidamente compreendido. [Reis 1984: 125]

Deste modo, parece-nos que não podemos excluir do estudo da imagem do corpo no romance as suas ligações e transferências figurativas e semânticas com o universo latamente espacial do romance [cf. Flory 1997 e Martins 1989].

N'*Os Maias*, as deslocações físicas entre as várias casas sublinham as transformações narrativas: Pedro troca Benfica por Arroios, Carlos troca pouco a pouco o Ramalhete pela *Toca*, no último terço do romance Ega vai viver para casa dos Maias, detendo maior visibilidade e relevância diegética; e a *ascensão* e a *queda* dos Maias é balizada pela habitabilidade do Ramalhete [cf. Flory 1997]. Pontos de conjunção ou disjunção física entre personagens, os lares, espaços de eleição de quem os habita, desempenham, além disso, um papel caracterizador - como as residências de Dâmaso, de Ega ou dos Gouvarinhos. São, por isso, *instrumentos de legibilidade* [Hamon 1998] da personagem (e da sociedade), para os quais ela *transfere* [Glaudes 1991] os valores, as figuras, as histórias e os ritmos temporais da sua identidade - pense-se na imagem final de Lisboa, entre o sopro moderno da Avenida e os palacetes arruinados das colinas. Mesmo os lares abandonados, como o Ramalhete no início e no final, constituem literais jazigos simbólicos, ruínas documentais, recipientes de memórias e fantasmas - armários ou cofres de segredos e resíduos.

Lugares de intimidade corporal, os quartos parecem particularmente aptos a funcionar como lugares de impressão de traços, de memórias e imagens, de produção de fantasmas e de sonhos sobre o corpo: pensemos nas "visões" de Carlos, relacionadas com Maria Eduarda ou com a condessa de Gouvarinho. A alcova da *Toca*, saturada de objectos figurativos e alusivos, ilustra exemplarmente a oitocentista função de *iconoteca* [cf. Hamon 2001: 54]. E, na sua incursão pelos aposentos de Maria, no hotel Central ou na rua de S. Francisco, Carlos testemunha o poder fantasmizante de uma presença física, disseminada na atmosfera, ou impressa em vazio [cf. *supra* II Parte - II Capítulo]. O espaço íntimo é, de facto, o campo de contaminação e dispersão de traços entre o corpo e o ambiente, lugar também das experiências voyeurista e fetichista.

Valorizando-lhe as suas dimensões essencialmente icónicas, ou particularmente estimuladoras do devaneio e da imaginação sobre o corpo, perscrutaremos, em várias casas do romance, o modo geral como o espaço íntimo, e a sua multiforme configuração física, possuem as propriedades de, no interior do universo romanesco, representar uma extensão material da personagem que a habita, um suporte ou um constituinte da sua caracterização física. Notemos, além disso, que as casas de família são, num domínio mais geral, palcos de uma intimidade propriamente **orgânica** - que inclui os respectivos bastidores sub-textuais, lugares de labor quotidiano, de tarefas implícitas de manutenção e gestão, a cargo de personagens especializadas (os empregados domésticos em particular e os subalternos em geral, que neste trabalho merecerão específica atenção). E, em sentido mais amplo, a casa pode funcionar, na obra, como a figuração espacial da memória e do tempo.

No interior do universo d'*Os Maias*, a estruturação deduzida do básico *triângulo familiar* é, portanto, o informante mais geral do sistema corporal - e, também, do sistema espacial. Tal estruturação permite, por um lado, e antes de mais, estabelecer, a várias escalas e instâncias, correspondências semânticas entre o corpo físico e o corpo simbólico, o corpo pessoal e o corpo social. Por exemplo, o dispositivo da sedução, accionado pelo corpo luminoso de Maria Monforte, vai produzir efeitos fulminantes sobre toda a sociedade lisboeta, romântica, fidalga e ociosa - que Pedro da Maia então personificará. A ausência posterior das encarnações femininas e maternas na família Maia será homóloga à explícita falta do "género fêmea" em Lisboa; e uma iconologia do palacete da família, descrito no I capítulo da obra, aliando as imagens de elementos sagrados às de elementos eróticos, pode evidenciar a forma como a casa reflecte obsessivamente a irradiação estética e simbólica dessa ausência feminina, que adquire contornos míticos.

Por outro lado, verificamos que as ligações directas entre o *corpo familiar* e a temporalidade permitem definir as relações sequenciais entre as personagens, eleger as suas afinidades e oposições, organizar a sucessividade e a ciclicidade dos acontecimentos; com base nas relações de ascendência e descendência biológico-simbólica, tais ligações permitem ao corpo assumir um papel determinante na causalidade narrativa. Aqui, o papel ambíguo da hereditariedade apoia e reforça os princípios da organicidade e do dinamismo, próprios da dimensão física da personagem.

A estrutura familiar proporciona, por si só, a criação de um efeito de perspectiva temporal e, também, de hierarquização funcional entre as personagens. Maria Eduarda, a personagem aparentemente mais distante e literalmente ignorada da família, só

suplementarmente deve o seu estatuto de protagonista à sua pertença familiar. Porém, tal facto afecta decisivamente o registo romanesco e encerra a chave hermenêutica da obra. Já Afonso, presença de fundo, fisicamente ausente dos fulcros espaciais da intriga [cf. *supra* II Parte - II Capítulo e *infra* V Capítulo], não orienta nem faz avançar a acção principal, e só muito indirectamente modifica a trajectória das personagens de primeiro plano, as quais, apesar de tudo, contribui para pôr em relevo (por exemplo, *instituindo* Carlos enquanto instância focal). Contudo, é o próprio afastamento da turbulência da intriga que vai conferir a Afonso uma funcionalidade narrativa específica: a de constituir um valor fixo e interno de referência. O avô é uma presença mais simbólica e funcional do que física; encarnando a doxa familiar, a memória doméstica e a interpretabilidade global do romance, ressurge no final como personagem trágica por excelência.

O afastamento aparente da personagem paterna - como da materna - pode ser associado à ocultação da instância coordenadora da narrativa, privada de visibilidade e de acção, mas detendo, secretamente, toda a *verdade* da história. N'*Os Maias*, encontra ainda outro eco perturbador na permanente ocultação ou na flagrante ausência de outra entidade tutelar, representante da Ordem paternal: o rei. Citado como espectador - efectivo ou não - das mais importantes cenas públicas (as corridas, o teatro, o sarau), o rei nunca é directamente representado. No sarau, as cadeiras vazias destinadas à família real são um eloquente testemunho desta falta tutelar. No hipódromo, o rei é indirectamente representado enquanto objecto de especulação: menciona-se a sua observação atenta, através de um binóculo, por uma senhora espanhola, que conclui ter o monarca "cara de buena persona". E Carlos, em coro com uma amiga, reforça: "Excelente!" [cf. OM: 218]. A pobreza estética do espectáculo (e do palanque real) pode corresponder a esta excessiva complacência (quer do próprio rei, quer do comentário sobre ele).

A noção de família convoca, portanto, extensões sociais e comunitárias. A representação romanesca de Lisboa (e de Portugal) como um todo orgânico actualiza-lhe implicitamente categorias corporais e antropomórficas, processando noções do foro *holista* (termo que Louis Dumont opõe ao de *individualista* [cf. Dumont 1983: 35]): noções relacionadas com a autoctonia, a pertença étnica, a tradição colectiva e a ritualização social e religiosa, que reenviam a um enquadramento cultural arcaizante, pré-racionalista e para-tribal. Neste universo, ganham especial relevo as relações pessoais e genealógicas entre os membros da comunidade. Como dirá o conde de Gouvarinho, é uma vantagem da pequenez lisboeta: todos se conhecem, pelo menos de nome, e sabe sempre a gente quem recebe em casa...

Repare-se, entretanto, que tal classificação identitária é sistematicamente problematizada, quando não surdamente neutralizada, por efeito de processos como os do contraponto figurativo, da ressonância estética, da pluralização da avaliação, da proliferação dos segredos e dos problemas de identificação, da multiplicação e a falsificação de insígnias identitárias, quando não da sua inesperada inversão. Até o bom e familiar Cruges parece a Carlos "sempre vago, sempre tenebroso": e o amigo descobre que nada sabe do seu passado, do seu interior, das suas afeições, dos seus hábitos [cf. OM: 218].

A estrutura familiar organiza ainda a partição de funções narrativas e a sua encarnação respectiva, reproduzindo-as segundo uma matriz de funções correlativas e para-familiares (e para-eróticas): funções consignadas à Ordem, à interdição e ao passado (as do Pai), funções do desejo e da sedução interdita (as da Mãe) e as ambíguas e virtuais funções do Filho (actualização de um Eu cultural e biologicamente sobredeterminado, herdeiro e habitante de um presente crítico, dividido entre a Lei e o Desejo).

Reparemos que, na populosa história amorosa de Carlos, as suas escolhas recaiem por sistema em objectos eróticos envolvidos numa relação triangular, em que o terceiro elemento, geralmente ausente ou oculto, detém sempre uma qualquer relação com uma figura representante da Lei: o marido de Madame Rughel é magistrado em Haia; o marido de Hermengarda é funcionário do Governo Civil; o marido de uma outra senhora de Lamego, recordada por Baptista, era escrivão da Fazenda; um outro é coronel; Gouvarinho é político; e até Encarnación, prostituta, é requestada em Coimbra por um um teólogo.

Descrito por René Girard numa obra já clássica [cf. Girard 1961], notemos que o esquema tripartido do desejo - um esquema que traduz em termos eróticos as funções actanciais clássicas - é talvez, no fim de contas, uma metáfora actancial da narrativa. Como, entre outros semioticistas, nos ensinou Herman Parret [cf. 1986], Eros é também um termo sintáctico - a sintaxe narrativa é uma erótica, colocando em drama um sujeito passional, um objecto de desejo, uma relação de busca. Com base no antagonismo entre as canónicas modalidades do *querer*, do *saber* e do *poder*, é o esquema tripartido que dinamiza uma das significações fundamentais deste romance, explosivamente assente na coincidência funcional entre Eros e Édipo.

Guimarães e Castro Gomes podem assimilar-se, cada a um a seu modo, à instância paterna. Os Vilaças, pai e filho, na sua sucessividade, no seu papel observador, coadjutor e certificador do património dos Maias, integram harmoniosamente o esquema familiar. Alencar trata por *filhos* quase todos os rapazes de Lisboa. Ega (que se declara *como*

irmão de Carlos) espera, no capítulo final, que Carlos lhe anuncie o seu próximo casamento; mas a novidade anunciada trata, afinal, do próximo casamento de Maria Eduarda e, portanto, da formação de uma nova família. O matrimónio e a sucessão genealógica parecem constituir - como é sua vocação arquetípica - a estrutura básica da narratividade. Os princípios estruturantes da formação familiar (a sucessividade geracional, a funcionalidade correlativa e a radicação espacial) parecem assim conformar-se com especial aptidão à representação narrativa. Sob este ponto de vista, que merece mais aprofundada exploração crítica, é talvez *Os Maias* um peculiar *romance de origens*, tal como o estudou Marthe Robert [cf. Robert 1996].

À categorização familiar e paterna acrescenta-se a categorização sexual. O desejo erótico é uma das formas de energia mais directamente responsáveis pela representação literária do corpo - e pela sua constituição enquanto **tema narrativo**. Mas, n'*Os Maias*, o erotismo parece, ele próprio, indissociável da formação familiar, e da dimensão propriamente carnal da identidade [cf. *infra* III Parte - II Capítulo].

No início do romance, a família Maia parece marcada pela escassez procriativa e pela masculinização, coincidente com a vigência quase exclusiva das imagens - tendencialmente corporais e materiais - da saúde, da virilidade e da soberania. Atributos ambiguamente corporizados em Afonso da Maia, estas imagens parecem desempenhar uma função centrípeta, fundadora e implicitamente *modelizadora* nos paradigmas judicativo e figurativo do romance.

Sem ter aqui em conta aspectos mais específicos, relacionados com a restrição ideológica derivada da extensa focalização interna de Carlos, largamente maioritária no romance, consideramos que a representação romanesca do prestígio, da riqueza e da global imponência da família - tal como, individual e distintamente, de cada um dos seus dois (ou três) representantes - justifica que os atributos personificados em Afonso sirvam de generalizado modelo de referência e sanção ideológica no interior do universo romanesco.

É sob a focalização interna de Ega que, perto do final, se explicita a profunda e global **coerência narrativa** conferida ao romance pela presença centrípeta de Afonso e pelos princípios de integridade semântica que ela organicamente representa:

> E afastou-se, todo dobrado sobre a bengala, vencido enfim por esse implacável destino que, depois de o ter ferido na idade da força com a desgraça do filho - o esmagava agora ao fim da velhice com a desgraça do neto. [OM: 646].

3. Uma hipótese de trabalho: o realismo e o regime antitético do imaginário corporal

Poderia dizer-se, como P. Bonnefis faz, a propósito do motivo do sol no romance naturalista [cf. Bonnefis 1976: 190], que, antes do mais, a personagem Afonso da Maia detém, no romance, um *valor posicional*: uma espécie de *valor solar*, ou tutelar, desencadeador da visibilidade, da axiologia e da legibilidade romanescas. Certas imagens, subsidiárias da imagem física de Afonso - ambiguamente baseada nos valores simbólicos da **luz**, do **vigor**, da **ordem** e da **pureza** - tendem a generalizadamente estruturar, no romance, categorias estéticas e ideológicas de referência, como as de saúde, higiene, força, genuinidade, racionalidade, cultura, bom-gosto, elegância e cosmopolitismo. São atributos, igualmente, de uma atitude essencialmente crítica, estabelecedora de contrastes, diferenciações e revelações, tendente à organização do universo figurativo (e ideológico) do romance num esquema sensivelmente dualista e antitético. De base simbólica, devedora de uma imaginação material e reenviando para um imaginário especificamente corporal, tais categorias e respectiva tematização figurativa poderão indiciar, na obra, a vigência de um regime simbólico tipicamente racionalista e *diurno*.

Parece relativamente óbvia a associação entre o discurso literário do realismo e o imaginário diurno da distinção crítica, da antítese racional e da revelação da verdade. Referindo-se àquilo que designa por *fantasma realista*, Philippe Hamon identifica, como atitude básica do discurso realista, a vocação de inventariar, revelar e interpretar o real; segundo este autor, o desígnio da transparência semiológica, da pura fidelidade mimética, seria uma espécie de *ideia fixa* da cultura, em busca de um estatuto poético [cf. Hamon 1982: 119].

Marc Angenot assinala igualmente o *complexo de Asmodeu* da literatura finissecular, traduzido no seu desejo de representar a totalidade da experiência humana, desígnio que se constitui como uma espécie de *mandato cívico*, claramente integrante na vocação *heróica* desse regime:

> Tout dire, révéler les *secrets* sociaux, montrer les contradictions entre le privé et le public, l'individuel et le social, montrer la "face cachée" de la societé, tel est le "complexe d'Asmodée" qui légitime à sa manière l'homme de lettres. [Angenot 1986: 183]

O realismo daria corpo temporário a tal prolongado desígnio, traduzindo-o num *universal retórico*: a metáfora da *transparência*, aspirando à correspondência máxima entre o significante e o significado, a forma e o fundo, a obra e os seus pressupostos. Efectivamente, para o escritor realista, o *real* seria um universo legível e descritível: racionalizável, articulável, inteligível; e a característica dominante do texto realista consistiria precisamente na coerência global do enunciado [Hamon 1998: 32 e 1982: 133/135]. Deste modo (e correspondendo, segundo Léo Bersani, a uma indagação obsessiva das estruturas de significação do real [cf. Bersani 1982: 48]), o romance realista empreenderia como que um processo de generalizada semiotização do universo romanesco, dotando-o de uma global coerência semântica.

É que o realismo encerrará um específico **desígnio hermenêutico**, processando pulsões algo voyeuristas (*epistemofílicas* e *escoptofílicas*, segundo Brooks [cf. 1993]), típicas do seu ideário e do seu projecto literário. Considera Peter Brooks [cf. 1993: 19] que o romance realista, concebido como um verdadeiro *strip-tease* narrativo, processa o desejo de *ver*, sem *véus*, a *verdade* - uma Verdade que é uma Mulher, como lembra Charles Duclos - o que sempre envolve a representação literária de um corpo erotizado e oculto, ponto focal da observação:

> The dominant nineteenth-century tradition, that of realism, insistently makes the **visual** the master relation to the world, for the very premise of realism is that one cannot understand human beings outside the context of the things that surrounds them, and knowing those things is a matter of **viewing** them, detailing them, and describing the concrete milieux in which men and women enact their destinies. [Brooks 1993: 88 - sublinhados nossos]

Tal propensão poderá, efectivamente, ser subsidiária de um regime diurno do imaginário, com os seus esquemas simbólicos da visualidade, da discriminação racional, e da lucidez. Citando Bachelard e Durand, nota Hamon explicitamente:

> G.D. [Gilbert Durand] y oppose un régime diurne et un régime nocturne de l'imaginaire, le premier s'identifiant sans difficulté, semble-t-il, avec l'attitude réaliste par ces traits définitoires stylistiques, formels ou thématiques: visualité, rationalité, verticalité, diairétisme, tendance schizoïde, analycité, discontinuité, lumière, etc., qui en seraient les marques. [Hamon 1982: 168, Nota 1]

N'*Os Maias*, um primeiro tipo - fundador - de associações simbólicas parece reger as imagens polémicas e críticas polarizadas em Afonso. A **virilidade** reservada, correcta e racional que vemos no romance encarnada em Afonso, ou em Craft, pode convocar

paradigmas temáticos como o da contenção emocional, da imperturbabilidade, da força física e da atitude atlética - da Ordem. São atributos profundamente impregnados de valorações judicativas e estetizantes, e subsidiários de um regime simbólico claramente dominado pela **verticalidade**, os que observamos encarnados nestas duas personagens, ou até, ambiguamente, em Maria Eduarda (e que observaremos, de diversos modos, noutras mais secundárias, como Steinbroken, Darque e Clifford). Craft, Clifford, Darque, Afonso, Carlos, e até mesmo o cocheiro e os cavalos deste último (ao que parece, são indispensáveis as extensões equestres) parecem harmonizar-se no aprumo, no domínio, na nobreza, no luxo sóbrio, na luz:

> Desceram. O pajem já lá estava à porta perfilado, ao pé do *coupé* de Carlos, que esperara. E a sua fardeta azul de botões amarelos, a magnífica parelha baia reluzindo como um cetim vivo, as pratas dos arreios, o cocheiro loiro com o seu ramo na libré, tudo ali fazia, junto da Villa Balzac, um quadro rico que deleitou o Ega. [OM: 152/153]

Uma pequena notação cenográfica pode, como se vê, reenviar a uma latente coerência ideológico-figurativa.

Estruturado em torno da antítese, este esquema parece actualizar um regime liminarmente maniqueísta de imagens - pois as imagens da correcção, da verticalidade, do brilho e da razão só ganham inteiro relevo pelo seu vistoso **contraste** com as imagens contrárias, as da abjecção, da irracionalidade, da passionalidade e da indiferenciação (muitas vezes directamente atribuíveis ao ambiente lisboeta). Veja-se o flagrante exemplo que constituem os tumultos populares das corridas no hipódromo:

> Ao lado dele, Clifford, que no meio daquele desmancho todo esticava mais correctamente a sua linha de *gentleman*, mordia um sorriso, assegurando, com um ar de consolação, que conflitos iguais sucedem em toda a parte... Mas no fundo parecia achar tudo aquilo ignóbil. Dizia-se mesmo que ele ia retirar a *Mist*. E alguns davam-lhe razão. Que diabo! Era aviltante para um belo animal de raça correr num hipódromo sem ordem e sem decência, onde a todo o momento podiam reluzir navalhas. [OM: 326]

Observe-se, na atitude física de Clifford, a nítida - embora disfarçada - intenção de deliberadamente fazer contrastar a correcção da sua linha com o aviltamento dos outros; repare-se ainda na forma como até a sua égua ("de raça") parece comungar de tal contraste; veja-se, sobretudo, que o material figurativo aqui especificamente utilizado é

precisamente o corporal (e o animal); a indesmentível leitura ideológica é igualmente elementar; e a operação comunicativa representada é típica do carácter tácito e anónimo do imaginário colectivo: "alguns", "dizia-se".

Podemos neste momento já concluir que tal regime antinómico, tendente a estabelecer-se por contraste, engendra repetidamente, a nível temático e estilístico, **jogos de simetria**. Tal regime recorre preferencialmente ao princípio da exclusão (Clifford, por exemplo, excluindo *Mist* da corrida, implicitamente exclui Portugal da decência - afectando todavia incluir: "conflitos iguais sucedem em toda a parte...").

Algumas extensões especificamente antropomórficas deste regime indiciam, por sua vez, um pendor algo *racialista*. Recorde-se que este termo, proposto por Todorov, se distingue do termo *racista* pela sua aplicação exclusivamente doutrinária e ideológica, historicamente enquadrada [cf. Todorov 1989: 114].

A antítese racialista, cujos indícios não podemos deixar de identificar n'*Os Maias*, parece convocar uma paradigmática oposição étnica: aos *nórdicos*, superiores - louros, brancos, limpos, racionais, correctos - opõem-se os *árabes*, inferiores - sensuais, escuros, sujos, bárbaros, desordenados. Observaremos, adiante, como tais encarnações se actualizam, particularizam e discretamente se matizam no romance. Queremos agora apenas realçar a forma como o imaginário figurativo e orgânico directamente se traduz em termos ideológicos. A ideologia parece, de facto, radicar-se nos domínios da afectividade e da imaginação material e especificamente corporal ou libidinal.

Neste regime marcadamente virilizante, parece evidenciar-se alguma anglofilia. Ou seja: a imagem da imperturbabilidade emocional e das supostas ordem, racionalidade e prosperidade da Inglaterra parece casar-se com o culto da saúde, pureza, impecabilidade formal, força e solidez, típicos deste esquema imaginário [cf. OM: 17]. A anglofilia irá evoluir, de resto, para um mais abrangente cosmopolitismo; e Craft, com o seu temperamento "rico", o seu culto das viagens e a sua impassibilidade, fascina Ega e desenvolve com Carlos e Afonso uma rápida familiaridade.

Entretanto, se as afinidades electivas entre espíritos superiores parecem fáceis e instintivas, sublinham-se por outro lado as **diferenças** em relação à mediocridade provinciana e convencional. Reforçam-se os exotismos culturais, o culto básico da raridade, da singularidade, da originalidade e da distinção - no que estes termos implicam de expressão *melhorativa*. Neste paradigma (o dos *gentlemen*) abundam, pois, tanto o reforço das **separações**, como o espessamento das **distâncias** referenciais e espaciais (Craft e Steinbroken, por exemplo, por gosto ou por profissão, são viajantes

cosmopolitas). Recordem-se, por outro lado, as manobras de Carlos, procurando **evitar** Dâmaso; recordem-se sobretudo as terríveis lições de esgrima que Craft e o Maia infligem ao rotundo Salcede - e a forma como, de florete em punho, a figura impassível e luminosa de Craft contrasta com o terror e a frouxidão de Dâmaso.

Outra figura da frouxidão, ainda mais abjecta, é Eusebiozinho, que manifesta, como Dâmaso, a vocação da humilhação. As sovas por Carlos, os vexames eróticos pela Concha e o espancamento pela esposa materializam a mais explícita tematização do movimento violentamente **fálico** que, convocado pelas imagens da moleza feminóide do Silveirinha, parece indissociável do imaginário da virilidade.

O símbolo desta qualidade *bélica* do regime solar (qualidade que Durand denomina *diairética* [cf. Durand 1989: 111/124]), seria justamente o *gládio*, ou a simbólica *espada da justiça*, nas suas funções duplamente purificadoras e separadoras. A qualidade fortemente **polémica** destes esquemas associa-os habitualmente a uma qualquer forma de heroicidade (uma heroicidade, n'*Os Maias*, fortemente problematizada pela ironia: é significativo que as duas únicas armas a que se alude no romance sejam o florete de esgrima com que Craft se entretém a aterrorizar Dâmaso e uma espada espanhola que Carlos empresta a Ega, para compor a sua máscara).

A energia e a verticalidade configuram, pois, os esquemas simbólicos solares, que regem grande parte da imagens corporais do romance. Associados ao vigor bélico da razão *cortante*, compõem um complexo simbólico que Durand traduz globalmente pela *soberania paterna*, atribuindo-lhe, como símbolos culturais, o ceptro e o gládio, que convêm às figuras arquetípicas do Poder [cf. Durand 1989: 111/124]. Gilbert Durand sintetiza o investimento mítico que lhe subjaz, recordando o mito de Zeus que, apropriando-se da força de Cronos, restabelece o poder uraniano, separando-o da feminilidade traidora [Durand 1989: 88]. Lembremos que, em Afonso, ambiguamente se constela um agrupamento de imagens e motivos que, em discreta escala, reeditam a missão de Zeus: a fundação e refundação familiares, a oposição a esse Cronos passadista e imobilizante (e imobilizado pela gota) que é seu pai, a oposição a um elemento feminino representado, ao mesmo tempo, pela sua mulher, pela sua cidade pela sua pátria, e até esse subtil emblema que é o seu: o carvalho (roble), árvore tradicionalmente atribuída a Zeus.

Repare-se ainda que tal simbolismo, nas suas vertentes mais agudamente purificadoras, discriminadoras e acutilantes, é partilhado, n'*Os Maias*, por um certo imaginário associado ao romance naturalista, realçando a componente enérgica e justiceira da

"dissecação brutal" que ele opera sobre a "lesão" cadavérica (a abjecção) das instituições retrógradas, por meio do vigor fulgurante e dúctil das "novas formas":

> O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; essses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida; [...][OM: 162/163]

A apologia do romance-denúncia (ou, mais que isso, do romance-bisturi), integra uma tradição **crítica**, de teor positivista, materialista e fisiologista, e a que não é alheia a utilização de diversos processos de distanciação irónica. É uma atitude epistemológica progressivamente construída pelo discurso e narrativamente radicada na sistemática **oposição** de Afonso ao seu meio. Desde o princípio, Afonso está *contra* o meio em que vive [cf. Reis 1984: 116/117]. Os valores desta atitude, e as imagens em que eles encarnam, são implicitamente (e ambiguamente) caucionados pela narrativa - veja-se a flagrante coerência entre o ideário liberal de Afonso, a imagem de uma Lisboa miguelista barbaresca e a descrição da violenta devassa da sua casa pela polícia, ou a ratificação do seu anti-clericalismo pela representação do asqueroso Padre Vasques.

Não esqueçamos, entretanto, que as figuras surdamente *tenebrosas* da abjecção são absolutamente indispensáveis ao isomorfismo simbólico da *luz*. Como salienta G. Durand, "a hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese" [Durand 1989: 87]. No seu ensaio *O leitor e a verdade oculta* [1989], Alan Freeland parece atribuir ao romance uma intenção como de mimetismo da indiferenciação identitária - pela múltipla representação da dissolução, da ocultação, da falsificação e da cópia, pela *desorientação* deliberada do leitor, pela complexidade do seu processo narrativo (repousando numa vertiginosa estrutura de histórias encaixadas).

Significativamente, Freeland aponta como responsável moral desta indiferenciação a "traição dos pais", aquilo que define por um generalizado "enfraquecimento da autoridade paterna", como a de Afonso, que terá traído, pelo falseamento da história da família, a faceta mais importante do papel do pai: a de separar, de distinguir, de instituir distâncias e divisões e de não permitir a miscigenação de categorias [cf. Freeland 1989: 135/145 e 154/157]. Ora tais incumbências correspondem, ponto por ponto, às atribuições purificadoras, sancionadoras e discriminadoras que definimos para este regime do imaginário, polarizado na figura paterna.

A imagem da *miscigenação* finalmente vencedora corresponderia, no romance, àquela que apontámos como integrante na estrutura antitética do imaginário diurno: a imagem da indiferenciação feminóide, imobilizante, promíscua e insidiosa. Freeland considera, mesmo, que as imagens da impureza integram a *metáfora central* do romance, materializada enfim no incesto [cf. Freeland 1989: 132]. Ou seja: aquela estrutura simbólica contra a qual, apesar de tudo, se deve erguer e configurar o poder paternal.

Deste modo, o global fracasso dos Maias pode traduzir a derrota da Ordem viril e diurna contra a desordem feminóide e nocturna, derrota consignada no romance por aquilo que o autor designa como a *derrocada geral das estruturas*. Ora tal interpretação, colocando justamente a corporalidade, associada à estrutura familiar, no fulcro organizativo da semântica do romance, sublinha a vigência de um regime simbólico dominado pela antinomia, pela oposição sistemática das imagens da abjecção e da indiferenciação (atributos da feminilidade dissolvente) às da pureza e da ordem (atributos paternos e viris). Ou seja, ainda: a figura da impureza integra, de modo absolutamente necessário, o regime diurno e polémico do imaginário romanesco.

Globalmente, a estruturação antitética deste regime parece, portanto, fundar-se no **dualismo positivo/negativo**. Tal dualismo organizará quer um *efeito-personagem* quer um *efeito-grupo*; na verdade, este complexo simbólico tende a matizar-se, no interior de uma constelação heterogénea de imagens. A coesão simbólica dessa representação plural reger-se-á no romance pelo cruzamento das derivações de três oposições categoriais fundamentais, todas do domínio material: as oposições **pureza/impureza**, **tensão/distensão** e **luz/sombra**.

Na obra, a tendência antitética parece tender a opor as representações *solares*, relacionadas com a virilidade, a energia, a unicidade e a Ordem - às representações *lunares* ligadas à efeminação, à materialidade orgânica, à indiferenciação e à desordem. A compacticidade e solidez do corpo de Craft aliam-se à correcção "esticada" de Steinbroken e ao aprumo patriarcal e vegetal de Afonso (no final significativamente anulado, "alquebrado" e "esmagado" pela desgraça). E opor-se-ão à redonda, feminóide e suja moleza física de Eusebiozinho, Dâmaso ou Palma Cavalão.

Os esquemas da elevação, da verticalidade e da depuração podem originar outras oposições categoriais derivadas: oposições que relevam, entre outros, dos domínios espácio-material, lógico, ético e afectivo. N'*Os Maias*, a coerência do sentido parece fundar-se, antes do mais, numa orgânica e coerente proliferação figurativa, deduzida de categorias elementarmente corporais. Muito frequentemente, tais categorias surgem, no

discurso, associadas: Castro Gomes qualifica, na carta anónima que exibe a Carlos, o papel, a caligrafia e a expressão como "reles" - condensando, neste único adjectivo, qualificações materiais, estéticas, morais, afectivas e expressivas.

A luminosa, embora imprecisa, representação física de Maria Eduarda integra, ambiguamente, muitos motivos de certo modo fálicos, devedores deste regime (a luminosidade, a elevação, etc); significativamente, como veremos, tal representação oscilará entre ambos os termos da antítese: entre a idealização e ascensionalidade da "deusa", e a abjecção terrífica da "fera" [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo].

Determinados núcleos temáticos podem, entretanto, privilegiadamente condensar uma amálgama epistémica e simbólica; é o caso do tema erótico, e é o caso também da oposição realismo/romantismo, oposição particularmente apta a concentrar um importante conjunto de atribuições figurativas oriundas de vários domínios.

Lembremos a forma como, a propósito do naturalismo, discutido à mesa do jantar no hotel Central, e envolvendo até o narrador, numa das suas raras intrusões omniscientes [cf. Reis 1984: 162/163, 169], se esboçam as típicas radicalização e proliferação figurativas. Já fizemos notar que, aos romances naturalistas, são globalmente cometidas as qualidades e funções da Ordem: o vigor e a vitalidade, a conquista, a racionalidade, a verdade, a denúncia e a diferenciação acutilantes e justiceiras, servidas por atribuições **físicas**, de forte valor expressivo. Ora, por seu lado, estas qualidades positivas do naturalismo são, termo a termo, sobreponíveis àquelas que Alencar atribui aos "grandes tempos" do romantismo - os da energia viril e juvenil, da autenticidade, da energia, do fulgor, da luz:

> - Era outra coisa, meu Carlos! Vivia-se! Não existiriam esses ares científicos, toda essa palhada filosófica, esses badamecos positivistas... Mas havia coração, rapaz! Tinha-se faísca! [...] Vê esse chiqueiro agora aí, essa malta de bandalhos... Nesse tempo ia-se à Câmara e sentia-se a inspiração, sentia-se o rasgo!... Via-se luz nas cabeças!... [...][OM: 178]

Se, para o narrador, as "coisa santas" mostradas pelas obras naturalistas são, na realidade, abjectas [cf. OM: 162/163], simetricamente, para Alencar, é ao próprio naturalismo que competem os atributos relacionados com a abjecção e a indiferenciação escatológica: a "latrina", o "excremento", o "enxurro de cloaca", a "lambisgonhice excrementícia", o "vómito", o "pus", a "matéria verde", o "miolo podre", a "peste" [cf. OM: 162, 164, 173, 174]. Da mesma forma, pela focalização de Carlos, ao romantismo são atribuídas equivalentes qualidades de abominação, falsidade, imoralidade, hipocrisia, grotesco: "comércios

lúbricos", "amor ilegítimo", "existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias" [cf. OM: 163]. O jogo de simetria e reversibilidade dos epítetos é, realmente, perfeito

Observe-se ainda que é precisamente a tematização erótica - nas suas determinações figurativas, éticas e lógicas - que parece constituir, entre romantismo e naturalismo, entre passado e presente, um dos eixos diferenciativos. Em termos expressivamente orgânicos, Alencar sintetiza assim esta questão:

> Lá essas coisas de realismo e romantismo, histórias... Um lírio é tão natural como um percevejo... Uns preferem o odor de sarjeta; perfeitamente, destape-se o cano público... Eu prefiro pós de marechala num seio branco; a mim o seio, e, lá vai à vossa. [OM: 249]

Carlos Reis assinala justamente o "absurdo gritante" desta síntese, realçando, no entanto, o crescente cepticismo de Eça de Queirós quanto à legitimidade estética das escolas literárias [cf. Reis 1999: 26]. Será, contudo, em torno da axiologia e da simbólica corporal e erótica, nas suas mais arcaicas radicações (entre as quais as gastronómicas, as sexuais e as familiares) - que se esboçará, no romance, a adesão a este regime antinómico, racionalista, crítico, e tendencialmente *realista*, do imaginário corporal. Ele insistirá em utilizar **categorias orgânicas** como o fundamento das suas representações. A alusão corporal funcionará como a fonte e a caução das distinções estabelecidas entre os seres, os espaços e as mentalidades.

E será também através da alusão corporal que se esboçará, simultaneamente, a refutação, o cepticismo latente quanto a tais distinções - um cepticismo que se manifesta, por exemplo, através da generalização indiferenciada dos epítetos, sempre fortemente orgânicos. "Bestial" e "sórdido" serão qualificações aplicáveis, indiferentemente e em vários contextos e intenções comunicativos, ao romantismo sentimental, à orgia, ao desejo carnal, ao naturalismo, ao miguelismo, ou à vida política contemporânea.

Será ainda em torno do plano orgânico-erótico que as imagens pessoais tenderão, bem ao modo naturalista, a convocar uma *porosidade* e uma impregnação do corpo, por acção conjunta do desejo, da biologia e do ambiente. Carlos tem *nas veias* o *veneno* do diletantismo [OM: 90], como *terá nas veias*, e duplamente, a paixão por Maria Eduarda [OM: 384].

No plano estilístico, o movimento de absorção ou possessão do sujeito pelo Eros, pela carnalidade ou pelo meio tenderá a actualizar-se por expressões como *apetite*, *apetecer*, *amolecer*, *ser tomado por...* Veremos que esta gradual apassivação do sujeito racional -

uma forma de queda na fraqueza física e mental, quando não na abjecção e na desordem "bestial e sórdida" - é narrativamente representada como efeito da acção perturbadora do desejo. No plano diegético, o movimento é, a muitos títulos, homólogo, traduzindo uma evolução no sentido da descida, da degradação e da aniquilação. A mais longo alcance será, de facto, em torno das formas de representação do corpo que se organizará a epistemologia romanesca.

Suspendamos aqui, temporariamente, a exposição sumária dessa hipótese de base, cujo horizonte conceptual nos vai acompanhar neste estudo, e que podemos resumir deste modo: um **regime antitético** - diurno, crítico, racionalista, *epistemofílico* e literariamente radicado no projecto realista/naturalista - parece configurar centralmente o imaginário corporal d'*Os Maias*. Verificaremos, ao longo do trabalho, os modos como, a vários níveis e planos, tal matriz simbólica, estética e ideológica poderá reemergir, reforçando-se, matizando-se, eventualmente combinando-se, ou anulando-se, pelo afloramento concorrente de outras tendências, disposições ou estruturas da configuração imaginária do romance.

Consideramos, em provisória conclusão, que esta abordagem - necessariamente esquemática e deliberadamente conjectural - do regime que consideramos prevalecer na virtual sintaxe do imaginário corporal n'*Os Maias* pode, apesar de tudo, pôr desde já em relevo o papel central desempenhado pela imagem do corpo na construção da figuratividade e da axiologia romanescas. Ressalta, além disso, a importância de um núcleo temático seu adjacente - o erotismo - que parece concentrar, nesta obra, um conjunto nuclear de sentidos, figurações e problemáticas.

O corpo é, de facto, o lugar da literal *encarnação* do sentido: o corpo é, neste romance, o resumo *sintomático* de uma cosmovisão.

II Capítulo - O lugar do corpo na história

Procurámos, no capítulo anterior, enunciar alguns dos pressupostos, projecções e desafios que, nos planos conceptual, metodológico e terminológico, orientarão o desenvolvimento destas III e IV Partes do nosso trabalho.

Identificando a tripla valência ficcional, enunciativa e simbólica da referência corporal n'*Os Maias*, tentámos mostrar como são basicamente **corporais** e **eróticas** as noções que presidem à infraestrutura semântica e imaginária da obra. Buscámos, depois, sugerir a forma como, neste romance, as noções ligadas à representação do corpo podem obedecer a determinações epistemológicas do realismo e do positivismo, e podem articular-se, coerentemente, em sistemas figurativos interdependentes. Expusemos, por fim, em traços gerais, algumas das características e planos de incidência de um sistema simbólico de tipo antitético e diurno que, como hipótese de trabalho, consideramos reger em profundidade a imagem do corpo na obra.

Examinaremos agora, no presente capítulo, o modo como pode o corpo determinar, directa ou indirectamente, a lógica das acções narradas. A acção e a interacção físicas, as suas transformações e, acima de tudo, a implicação do tempo na corporalidade afectam e condicionam o devir narrativo; de tal modo o condicionam e afectam - que o corpo pode, por assim dizer, constituir o *material narrável* por excelência [cf. Berthelot 1997]. Deve sublinhar-se, efectivamente, que uma possível *semântica geral da acção romanesca* [cf. Reis e Lopes 1990: 227] é centralmente condicionada pela dimensão orgânica das personagens. Afinal, é justamente a natureza corporal da personagem romanesca aquilo que a constitui enquanto actante, estruturando e balizando a sua evolução e determinando-lhe as transformações ao longo da história.

Neste capítulo procuraremos, portanto, compreender a forma como, n'*Os Maias*, pode a corporalidade encontrar-se na base da lógica evolutiva das acções, estipulando às personagens um determinado programa físico de comportamento e um trajecto identitário - comportamento e trajecto que são, a todos os níveis, tributários de uma base figurativa de índole **corporal** e de uma atmosfera **material**.

1. O desejo, motor da acção

Em qualquer romance, as acções das personagens são, de um modo ou de outro, condicionadas pela sua condição corporal; mas nem todas radicam, directa ou necessariamente, nas reacções, imposições ou pulsões físicas - ou, pelo menos, tal radicação é desigualmente distribuída no decurso da história e nos vários planos de experiência das personagens. Por exemplo, n'*A Ilustre Casa de Ramires*, o peso da motivação propriamente corporal ou mesmo *temperamental* nas acções sucessivamente intentadas ou consumadas por Gonçalo Mendes Ramires (a escrita da novela, a eleição, a reconciliação com André, o casamento, a sova no Ernesto, a partida e o regresso de África, etc.) só oblíqua e ambiguamente (se não contraditoriamente) pode ser avaliado. De um modo ou de outro, Gonçalo auto-definir-se-á, ao longo de todo o romance, como uma personagem em permanente relação de tensão, ou mesmo de bloqueio, com as suas inclinações espontâneas - até porque elas próprias são tolhidas por aquilo que ele resume como uma desgraçada e "encolhida desconfiança de si mesmo" [AICR: 342].

Pelo contrário, nas acções da maior parte das personagens d'*Os Maias*, a corporalidade detém um estatuto eminentemente causal. Por exemplo, os comportamentos da personagem central, Carlos, são fortemente motivados pelo corpo, em sintonia com os seus impulsos e talvez com o seu carácter. Em princípio auto-motivadas, obedecendo coerentemente aos seus próprios apetites, vocações e desejos (enquadrados embora pelas constrições e convenções sociais, culturais e éticas), as suas acções físicas sofrem, contudo, no final da história, o súbito efeito interditor imposto pelo tabu do incesto. O percurso actancial da personagem pode até resumir-se ao brutal aniquilamento da auto-motivação física. E esse mesmo trajecto exprime com clareza uma das questões maiores da obra: a questão da legitimação moral e social do desejo.

O desejo é, provavelmente, a *causa das causas* romanescas, a causa *virtualizante* da narrativa. O semioticista Herman Parret privilegia, na enunciação, o campo do *querer* (o campo do desejo), que considera a *metamodalização instauradora* [cf. Parret 1986: 63]. Declinando as três modalidades principais - a *libido sciendi*, a *libido sentiendi*, a *libido dominandi* - é realmente estranho que Philippe Hamon [cf. 1998: 236] não repare que todas três constituem, afinal, formas particulares de investimento **libidinal**. Apoiando-se em

Locke e Spinoza, Parret sublinha, por seu lado, a frequente disjunção entre a vontade e o desejo, concluindo:

> Le désir est partout, car toute action est recherche du bonheur réalisé par le libre arbitre. [...] l'essence de l'homme est désir. [Parret 1986: 36/37]

Analisando o romance grego, Massimo Fusillo assinala o lugar central aí ocupado pelo amor, identificando justamente Eros como o *paradigma temático* das primeiras formas romanescas do ocidente [cf. Fusillo 1991: 196]. A representação do desejo parece deter um lugar privilegiado em toda a ficção queirosiana, enquanto dinamismo orientador das acções e das figurações - tanto na sua forma canonicamente associada ao erotismo, como numa espécie de generalização *polimórfica* da líbido (devida, talvez, nesta obra, à saturação propriamente orgânica, material e sensorial que impregna o imaginário romanesco e os regimes que lhe presidem [cf. *supra* I Capítulo]).

N'*Os Maias*, o *querer* parece propelir a lógica narrativa e implicar a tematicidade do corpo no romance. Lembra Machado da Rosa que, n'*Os Maias*, a origem da tragédia é a paixão, o "aguilhão da carne" [cf. Rosa: 397]. Efectivamente, tanto os corpos desejantes como os corpos desejados são, na história, profundamente temáticos. O inegável protagonista, Carlos, é de facto uma personagem definida pelo seu desejo e pelo seu perfil genético, entidades cuja coincidência se encarrega de o dilacerar.

Até certo ponto, o desejo pode mesmo constituir o seu *programa narrativo* exclusivo - sob a focalização de Carlos, o desejo absorve a presença e a trajectória desta personagem; e, através dela, quase todo o acesso ao universo diegético é condicionado pela sua qualidade de sujeito desejante. No final do romance, é ainda o apetite (agora gastronómico) que faz literalmente correr Carlos e Ega - duas personagens cuja convergência progressiva no romance nos autoriza a considerar complementares. Todavia, a curiosidade, o apetite, o desejo, a avidez (as várias formas de líbido) também investem, de forma múltipla, a corporalidade das outras personagens: cada um dos Gouvarinhos, marido e mulher, acalenta as suas particulares aspirações, Guimarães vive no fascínio dos grandes nomes libertários, Dâmaso no deslumbramento pelo *chic*. Até Teixeira deseja uma comenda, e Vilaça Júnior tem ambições políticas. Será o desejo, qualidade orgânica por excelência, a garantir a'*Os Maias* a sua profunda coerência simbólica?

Os objectos de desejo são, no romance, fortemente carnalizados, ou, pelo menos, detentores dos fascinantes atributos da **iconicidade**, devidos ao exercício da imaginação estética ou afectiva. A *ideia* do trabalho, da clínica, da investigação, da escrita, atrai Carlos, mas não é nitidamente definida: tal ideia é para ele, antes, um conjunto vago e impreciso de **imagens**, por isso mesmo sedutoras. A linda Maria Eduarda Runa é o *objecto* que materializa, para Afonso, o meio para a realização dos seus sonhos de prosperidade patriarcal.

O desejo, frequentemente focalizado noutro corpo ou, mais raramente, num objecto imaterial, polariza inapelavelmente a virtualidade narrativa. Em sentido lato, conforme recorda Berthelot, o desejo constitui uma das componentes de base da tensão romanesca, produto dos obstáculos surgidos pelos conflitos entre o prazer e a norma [cf. Berthelot 1997: 120]. A tensão engendrada pelo desejo parece determinante no devir diegético, e condiciona directa ou indirectamente os acontecimentos - pense-se em Dâmaso, fascinado por Carlos, e nas insuspeitadas consequências de tal fascínio. O *querer*, erótico ou não, é uma das pedras angulares da narrativa.

E o desejo, n'*Os Maias*, tende a tornar-se invasivo, preenchendo, de forma exclusiva, e quase predestinada, a actividade física do sujeito. Captando a difusa apetência de Carlos para "qualquer coisa de brilhante", sem objecto definido, a que sempre sucede a dispersão erótica ou a "impotência sentimental", a luminosa Maria Eduarda ocupará um lugar vago, tal como Maria Monforte em relação a Pedro, que é até aí um ser mais ou menos abúlico, e que só no desejo amoroso parece (como Carlos) encontrar por fim um objectivo e um modo de existência [cf. OM: 27].

O desejo erótico é o tema central do romance - na sua dinâmica temporal propriamente física, sucessiva e cíclica, que a narrativa de certa forma reproduz, pelo seu lançamento, a sua evolução, a sua aniquilação e os seus ambíguos refluxos e relançamentos. O desejo amoroso traduz, de forma particularmente produtiva, a confluência de várias ordens de motivação e cinética narrativas.

Neste romance, os modos da **expectativa** e da **projecção** parecem reger o desejo. O objecto desejado não perde nunca os seus contornos de projecto sedutor, de sonho ou de mito: a Inglaterra e o patriarcado para Afonso, a revista, a carreira ou o casamento, para Carlos. A sedução parece sempre implicar uma mais ou menos discreta dimensão de incerteza e *não-saber*: como diz Herman Parret [cf. 1986: 105-106], o **segredo** é o lugar estratégico da sedução. Se esta sedução se manifesta, quase sempre, de modo *carnal*, a sua malignidade oculta é singularmente abstracta, ou inocente: acontece assim com a

devoção de Maria Eduarda Runa, a frivolidade erótica de Maria Monforte ou a consanguinidade de Maria Eduarda. As próprias destinadoras dessa malignidade e dessa sedução parecem exercê-las de forma inconsciente ou, mesmo, involuntária. Até certo ponto, os objectos sedutores encarnam apenas uma espécie de Destino supra-individual que adquire a figuração feminina. O temperamento fogoso e exibicionista de Maria Monforte, a devoção mórbida de Maria Runa, a educação corruptora de Pedro exercem efeitos deletérios sistematicamente associados a uma feminilidade maléfica geral, quase arquetípica, e sempre poderosamente influente. Até mesmo a discreta e sábia tia Fanny foi a responsável pela estimulação da imaginação estética de Afonso.

N'*Os Maias*, a tutela da narrativa pela instância feminina oculta (nas suas valências maternal e sexual) alia-se, ainda, aos poderes igualmente malignos da imaginação, da fantasia sensualista, da idealização estética, da diletância improdutiva, e do gosto pela eloquência retórica e romântica. São tudo formas de preguiça e debilidade, "pieguices" como diz o marquês, questões de **fraqueza carnal**, talvez rácica, certamente atávica.

O discurso realista - no que o termo contém de conotação *melhorativa* - deve antes de tudo **revelar**: mostrar que todo o desejo se radica na idealização e na falsificação do real: isto é, que o desejo, e também o romantismo, seu aliado, sempre implicam uma *patologia da representação*. Deve mostrar, por exemplo, que o amor romântico mistifica a realidade da carne e se radica na crueza do sexo, que o ideal recitado por Alencar se mistura com a ceroula desatada, e que é o corpo a raiz de todas as representações.

As personagens desejantes d'*Os Maias* esquecem essas verdades, quando desejam. N'*Os Maias*, o desejo é independente do saber - *quer-se* mesmo quande se *sabe*:

> - [...] Pois tu imaginas que por me virem provar que ela é minha irmã, eu gosto menos dela do que gostava ontem, ou gosto de um modo diferente? Está claro que não! O meu amor não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias, e transformar-se em amizade... Nunca! Nem eu quero!
>
> Era uma brutal revolta - o seu amor defendendo-se, não querendo morrer, só porque as revelações de um Guimarães e uma caixa de charutos cheia de papéis velhos o declaravam impossível, e lhe ordenavam que morresse! [OM: 647]

Claro que este amor morrerá às mãos da interdição, da transgressão e da culpa - mas morrerá carnalmente, no arrepio da repulsa física. É que as vontades oriundas do corpo, ou dos afectos, têm uma insuspeitada e autónoma sobrevivência: o movimento do *querer* (e do *não-querer*) é inelutável, radica na imaginação, no interior obscuro do corpo do

sujeito, num polo muitas vezes oposto ao da consciência, e que problematiza a unicidade da personagem.

Carlos, quando *recai* no desejo, sente muito bem esta dilaceração entre cabeça e coração, sedes de duas pulsões volitivas contraditórias: a vontade, a que preside a razão, e o desejo, comandado pelo afecto. Aliás, estas duas pulsões coabitam em Carlos, objectivadas nos seus díspares interesses intelectuais, a Ciência, a Arte e o luxo, que redistribuem a partilha interior da personagem entre os poderes da razão, da imaginação e da cupidez.

A *vitória do desejo* é, simultaneamente, a *vitória* da sedução, das mulheres e do corpo sobre a acção, a virilidade e a racionalidade. Uma recorrente imagem queirosiana, a do anestesiamento, do torpor, do adormecimento e do amolecimento sensuais - imagem de uma constância invulgar no discurso queirosiano, desde os textos n'*O Distrito de Évora* até *A Cidade e as Serras* - é uma metáfora *filée* dos efeitos dissolventes do desejo sobre as personagens. O reconhecimento da força de persistência do romantismo e da sentimentalidade, resumida por Ega no epílogo d'*Os Maias*, parece consagrar, nesta obra como em outras, o reconhecimento do primado final do desejo.

N'*Os Maias*, o tema erótico vai actualizar diversas configurações típicas, que permanentemente interagem, se correspondem e se transformam. O modo virtualizante, de expectativa, projecção e iminência, de que falámos há pouco, parece próprio daquela configuração a que Berthelot chama *Eros instável* [cf. 1997: 130].

Tematizado pelo amor correspondido, mas ameaçado ou bloqueado por obstáculos, o Eros instável parece, na sua qualidade de tema ultra-romanesco, actualizar, também nesta obra, a tensão dramática básica. Sucessivamente reconfigurado no romance, o interdito amoroso (de início essencialmente formal: o adultério) agrava-se e radicaliza-se pelo incesto (interdito biológico e cultural). Uma das dominantes causais do romance é justamente esse agravamento da interdição, que a eleva até à transcendência do tabu. Essa trágica radicalização do interdito amoroso pode revesti-lo de uma dimensão arquetípica. Note-se, no entanto, que os contornos sacrílegos da interdição associada ao erotismo constituem uma das dominantes temáticas do romance queirosiano (cf., nomeadamente, *O Crime do Padre Amaro* ou *A Relíquia*). Entretanto, n'*Os Maias*, o interdito geral sobre o erotismo parece singularmente franqueado: o amor físico não parece, em si próprio, constituir um pecado, só recuperando por via *externa* o halo pecaminoso. A mitificação da virgindade feminina parece igualmente perdida.

Um *Eros estável* [cf. Berthelot 1997: 129] - como, por exemplo, o idílio entre Maria e Carlos, na sua fase conjugalista da *Toca* - parece permanentemente ameaçado pelas sequelas da instabilidade e pela sua intrínseca indefensabilidade social. Note-se, no entanto, que parece vigorar no romance uma *ideologia conjugal* [cf. Fusillo 1991: 245], no sentido em que implicitamente se valoriza o vínculo para-matrimonial, de qualquer modo oposto às relações eróticas dispersivas, instáveis, sucessivas e cíclicas [cf. supra II Parte - A Ausência - II Capítulo].

Uma terceira configuração, a dos amores desdenhados, ignorados ou ressentidos - os de Ega em relação a Raquel, de Dâmaso em relação a Maria Eduarda, da condessa de Gouvarinho em relação a Carlos - é particularmente produtiva em termos de peripécias narrativas, desenhando um conjunto de motivações ameaçantes e perturbadoras da estabilidade do idílio feliz. Da mesma forma, a ligação persistente entre cônjuges ou amantes que já se não amam - como os Gouvarinhos, os Castro Gomes ou Carlos e a condessa - prefigura igualmente o antagonismo e a tensão, precipitando decisivamente fortes inflexões narrativas: revelações, transformações, acomodações, rupturas. O carácter mecânico do acaso é meramente aparente: o próprio *topos* das peripécias (ausências, desencontros, contratempos), que parecem implacavelmente ameaçar o amor deriva, em última instância, da turbulência passional.

A aplicação intencional de formas de estimulação e activação do desejo amoroso pode, neste romance, igualmente constituir um importante meio de pressão e intervenção narrativa. Um básico *dispostivo de sedução* - de que as mulheres são as principais agentes (veja-se Maria Monforte, ou mesmo a Gouvarinho [cf. *infra* IV Parte - III Capítulo]) - pode, doseando com arte a excitação, a frustração e a satisfação sexuais, sustentar grande parte da estrutura actancial da obra [cf. Berthelot 1997: 135/137]. E tal dispositivo, como mais desenvolvidamente observaremos, consiste essencialmente na montagem de um *sistema de quimeras* [cf. ibid.], por vezes sem tradução na realidade experiencial e física.

Neste romance, a pressão exercida sobre o corpo é fundamentalmente *mediatizada*; a violência ou o êxtase são raramente efectivos, basicamente imaginários ou virtuais - e quase sempre indirectamente representados. Uma rede de elipses e metáforas impede o acesso directo da representação à morte e ao acto amoroso. À semelhança do temperamento relativamente acomodatício que é atribuído à própria personagem Carlos, no plano da passionalidade o romance parece preferir uma abordagem *discursiva* das emoções, ou um afrontamento meramente *teórico* dos obstáculos. O pobre Dâmaso, *torturado* por Ega através de um texto, testemunha da forma como o sofrimento

romanesco parece investir sobretudo o domínio psicossomático da angústia, matéria privilegiada da narrativa [cf. Berthelot 1997: 137].

Francis Berthelot sublinha que, em muitos romances, a mesma série temática parece incluir simultaneamente as motivações ligadas a Eros e a Thanatos [cf. Berthelot 1997: 132]. Em muitas situações, ambas as pulsões (cuja natureza é, inextricavelmente, física e psíquica) criam deslocações e interferências recíprocas. Os conflitos (implicando ou não violência física) podem adquirir formas sexualizantes; e os actos de amor envolvem, muitas vezes, uma inegável dimensão violenta. N'*Os Maias*, as manobras despeitadas de Dâmaso mostram-se decisivas na intervenção de Castro Gomes e de Guimarães e nas sucessivas revelações, feitas por ambos, sobre a identidade de Maria; e, de certa forma, a impossível vingança de Carlos sobre o seu ex-amigo pode ambiguamente corresponder ao inexplicável fascínio que aquele exerce sobre Salcede. Por um lado, a única cena de violência explícita do romance (a sova de Carlos a Eusebiozinho) pode, nos seus aspectos mais violentos ou até sádicos, convocar aspectos erotizantes. Por outro lado, sobretudo nas suas derradeiras representações, o amor físico entre Carlos e Maria Eduarda reveste-se de uma aguda dimensão letal. Exemplarmente tematizada neste romance, a fusão intrínseca entre os campos de representação do erotismo, da violência e da morte empresta efectivamente, às interacções corporais, a capacidade de contínuas mudanças de tonalidade semântica e funcional.

As questões problemáticas suscitadas pela ambiguidade e pelo carácter indirecto, remoto, mesmo transcendente, ou letal, das forças que instituem o desejo, o sofrimento ou a frustração na personagem na obra queirosiana, podem levar a interrogar-nos sobre se poderá observar-se em Eça um aspecto que Hamon observa em Zola, e que explicita no ensaio *Le Personnel du Roman* [cf. Hamon 1998: 250]: há, n'*Os Maias* (tal como há nos *Rougon-Macquart*), o sistemático recurso à delegação e ao *controle remoto* do desejo, que o destina, determina, induz, intensifica, e também pune, a partir do exterior? Há, n'*Os Maias*, a representação de um Destinador, externo e superior, do desejo do sujeito?

Talvez sim. Maria Monforte é o caso claro do poder da energia oculta e proscrita, do poder remoto da ausência e do Destino. A marginalização de Maria Monforte e da sua filha instaura a vigência de uma omissão, de uma ausência, sobre a presença de Carlos e sobre a economia narrativa. Entre Afonso e Carlos, o vínculo carnal da progenitura fractura-se, desvia-se, como que se *sublima*. E, no desfecho do romance, a dimensão material (e maternal) proscrita vai irromper, reivindicando os seus direitos e revelando-se, afinal, determinante.

Além disso, há n'*Os Maias* uma segunda instância, não sexual, de determinação do desejo: aquela que explicitamente declara a endogeneidade física do destino humano e a origem biológica da líbido. N'*Os Maias*, a etiologia física do Eros aparece mais frequentemente mascarada de vinculação feminina; mas o "bruto aguilhão da carne" pode conter um sentido bem mais lato do que o genital. O desejo só se dissocia da feminilidade e da sexualidade quando se autonomiza a instância gastronómica - quando o apetite que faz no fim correr Ega e Carlos não é "nem o amor, nem a glória, nem o dinheiro, nem o poder" - mas é o apetite do "jantarinho à portuguesa". Então, talvez se vislumbre que não deve apenas dizer-se *cherchez la femme*, mas também *cherchez le ventre*:

> - Resumo: não vale a pena viver...
>
> - Depende inteiramente do estômago! - atalhou Ega. [OM: 715]

Alberto Machado da Rosa explicita: "A intenção de Eça não é apenas mostrar o desajustamento das ideias com as acções; é pôr em relevo a única força que realmente sobrevive da antiga e nobre estirpe dos Maias: o desejo de comer e satisfazer outros instintos primários. Por isso o romancista encaminha os dois boémios para o *Braganza*." [cf. Rosa: 397].

A isotopia alimentar, muito primitiva, pode portanto mascarar-se de idealismo, erotismo ou hereditariedade, e pode constituir uma leitura última do romance: *por baixo* da elocubração sublime, da aspiração amorosa, ou do desvario atávico, o ventre, continente íntimo, metonímia da baixeza carnal e da bestialidade do corpo, metáfora da vida uterina, da vida instintiva e da morte, é o Destinador último da personagem, o derradeiro fautor de ilusões e apetites. E a história se encarregará de sistematizar todas as fraquezas físicas das personagens, multiplamente submetidas à **carne**.

Contudo, é inegável que a cena amorosa convoca a aparição de numerosas personagens, colectivas e individualizadas, que funcionam como Destinadoras de autorizações e de interditos - encarnando, como já se disse, a básica triangulação actancial à luz da estrutura erótico/familiar. Afonso, Castro Gomes, Guimarães, tantos outros, encarnam variações da interdição paterna: desde a interdição terminante, a autorização não-repressiva mas degradante, até à não-interdição mortífera. E há, por outro lado, como também já se assinalou, indutores exteriores do desejo, mediadores, intermediários de todas as espécies - como Alencar para Pedro e Maria, Ega para Carlos e a Gouvarinho, Dâmaso para Carlos e Maria Eduarda.

Os códigos de grupo, códigos colectivos e ambienciais - as conversas, os *clichés*, o senso-comum, os valores implícitos, a lógica das escolhas num meio fechado e curto - condicionam, também, os desejos das personagens: em Lisboa, o destaque estrangeiro de Carlos e Maria fatalmente os atrai um para o outro. Toda a Lisboa se deslumbra com a Monforte, e com os cavalos e o luxo de Carlos.

Encarnada também por essa atmosfera climática anestesiante que parece predispor ao sonho e à sensualidade, a envolvência rege o sujeito do exterior. É o correspondente simétrico, no plano externo, do interno "aguilhão da carne". Mesmo as leituras, casuais ou não, desencadeiam as fantasias, condicionam as interpretações, predispõem ao amor, ou ao moralismo, ou à ironia, ou ao devaneio sentimental. Influenciado pelo misticismo conjugalista de Michelet, Carlos rompe com Hermengarda. Afonso, tornado guloso com a idade, lê Rabelais. Ega, apaixonado, declama Victor Hugo.

Afinal, quem *puxa os cordelinhos* dos desejos do sujeito?

- Do interior, o corpo, oculto ou proscrito: o corpo *outro*, o da mãe e da mulher, ou o corpo próprio, a carne, o estômago; e, assim, o sujeito sofre passivamente a deriva dos seus apetites, intermitentes e imperiosos;
- Do exterior, o meio, ou a cultura, ou o clima, ou a raça: a *atmosfera*, entidade superior, tutelar, talvez também maternal. E, segundo Melchior, o dinheiro.

E, ainda, o acaso, o contratempo, a incompetência prospectiva das personagens e dos seus projectos, que lhes fazem perder tempo, oportunidades, encontros, viabilidades, virtualidades.

Isto é: no romance, os destinadores do desejo são, no fundo, entidades fora do alcance do indivíduo, simbólica ou literalmente transcendentes, puramente aleatórias, ou meramente orgânicas. O desejo do sujeito é, assim, tendencialmente **sobredeterminado** - seja pelo meio lisboeta, seja pelo acaso, seja pelo *sangue*, seja pelo impulso imperioso do corpo. O desejo individual transforma-se, ele próprio, em fatalidade: o apetite é uma etapa cíclica, transitória, mas infinitamente repetível, do devir orgânico da personagem (adivinham-se aqui as ideias de Schopenauer). O corpo parece inelutavelmente dissociado do espírito e da vontade, tal como a natureza se dissocia da cultura, a razão se dissocia do afecto, o conhecimento do desejo, a filosofia do apetite, a "teoria geral da existência" do paio com ervilhas.

2. O conhecimento do corpo, fio condutor da história

Explorando as implicações do corpo na história, outro aspecto fulcral será, como já observámos, a questão do seu papel na construção e na representação da **identidade**. A dimensão biológica constitui a base material da identidade pessoal - e é a sua única base irrefutável. Aos níveis diegético, figurativo e simbólico, tal identidade é traduzida na representação da filiação genética das personagens numa série genealógica, numa lógica familiar e num sistema de visibilidade física [cf. *infra* IV Parte - I e II Capítulos].

No que diz respeito às personagens centrais, o romance funda-se, justamente, na parcial sonegação discursiva de tais elementos. Uma básica fraude identitária constitui, na história, a fonte de todos os equívocos e tensões.

A figura da credibilidade mimética - a figura da própria representação realista - é, n'*Os Maias*, relativamente subvertida, não só pela paralipse do *incipit* (a qual vai atraiçoar um tácito *pacto de crença* estabelecido com o leitor), mas também pela recorrente representação dos fenómenos desviantes da evocação afectiva e do devaneio, propiciados pela ausência de Maria, com a sua coorte de aparências, fantasias, conjecturas, pistas, indícios, ambiguidades e contiguidades figurativas e simbólicas.

Como mais adiante iremos ver [cf. *infra* IV Parte - III e IV Capítulos], a figura de Maria Eduarda (como a de Maria Monforte) vai polarizar a questão da multiplicidade da identidade nominal e genealógica, escamoteada desde o início por vários fingimentos, ficções ou falsificações, voluntários e involuntários. Em Maria Eduarda, a dissociação entre corpo e nome vai, pela focalização interna de Carlos, mitificar-lhe o corpo e virtualizar-lhe o nome. Ao corpo-*absoluto*, identificado com a eternidade estatuária e a idealização divinizante, vai corresponder um nome totalmente *relativo*, fictício e instrumental. Corpo supra-humano, nome arbitrário, Maria pode assim tematizar a figura que no romance encarna as questões, impasses e aporias da representabilidade literária da presença *total* [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo].

Neste romance, o conhecimento sobre as origens do corpo institui, globalmente, a temática da **revelação**, motivo fulcral da narrativa. O saber sobre o corpo traduz-se, para Carlos, na interdição do desejo, implicando a proibição de amar Maria Eduarda. Mas, para além disso, o saber é, na obra, por outras maneiras um tema narrativo: "Indecente é a ignorância", assegura Afonso à *esperta* Silveira. O conhecimento da **realidade biológica**

é o motor da educação de Carlos, focalizada na verdade sobre o corpo e as suas escondidas entranhas; a Medicina é alternativa da Retórica (mesmo que, já em Coimbra, seja para Carlos a arte a alternativa da anatomia).

A temática pedagógica estrutura, n'*Os Maias*, um importante filão ideológico. Em profundidade, cremos que tal temática se prende indubitavelmente às questões cognitivas, ou hermenêuticas, levantadas no romance: como interpretar, como conhecer as pessoas e o próprio real? É uma pergunta que Carlos repete a si próprio, pensando em Maria Eduarda, em *Miss* Sara, ou até no discreto Cruges - apesar das convicções "práticas e positivas" de Afonso sobre o *luxo* em que consistiria a *alma* [cf. OM: 63]. A própria fatalidade incestuosa parece subverter outra categórica afirmação de Afonso a D. Ana Silveira: "Não há nada indecente na Natureza, minha rica senhora." [cf. OM: 87]. O abismo da individualidade, a impossibilidade do conhecimento unívoco e da representabilidade integral da identidade [cf. Reis 1990: 75/89], assim como a dimensão obscura do corpo, parecem constituir algumas confessadas aporias, tematizadas neste romance.

A tipologia educativa pode, contudo, funcionar como um nítido operador de classificação ideológica e física das personagens, accionando precisamente uma oposição cujo eixo é a atitude perante o corpo: à educação *negativa*, feminizante, imobilizante, romântica e devota (*contra* o corpo, e produzindo seres que, como Eusebiozinho, são doentes, fúnebres e abjectos) opõe-se a educação *positiva*, virilizante, atlética, positivista e cívica (*pró*-corpo, e por isso responsável pela saúde, vigor e correcção de personagens como Carlos, ou talvez Craft). Às trevas e à melopeia do "pesadume crasso da cartilha" do Padre Vasques opõem-se Afonso, a luz viva do sol e o "rumor das coisas vivas". E a fase educativa das personagens masculinas - fase a que é quase exclusivamente dedicado todo o III capítulo do romance - tem fortes (embora ambivalentes) consequências na narrativa.

Quanto à educação feminina, diz Ega, deve circunscrever-se a dois saberes (ou "prendas"): "cozinhar bem e amar bem" [cf. OM: 398]. Eis, justamente, as competências mais elementarmente **físicas** de todas, estreitamente cometidas à mulher, ser corporal antes de tudo. Mas as mulheres educam: educam Pedro, ou Afonso, ou Maria Eduarda, sobre quem, estranhamente, a educação devota não parece ter exercido acção corruptora.

Na Lisboa d'*Os Maias*, a informação é quase sempre *mediatizada* pelo saber ou opinião das *outras* personagens conhecidas; a informação paralela, intradiegética, constitui uma adicional (por vezes a única) teia de representação, um canal clandestino de conhecimentos familiares e devassas intriguistas. Os criados, por exemplo, corporizam um destes sistemas paralelos e subterrâneos de informação; eles sabem, propagam e

intensificam as indiscrições, as histórias de alcova, as cenas domésticas, todo um desfile de personagens em chinelos e roupão. Os criados conhecem o **corpo íntimo** e ignorado dos protagonistas - os seus segredos de sexo, dinheiro, sujidade ou violência.

Além disso, aquilo que se busca saber, n'*Os Maias*, está sempre relacionado com o corpo: questões escabrosas de saúde ou patologia física, intimidade, erotismo, vergonhas. Carlos toma conhecimento, por Baptista, de pormenores da vida íntima dos Gouvarinhos, mas ele e a condessa são amantes que ostensivamente se desconhecem - como Maria e Carlos, até à época das confissões recíprocas.

O corpo das personagens é, até certo ponto, um tecido de signos, de estigmas, de sintomas e de inscrições: fala, denuncia, anuncia. A sífilis dos "amores funestos" em certos clientes de Carlos, ele mesmo, de manhã, ainda com a gravata branca da noite anterior, o seu ar radiante de quem se sente amado, os modos misteriosos de Ega em plena aventura amorosa, os olhos atrevidos de Melanie, as sufocações da Viscondessa, a flacidez de Eusebiozinho, as *palmas* suadas de *Palma*, *empalmando* o dinheiro - são alguns dos muitos segredos revelados pelo físico. O corpo é (embora de um modo por vezes ambíguo) um veículo de sinais e de destinos narrativos.

A leitura dos sinais corporais associa-se às muito queirosianas cenas de espionagem, de flagrante delito. N'*Os Maias*, a cena protagonizada por *Miss* Sara e surpreendida por Carlos parece ser o único caso. Além dessa, só aquela, muito suavizada, de Craft e Carlos às escuras, no quarto de Ega (como Godofredo Alves no quarto do Medeiros), tentando perceber o que se passa entretanto na sala. É uma cena, aliás, paralela à da primeira visita de Carlos à *Villa* Balzac, visita verdadeiramente *clínica*, autêntico exercício diagnóstico de decifração dos sinais de deboche.

Em contrapartida, as cenas de **revelação** são repetidamente representadas, cuidadosamente contextuadas e minuciosamente coreografadas: a criada Adélia e a sua trouxinha, o seu chapéu de florzinhas, as suas conjecturas e reticências modestas sobre as relações conjugais dos Cohen; Castro Gomes no salão e no sofá, com o seu sotaque, o seu sorriso vagaroso e lânguido; Guimarães na rua negra, com a sua gravidade lenta; as confissões de Maria Eduarda, de joelhos no quiosque, exigindo cigarros e almofadas; as confidências de Carlos a Ega, de Ega a Carlos e a Craft, em contexto de rapazes, mesa farta, cigarros e bebidas.

Há personagens *observadoras* detendo localizações e acessórios estratégicos: mirantes, terraços, camarotes de teatro, binóculos. E há também (como Hamon aponta em Zola) personagens *documentalistas*, coleccionando e exibindo cartas, papéis, certificados:

Vilaça, Guimarães, Castro Gomes. Destes dois últimos, curiosamente, pouco se sabe, como se estas personagens adventícias se esgotassem na justiceira missão de **informar**. Profetas diabólicos, há Ega; mas há pelo menos outro clarividente, especializado em assuntos amorosos: D. Diogo e o seu "fino **olho** à Balzac".

A privacidade é sempre precária: "há sempre alguém...". O mundo lisboeta assegura a circulação intensa de informação (mesmo falsa). A mediação das informações - e da própria enunciação narrativa - é constante e especialmente oral (o contar, ouvir dizer, recontar); mas pode encarnar em documentos escritos de toda a espécie, circulando entre as personagens do romance: cartas, bilhetes, contas, cheques, artigos de jornal, declarações, por vezes de conteúdo determinante. Por exemplo, o conteúdo e o estilo da carta de Alencar (um "documento") têm uma importância decisiva na resolução crucial, por parte de Afonso, de considerar morta Maria Eduarda.

Esta mediação da informação pode, como mais desenvolvidamente observaremos, ser tributária de uma semântica da enunciação e do testemunho, sem perder os seus valores corporais, simbólicos e ficcionais. A *deixis*, n'*Os Maias*, tem sempre forte produtividade narrativa - os actos ilocutórios performativos são o próprio veículo da informação e da acção, constituindo um espaço hermenêutico intradiegético, com fortes implicações na intriga e modificando o destino das personagens [cf. *infra* III Parte - IV Capítulo]..

N'*Os Maias*, é sobretudo problemático o conhecimento *pelos outros* e *dos outros*. A auto-crítica parece mais pacífica, embora ineficaz. Esse saber, já vimos, não acrescenta clarividência às personagens - ou, pelo menos, não lhes evita a consciência impotente do impasse: "Falhámos a vida, menino!". O próprio e típico "lisboetazinho fino", Taveira, murmura docemente que o país é uma choldra, e continua, como Ega e como todos, a parasitá-lo.

Como se observou já neste trabalho[cf. *supra* II Parte - A Ausência], os momentos de solidão e de ausência dos *outros* proporcionam pausas de memória e autocrítica, rasgos de lucidez, geralmente retrospectiva, e na sequência de revelações importantes. Mas, curiosamente, estes momentos avaliativos também por vezes precedem imediatamente os momentos de crise, marcados também pelas figuras hermenêuticas da revelação, do encontro ou do reconhecimento.

As revelações parecem implicar a clivagem, a cisão conflitual nos sujeitos. A verdade inscreve-se, também neles, pelos modos da dissociação e da tentação. Em Eça, a crise epistemológica manifesta-se pela sintomatologia física, pela *fraqueza*. Os sujeitos - Carlos, Ega - são atingidos precisamente na sua **unicidade orgânica**.

É que a emergência destes momentos de revelação põe em evidência a centralidade de que se revestem, no romance, as questões relativas ao conhecimento das **origens físicas**. O processo de reconhecimento da identidade de Maria Eduarda - *pivot* da intriga - radica no conhecimento do passado biológico e encena as modalidades quase policiais da ocultação, da busca de informações e da revelação da identidade.

Ao contrário do romance *experimental* - em que todos os dados são *laboratorialmente* definidos e transparentemente colocados *em situação* - *Os Maias* acomodam naturalmente tais sequências para-detectivescas; o romance funda-se, aliás, nelas (por exemplo, pela paralipse inicial, ou pelo fracasso das pesquisas sobre o paradeiro de Maria Monforte); e depois representa-as longamente, como numa metáfora extensiva, pela busca "canina" de Carlos pelas missas, pelo Aterro, pelas corridas, por Sintra - procurando Maria.

Tanto no caso da intriga principal, como no da secundária, o problema central é, portanto, como se disse de início, o de uma falta persistente de informação identitária, directamente relacionada com a rasura narrativa das realidades orgânicas de Maria Monforte e de Maria Eduarda. Tal rasura traduz, sob o modo problemático e trágico, a proscrição naturalista da mulher - que, por seu turno, é uma reacção contra a negligência romântica quanto à realidade biológica, à verdade do corpo [cf. *infra* IV Parte - III e IV Capítulos].

A lacuna narrativa quanto à identidade genética é pluri-tematizada: Carlos só adulto conhece toda a história dos seus pais; o papá Monforte não se chama realmente assim - e ninguém sabe ao certo quem foi a mãe de Maria Monforte; a paralipse inicial enraíza na explícita e deliberada negação, assumida no capítulo III por parte de Afonso e Vilaça, da existência desta última e da sua filha; a truncagem identitária é imposta ainda a Maria Eduarda por sua mãe (que lhe atribui pais de empréstimo, presentes ou ausentes - Calzaski, Trevernnes, ou outros); é uma truncagem agravada por MacGren, por Castro Gomes, por Ega, por Trelain (seu futuro marido). No auge do desespero, a *cocotte* Maria Eduarda parece, a Carlos, arremessada para fora de todo o lar; é uma exclusão que tem que ver com a não-pertença a uma linhagem, a uma família, a um *sistema de origens*.

As personagens são, pois, dominadas quer por uma Natureza biológica e genética que podem desconhecer, mas contra a qual nada podem, quer por um querer-saber invasivo da sua intimidade, que os devassa e os determina. Nada adianta, finalmente, o conhecimento, que parece meramente teórico, inconsequente, vago e indiferenciado: Ega prepara eternamente uma obra enciclopédica sobre um átomo *omnipotente*, *omnisciente* e *omnipresente*, Carlos escreve artigos remotos e generalistas sobre Medicina, elabora no

final vãs sínteses da existência, que desmente logo a seguir. E é talvez por esta íntima, mas inegável, **refutação do saber** que mais eficaz e fundamente se refuta também, n'*Os Maias*, a matriz racionalista.

Entretanto, o mundo mais íntimo e ignoto dos instintos físicos transcende e subjuga os sujeitos. Os ídolos intemporais encarnam mistérios orgânicos, refractários à Razão e às teorias. São alegorias da impossibilidade epistemológica (que é também uma impassibilidade e uma transcendência), esfinges instaladas no âmago da obra - Vénus Citereia no jardim do Ramalhete, Tchi na sala da *Toca*.

É no corpo, pois, que repousam os saberes e os segredos, assim como os efeitos, também secretos, da sua revelação. *Saber* tem, n'*Os Maias*, mais dois sentidos complementares, ambos arcaicos e ligados à líbido: o sentido bíblico de *conhecer* e o sentido gastronómico de *saborear*. Faz-se aqui, talvez, a apologia última destes saberes elementares, corporais, em desfavor dos saberes formais, estilísticos, idealizantes, supérfluos. Efectivamente, uma mesma superfluidade caracteriza certas peripécias da intriga, a multiplicidade de certas versões, teorizações e revelações, e a abundância acessória dos ambientes. E muitos elementos formais, sem vinculação orgânica e funcional (causal) com a intriga principal, criam como que um bricabraque ocasional de encontros casuais e epidérmicos, uma justaposição caótica (ou meramente decorativa) de discursos, referências ou identidades.

Uma instância de conhecimento, opinião e influência, exterior e superior ao sujeito, tende, enfim, a cingir e a julgar a personagem. Pode tomar uma forma mais ou menos abstracta ou colectiva, como a de clima, senso-comum, opinião pública; de todos os modos implica uma invasão da intimidade, uma devassa dos segredos ocultos, e uma revelação da culpa. Caucionados moralmente pela doxa e pelo *chic*, a ociosidade, o diletantismo e a bisbilhotice lisboeta condicionam Carlos e, mesmo que transitoriamente, cabe-lhes julgá-lo. Afonso acaba por se assimilar a esta figura da acusação ética: *olhando* o neto, *lê* os seus segredos, como Lisboa faz.

Mas há coisas que *nunca se sabem*, ou que, segundo D. Diogo, nunca deveriam saber-se - por exemplo, como *soube* o Cohen?

3. Os poderes em jogo

N'*Os Maias*, a **impotência** parece generalizada. A divisa que Dâmaso se atribui - *Sou Forte* - contrasta com a sua pusilanimidade, a sua flacidez de carácter e o seu fascínio ressentido por Carlos. Mas a frouxidão física e moral de Dâmaso não lhe retira o poder último da vingança sobre o Maia e, sobretudo, o exercício de um poder real, advindo do dinheiro, que possui talvez em abundância.

O dinheiro - o "rico dinheirinho", o "bago", a "massa", a "rica massinha da nossa alma" - é, segundo Melchior, a força "**omnipotente**" [OM: 579]. Ao longo do romance, multiplicam-se as referências argentárias. Juntamente com as notações temporais, a recorrente referência ao dinheiro pontua, a um nível muito discreto mas constante, o quotidiano das personagens. Por exemplo, no capítulo VII, encontramos 26 referências, metade delas constituída pelas flexões do adjectivo "rico" e do substantivo "luxo", mas compreendendo igualmente ocorrências mais técnicas como "cheque", "letra", "libras", "Banco Nacional". No rescaldo da sua aventura amorosa, Ega é esmagado pelo escândalo, pelos boatos, e pela falta de dinheiro. O lado *material* da vida marca presença sobretudo através de referências aos constantes apertos monetários de Ega, à "riqueza", ao "luxo" de Carlos e do Ramalhete - ou, metaforicamente, ao clima, ao carácter de Craft, com a sua "rica solidez de um bronze" [OM: 187], ou mesmo à "opulência" estilística da escrita de Ega.

O tema do dinheiro, associado ao relativo e volúvel poder da Imprensa e da opinião social, encontra, nos vários episódios das vinganças jornalísticas de Dâmaso, Carlos e Ega, uma das suas figuras centrais. O dinheiro - de Carlos à *Corneta do Diabo*, de Dâmaso à *Tarde* - pode, ao que parece, provocar, suster ou orientar o conteúdo das publicações. Cohen, no hotel Central, e Melchior, no jornal *A Tarde*, sistematizam este poder. A informação diegética decisiva acaba, mesmo tortuosamente, por provir dele (recorde-se que são, na história, a carta anónima enviada a Castro Gomes e a carta apócrifa publicada na *Tarde* os agentes de duas das principais revelações). Os signos circulantes, o monetário e o impresso, partilham um poder invisível e quase anónimo. No romance, a subtil aliança entre os poderes decisivos do dinheiro e da informação podem aproximar, ideologicamente, Eça e Zola [cf. Hamon 1998: 263/264].

Mas o poder anónimo do meio tem outras formas complementares de exercício, de um modo ou de outro relacionáveis com a materialidade - a *riqueza* do *clima* (no sentido lato destes dois termos) pode, com os seus efeitos anestesiantes e entorpecentes, corresponder à *pobreza* intelectual e estética do meio lisboeta. O contágio deletério da sociedade ociosa, as invejas interesseiras dos colegas, as solicitações do luxo desviam Carlos das suas nobres, embora vagas, intenções de carreira profissional.

O dinheiro, o desejo erótico, o meio ambiente e o primado da verdade biológica - e invisível - do corpo parecem, n'*Os Maias*, esboçar uma tendência para a encarnação do poder em forças transcendentes, alheias aos sujeitos que manipulam. Vénus, ou Tchi, podem alegorizar esta monumentalidade sacral do poder.

No ventre ovante de Tchi, o ídolo que domina o centro da sala na *Toca*, misturam-se ambiguamente as figurações de dois jugos sensuais: o genital e o abdominal, o sexual e o gastronómico. Veremos, mais adiante e muito sinteticamente, as virtudes desta aliança, que pode prefigurar a força inelutável da **natureza orgânica** nos homens.

N'*Os Maias*, a excelência da sua cozinha e a beleza da sua mulher asseguram - com o rico dinheirinho - o triunfo de Cohen (pelo menos, à mesa do hotel Central). Já Gouvarinho não quer ser Ministro dos Estrangeiros, pela situação de fraqueza diplomática do país. E Ega propugna pela invasão espanhola, como terapia de choque contra a fraqueza escandalosa, do exército e dos soldados portugueses, salientando a virilidade soberba dos *outros*, dos estrangeiros.

O desejo da catástrofe - a invasão espanhola - parece por vezes cristalizar numa recorrente metaforização bélica: já bem perto da verdadeira catástrofe da história, no capítulo XVII, diante de Carlos, a quem acaba de revelar a existência dos documentos da Monforte, Vilaça escapa-se quando vê entrar Ega, "como um galucho" que vai ser rendido por um superior; e, entretanto, nesse mesmo momento, o coriáceo general Sequeira berra pelo valor das baionetas, em caso de "bernarda" e de "cólicas" [OM: 638/639]. Mesmo discretos, estes são talvez alguns dos sinais de uma sensível pulsão de catástrofe, sobre a tranquila permanência de um regime temático *de fundo*: a decadência, o impasse, a incapacidade de lhe reagir, a inoperância das decisões voluntaristas. Parece firmar-se um acelerado clima de iminência, de aproximação de uma *hora da verdade* - uma verdade bem corporal, a das "cólicas" - como o momento do regresso e da reposição finais da **realidade física**.

Em Lisboa, o poder político é ignorante: Sousa Neto, alto funcionário da Instrução Pública, é uma personagem emblemática. Mesmo Gouvarinho se queixa de falta de memória, levando a mão á testa (a testa do conde é, aliás, também emblemática). Mesmo quem sabe - nada faz: "Ninguém faz nada". N'*Os Maias*, o problema da aquisição de poder é uma questão que não se põe - a não ser pela ínvia ambição política, subordinada, afinal, aos compromissos financeiros e coarctada pela situação institucionalizada da falta de poder do Estado.

Assim, assistimos sem dúvida neste romance a um fenómeno de secundarização dos poderes: o poder primário, físico, de um Carlos ou de um Craft, corpos fortes, *nórdicos* e atléticos, não lhes evita dissabores, frustrações e maleitas; a cobardia de Dâmaso não lhe impede o triunfo social e pessoal; as forças política, militar e informativa submetem-se à obscura manipulação do dinheiro; e a generalizada impotência da vontade e do sentimento corresponde, ao longo da narrativa, a um destino de ineficácia e improdutividade.

As instâncias de poder parecem, pois, remotas, abstractas e colectivas (o dinheiro, a opinião pública, a doxa, o *clima*). A estes poderes deterministas e anónimos, que constituem quase uma *síndrome ambiencial*, junta-se o poder da corporalidade e do erotismo. Em última instância, é o determinismo biológico, o determinismo das pulsões secretamente poderosas do corpo, o actante mais problemático e invencível. O corpo é, assim, um *organismo colectivizado* pelas noções da pátria e da família.

Por causa do poder decisivo detido no romance por esse determinismo central, o das origens materiais (ou o das *forças anímicas* [cf. Jesus 1997: 254]), exercido pelo meio sobre a individualidade - cremos que *Os Maias*, em toda a sua plurivocidade, não deixa, sob a perspectiva da modalização diegética, de pertencer à grande categoria do romance naturalista [cf. Hamon 1998].

4. O corpo na história: impasse, transcendência, estômago

Analisámos, até aqui, alguns aspectos de que se revestem as motivações mais gerais das acções narradas: o desejo, o conhecimento e o poder que animam o universo diegético. Verificámos que todos eles são, de um modo ou de outro, profundamente condicionados pela instância corporal. E todos, de um modo ou de outro, se resolvem no impasse, ou no apelo da transcendência.

Como vimos, o desejo é, na acção do romance, uma motivação importante e intensamente influente, mas problematicamente cindida entre vontade (razão, cultura) e apetite (sentimento, instinto). A tematização trágica (e romântica) do história amorosa de Carlos faz sobredeterminar o desejo pelas forças antagónicas, as da cultura, da consciência e do poder.

Por sua vez, o conhecimento não parece conferir um poder eficaz às personagens: o *saber* não faz progredir a acção, a cultura não evita a impotência ou a inércia (daí as demoras, os arrastamentos, após as catástrofes e as revelações). Agir, fazer, é que é difícil, ou impossível. A pergunta desesperada de Carlos, quando "já não duvida" do horror que lhe inspira Maria Eduarda, é: "Que *fazer*?". Até a sábia tia Fanny encolhia os ombros perante os dilemas conjugais de Afonso: "Que podia ela *fazer*?".

As tomadas de consciência - uma consciência frequentemente ancorada na sensação física - pontuam a auto-hermenêutica da personagem (Carlos reconhece em si próprio "o aguilhão da carne", e também o "arrepio" da "saciedade"); mas não resultam na resolução da crise. A morte de Afonso, como a de Pedro, derivam justamente desse impasse. Além disso, a ciclicidade orgânica do corpo e do desejo influenciam a consciência dos sujeitos. O ambiente também a sobredetermina. Torna-se problemática a instalação tanto de um segredo, como de uma revelação: as revelações são, tendencialmente, provisórias, questionáveis, supérfluas; quando o não são, são da ordem da catástrofe e da transcendência - morte, biologia, acaso.

Podemos, é claro, ler todo o romance como uma progressiva tomada de consciência de Carlos em relação à sua natureza e à sua **organicidade** (as suas origens, a sua natureza volúvel, a sua verdade genética) - e à impossibilidade de uma ultrapassagem dessa sua condição orgânica. Podemos, igualmente, ler a obra como uma demonstração da derrota

da educação, do sistema teórico, da razão, do espírito, do *alto* - pela natureza, pelo instinto, pelo corpo, pelo *baixo*.

Todavia, n'*Os Maias* nunca *se sabe* **tudo**; o que *se sabe* é por interposta *pessoa*; a enunciação está *viciada*; e a própria consciência está impregnada de desejo - que contamina, distorce, matiza e compatibiliza a consciência e a líbido. Há coisas que *nunca se sabem*; e o próprio leitor é, também, *enganado* pela paralipse. As estruturas de engano, fraude e desistência, notadas, entre outros, por I.Pires de Lima, A. Freeland, e M. Saraiva de Jesus [cf. Lima 1987, Freeland 1989, Jesus 1997], minam a escatologia romanesca.

Implorando por um "santo" a cujos pés se possa entregar em desespero, Carlos pede um poder ou uma sabedoria mais altos: uma transcendência, enfim, ou uma catástrofe, um acontecimento exterior e superior ao sujeito. É que também o poder se situa, n'*Os Maias*, totalmente fora de alcance: encarna em figuras anónimas, alegóricas ou abstractas, como o dinheiro, o tempo, o sangue, o acaso, o implacável destino.

Grassa uma espécie de impotência generalizada no romance: uma impotência ao nível da **narração** (a focalização interna impede que os focalizadores possam *saber* tudo; Carlos e Ega, personagens focalizadoras, não podem sair de si próprios; Vilaça nem sequer *pode* olhar Carlos no trapézio...); uma impotência ao nível da **narrativa** (que, em resumo, consiste num encadeamento de fraquezas da vontade e do corpo, de impossibilidades de resistir tanto aos desejos como aos interditos, tanto às compulsões como às proibições).

A personagem é assim, no romance, o lugar da instalação física de uma **negatividade**. O *saber*, o *poder* e o *querer* parecem sempre acabar por anular-se entre si. A representação da personagem parece implicar, sistematicamente, uma desconstrução interna, uma auto-refutação, uma *competência negativa* dos sujeitos: o poder abúlico, a impotência da vontade, o desejo cego, o conhecimento impotente, a sabedoria improdutiva.

Esses típicos estados críticos, em que o sujeito se debate entre duas forças, encenam personagens paradoxais, em implosão: Mefistófeles desgrenhado e humilhado, Afonso clarividente e esmagado pelo conhecimento da verdade, Carlos num impasse agudo mas arrastando o seu desespero, Pedro e a sua ligação predestinada e ambígua com as armas de fogo.

Esta negatividade de cada personagem concentra-se, afinal, na representação fundamentalmente irónica do seu corpo, evidenciada ou agudizada na crise ou no final da vida. Em última instância, a personagem parece constituída por um intenso e dilacerado espaço orgânico, habitado pelo desejo, devastado pela verdade, imobilizado pela inércia, pela impotência ou pela interdição.

Por isso, Carlos esboça gestos, interrompe projectos, abandona ilusões, tece novas histórias. A flutuação das suas acções inscreve-as sempre no registo da virtualidade. Por isso, dez anos depois da "semana terrível", nada parece a Carlos profundamente alterado em Lisboa.

Refigurados pela memória e pelos seus poderes de retenção e ressonância, ali estão precisamente o mesmo cenário e os mesmos figurantes, numa espécie de absurda homenagem à permanência residual e à ciclicidade do tempo. A deserção total das mulheres, as mortes, o envelhecimento e as doenças dos antigos conhecidos, a sobreposição sincrética dos tempos (os palacetes arruinados, as novas modas, a Avenida que acaba num montão de cascalho) e a caricata ostentação de insígnias (o novo clube *Turf* e os seus monogramas na varanda), parecem traduzir o carácter irrisório dos movimentos, das identidades, dos desejos e das motivações.

No último capítulo, uma lógica carnavalesca - ou funerária - parece reduzir as figurações à escala meramente residual da memória. Ega reclama, rindo, depender do estômago o valor da existência [OM: 715]. Tudo somado, avulta realmente a matriz *abdominal*: a grotesca Adozinda reevoca a abjecção constitutiva do Eros, indiciada pelo ventre de Tchi; Vénus Citereia parece *grossa* de membros; a Gouvarinho sofre do *fígado*, o Craft também; Eusebiozinho, mais mole, diz-se que é sovado; Dâmaso, traído, está mais gordo, *ruminante* feliz e farto. Até Carlos engordou. O primado do corpo sobre o espírito parece conjugar uma negativização modal e uma estética da encarnação disfemista, carnavalesca e abdominal - criando uma galeria de figuras finais, todas *visceralmente* aparentadas.

A apologia do *estômago*, isto é, da primaridade oral e digestiva do organismo humano, acompanha-se da apologia dos valores elementares, a que a reabilitação ético-estética de Alencar pode corresponder; e integra, ainda, a viva defesa, feita por Ega, da "**barrigada** de riso".

O riso, a gargalhada, consiste numa forma de humor eminentemente física, praticamente independente do investimento verbal [cf. Hamon 1996: 46]; o riso é obviamente ruidoso, ostensivo, unívoco, pressupõe um *escancaramento* dos conteúdos e do corpo - o riso é, literalmente, humor de **boca aberta**. É exactamente a mesma atitude corporal - espástica, excessiva, grotesca, desorganizadora, carnavalesca - que **desengonçará** os dois amigos, acometidos até às lágrimas por um súbito e terrível ataque de espirros, que literalmente lhes desvia e inibe a emoção, quando se prepararam para revisitar as memórias de Afonso [cf. OM: 709].

O riso opõe-se ao sorriso que, "regelado", ou "lívido", segundo Ega [OM: 700], pode de facto pressupor a imagem física contrária: o silêncio, a boca fechada, a reserva emocional, o laconismo. (Seria curioso rastrear, no romance, as personagens que preferencialmente riem ou sorriem; entre elas, Craft e Afonso, por um lado, e o marquês e Alencar, por outro, parecem-nos integrar, respectivamente, o grupo dos sorridentes e dos risonhos, avaliados pelos fracos ou fortes investimento corporal, expansividade ou contenção das suas manifestações de hilaridade).

O riso e o sorriso podem constituir, assim, operadores classificativos complementares, cuja relevância se explicita no final da obra. A Ega, *clown* artista, vai caber o mundo lúdico e fantasioso da palhaçada, da gargalhada e do grotesco [cf. Pageaux 2001]; e a ele caberá igualmente, ao longo da obra, a defesa, mais ou menos burlesca, do poder regenerante de uma sova tremenda (a "medonha tareia" da "invasão espanhola" [OM: 167/168]), de uma anti-teologia caricaturalmente satanista e materialista (a epopeia do átomo, substância universal, substituto material da alma [OM: 111]), assim como de uma sensatez elementar à Sancho Pança, uma astúcia pachorrenta de "deixar-se ir", sem compromissos formais, dando tempo ao tempo e gozando-o carnalmente [OM: 518].

Neste romance, a glorificação final da *barrigada* (de riso, de comida) integra, pois, uma larvar apologia, discretamente desenvolvida ao longo da obra, da dimensão abdominal, pletórica, muscular e catárctica da actividade física e da corporalidade. A barrigada pode corresponder à atitude com que Carlos comenta o vigoroso epílogo das corridas no hipódromo:

> Um murro - disse Carlos rindo - é com efeito um belo ponto final. [OM: 343]

N'*Os Maias*, a apologia da gargalhada (ou do murro) é uma forma de fazer silêncio.

5. O tempo e a corporalidade

O tempo é outro dos poderes representados no romance. Como disse Alexander Coleman, "the passage of time is the major coalescing agent in *The Maias*" [cf. Coelman 1980: 198]. Este poder é exercido directamente sobre o corpo e constitui mesmo, segundo Berthelot, um dos factores determinantes da incidência corporal na narração [cf. Berthelot 1997: 146/154].

A criação, n'*Os Maias*, de uma percepção quase *orgânica* do tempo, tem sido persistentemente assinalada [cf. nomeadamente Simões 1978, Coelho 1976, Coleman 1980]. Importará compreender, com algum pormenor, de que modo é, no discurso, construída tal percepção; e, de um modo geral, importará aqui observar de que modos se inscreve no tempo o corpo da personagem.

Por um lado, um **acontecimento pontual** e breve, de natureza biológica, pode irremediavelmente cindir a narrativa em *antes* e *depois*. Pontos de viragem deste género - importantes para personagens individualmente como para a narrativa colectivamente - são os repetidos aparecimentos, dasaparecimentos e reaparecimentos de Maria Monforte e da sua filha. Relacionados com a corporalidade, outros acidentes-*pivots* que fazem bascular a situação são as gestações e os nascimentos (de Maria, de Carlos, de Rosa), e as mortes (de Caetano da Maia, de Maria Eduarda Runa, de Pedro, dos criados de Santa Olávia, de Vilaça pai, de Afonso, de amigos do Ramalhete). Outras miúdas notações de referência orgânica sintonizam a temporalidade romanesca com o ritmo do corpo: os aniversários (do marquês, de Charlie), as inúmeras menções gastronómicas, as actividades de higiene, os períodos de repouso. Tais acontecimentos breves, de referência física, indiciam a passagem temporal, modificam o equilíbrio relacional entre a população romanesca, introduzem-lhe uma drástica inflexão ou podem, simplesmente, balizar-lhe a verosimilhança, escandindo minuciosamente a temporalidade.

Outro elemento, ainda, contribui para o que podemos denominar a *organicidade do tempo* neste romance, conferindo a um acontecimento breve uma enorme importância figurativa e diegética: o **erotismo**. Dominado pela focalização de Carlos e pela ressonância fantasmática da longa ausência de Maria, o relato parece ancorar-se numa espécie de eternização (ou de *cristalização*, como dizia Sthendal [cf. 1980]) do momento do primeiro encontro amoroso, constantemente reevocado pela fantasia e pelo fulminante

efeito sobre todas as acções subsequentes da personagem. Deste modo, o tempo *erotiza-se*: dominada pelo desejo e pelo fascínio de Carlos, a intensidade temporal submete-se axialmente ao *tempo forte* do primeiro olhar (momento fatalmente literário [cf. Rousset 1984]) e, a partir desse momento inaugural, organiza a percepção da temporalidade sob os padrões da evocação e da busca. Além disso, o próprio desejo, tradicionalmente efémero, parece neste romance resistir à duratividade. Apontado por Rougemont, o fatal conflito entre o tempo-êxtase do enamoramento e o tempo-duração da relação conjugal [cf. Rougemont 1972: 302/303] parece, em Maria Eduarda e Carlos, curiosamente transcendido; a aparente ultrapassagem dessa oposição pode dever-se à trágica brevidade do idílio mas, também, aos poderes da ausência e aos fenómenos idealizantes da *cristalização* inaugural do amor.

Por outro lado, uma **situação temporária** como o idílio estival na *Toca* constitui uma experiência voluptuosa relativamente prolongada, que ocupa uma parte extensa e central do romance. Uma multiplicidade de situações e desenvolvimentos narrativos paralelos acentua a percepção da relativa duração temporal da felicidade de Maria e Carlos. A inserção de elipses e digressões (no decurso das quais outros temas, mais *sociais*, seguem o seu desenvolvimento próprio, concomitante mas mais ou menos autónomo) contribui para criar a percepção do tempo, através desse *vai-vem* entre os acidentes da narração central e a do seu contexto. Esse vai-vem é fisicamente materializado, por exemplo, nas idas e vindas de Carlos e dos amigos entre os Olivais e Lisboa, entre o centro e a periferia da cidade (sendo que estes termos se invertem, sob a perspectiva afectiva). Outras formas de induzir a relação entre o tempo e o corpo são a repetida incidência de elipses eróticas (sugerindo a noção da passagem do tempo, vivida de forma intensa no corpo), e a menção de indicações temporais (ou sazonais). A distribuição da própria extensão textual pode reforçar a sugestão material da temporalidade (os capítulos XIV e XV, relativos ao tempo do Verão na *Toca*, perfazem cerca de 1/5 do volume textual do romance, reproduzindo aproximadamente, no discurso, a correlação global entre os tempos da intriga principal - cerca de 15 meses - e da sua fase feliz - cerca de 3 ou 4 meses).

Por outro lado ainda, uma **circunstância duradoura**, a da ocultação da identidade de Maria (circunstância literalmente fundadora e duplamente finalizante da narrativa), cria, no romance, um pano de fundo temporal, um conjunto de fenómenos de evolução lenta, no interior do qual variados tipos de indícios reveladores (ou *presságios* [cf. Reis 1995: 92/97]) pontuam o longo prazo romanesco, insinuando quer uma generalizada suspeição simbólica, quer um desfecho trágico.

Por tudo isto, podemos concluir que uma cinética a duas (ou mais) velocidades [cf. Berthelot 1997: 151/154] pode propiciar a obtenção de um **efeito físico de duração**. A sobreposição entre os diversos ritmos temporais - o dos acontecimentos pontuais, o das situações temporárias e o das circunstâncias mais remotas e arrastadas - parece adensar, pela diversificação, a tessitura da percepção temporal. Prado Coelho assinala, n'*Os Maias*, a marcante diversidade rítmica entre as temporalidades próprias de cada um dos diferentes *troços cronológicos* do romance, assim como a pluralidade dos respectivos processos discursivos de representação e dos efeitos semânticos por eles produzidos - desde o efeito de *presente extenso* da intriga principal, ao *tempo imóvel* ("tempo sem tempo") do epílogo, passando pelo trágico *tempo irreversível* que conduz à catástrofe, um tempo "modelado por forças que vão logicamente até ao fim." [cf. Coelho 1976: 172/177].

Processos tão diversos como as mudanças de ritmo, a paralipse, a analepse inicial, as elipses iniciais e finais, as reticências eróticas, a reiteração de referências climáticas e sazonais, acompanham efectivamente a alternância de capítulos relativos a personagens, contextos e temas diversos, a narração imbrincada de sucessos de diferentes personagens (como Carlos e Ega), ou a inserção de elementos temáticos exteriores, no interior da narrativa de um acontecimento relativamente prolongado, como o idílio de Carlos. Podemos assim compreender que, neste romance, a diversidade parece constituir o principal processo de fazer *sentir* ao leitor, por uma espécie de efeito sedimentar plurímodo, a **duração física** da narrativa, na espessura dos seus vários ritmos e intensidades.

É que, além disso, cada personagem, n'*Os Maias*, parece ter direito ao seu ritmo experiencial próprio: por exemplo, a temporalidade de Afonso (longa, nítida, esquemática, impressiva e linear), contrasta com a temporalidade de Carlos (mais heterogénea, dividida entre os tempos de formação, mais elípticos e diluídos, a actividade fragmentária e saltitante em Lisboa, a sinuosa busca erótica com todos os seus tempos e fases). Note-se que tal individualização rítmica corresponde, afinal, a uma individualização propriamente **somática** da inscrição de cada personagem na obra: traduz a respiração de uma presença (ou de uma ausência) testemunhal no narrado, particularmente sensível nos vastos segmentos dominados pela focalização interna [cf. *infra* III Parte - IV e V Capítulos, IV Parte - V Capítulo].

Adensa-se assim a intimidade, a familiarização do leitor com o universo diegético; é uma familiarização que corresponde às relações que, no interior da ficção, vão sendo estabelecidas com esse universo por parte da personagem focal, que assim melhor actua

como um delegado do leitor. As personagens focais (Vilaça, Ega e Carlos) procedem, aliás, de quando em quando, e sobretudo nos últimos capítulos do romance, a *leituras* retrospectivas da diegese (*analepses repetitivas*, conforme propõe Prado Coelho [cf. 1976: 174]), produzidas a partir de uma evolução narrativa e de uma aquisição de saber diegético que são, na prática, coincidentes com as do leitor. Tais procedimentos redundam numa espécie de reforço da **sintonização física** entre a actividade da leitura e a actividade das personagens.

Progressivamente, e explicitamente no epílogo, é facultada à personagem focal (e, com ela, ao leitor), a reconstituição da temporalidade global do romance - na qual se transcendem quer a temporalidade *breve* e agitada de Carlos e Ega, quer a temporalidade mais *longa* e estável de Afonso, para projectar uma virtual intemporalidade. De certo modo, é como se a morte de Afonso reenquadrasse subitamente a percepção temporal do universo romanesco e, por essa via, lhe reconstituísse um sentido *final*. Deve notar-se ainda que, ao longo da obra, a sobreposição dos dois ritmos narrativos principais (o ritmo das várias crises pontuais e episódicas, miúda e lentamente apreendidas na espessa continuidade narrativa, e o ritmo da permanência mais ou menos estável de uma situação oculta, uma *verdade* variamente insinuada, mas abruptamente revelada) permite, por outro lado, no final do romance, reconfigurar subjectivamente a temporalidade ficcional, amplificando-a tragicamente ("É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!"[OM: 714]) ou contraindo-a irrisoriamente ("Por fim, dez anos passaram, e aqui estou outra vez... [...] E mais gordo!" [...][OM: 712]).

Todavia, a referência a elementos exteriores, a introdução de indícios temporais, a sobreposição e diálogo entre ritmos, a inserção de elipses ou analepses ou a erotização da temporalidade não esgotam as formas discursivas de enunciar as relações entre a corporalidade e o tempo. O processo de **envelhecimento físico** pode, no romance, funcionar especificamente como um óbvio *relógio* romanesco [cf. Berthelot 1997: 155/]; ou, implicitamente associado às noções de mudança, degradação, morte, ou anacrónica sobrevivência, pode n'*Os Maias* coadjuvar os temas romanescos centrais. Sintetiza Maria do Rosário Cunha, analisando o *explicit* do romance:

> É o tempo - e a acção corrosiva que exerce sobre os sentimentos, mas também sobre as coisas e os homens - o grande protagonista do final d'*Os Maias*: Carlos engorda e aumenta a calva do Ega; Dâmaso e Eusebiozinho casam, ao mesmo tempo que que os traços definidores do carácter de cada um se acentuam; acentuam-se também os efeitos do tempo sobre Alencar, tornando-o "mais bonito, mais poético" [...]; Cruges, "com o nariz mais agudo [e] a grenha caindo mais crespa sobre

> a gola do paletó" [...] tornou-se enfim um compositor reconhecido; de Craft sabe-se que envelheceu, e dos outros que morreram. [Cunha 1997: 112]

O corpo funciona, assim, como um indicador ou codificador temporal, encerrando o essencial do sentido e evolução da história. O processo de crescimento, envelhecimento, morte e substituição de alguns elementos do pessoal subalterno do romance - amigos de infância, criados, procurador - pontua a narrativa, traduzindo a medida do tempo que passa.

Como bem nota Jacinto do Prado Coelho, um dos grandes méritos de Eça de Queirós será exactamente essa impressão de *natural* envelhecimento das personagens, quase independente da acção. Se, por um lado, como nota o mesmo crítico, "também os acontecimentos envelhecem as personagens ou, quando menos, precipitam o envelhecer, revelam-no, sublinham-no" [cf. Coelho 1976: 172], não é menos verdade que, por outro lado, a temporalidade narrativa se ajusta estreitamente à temporalidade corporal. As etapas do crescimento de Carlos condicionam a dinâmica da história, estabelecem a continuidade e a ambígua lógica do *efeito-personagem* e marcam as balizas temporais da narrativa. A velhice de Afonso (como a de Alencar) é um elemento essencial e constituinte da sua representação e um dos operadores de estabilização temporal e diegética do romance.

Além disso, a ressonância simbólica da morte de Afonso (como da de Pedro) inscreve na obra o problema das relações entre o tempo e o corpo, naquilo que elas têm de mais dramático, mas também de mais dinâmico: a mortalidade, a irremediável linearidade e a finitude da temporalidade humana. Na coincidência do momento - o clarear da madrugada - em que tanto Afonso como Pedro morrem, Machado da Rosa aponta a queirosiana "concepção irónica de artista trágico", que conjuga início e fim, luz que sobe e *sombra* que desce sobre o destino dos Maias [cf. Rosa: 379].

Já a menção narrativa de um *signo de crescimento* (bem cedo tem Pedro "o seu bastardozinho") parece ter por fim indiciar uma continuidade ou uma viragem semântica da narrativa. O nascimento, o envelhecimento ou a morte são as formas de inscrição carnal do tempo n'*Os Maias*: os cabelos brancos, a tremura das mãos, as rugas cavadas na face, as doenças e os desaparecimentos são fenómenos literalmente *crónicos*, que afectam todas as personagens (à aparente excepção de Carlos adulto).

Em contrapartida, a poderosa dimensão atemporal conferida pela ausência às figuras de Maria Eduarda e de Maria Monforte torna-as portadoras de uma espécie de eternidade, como que encarnando um *paradoxo temporal* [cf. Berthelot 1997: 160]. Situadas como *fora*

do tempo, as representações sucessivas e contraditórias dessas figuras, com as suas diversas designações, simbologias, contextos e conotações - *cocottes* luxuosas e mães de família, com o seu ar de Madonas ou de deusas férteis, a jogar ao bilhar, a fumar, ou à cabeceira da filha doente, seres luminosos envoltos em mantos negros - parecem emprestar-lhes um cunho de excepcionalidade, como se pertencessem a um universo figurativo autónomo e adventício. A destruição dos retratos de Maria Monforte, a partida definitiva e o "absoluto remate" do futuro casamento de Maria Eduarda inviabilizam a possibilidade de um efectivo reconhecimento ou de uma reevocação coerente. A inexistência de memória parece conferir-lhes uma forma de imortalidade.

Em resumo: considerámos, ao longo deste capítulo, os modos como pode o corpo presidir à lógica e à sucessividade das acções, inscrevendo-se na narrativa enquanto elemento causal. As motivações oriundas da dimensão orgânica das personagens, e do meio em que se movem, parecem determinantes na história, desencadeando os conflitos e estruturando a tensão dramática [cf. Berthelot 1997: 162].

Do mesmo modo, observámos a forma como a incidência dinâmica do corpo na acção traduz a sua condição eminentemente temporal. A cinética da evolução das representações corporais, desde o gesto pontual e emotivo ao lento progresso do envelhecimento, é um dos aspectos da correspondência problemática entre o tempo da história e o tempo do discurso [cf. Berthelot 1997: 162]. E é pela representação corporal, justamente, que se opera, n'*Os Maias*, o espessamento ou a rarefacção da temporalidade.

O papel determinante do corpo na organização da história e na representação da temporalidade adensa aquilo que podemos designar como a **impregnação corporal** da narrativa. Tal efeito torna fortemente solidários a substância verbal do texto, a história contada e o corpo fictício das personagens. É uma osmose tão profunda, que parece prosseguir mesmo durante as elipses em que o corpo é ocultado [cf. Berthelot 1997: 162]. Como dirá Pierre-Louis Rey,

> [...] En somme, un romancier parachève son travail d'illusioniste s'il donne l'impression, quand il se réduit au silence, qu'il a non pas cessé de voir ou de savoir, mais seulement de montrer.
> [Rey 1991: 124]

III Capítulo - O corpo em discurso

Ao longo destes primeiros capítulos consagrados à presença do corpo no romance, temos abordado alguns dos aspectos mais gerais da encarnação romanesca. A reflexão desenvolvida no capítulo anterior levou-nos a compreender que a multiforme inscrição do corpo na história permanentemente a dinamiza, imprimindo-lhe um complexo, talvez vezes irresolúvel *jogo de tensões* [cf. Berthelot 1997: 87]. Entre outros aspectos, observámos de que forma o corpo preside à lógica e à sucessividade das acções, inscrevendo-se na narrativa enquanto elemento causal e temporal. A incidência da corporalidade na história e no tempo parece conferir às personagens d'*Os Maias* um efeito singularmente negativizante e imobilizante, condicionando-lhes o percurso existencial e sobredeterminando-lhes o destino narrativo.

No capítulo que agora se abre, procuraremos precisar algumas das formas como pode expressar-se, no plano discursivo do romance, esse percurso pessoal que tem no corpo, precisamente, o seu básico lugar de experiência. Compreender genericamente o modo como o discurso dá conta dessa **polarização física** da experiência pessoal será, pois, o objectivo desta rubrica.

O presente capítulo tem, assim, um carácter marcadamente generalizante e mediador: deve poder funcionar como uma síntese de alguns dos elementos anteriores, recuperados à luz da sua incidência especificamente textual; e deve poder equacionar um número significativo de questões mais particulares, a desenvolver nos capítulos posteriores desta III Parte do nosso trabalho.

Assim, examinaremos agora, n'*Os Maias*, as implicações do corpo sobre duas das mais importantes formas de representação e composição discursivas: a **descrição** (1.) e o **diálogo** (2.). Na primeira, incluiremos quer os fragmentos descritivos em que a representação corporal tradicionalmente se condensa (os *retratos*), quer os processos que regem uma generalizada disseminação textual da representação física. Tratando depois do diálogo, consideraremos as relações miméticas estabelecidas entre o corpo da personagem, o seu discurso e a sua específica *coreografia* oratória.

Este último grupo de questões dizem directamente respeito às mútuas implicações entre a corporalidade e a enunciação, e detêm considerável importância n'*Os Maias*. Tais questões serão, por isso, objecto de mais desenvolvida reflexão, nos capítulos imediatamente seguintes, o IV e o V, que encerrarão esta III Parte deste trabalho.

1. O corpo e a descrição - entre a sacralização e a caricatura

O objectivo fulcral da descrição é talvez, o de *mostrar* aquilo que é visível - ou seja, basicamente, aquilo que é **físico**. Sendo o formato textual de eleição para a expressão da corporalidade romanesca, a descrição pode constituir, tavez por isso mesmo, um dos processos-chaves para a construção do *efeito-personagem*.

Francis Berthelot recorda que a questão fundamental, colocada pela descrição ficcional do corpo, consiste precisamente nessa problemática criação de efeito: nessa imprecisa e almejada correspondência entre a palavra do autor e a imaginação do leitor [cf. Berthelot 1997: 88, 99]. Em última instância, será no imaginário do leitor que tudo se decidirá. A questão básica que deve, pois, colocar-se, é: como pode tornar-se imaginável o corpo imaginário?

Cremos que, antes do mais, será preciso reconhecermos às personagens d'*Os Maias*, na sua generalidade e com muito raras excepções, a propriedade de funcionarem como signos identificáveis, ou plenos *efeitos-personagens*. Tais efeitos são produto da sedimentação de dois tipos básicos de elementos físicos, dos quais o texto vai dando progressivamente conta: os *dados de pertença* - sexo, idade, raça, função social - que identificam a ideia global da personagem, a sua imagem geral; e os *traços individuais* - particularidades físicas mais específicas, minuciosas e, por vezes, acessórias. No romance, tais elementos são fornecidos através de dois processos essencialmente: o **retrato** (mais ou menos estático e sincrónico, podendo em traços gerais corresponder ao *portrait*, tal como Hamon o descreve no romance zoliano [cf. Hamon 1998: 150 e seg.s]); e a **cena**, que serve de contexto e veículo à multiplicação de alusões pontuais.

Podemos de certa forma atribuir a'*Os Maias* essa qualidade de *descrição progressiva* que Marcel Schwob se atribuía (e a Stevenson) em 1888, e que será desenvolvida pela corrente simbolista [cf. Raimond 1966: 305/306]. Trata-se de uma descrição *modulada*, disseminada, tendencialmente fraccionada e gradual, em íntima relação com as opções tomadas no plano da focalização. Maria Eduarda é o exemplo perfeito de uma personagem descrita em proporção, sintonia e constante **correspondência** com a evolução da acção e da focalização interna de Carlos [cf. *infra* II Parte - A Ausência, III Parte - V Capítulo e IV Parte - IV Capítulo].

Além disso, a imagem do corpo surge, muitas vezes, figurativa ou simbolicamente associada a um enquadramento espacial - a rua, a casa, a sala, o camarote, o quarto - que lhe confere uma forma específica de exposição e de leitura. O momento da captação, com os seus efeitos de atmosfera, iluminação, realce ou contraste, imprime também importantes marcas na imagem física. Nas corridas, Steinbroken parece mais loiro, mais esticado, mais inglês, nesse dia de "*sport* oficial" [cf. OM: 328]; e, em Sintra, à luz fresca que entra pela janela do hotel, as espanholas de Eusebiozinho e Palma "pareciam mais gastas, mais moles, ainda pegajosas da lentura morna dos colchões, e cheirando a bafio de alcova." [cf. OM: 226]. Desta forma, o dispositivo material e circunstancial que *emoldura* a representação do corpo pode, em conexão com a adopção mais ou menos específica de um ponto de vista, integrar o processo de modulação e progressividade que referimos atrás como característica da descrição física n'*Os Maias*.

A representação do corpo parece, aliás, de certa forma obedecer aos regimes que Hamon enunciou para a referência icónica no romance oitocentista: a *localização* e a *deslocação* [cf. Hamon 2001: 310]. De facto, a sistematização e a promiscuidade, a previsibilidade e o *dépaysement*, a redundância e a descontextualização em relação ao meio ambiente caracterizam, generalizadamente, a corporalidade romanesca. Maria Eduarda, Steinbroken, Dâmaso, Ega, Guimarães ou Castro Gomes são alguns dos vários especialistas nesta arte de sempre parecerem, simultaneamente, típicos e exóticos.

Para além disso, é n'*Os Maias* importantíssima a representação em ausência, poética projecção (por metafóra ou metonímia) do corpo no espaço - um tipo de representação cujas implicações tentámos explorar na II Parte e que agora procuraremos completar, abordando as prolíficas relações entre a presença corporal e a espacialidade [cf. *infra* 1.2]. A representação em ausência - representação estética por excelência - parece constituir um dos formatos privilegiados da expressão do campo do desejo, das suas capacidades projectivas e da exploração dos seus interditos discursivos. O dizível e o não-dizível (como o *visível* e o *invisível*) circunscrevem, no romance, a sugestividade erótica da representação física, transcendendo esteticamente as leis da verosimilhança estrita.

Mas, se o desejo pode, efectivamente, consistir numa essencial perturbação da representação, num seu *desvio* - dever-se-á, simetricamente, atentar também nas modificações introduzidas pela perspectivação **irónica** de certas personagens, que lhes desvia e distorce, até à caricatura, a representação verosímil.

1.1 A cena e o retrato: aspectos gerais

N'*Os Maias*, é por vezes imprecisa a distinção entre *retrato* e *cena*. Como recorda Mitterand, a representação do corpo em movimento e interacção (a *cena*) ultrapassa em muito a referência pictural (a que iremos aludir ao longo da próxima sub-rubrica). Nota o mesmo autor:

> Dessiner un corps dans le volume d'un espace, c'est un problème du peintre. Le faire se mouvoir, se déplacer, agir, cela devient un problème du narrateur. [cf. Miterrand 1987: 107]

O discurso queirosiano parece particularmente sensível ao problema colocado pelo cinematismo corporal. Repetidas alusões a uma energia íntima que anima a aparência - como uma vida secreta que a representação exterior tenta captar - indiciam a percepção das limitações semiológicas do discurso verbal. Como com mais pormenor observaremos, por exemplo, na caracterização física de Maria Eduarda, as alusões estatuárias detêm um valor animista e fantasmático: induzem a menção da *estátua viva*, com esse "terno estremecimento humano nas suas belas formas de mármore" [OM: 245], essa "graça quente, ondeante e nervosa [...] sob as linhas ricas de mármore antigo" [cf. OM: 202].

Na representação dinâmica do corpo, F. Berthelot assinala a importância da acumulação de pormenores concretos, e do jogo de cores e movimentos, lembrando a importância do dispositivo teatral [cf. Berthelot 1997: 98]; destaca, em particular, a *entrada em cena* ou a primeira aparição da personagem, detentora de um papel decisivo na sua codificação corporal, na apresentação do seu temperamento e nas relações que estabelece com os parceiros (e com o leitor). O valor determinante da intensa e duradoura *primeira impressão* - globalizante mas minuciosa, variamente reevocada e glosada - pode ser observada no caso de várias personagens d'*Os Maias*, como Maria Eduarda, Ega, Alencar, Guimarães ou Dâmaso [cf. *infra* III Parte - V Capítulo e IV Parte - II, III e IV Capítulos].

No romance, muitas cenas observadas reconstroem a clássica topologia teatral - actores loquazes, ocupando um círculo iluminado, e espectadores mais ou menos silenciosos, na penumbra. Intensificados, n'*Os Maias*, pela predominante interioridade e domesticidade da cenografia, os aspectos relacionados com a luz parecem merecer especial atenção, desdobrando-se as alusões às várias formas de iluminação das cenas. A luz adquire, pois, um valor atmosférico, por vezes de elevado efeito dramático e simbólico - pense-se no relevo que detém, na última aparição de Afonso, o "clarão" que anuncia a chegada do

velho, e sublinha com um rasto "tom de sangue" o ruído dos seus passos afastando-se no interior da casa [cf. OM: 668].

A focalização interna torna Carlos, por excelência, um *espectador* e *observador*, cuja espessura física - suporte da presença e da *visão* - se aligeira e subtiliza. Porém, um curioso tropismo, exercido pela sua presença, magnetiza as atenções e olhares das outras personagens; o curioso jogo cruzado das linhas de observação e gesticulação, relativamente à interacção entre Carlos e os *outros* (com os seus recíprocos efeitos afectivos ou projectivos) provoca no romance um complicado sistema de **corporalidade correlativa**, especular e mimética.

Já a canónica representação literalmente *especular* (a de uma personagem que observa a sua própria imagem reflectida no espelho) é relativamente rara n'*Os Maias*. O motivo do espelho, enquanto suporte (ou alibi textual) de dados sobre o corpo das personagens pode, por vezes, funcionar também como um veículo material de informação sobre a relação do sujeito com a sua própria imagem. No caso de Carlos (também por força das suas funções especificamente enunciativas, materializadas na adopção da focalização interna), o espelho é substituído pelos olhos e discurso avaliativo das outras personagens, através das quais metaforicamente se *revê* (pense-se em Dâmaso e na sua incurável *fixação*). Maria Monforte e Carlos compõem brevemente ao espelho pormenores da sua aparência. Mas é Ega quem, sempre nos espelhos que adornam os espaços de Carlos, mais parece usar o espelho como instrumento de uma auto-avaliação complacente. Tal fenómeno pode traduzir uma duplo e irónico processo de clivagem do sujeito - recorde-se o episódio em que, nos aposentos de Carlos (seu ambíguo *dispositivo de projecção* figurativa e ficcional?), Ega se admira e se lamenta, ainda mascarado de Mefistófeles.

A representação física de João da Ega é, aliás, no romance, um modelo de representação cinética: os seus movimentos intempestivos e a sua volubilidade emocional e discursiva ajustam-se ao cariz descontínuo, contraditório e profundamente irónico da sua perspectivação figurativa [cf. *infra* IV Capítulo].

Outro típico exemplo de pretexto romanesco para a descrição física consiste na cena voyeurista, de cariz predominantemente erótico. No romance, é *Miss* Sara quem, surpreendida por Carlos na escuridão do jardim da *Toca*, protagoniza a perturbante encarnação de uma dupla personalidade - eco também da clivagem entre observador e observado, e das cumplicidades culposas estabelecidas entre ambos [cf. *infra* IV Parte - I Capítulo]. No que toca às outras cenas amorosas representadas no romance, nunca há, porém, um testemunho *flagrante* (que sempre pressupõe a presença do perverso terceiro

elemento, o *voyeur*). Focalizada pelo parceiro-sujeito, apenas a parceira-objecto surge *em cena* (como no caso de Ega, evocando Raquel, ou Carlos, sagrando metaforicamente Maria, deusa entre nuvens de oiro). Será preciso esperar pela parte final do penúltimo capítulo do romance; nessa fase, a lucidez culpada de Carlos permite-lhe um literal distanciamento do *ponto de vista*; e, na famosa cena da consumação consciente do incesto, tal como na sua evocação íntima (e supostamente objectiva) dos últimos encontros com a irmã, a representação permite a Carlos, e com ele ao leitor, *ver* os dois parceiros simultaneamente.

Como se pode concluir pelos exemplos aduzidos, neste romance é por vezes irrelevante a distinção entre *cena* e *retrato*; da mesma forma, tanto numa, como noutro, muitas vezes aparecem intimamente associados os regimes *directo* (menção explícita de partes do corpo) e *indirecto* (alusão às faculdades, dados, funções e actividades corporais).

Em sentido lato, o retrato físico é, n'*Os Maias*, muito mais do que um momento, mais ou menos isolado, de condensação discursiva da personagem. A cena nocturna em que Carlos surpreende *Miss* Sara no jardim é bem mais reveladora do que os sucessivos retratos diurnos da preceptora; e, nesta cena, as condições de visibilidade, análogas às condições psicológicas (a fase tenebrosa e secreta, a escuridão dos seres), não permitem sequer ao observador distinguir fisicamente o observado. Podemos dizer que, neste caso, a redundância e a abundância dos vários retratos da inglesa [cf. OM: 261, 350, 366, 454, 463, 520] sugerem, como *em negativo*, o ocultamento, a opacidade e a própria *invisibilidade* dos significantes mais efectivos da presença.

Contudo, o canónico *retrato da personagem* pode usufruir, no discurso romanesco, de uma relativa autonomia funcional. Philippe Hamon define o retrato como *um nó de virtualidades narrativas*, um *feixe* ou uma *soma de traços sincrónicos* [cf. Hamon 1998: 162]. Não podemos deixar de assinalar, no romance, a ocorrência deste tipo de formações, considerando-o, no entanto, integrante da macro-estrutura da corporalidade romanesca, e submetido aos mesmos sistemas simbólicos que a esta parecem presidir [cf. *supra* I Capítulo].

Também neste romance se podem descrever as técnicas básicas do retrato como circunscrevendo no romance uma *motivação*, uma *distribuição* e um *sistema semântico* relativamente precisos [cf. Hamon 1998: 150 e seg.s]. Tal como em muitos romances naturalistas, o retrato frequentemente surge, n'*Os Maias*, textualmente motivado pela actividade de observação de uma personagem ou de um grupo de personagens. Assim, as breves descrições do esbelto Carlinhos, em Santa Olávia - ao lado do avô, à mesa,

brincando com os Silveiras ou baloiçando-se no trapézio - integram os vários momentos da visita de Vilaça à quinta e a adopção da sua focalização. Do mesmo modo, a inesperada visita de Ega ao elegante consultório de Carlos, em Lisboa, é o contexto para a descrição desse "outro Ega", *dandy* e de peliça, realizada através da focalização interna do amigo.

De forma geral, os retratos n'*Os Maias* parecem sempre tributários de uma particular **polarização focal**. Às vezes, não é fácil a identificação precisa das personagens focalizadoras, veículos instrumentais da representação das outras. O retrato de Afonso, no I capítulo [cf. OM: 10], não é claramente imputável a nenhuma personagem definida. De forma difusa, este seu retrato integra a focalização predominantemente omnisciente que há-de vigorar ao longo dos três primeiros capítulos do romance; mas essa *voz desencarnada* de um narrador impessoal e externo apoia-se, contudo, de forma algo ambígua, na *citação* de instâncias discursivas mais ou menos intradiegéticas, que sobre os Maias e a sua casa vão tecendo considerações, comentários e conjecturas: a "vizinhança", "algumas raras pessoas que em Lisboa ainda se lembravam dos Maias", Monsenhor Buccarini, os Vilaças pai e filho, os Maias avô e neto, cada um com as suas idiossincrasias e dialectos.

Já a brevíssima descrição de Maria Eduarda Runa, não sendo directamente imputável a Afonso, sofre no entanto, inevitavelmente, os efeitos da função de *pivot* que este exerce na narração pregressa dos dois primeiros capítulos do romance. Como faz notar Margarida Vieira Mendes, Afonso é, nesta fase do romance, "o principal condutor da história" [cf. Mendes 1974: 43]. E tanto é assim que, sobre as características físicas de Afonso - uma personagem quase-focal e, por isso, tendencialmente *invisível* - não serão fornecidas mais indicações, nestes capítulos cuja narração parece ambiguamente intermediada pela figura do velho Maia (é a partir dele, por meio dele e e em torno dele que se estabelece a analepse).

O caso da representação física dos procuradores é, sob este ponto de vista, particularmente curioso: *ninguém* os descreve, porque talvez *ninguém* os *olhe* atentamente; nenhum retrato lhes é dedicado. O mais interessante é que a sua assídua presença na narrativa não perde, com isso, nenhum peso orgânico. E isso pode dever-se a dois factores. Por um lado, o discurso fixa-lhes gestos, olhares, hábitos, reacções cujas redundância, repetição e coerência propiciam a sedimentação de um forte *efeito-personagem*. É um efeito adstrito sobretudo às discretas mas numerosas menções (directas ou indirectas) a aspectos físicos acessórios: chapéu, *cache-nez*, repas de cabelo,

lenço, alfinete de gravata [cf. OM: 53, 54, 57, 77, 85, 95, 116, 252/254, 631/637, 641/642, etc]. Por outro lado, a sua proximidade das figuras centrais, no exercício da sua função de observadores, coadjutores e certificadores diegéticos, permite que a espessura orgânica dos procuradores (indirectamente mencionada) seja constantemente investida nas alusões às actividades corporais e verbais do olhar, do inquirir, do avaliar, do apresentar, do introduzir e preparar, ou do comentar, contrapontuar, concluir, rematar [cf. *infra* IV Capítulo]. Permanentemente acompanhando as várias fases do devir narrativo, os Vilaças constituem, assim, um caso extremo de economia descritiva e de motivação *funcional* da representação física, tornada quase perfeitamente episódica e instrumental.

Visitas, encontros, reuniões, jantares são *topoï contextuais* [cf. Hamon 1998: 160] que emolduram os retratos (realizados sobretudo aquando das primeiras aparições das personagens): Maria Monforte é observada por Pedro e Alencar, do limiar da porta do café lisboeta em que se encontram; a chegada de Carlos a Lisboa, vivamente esperada pelo avô e o seu círculo de amigos, proporciona a descrição da personagem a partir da sua enternecida contemplação pelo avô e pelos convivas do Ramalhete (uma descrição ela própria desdobrada e contrastante: primeiro materializada nos comentários sobre a sua imagem em fotografia, depois *ao vivo*); o jantar do hotel Central, particularmente produtivo no que diz respeito a encontros e retratos, marca a primeira aparição de Maria Eduarda, e apresenta a Carlos ainda Alencar, Dâmaso e Cohen; as corridas do hipódromo permitem-lhe conhecer Darque e Clifford; no teatro, conhece finalmente a Gouvarinho, depois de ter procurado em vão *gouvarinhar-se*; e os serões no Ramalhete são o mais importante centro convivial do romance - aquele que fundamentalmente gera e coordena a teia de figuras físicas e a sua interacção.

Com as suas *constrições de campo* e inerente *parcialidade*, a observação personalizada através de Carlos, Ega e Vilaça (as três personagens focalizadoras do relato), vai igualmente conferir a praticamente todos os retratos romanescos o seu iniludível **subjectivismo**, que os devaneios solitários e contemplativos destas personagens (sobretudo de Carlos, mas também de Ega) vão extremar.

Como já observámos na II Parte, a ausência temática ou declarada de uma personagem - geralmente mencionada por outras - antecede frequentemente, de forma imediata, a sua entrada em cena no discurso: vejam-se os casos de Ega, de Carlos, de Craft, da Gouvarinho, de Guimarães ou de Palma Cavalão. Outras vezes, é a pontual entrada em cena da personagem que pretextua um seu retrato global, o qual integra por vezes a sua história: é o caso do papá Monforte, de Eusebiozinho, de Steinbroken ou do Baptista, o

criado de Carlos. A partir deste retrato inicial, o discurso limita-se a menções pontuais, parciais, geralmente indirectas e redundantes. Como é óbvio, o retrato global da personagem integra, preferencialmente, a fase de apresentação dos dados romanescos: a primeira metade do romance, de cada capítulo ou episódio.

Todavia, a distribuição discursiva da representação física não se esgota no retrato. De forma terminologicamente menos satisfatória, P. Hamon distingue no retrato - pausa descritiva em sentido restrito - o *retrato-escansão* e o *retrato-baliza* que, segundo este autor, se destinam a transmitir a actualização progressiva da virtualidade pessoal, ritmando, na diacronia da personagem, os momentos fortes (positivos ou negativos, eufóricos ou disfóricos) da sua história [cf. Hamon 1998: 162].

Quanto a nós, achamos preferível não considerar o retrato como um *facto discursivo* isolado, mas antes o considerar integrante da representação física global; consideramo-lo, por isso, necessariamente sujeito aos efeitos semântico-simbólicos - que nas próximas páginas procuraremos abordar - de espacialidade, iconicidade, transfiguração, desfiguração, antítese, fusão, modulação, repetição e contrapontuação, típicos da figuratividade romanesca em geral e da sua sintaxe corporal.

De uma maneira geral, a representação física pessoal tende, no romance, a impregnar intensamente o discurso. Nele por vezes assinala, de forma especial, os aspectos mais fortemente **orgânicos** da identidade pessoal, nos seus *momentos cruciais* e nas suas *crises* [cf. Hamon 1998: 165]. Por exemplo, a representação de Carlos - em bébé, ao colo da ama ou do avô, em rapazinho, e em adulto - escande *materialmente* o devir da história e traduz figurativamente o sentido (biológico e simbólico) investido na corporalidade do protagonista romance [cf. *infra* VI Capítulo]. Da mesma forma, a representação física de Maria Eduarda, sempre singularmente brumosa e imprecisa, só pode tornar a personagem *legível* quando é possível reconstituir-lhe, mesmo fragmentariamente, uma diacronia **biológica**. Em certa medida, a narrativa pode resumir-se ao completamento e consumação progressivos e recíprocos da identidade corporal dos dois irmãos Maias.

Já a identidade de Afonso parece absorvida na sua velhice, uma espécie de pré-requisito diegético, traço constitutivo e literalmente *prévio* à intriga principal. Significativamente, os três únicos retratos globais desta personagem são o da sua inicial apresentação narrativa, que já referimos, o da sua aparição já "espectral" e o da sua morte. Ao longo do romance, como veremos [cf. *infra* V Capítulo], as referências físicas vão praticamente limitar-se a assinalar no avô o sorriso enternecido, a reserva, a ausência e o distante - mas insistente e actuante - **olhar** sobre o neto. De certa maneira, no final, o seu

desaparecimento traumático apenas acentua a força simbólica da ausência, que foi a de Afonso ao longo de quase todo o romance.

Maria Monforte é outro caso em que o impacto simbólico da representação física ultrapassa em muito a peripécia da história ou o fragmento descritivo constituído pontualmente pelo retrato. A exuberância erótica do particular *dispositivo sedutor* que lhe está associado infiltrar-se-á ciclicamente na narrativa, conferindo-lhe uma coerência corporal, muito para além da sua representação individual.

Por vezes, no entanto, os traços físicos encerram um específico *programa narrativo* pessoal, funcionando como sintomas precisos: é o caso da representação de alguns dos convivas de Santa Olávia [cf. *infra* IV Parte - I Capítulo]. Neste capítulo do romance (o III), a representação física das personagens funciona como uma espécie de prévio lançar dos dados físicos determinantes. São neste capítulo estabelecidos **paradigmas corporais**, como o da abjecção feminóide (Eusebiozinho), ou o da virilidade muscular (Brown). A descrição destes corpos *sintomáticos* é particularmente nítida e redundante, fortemente imbuída de valoração e simbolicidade [cf. *infra* IV Parte - I Capítulo]; tal descrição é, desse modo, claramente permeável a um fácil isotopismo figurativo, que mais agilmente lhes fixa, operacionaliza e simplifica o sentido, permitindo-lhes uma articulação simbólica muito estável. O retrato final de Eusebiozinho limita-se a apontar-lhe a previsível continuidade figurativa e simbólica, sugestivamente cristalizada no III Capítulo. A fixidez e a aparente imutabilidade física que Ega (e Dâmaso) observa em Carlos pode, em parte, ter este sentido igualmente.

Além disso, a temporalidade diegética conta, ao nível da representação corporal, com outro importante factor de coesão: os efeitos físicos da hereditariedade, força responsável pelo afloramento recorrente de certos traços fisionómicos (os olhos, por exemplo), que funcionam como um traço hermenêutico, estabilizam uma *decifração* e induzem uma revelação física final [cf. *infra* V Capítulo e IV Parte - II, IV e V Capítulos].

Os retratos físicos integram outra importante componente: a das referências ao **vestuário**. Tal como a *vestignomia* dos romances de Balzac, n'*Os Maias* a roupa das personagens classifica ou desclassifica uma personagem, revela ou desenha um corpo, exprime uma relação, conta uma história. O esplêndido chapéu de Guimarães exibe toda a pomposa gravidade da personagem. Como resume Roger Kempf,

> Mais que le vêtement efface pour interdire ou s'efface pour laisser voir, qu'il entretienne ou allume le désir, toujours il pactise avec le corps. Bien plus, il y adhère si intimement qu'on ne saurait les

> séparer sans dommage.[...] Toute évocation de costume ou d'accessoire est toujours contemporaine d'une actualité, d'une présence ou d'une absence, d'un destin [...] [Kempf 1968: 118/119]

Moldando ou insinuando o corpo, o vestuário pode confundir-se com ele. Cetim e veludo são atributos aplicáveis tanto à pele como ao tecido. N'*Os Maias*, não há nunca inteira nudez, nem fetichismo puro: o valor da roupa depende do corpo que o habita; recentemente despido, o casaco de veludo exala a presença próxima de Maria; mas a caixa de cartão do Ramalhete, com restos misturados do guarda-roupa de Afonso e de Maria Eduarda, tem o valor do lixo. Separada para sempre do corpo a que pertence, a roupa torna-se apenas despojo: o corpo é como a alma da roupa.

Aspecto amplamente caracterizador da personagem, a escala cromática escolhida para o guarda-roupa pessoal adquire marcada e sistemática simbolicidade. A harmonia tipicamente *tonal* e indecisa do vestuário de Maria Eduarda (equivalente à dos olhos e cabelos) acompanha-lhe o aparecimento radioso, a visibilidade discreta e íntima e o obscurecimento final, oscilando entre o branco da primeira aparição no peristilo do Hotel Central, o escuro das *toilettes* caseiras de Lisboa, o claro e campestre da *Toca* e o negro da partida [cf. OM: 156, 202, 204, 260, 305, 348, 365, 430, 454, 462, 534, 583, 681, 686/687].

Já a condessa de Gouvarinho prefere os fortes contrastes cromáticos, indiciados pela oposição entre a cabeleira fulva e a brancura da pele; e as suas *toilettes*, quase sempre "exageradas" como o perfume, parecem também possuir uma curiosa propriedade adicional: a de produzirem ruído [cf. OM: 135, 141/143, 205, 327, 388, etc.]. A brilhante Maria Monforte convoca as cores primárias - amarelo, vermelho, azul - definidas em função do azul dos olhos e do louro dos cabelos. Encarnación, como uma *encarnação* degradada da Monforte, veste também de azul - mas usa uns execráveis e dissonantes sapatos de cetim verde. Algumas senhoras particularmente volumosas tornam-se especialmente vistosas: a corpulenta senhora Sousa Neto está vestida de escarlate no jantar dos Gouvarinhos [cf. OM: 388], a enorme baronesa de Craben, nas corridas, estala dentro de um vestido azul de gorgorão com riscas brancas.

Reencontramos talvez aqui, obliquamente, o reequacionar da canónica oposição entre a *cor* e o *traço* (conjugados, no caso da vistosa indumentária da baronesa bávara). Mesmo que ambiguamente, também Eça parece colocar-se entre os partidários do *traço*, a quem a cor pode parecer suspeita, vulgar, gritante, excessivamente sensorial [cf. Hamon 2001: 170]. O impacte da cor forte ocasiona geralmente efeitos de grotesco: é o caso de Ega, de Dâmaso, ou da senhora Sousa Neto. Uma certa valorização da subtileza e da seriedade

veste Maria Eduarda de linhas e contornos, mesmo indefinidos, mais do que de contrastes cromáticos exarcebados. Lembremos, no entanto, que as duas prostitutas espanholas, Lola e Concha, estão ambas de cetim preto em Sintra, com cauda e mantilha.

Mesmo na caracterização física das mulheres - canonicamente mais *carnal* e erotizada - o discurso romanesco evita a descrição da nudez. Há referências à pele, à insinuação do nu; mas, de forma sistemática, o discurso parece conformar-se a um programa de erotização do corpo feminino que lhe estipula um escrupuloso **regime elíptico**. Neste regime imperam a antecipação estética, a substituição erótica, e o sentimento de excitante iminência da nudez, produtos da função reconstrutora e reconfiguradora do desejo e da imaginação. É um programa erótico que, a propósito da Gouvarinho, Carlos pode definir assim:

> [...] aquele bonito corpo oferecia-se, tão claramente como se se despisse. [...]. A sua imaginação despia-a, enrolava-se-lhe no cetim das formas, onde sentia ao mesmo tempo alguma coisa de maduro e de virginal [...] [OM: 210/211]

Torna-se, por isso, maior e mais intensa a função ocultadora e insinuadora do vestuário íntimo, impregnado da contiguidade directa com o corpo, fortemente evocador da presença física, e sobretudo daquilo a que ela está estética, irónica ou eroticamente associada. Abundam no romance referências aos *robes-de-chambre* de várias personagens, como aos de Ega (um dos quais particularmente aparatoso) e aos roupões de rendas ou de seda leve que mal cobrem a nudez de Maria Eduarda. O vestuário de Ega traduz o pendor excessivo, teatral e artificioso da caracterização da personagem - aspectos de certo modo extensivos a Dâmaso, à condessa de Gouvarinho ou a Maria Monforte. Não há nenhuma referência precisa ao vestuário de Carlos - a não ser a unânime menção da sua elegância e luxo; e o seu próprio roupão apenas lhe sublinha a imagem estética de *Príncipe da Renascença*. Por outro lado, Afonso parece ter uma predilecção pelas suas peças de vestuário mais usadas, como exalações da sua intimidade, e da sua velhice: a quinzena de veludilho, o capote azul de viagem (com que realizará a *última viagem*).

Certos detalhes de *toilette* são por vezes mais importantes que o modelo da roupa, sumariamente notado. A partir de certo momento, o marquês surge permanentemente abafado num *cache-nez*. Enfeites de coral e condecorações várias (insígnias de triunfo social) adornam os peitilhos de Vilaça Júnior, Sousa Neto e, no final, Cruges. Dâmaso,

sempre atento aos pormenores, não descura o véu nas corridas, os botões de punho, o hábito de Cristo, a rosa na botoeira; como lhe dirá Carlos, a acumulação de adereços "fica bem ao seu tipo" [OM: 267]. Vilaça-pai não dispensa as flanelas, os bentinhos, o *cache-nez* - como Vilaça-filho o precioso chapéu e a bengala, Taveira e Ega as peúgas bordadas. Sempre cúmplice, Melanie esconde-se num xaile, desesperada, depois do regresso de Castro Gomes; e, à partida, despede-se de Ega, embrulhada numa enorme *ulster*. Maria Eduarda parece possuir a arte do detalhe vestimentar [cf. OM: 365, 471, etc.]. Uma concepção de "superioridade do gosto" (baseada nos valores da "simplicidade" e da "justeza" - critérios também eminentemente morais) encarna talvez mais facilmente neste género estético *menor* constituído pelo adereço.

O vestuário parece, efectivamente, não só deter um estatuto coadjutor da caracterização da personagem e da sua evolução diegética, mas também, mais particularmente, constituir o signo principal da sedução física, permitindo a notação estética do real e induzindo a erotização do corpo. Em sentido lato, é o *revestimento* que cria directamente a aparência, permitindo a representação dos efeitos de luz e a criação de atmosferas, e accionando os mecanismos da interpretabilidade da presença física (e também entreabrindo, frequentemente, as vias da sua refutação). Verdadeiro operador de legibilidade do corpo, o vestuário confere-lhe sentido e forma; a dialéctica entre exterior e interior encontra no atributo vestimentar um signo de elevada produtividade.

Ocultando e disfarçando o corpo, a roupa representa, por um lado, a persistência ténue do motivo do obstáculo ao amor; e, por outro lado, substituindo o corpo, representa, por metonímia, a sua sacralização erótica. Desde que retenha algo da presença que o habita, toda a peça de vestuário tem, virtualmente, a vocação da relíquia ou do fetiche. Por outro lado ainda, as relações entre o signo vestimentar e o corpo que ele reveste parecem, em certos casos, tender à representação do diáfano, do inefável e do incorpóreo, como a emanação das coisas materiais - e a sua transfiguração poética. Veja-se, a este propósito, a representação física de Maria Eduarda e a incidência do motivo da *nuvem* no interior desta representação [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo].

Podemos considerar, em resumo, que os diversos invólucros do corpo - a pele, o vestuário, o espaço - funcionam de modo idêntico, aflorando a superfície corporal e sofrendo-lhe os afloramentos vindos do exterior. Toda uma dialéctica (e uma hermenêutica) das marcas e das insígnias (revestimentos, rugas, cicatrizes, sinais) permite *ler* o corpo como um veículo fortemente *semafórico* [cf. Hamon 2001: 189]. Alencar, com o "cavo" e o "profundo" que lhe marcam a figura - dos sulcos das faces à voz - é bem a

imagem física da interacção entre sinais interiores e exteriores, entre *impressões* e *expressões*.

De resto, todo um conjunto de referências estéticas, como outros tantos *adereços* fisicamente motivados - menções literárias, mitológicas, históricas e plásticas - apoia em permanência o *sistema do retrato* queirosiano, verdadeiro universo de indícios [cf. Hamon 1998: 166 e 2001: 193]. Príncipe da Renascença, Juno, Ceres, Vénus, a Dama das Camélias, Afonso de Albuquerque, Danton, Victor Hugo, Mefistófeles, Hércules, Apolo, Jesus Cristo, o Menino Jesus, o Bambino Sagrado - são alusões em que se mesclam os efeitos do desejo e da ironia. Duplicando a representação discursiva, estabelecendo em relação a ela uma **distância** enunciativa, estilística ou ideológica, um catálogo referencial de *imagens feitas* (imagens "falsas e literárias", imagens "de estampa") acciona a dimensão mítica da representação física, e reforça a sua verosimilhança figurativa, por efeito paradoxal da citação, da caricatura ou da duplicidade ficcional [cf. *infra* IV Parte].

1.2 O corpo e o espaço

Tal como a definimos até aqui, entendemos a representação pessoal como categoria de elevada produtividade simbólica, extensível à espacialidade envolvente. Sobre as formas de constituição do signo personagem, e comentando as propostas de Bellemin-Noël, declara Pierre Glaudes:

> Ce qu'on appelle un personnage est [...] un objet parmi les objets, qui réagit a ce qui l'entoure parce que cela se trouve placé autour de lui précisément pour le circonscrire, le façonner. Tout ce qui est montré esta apriori, sans qu'il soit besoin de le préciser, attribué à celui par rapport à qui cela se trouve montré [...] Tout compte, et pas simplement le contenu du discours des personnages et sur les personnages. [Glaudes 1991: 182]

As relações entre o corpo da personagem, os objectos e o espaço que a rodeia terão, segundo Henri Mitterand, ocupado particularmente a estética dita realista, a partir de Flaubert [cf. Mitterand 1987: 107]. Este autor defende que toda a menção de objectos (pontos de apoio para a percepção mas, igualmente, signos de escolhas ou estereótipos existenciais), cumprirá um minucioso *programa subjectivo* de apreensão espacial e fenomenológica. Tal programa organizará literalmente os comportamentos da personagem focalizadora: as suas condutas afectivas e orgânicas (compreendendo

indicações proxémicas, relativas às posições, às distâncias, às aproximações e aos afastamentos); as suas condutas pragmáticas (os gestos, as deslocações); as suas condutas cognitivas (de reconhecimento e interpretação) [cf. Mitterand 1989: 5].

Quanto a nós, partimos do princípio de que uma concepção maximalista do *efeito-personagem* - concepção que vivamente desposamos - é indissociável da noção central deste nosso trabalho: a noção de que, n'*Os Maias*, a representação do corpo (ou, talvez melhor, da presença física) é, no discurso, um dos mais relevantes elementos de coesão. O íntimo acordo entre o objecto e o corpo - ou, por vezes, o seu estridente desacordo - empresta à figuratividade romanesca as suas permanentes propriedades de sugestão, de memória, e de coerência. Cremos que o estudo do imaginário corporal n'*Os Maias* deverá valorizar a forma como o somático confina com o topológico, como o corpo se enraíza no espaço - numa nova espécie de *inter-determinismo figurativo* que confina, em parte, com o poético e o simbólico e, em parte, com o ideológico.

N'*Os Maias*, as questões da *reduplicação* [cf. Hamon 1998: 183] ou da interacção figurativa e simbólica entre as personagens e os espaços em que se movem ou se projectam - seja através da disseminação dos seus traços no meio, seja através da representação das mútuas dissonâncias e contrastes reveladores - serão aspectos que poderemos assinalar em várias passagens. São exemplos a representação da visita de Maria Eduarda e Carlos à *Toca*, ou a do infeliz jantar de ambos com Cruges, tal como as relações estabelecidas entre a diletante e cosmopolita remodelação do Ramalhete e o *estetismo* da figura de Carlos, ou ainda entre o fascínio intimista e tenebroso sobre ele exercido nos últimos tempos por Maria, e a quietude ameaçadora e envolvente da sua casa adormecida da rua de S. Francisco [cf. *infra* VI Capítulo e IV Parte - V Capítulo].

Por outro lado, e conforme já pudemos assinalar [cf. *supra* II Parte], a representação da visita de Carlos ao hotel Central constitui um momento particularmente denso de projecção da presença física no espaço. Impregnado da presença de Maria, o espaço encerra-lhe a *simbólica existencial* [cf. Miterrand 1987: 125]; e, *intensionalizado* pelo desejo, reifica-a, amplifica-a e subtiliza-a. São, assim, duplas a apropriação e a modelagem (o literal *afeiçoamento*) desse espaço íntimo pelo corpo das personagens - pelo corpo de Maria, habitante ausente, e pelo corpo de Carlos, visitante que a pressente. Desta forma, podemos considerar tal momento como um eloquente exemplo da *função intensional* das estruturas figurativas do texto, dinamizadas por uma fortíssima carga simbolizante [cf. Reis e Lopes 1990: 196/197]. As relações entre o *Habitus* e o *Habitat* [cf. Mitterand 1987: 126], correspondendo a uma reversível e generalizada relação metonímica entre corpo e lugar,

como entre continente e conteúdo, parecem, assim, particularmente aptas a traduzir uma multiplicidade de combinações e comutações entre substâncias e linguagens.

Como mais desenvolvidamente observaremos [cf. *infra* IV Parte - III Capítulo], há n'*Os Maias* abundantes testemunhos dessa intensionalidade interactiva, que impregna, miudamente, o nível micro-estrutural do romance. A representação física da condessa de Gouvarinho e os seus contextos locais, nos seus contrastes, excessos e dramáticas cenografias, assim como os retratos e menções físicas de Maria Eduarda, de Maria Monforte, Alencar ou Ega são exemplos dessa *função intensional* que assim parece jogar-se, simultaneamente, em vários tabuleiros axiológicos diferentes: o espacial, o orgânico, o erótico, o social.

Muitas vezes *tomada* de longe, sempre sob a perspectiva de Carlos [cf. *supra* II Parte e *infra* IV Parte - IV Capítulo], a representação física de Maria Eduarda sofre uma dupla ou tripla *refracção* (ou distorção), ao nível material como ao nível mental e fantasmático: refracção pela distância (radicalizada na ausência e na busca), refracção pelo desejo, refracção ainda pela profundidade espacial do seu campo material de projecção. A continuidade e as transformações da sua representação valorizarão, sobretudo, a **atitude** de Maria, mais do que as suas deslocações. Estática mesmo quando caminha e se afasta, o espaço em que se destaca e o movimento que executa são constitutivos da imagem do seu corpo [cf. Mitterand 1987: 117].

No Aterro, o movimento que anima a silhueta de Maria Eduarda acrescenta à imagem estatuária o perturbador eco de uma vibração interior, espécie de metáfora da presença irrepresentável - numa notável forma de *economia descritiva* [cf. Mitterand 1987: 118] que só pode imputar-se à representação subjectivizante: "[...] aquele corpo maravilhoso onde vibrava, sob as linhas ricas de mármore antigo, uma graça quente, ondeante e nervosa". O seu "andar" (e não os seus "passos" - no interior do mesmo registo corporal directo, note-se a subtil ênfase alegorizante), parece a Carlos o "de uma deusa pisando a terra". E as várias valências do espaço (climatéricas, extensivas, sociais) ("luminoso fim de tarde", "cais triste de cidade antiquada") contribuem, por contraste e amplificação, para a progressiva acentuação do cariz espectral do corpo: "um destaque estrangeiro, como o requinte claro de civilizações superiores", " À maneira que ela se afastava parecia-lhe maior, mais bela" [OM: 202/203].

Da mesma forma, na representação de Maria Monforte em Arroios, a multiplicação de signos reflectores - os espelhos, os brilhos, os quadros vivos, a corte de admiradores - mimetiza a expansividade cenográfica do seu corpo, que literalmente ocupa todo o espaço textual e lhe comunica a sua vibração capitosa e frívola:

> 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 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 túlipa real, opulenta e ardente [OM: 36].

Aqui, a focalização tendencialmente omnisciente valoriza subtilmente um pormenor (o "colo nu") que, integrando as séries temáticas da *mãe* ("lácteo", "copioso", "opulento", "encher", "grande") e da *deusa* ("dar luz", "radiante", "real", "Juno", "diamantes", ouro/"loira") parece recuperar os valores sumptuários tanto da nudez, como da acumulação - que a referência renascentista vai depois unificar. O excerto consegue recriar, assim, a exuberância do universo teatral de um corpo e de um espaço que, entre o *preenchente* e o *preenchível*, mutuamente se correspondem ("altas salas"/"grandes sedas"). Os dois primeiros períodos (mais breves e sintetizantes) e o último (mais longo, ponderado ainda por uma oração adjectiva reduzida de gerúndio, que o introduz, e jogando habilmente com os valores animado e inanimado dos adjectivos e substantivos, que exprimem o paralelismo entre a flor e a mulher) parecem também completar-se. O período intermédio, mais longo e segmentado, coordenando três orações, consiste numa enumeração em que se sobrepõem traços sensoriais, cénicos e icónicos, criando uma sequência ampla a que as similitudes rítmicas e fónicas ("radiante"/"diamantes"/"tranças", "Juno"/"ebúrneo"/"nu", "altas"/"salas") acrescentam respiração e reiteração melódicas - que "o rumor das grandes sedas" vai absorver no cenário.

Deste modo, a estrutura sintáctica (e prosódica) do texto torna o próprio *espaço textual* um ícone do *espaço do corpo* [cf. Miterrand 1987: 119/121]. Evocando o corpo e as suas relações de complementaridade e especularidade com o espaço, a espessura textual parece, ela própria, adquirir uma gestualidade, uma subtil **flexuosidade orgânica**. De alguma forma ao discurso se comunica, assim, uma espécie de corporalidade.

1.3 Da pintura à caricatura: as técnicas do retrato

Verificamos portanto que, neste romance, a descrição do corpo em muito ultrapassa a definição dos seus contornos plásticos. A criação do sentidos discursivos de que a menção corporal pode revestir-se transcende assim, vastamente, o estrito domínio da técnica descritiva mais ou menos *para-pictural*.

De qualquer forma, é sensível n'*Os Maias* a pontual adopção, pelo discurso, de uma atitude *retratista*, traduzida pela atenção descritiva a alguns elementos estéticos afins dos do pintor, tais como os enumerados por Francis Berthelot [cf. 1997: 95]: o tema, a luz, a *mise-en-abîme,* o enquadramento, os pormenores seleccionados do corpo (por exemplo, sublinhando semelhanças ou oposições entre as várias partes mencionadas: é o caso da testa e dos longos bigodes de Alencar, mais *elevados* e *espirituais* do que os seus maus dentes ou a casaca mal-feita).

Na descrição espacial, a referência ao **quadro** é por vezes explícita (a "tela sublime" avistada, por Carlos, Alencar e Cruges a partir de Seteais, ou a "tela marinha" avistada por Afonso do terraço do Ramalhete). Através da focalização interna, os *narradores-observadores* situam o leitor diante de um "quadro maravilhoso" ou "íntimo". A exclusão, do âmbito do quadro, do objecto que o observador aí desejaria observar, pode reforçar a inacessibilidade dos elementos integrantes dessa imagem, conferindo-lhes um enquadramento estético, uma distância e uma profundidade afectiva adicionais - que a referência à *moldura* (o arco de pedra ou as cantarias brancas dos prédios) e à amplidão do horizonte avistado vêm sublinhar. Tal inacessibilidade reenvia pois, subtilmente, para a um corpo que, ausente do quadro contemplado, é desejado pelos sujeitos que o contemplam. Do terraço do Ramalhete, Afonso perscruta o horizonte, esperando Carlos; em Sintra, é a ausência de Maria Eduarda que se projecta, distante, no espaço contemplado. No Ramalhete, Afonso parece o único contemplador desse quadro doméstico; em Sintra, o prazer da contemplação física modula-se pelo carácter diversificado dos elementos emocionais e culturais em jogo, envolvendo, nos três observadores do quadro, uma pluralidade de *pontos de vista*:

> Cruges achou aquele quadro digno de Gustave Doré. Alencar teve uma bela frase sobre a imaginação dos Árabes. Carlos, impaciente, foi-os apressando para diante. [OM: 241]

A componente para-pictórica do discurso permite igualmente compreender a forma como, sobretudo nas descrições de Maria Eduarda, as variações de enquadramento (*picado* ou *contrapicado*) podem fazer valorizar, no quadro contemplado, o seu aspecto panorâmico e cenográfico ou, pelo contrário, intimista e invasivo. Uma estética do *liliputiano* e do *gigantesco* - profundamente subsidiária de um regime nocturno do imaginário - parece, de certo modo, escandir fantasticamente a representação de Maria, conferindo-lhe valores numa escala que vai desde a divinização à bestialização [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo].

A alusão propriamente pictural - alusão ao objecto pictórico representando uma personagem da história - materializa-se na referência aos retratos de Pedro e da condessa de Runa, patentes no Ramalhete. Tais retratos evocam duas presenças silenciosas que, até ao fecho da obra, parecem tutelar o palacete, a família e o próprio romance. Mas a descrição isolada e impressiva do "retrato de espanhola", exibido pelo judeu Abraão a Carlos e a Craft, encerra, provavelmente, um programa estético mais preciso:

> Era um retrato de espanhola, apanhado a fortes brochadelas de primeira impressão, e pondo, sobre um fundo audaz de cor-de-rosa murcha, uma face gasta de velha garça, picada das bexigas, caiada, ressumando vício, com um sorriso bestial que prometia tudo. [OM: 155]

Para além de aspectos mais explicitamente axiológicos (moralizantes), destaque-se, na descrição desta pintura, a menção implicitamente valorizadora da "audácia" e da "primeira impressão", assim como a concepção de uma hermenêutica plástica ancorada na actividade do receptor-observador.

A actividade descritiva parece, afinal, duplamente tributária da referência plástica: a actualização da *Ut pictura poesis* horaciana implica, como em segundo grau, que a imagem verbal duplique, através da descrição de um quadro, a imagem icónica. A referência de Hamon ao processo de condensação de *traços*, considerando-o típico do retrato literário [cf. Hamon 1998: 167], pode ler-se como uma concessão implícita deste crítico ao carácter para-pictórico da descrição física. Tal carácter pode, como vimos, conferir ao retrato romanesco directas implicações estilísticas - nomeadamente no que diz respeito a uma concepção *espacialista* do discurso, tomado frequentemente como uma superfície ou um campo de figuração em que se seleccionam e coordenadamente se inscrevem traços, tons, formas e relevos (na dupla acepção destes termos).

De todas as formas, o retrato possui, n'*Os Maias*, os dois aspectos gerais que Philippe Hamon assinala no retrato zoliano [cf. Hamon 1998: 167]: a concentração de traços caracterizadores, e a justaposição destes traços, o que envolve, em muitos retratos, a preferência pela construção paratáctica. Instado a descrever a nova cantora lírica, explicita-se por meio de Taveira a clara postura pictural da descrição física:

> - Vamos a ver, Taveira, que tal é ela? - inquiria o marquês.
> - Cheia - dizia o Taveira colocando as palavras como pinceladas - , alta, muito branca; bons olhos; bons dentes... [OM: 126]

A construção frásica de tipo coordenativo, a selecção e acentuação de detalhes marcantes, materializa-se na acumulação sucessiva de traços ("pinceladas"), separados por vírgulas e pontos-e-vírgulas, e associa-se aqui, como na generalidade dos retratos físicos do romance, a três princípios de base, intimamente correlacionados e quase sempre coexistentes: o sistemático **subjectivismo** do retrato (e o decorrente perspectivismo descritivo), a **percepção globalizante** (a iniciar e/ou a encerrar o retrato), e a **fixação selectiva** de alguns pormenores corporais (olhos, dentes, pele).

Mesmo breves notações, como as relativas a Maria Eduarda Runa -

> - [...] uma linda morena, mimosa e um pouco adoentada [OM: 15] -

ou a D. Eugénia Silveira -

> - A viúva, D. Eugénia, limitava-se a ser uma excelente e pachorrenta senhora, de agradável nutrição, trigueirota e pestanuda [OM: 68] -

ou a Craft -

> - Achou-se em face de um homem baixo, louro, de pele rosada e fresca, e aparência fria. Sob o fraque correcto percebia-se-lhe uma musculatura de atleta. [OM: 153] -

- manifestam uma idêntica estrutura de base: o subjectivismo. No primeiro caso, preponderam no retrato a narração, a axiologia e a perspectiva dinamizadas pela presença de Afonso; no segundo caso, o retrato acompanha a focalização interna de Vilaça, de visita a Santa Olávia; no terceiro caso, o retrato é tributário da adopção geral da focalização interna de Carlos, e da sua observação particular, motivada por um encontro casual na rua. Nos três casos, prevalece o regime indirecto e geral (alusão a faculdades e a dados de base do corpo da personagem, como o sexo, o tom de pele, a aparência geral, a saúde, a compleição física), matizado no caso da viúva pela menção - adjectivizada e, por isso, *atenuada* - do pormenor físico das pestanas e, no caso do inglês, da *adivinhável* musculatura atlética. Em todos os retratos, predomina o registo avaliativo e a forte

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

adjectivação; prepondera ainda uma certa elementaridade na construção morfológica sintáctica, expressa pelos períodos oracionais simples, ou compostos por parataxe (coordenação copulativa).

Os mais desenvolvidos retratos de Afonso, Pedro e Carlos exibem o mesmo tipo de estrutura frásica e a mesma motivação enunciativa:

> Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa - lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas [...][OM: 12]

> [Pedro] Ficara pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da da raça, da força dos Maias; a sua linda face oval de um trigueiro cálido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis, prontos sempre a humedecer-se, faziam-no assemelhar-se a um belo árabe. [OM: 20]

> [Carlos] Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis de cabelos pretos, e os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves. [OM: 96]

No retrato de Afonso explicita-se a actividade observadora e interpretativa por parte do neto ("como dizia Carlos"); o retrato de Pedro (tal como o de sua mãe, que o antecede) sofre os efeitos da perspectiva de Afonso - indiciada aqui pelas referências à *raça* e à *força* dos Maias; e o retrato de Carlos, contextualmente motivado pela expectativa criada junto dos amigos do avô, é marcado pelas referências ao pai e à família - como é próprio das observações de amigos velhos.

Os retratos dos representantes das três gerações de Maias apresentam o mesmo equilíbrio entre regimes directo e indirecto, evoluindo sintagmaticamente do mesmo modo: iniciam-se pelo regime indirecto e globalizante (dados sobre a idade, estatura, tom de pele, compleição e beleza), seguido do regime directo (em todos referindo praticamente os mesmos pormenores físicos: ombros, face, cabelos, olhos, barba, nariz); e terminam com uma interpretação generalizante e comparativa, permitindo a inferência psicológica.

É de assinalar que, nestes retratos de personagens masculinas e *nobres*, a selecção dos dados corporais é significativamente sóbria, adstrita à parte *superior* do corpo e sobretudo à sua zona mais *espiritualizada*: o rosto, os olhos. Hamon salientou a importância da face humana, sede da linguagem oral, lugar corporal sempre fortemente semiotizado e ligado a sistemas complexos de sinais e valores [cf. 1996: 75]. Órgãos *da alma*, mas também da

paixão, os "olhos dos Maias" não fazem, curiosamente, parte do retrato de Afonso; pelo contrário, a referência capilar, sempre em Eça associada à sensualidade (tanto no feminino como no masculino) adquire, entre avô e neto, um marcado contraste branco/negro. A força (traduzida nos ombros), associada à afectividade (dos olhos) compõe, em Carlos, a perfeita síntese entre a beleza (herdada do pai e da avó) e a virilidade (do avô). O seu retrato integra ainda, cuidadosamente resguardada no interior de um aposto, uma discreta referência ao atributo *marmóreo* das representações da mãe e da irmã, presentes ainda na "gravidade" dos olhos.

Sobretudo a partir do capítulo V do romance (em que sensivelmente se recupera o momento temporal inicial), torna-se mais frequente, no retrato físico, a expressão de uma interpretação, traduzindo a captação, vinda do *exterior*, de um efeito global, e da *impressão* relativamente indefinida que ele causa. Geralmente fechando os fragmentos descritivos, vão multiplicar-se, em retratos de muitas e muito diversas personagens, expressões como *ar de...*, *alguma coisa de...*, *o que quer que fosse de...*. À partida para Sintra, Cruges olha Carlos, terminando por lhe achar "**o que quer que fosse** de vibrante e de luminoso" [cf. OM: 220]; no seu vasto *robe-de-chambre*, Carlos tem o **belo ar** de um príncipe artista da Renascença - contrastante com a névoa que lhe afoga o cérebro [cf. OM: 252]. Contemplando Castro Gomes, que subitamente o visita no Ramalhete, é o olhar de Carlos a percorrer-lhe a *toilette*, a face, o cabelo - e a fechar a breve descrição com a notação: "e mesmo a sorrir tinha **um ar de** secura, de fadiga" [cf. OM: 478].

Não nos parece que tal recorrente giro frásico seja exclusivamente imputável à perspectivação focalizada e ao subjectivismo, que certamente o favorecerão e que, como sabemos, são características maiores do retrato n'*Os Maias*. É que tal insistência numa expressão modalizante (e globalizante) frequentemente acolhe uma intenção tipicamente **caricatural**, sob efeito de uma enunciação ambiguamente polifónica. É possível assinalar tal intenção, por exemplo, no retrato de Raquel Cohen, tanto quanto no primeiro retrato de João da Ega:

> **Entre amigos**, no Ramalhete, sobretudo na frisa, discutia-se às vezes Raquel, e as opiniões discordavam. Taveira achava-a "deliciosa!" - e dizia-o rilhando o dente; ao marquês não deixava de parecer apetitosa, para uma vez, aquela carnezinha *faisandée* de mulher de trinta anos; Cruges chamava-lhe uma "lambisgóia relambória". **Nos jornais**, na secção do High Life, ela era "uma das nossas primeiras elegantes": e **toda a Lisboa** a conhecia, e a sua luneta de ouro presa por um fio de ouro, e a sua caleche azul com cavalos pretos. Era alta, muito pálida, sobretudo às luzes, delicada de saúde, com um quebranto nos olhos pisados, uma infinita languidez em toda a sua

> pessoa, um ar de romance e de lírio meio murcho: a sua maior beleza estava nos cabelos, magnificamente negros, ondeados, muito pesados, rebeldes aos ganchos, e que ela deixava habilmente cair numa massa meio solta sobre as costas, como num desalinho de nudez. Dizia-se que tinha literatura, e fazia frases. O seu sorriso lasso, pálido, constante, dava-lhe **um ar de** insignificância. [OM: 130]

> João da Ega, com efeito, era considerado não só em **Celorico**, mas também na **Academia**, que ele espantava pela audácia e pelos ditos, como o maior ateu, o maior demagogo, que jamais aparecera nas sociedades humanas. Isto lisonjeava-o [...] O esforço da inteligência neste sentido terminou por lhe influenciar as maneiras e a fisionomia: e, com a sua figura esgrouviada e seca, os pêlos do bigode arrebitados sob o nariz adunco, um quadrado de vidro entalado no olho direito - tinha realmente **alguma coisa de** rebelde e de satânico [OM: 92]

Curiosamente, quatro das personagens mais fortemente típicas, cuja representação física mais agudamente traduz o desígnio caricatural - o político Gouvarinho, o poeta romântico Alencar, o ironista João da Ega e a elegante condessa adúltera - encontram os respectivos retratos encerrados precisamente pela mesma formulação sintáctica: ***alguma coisa de*** + dois ou três ***adjectivos*** (Gouvarinho: *alguma coisa de doutoral* e de *casquilho* [cf. OM: 142]; Alencar: *alguma coisa de antiquado*, de *artificial* e de *lúgubre* [cf. OM: 159]; condessa: *alguma coisa de maduro* e de *virginal* [cf. OM: 210/211]; Ega: *alguma coisa de rebelde* e de *satânico*).

Ainda a propósito da representação de Ega, deve notar-se que, ao contrário de quase todos os outros retratos masculinos do romance, tal representação inclui alusões directas aos membros inferiores, aos rins [cf. OM:110], e a partes corporais fortemente desvalorizadas, como o "pescoço esganiçado" e os "pulsos de tísico" [cf. OM: 105]. De todo o modo, avulta nas várias representações de Ega a insistente, variada e importante enumeração dos acessórios indumentários: as luvas, as polainas, a mecha frisada, a gravata com a sua ferradura, o sapato bicudo, a meia com estrelinhas, o *robe-de-chambre* [cf. OM: 105, 130, 132/134, 146, 152, 388, etc.] - e sobretudo o monóculo, adereço de elevado valor emblemático [cf. *infra* V Capítulo].

Já realçámos atrás, referindo-nos ao vestuário, a importância dos acessórios, que adquirem funções caracterizadoras e diferenciativas. A escolha de traços, a sua combinação e a sua amplificação são operações que subjazem ao retrato em geral; mas, no retrato de tendência caricatural, parece inevitável assinalar, n'*Os Maias*, uma naturalista *hipertrofia do detalhe* [cf. Hamon 1998: 155].

É significativo que tal preferência se especialize em adornos faciais, em particular oculares: o monóculo de Ega, as lunetas de Gouvarinho, a lentes negras de Eusebiozinho. Os adornos capilares são igualmente vistosos: os bigodes de D. Diogo e de Alencar, a grenha crespa do mesmo e de Cruges, a própria barba de Carlos (importante na actividade amorosa). A *facialidade* do sinal distintivo (hermenêutico) pode igualmente materializar-se em outros pormenores tipicamente *ostensivos* como os alfinetes de gravata ou as condecorações. Em certas personagens, acumulam-se os dois tipos de detalhes *faciais*:

> [O Sr. Sousa Neto] [...] e de pé, conversando baixo com o conde, de mãos atrás das costas, um cavalheiro alto, escaveirado, grave, com uma barba rala, e a comenda da Conceição [OM: 388]

> [Dâmaso] Um rapaz baixote, gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastrão azul-celeste [OM: 157]

A partir de uma certa altura, o detalhe distintivo como que se autonomiza, instituindo, quase automaticamente, a identidade de quem o ostenta. Por exemplo, a linha curva (dos botões de punho, dos olhos, da caprichosa caligrafia, das nádegas) parece conferir a Dâmaso (cujo nome é igualmente composto por grafemas curvos) uma vistosa e económica *legibilidade*. Tentando escapar à sua companhia, Carlos

> [...] dava voltas perigosas com o *dog-cart*, se lhe avistava de longe a bochecha, a coxa roliça. [OM: 189]

Porém, muitas vezes, o pormenor é, no romance, não propriamente um *leit-motiv*, mas tão só, e pontualmente, o traço mais marcante do retrato, aquele que o resume, à personagem e à sua lógica profunda. Um exemplo pode ser o da descrição de Eusebiozinho, *visto* por Carlos e Cruges à mesa do Nunes, em Sintra. Entre todos os elementos aludidos através do regime orgânico indirecto, destaca-se, no Silveirinha, a espinha rebentada no pescoço - a qual, *adivinhável* (apesar de revestida por uma rodela de tafetá negro), pode representar a intrínseca abjecção moral e física da personagem, mascarada de compunção e luto:

> Estava no topo da mesa, como presidindo, diante de uns restos de pudim e de pratos de fruta, amarelado, despenteado, carregado de luto, com a larga fita das lunetas pretas passada por trás das orelhas, e uma rodela de tafetá negro sobre o pescoço, tapando alguma espinha rebentada. [OM: 225]

A propósito do pescoço: um dos mais notáveis retratos do romance é, provavelmente, o de Palma Cavalão, também em Sintra, onde integra a "súcia" de Eusebiozinho. É um retrato a dois (ou três) tempos. Recordemo-lo:

> Pertencendo ainda à súcia, havia um outro sujeito, gordo, baixo, sem pescoço, com as costas para a porta e a cabeça sobre o prato, babujando uma laranja.
> [...]
> Vendo isto, impressionado com tanta familiaridade - o sujeito obeso, que apenas levantara um instante a cabeça do prato, decidiu-se a examinar mais atentamente os amigos de Eusébio: cruzou o talher, limpou com o guardanapo a boca, a testa e o pescoço, encavalou laboriosamente no nariz uma grande luneta de vidros grossos, e erguendo a face larga, balofa e cor de cidra, examinou detidamente Cruges, e depois Carlos com uma impudência tranquila
> [...]
> e de pé, estendendo a Carlos os dedos moles e de unha roídas [...] [cf. OM: 226/227]

A caricatural *ausência* de pescoço pode reforçar o pendor algo invertebrado ou ruminante da figura, acentuado pelo verbo "babujar", pelo gesto de meter a cabeça dentro do prato, pela amarelidão e flacidez da face e das mãos. O mais interessante é que tal imagem geral vai-se completando e acentuando à exacta medida da evolução da *perspectiva óptica* de Carlos (e da sua própria, porque, aqui, é Palma quem, de facto, ostensivamente observa os recém-chegados): inicialmente de costas para a porta, só se lhe *vê* a atitude corporal, a estatura e corpulência; acompanhando os movimentos que tornariam *visíveis* a Carlos estes pormenores, mencionam-se-lhe depois a "luneta de vidros grossos", a "face larga, balofa e cor de cidra"; finalmente, quando estende a mão a Carlos, notam-se-lhe os "dedos moles e de unhas roídas".

Os retratos de Palma e Eusebiozinho (e ainda o de Dâmaso) evidenciam, além disso, uma extrema regularidade e isomorfismo: a rotundidade, a flacidez, o tom macilento (em Eusébio e Palma), a baixa estatura. A redundância e contaminação de traços parece, assim, constituir o processo simétrico ao da individualização e autonomização do pormenor.

A regularidade e a fixidez da atitude reforça, nestas três figuras, uma tendência alegórica. Como lembra Hamon, a propósito dos processos da ironia [cf. 1996: 77], o exagero caricatural vive muitas vezes do efeito de cópia ou de *rigidificação* da pose. O busto **de barro** de Gouvarinho, erguendo a fronte inspirada, cristaliza a pose oratória, pairando por cima da realidade (e atraindo as atenções para a sua *testa*...). Em menino, Eusebiozinho

conserva-se quieto, como se fosse **de gesso**, folheando infólios, com o seu crâniozinho calvo de sábio e os seus olhinhos vagos e azulados, como consumidos pelo saber [cf. OM: 69]. O *chic* é a obsessão de Dâmaso, que **copia** Carlos com fervor.

Os aspectos corporais da personagem - e os adereços faciais que, fortemente semiotizados e impregnados de regras e rituais, lhos revestem, insinuam, mostram ou disfarçam - parecem constituir, em resumo, uma temática irónica de eleição. A dissociação, flagrante ou subtil, entre interior e exterior, entre aparência e realidade, favorece, assim, na caricatura (como na representação física em geral), a busca da *verdade* secreta, geralmente de teor orgânico, para além da hipocrisia e da *fachada*. A importância do pormenor pode consistir nessa dissonância reveladora (a co-presença dos conteúdos em oposição seria quase uma regra da imagem irónica, segundo Hamon [cf. 1996: 97]) - mas também pode permitir a indução de um conjunto reiterativo de traços, que se limita a resumir ou a emblematizar.

N'*Os Maias*, a busca da *verdade física* pode, assim, revestir-se de alguns aspectos discursivos gerais, que Berthelot assinala em autores como Balzac ou Dickens [cf. 1997: 90]: a acentuação de traços, o jogo de oposições, a acumulação de detalhes redundantes.

De todo o modo, parece-nos que, em Eça, a dialéctica entre o invisível e o visível, o dentro e o fora, o ser e o parecer ultrapassa, no campo estético, o desígnio da sátira e as questões da representação caricatural - para constituir um elemento nuclear da trama discursiva e da própria estrutura da representação figurativa.

1.4 O desejo e o desvio

Efectivamente, poderemos considerar que, em Eça, a representação física da personagem, longe de ser puramente descritiva, efectua-se na realidade a três níveis constantemente sobrepostos: a **descrição** propriamente dita (que processa, entre outras, categorias dos domínios propriamente estético, plástico e material), a **avaliação** (que integra operações éticas e processa categorias ideológicas) e o **valor simbólico** de certos elementos (que podem generalizar figurativamente a ressonância imaginária da presença e da sua materialidade). De resto, segundo Berthelot, a descrição literária tende a agregar estes três estratos - e a sua interpenetração permitirá ao leitor apreender o corpo da personagem na sua riqueza romanesca [cf.Berthelot 1997: 106].

No interior deste sistema, tão fantasmático quanto sensorial (características que, no nosso entender, largamente extravasam os típicos esquemas dualistas e antitéticos do imaginário diurno), um mesmo motivo físico pode revestir-se de valências ideológicas contraditórias. Por exemplo, um motivo como o dos **cabelos** - assinalado por vários autores [por ex., cf. Gomes 1988: 153/156] como *leit-motiv* da caracterização física das personagens queirosianas, e exemplo considerado por Carlos Reis como índice de uma queirosiana *estética do pormenor* [cf. Reis 2002] - integra, de modos diferentes, tanto a simbólica da masculinidade como os esquemas da intimidade feminina. São atributos virilizantes a "juba" de Alencar e os seus espessos bigodes românticos, ou a barba aristocrática, curta e aguda em Afonso, branca em Guimarães e negra em Castro Gomes; mas as formas, cores e contextos do motivo matizam sensivelmente tal predicado viril.

Partilhando de algum modo das mesmas atribuições sensualistas, as cabeleiras de Raquel, de Maria Eduarda ou da Gouvarinho recebem conotações simbólicas quase opostas: desde a indefinição fascinante, própria do universo cromático de Maria, ao artificioso "desalinho de nudez" dos magníficos cabelos negros da judia, passando pelo eloquente reflexo ruivo da crespa cabeleira da condessa. A unicidade simbólica e a ponderação semântica de um mesmo motivo corporal dependem, portanto, da específica qualidade do investimento erótico que, em Eça, constantemente impregna a representação física.

Neste romance, um dos factores da intensa erotização discursiva é, precisamente, aquilo que podemos designar por **sensorialização descritiva**: a capacidade que o discurso possui de evocar as sensações da personagem. Cremos, efectivamente, que o discurso d'*Os Maias* é fortemente **erotizado** - no sentido em que a sua sugestividade material e orgânica se apoia, por sistema, na representação das sensações de *alguém*, o que, de uma forma ou de outra, sempre implica, como por contágio, a corporalidade do próprio leitor. Com efeito, conforme propõe Berthelot, o leitor tem que se referir ao seu próprio corpo para aceder à experiência fictícia da personagem, reinventando o efeito a partir do estímulo, ou, sobretudo pelo jogo metafórico, tendendo a identificar-se com ela [cf. Berthelot 1997: 93].

Na representação sensorial, duas opções básicas podem ser tomadas pelo discurso: a descrição explícita das próprias sensações das personagens, ou a descrição dos elementos exteriores que as provocam. No primeiro caso, é o corpo da personagem o próprio objecto do discurso (de modo directo, indirecto ou metafórico); no segundo caso, é ao leitor que caberá reconstituir esse corpo sensível, a partir da representação dos estímulos sensoriais externos [cf. Berthelot 1997: 106]. N'*Os Maias*, ambos os processos estão

presentes, às vezes de modo quase inextricável, como se pode talvez perceber na descrição do final do jantar, testemunhado por Vilaça em Santa Olávia:

> O jantar findava. Fora, o sol deixava o terraço e a quinta verdejava na grande doçura do ar tranquilo, sob o azul-ferrete. Na chaminé só restava uma cinza branca: os lilases das jarras exalavam um aroma vivo, a que se misturava o do creme queimado, tocado de um fio de limão: os criados, de coletes brancos, moviam o serviço de onde se escapava algum som argentino: e toda a alva toalha adamascada desaparecia sob a confusão da sobremesa, onde os tons dourados do vinho do Porto brilhavam entre as compoteiras de cristal. A viscondessa, afogueada, abanava-se. Padre Custódio enrolava devagar o guardanapo, a sua batina coçada luzia nas pregas das mangas.
> [OM: 64]

A enumeração concertada de uma multiplicidade de estímulos visuais, olfactivos, tácteis, auditivos - até à sugestão do estímulo palatal - vai culminar com a referência directa ao afogueamento da viscondessa, cuja plétora física encarna exemplarmente a **saturação material** da cena e dos seus participantes, produzida pela acumulação quantitativa e qualitativa de objectos e de estímulos. Significativamente, o corpo de Vilaça, sujeito focalizador, está discursivamente ausente, porque funciona justamente como *canal* de transmissão da cena em que participa e que directamente *dá a ver* ao leitor - de certa forma identificando-se com ele.

Outro factor da erotização discursiva n'*Os Maias* será o de, através de um complexo e subtil jogo entre o *dizível* e o *indizível*, entre a elipse, a metáfora e a metonímia, o discurso captar uma multiplicidade de naturezas do *olhar sobre o corpo*. Sob este aspecto, podemos talvez considerar que, mesmo a atitude satírica e irónica ou a representação figurativa da abjecção ou do horror contêm, no discurso queirosiano, uma componente ambiguamente jubilatória, um vestígio do princípio do prazer - recorde-se o prazer coprolálico de Alencar, o deleite de Afonso recordando Eusebiozinho sovado por Carlos, ou o arrepiante fascínio da imagem de Maria estirando-se como uma fera, preparando-se para devorar o amante sucumbido.

A representação discursiva do corpo não é, n'*Os Maias*, homogeneamente explícita ou homogeneamente metafórica, como não privilegia claramente nenhum dos regimes, o directo ou o indirecto. Pelo contrário, é pela múltipla combinação de modos que a representação parece adquirir os seus típicos relevo, sugestividade e ambivalência. De todas as formas, no que diz respeito à maioria das personagens, o discurso é notavelmente comedido e elíptico, resistindo à menção física *baixa* - excepções feitas a Palma e à sua

calça colada à coxa, a Dâmaso e às suas coxas roliças, a Ega e às suas pernas escanifradas, e a muito poucas mais menções à parte *inferior* do corpo pessoal.

O *dito* e o *não-dito* do corpo devem, cremos, equacionar-se em relação não só ao respeito pelo tabu, pelo pudor, ou pela convenção cultural ou literária (aspectos apontados por Berthelot [cf. 1997: 110]), mas em relação às suas virtualidades no domínios estético, ficcional e fantasmático. Acreditamos que a poderosa sugestividade imaginativa de um regime **implícito** do discurso reside precisamente na economia ou até na suspensão da informação, na sensorialidade (que induz a *identificação* entre personagem focal e leitor) e, sobretudo, na extrema flexibilidade permitida pelo material corporal. Nas representações de Encarnación ou de outras prostitutas espanholas, *vistas* por Carlos, Cruges ou Ega, acentua-se uma impressão geral que, sendo ao mesmo tempo sensorial e moral, reproduz a peculiar perspectiva masculina perante tal tipo de mulheres - a perspectiva de alguém que parece manter, com esses corpos femininos, uma intimidade simultaneamente nauseada, piedosa e escarninha:

> Uma das espanholas era um mulherão trigueiro, com sinais de bexigas na cara; a outra, muito franzina, de olhos meigos, tinha uma roseta de febre, que o pó de arroz não disfarçava. Ambas vestiam de cetim preto, e fumavam cigarro. E na luz e na frescura que entrava pela janela, pareciam mais gastas, mais moles, ainda pegajosas da lentura morna dos colchões, e cheirando a bafio de alcova. [OM: 225/226]

Podemos, nesta descrição, identificar a influência do finissecular *sociograma da prostituta*, que Marc Angenot considera um *topos* literário e uma verdadeira obsessão da época [cf. Angenot 1986: 190/192]. Pelo contrário, o fascínio pela *cocotte* Maria Monforte manifesta-se precisamente pela indecisão entre a suspeita, o desdém e o deslumbramento: polifónica e plural, a sua representação parece, até ao fim, estranhamente inconcludente. Em conversa com Vilaça, que a designa por *fera*, Afonso considera-a *prostituta*, mas não antes de, por meio de Alencar, se lhe ter atribuído, entre outros, o perfil mítico da *Dama das Camélias*. Ou seja: reconhece-se-lhe, pelo menos, a qualidade de suscitar múltiplas representações, incluindo a de estafado tema literário.

Já em relação a Maria Eduarda, um tom velado e respeitoso sempre lhe reserva o perfil de *grande dame*. Efectivamente, jamais o discurso deixa de *tomar partido* por ela [cf. Berthelot 1997: 112]. O corpo sempre dissimulado parece preservar-lhe a dignidade íntima - mesmo que a sua representação apareça, no romance, sempre tutelada pela perspectiva do seu amante. Um regime fundamentalmente idealizante da sua representação - acentuando-

lhe o porte, a estatura, o esplendor, a inacessibilidade - vai pouco a pouco evoluindo para a intimidade e para a fusão, sem que por inteiro se desfaça a essencial *distância mítica* que sempre lhe está consignada [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo].

Com efeito, a distância mimética implicada pelo processo de representação duplica ou triplica, quando se trata de representar o corpo investido do desejo erótico.Tal como a representação do corpo, a alusão sexual parece implicar a existência simultânea de várias ordens de interditos, a começar pelos de origem afectiva, e a terminar nos de origem cultural e discursiva; é facto consabido que o registo tecnicamente anatómico do discurso tende a *dessacralizar* ou até a *desestimular* o desejo [cf. Berthelot 1997: 114/115].

Tais interditos podem conduzir o discurso a mascarar a própria natureza física do desejo amoroso. Em Carlos, por exemplo, as descrições de tal desejo - descrições em que frequentemente se evidencia a dominação da personagem pela auto-ilusão romântica - sublinham sobretudo o aspecto sentimental da excitação física, com os comportamentos emocionais e os sinais corporais secundários que lhe estão associados: a palidez ou o rubor, o bater do coração, o ferver do sangue, ou o ciúme [cf. *infra* V Capítulo].

Elipses, metonímias ou metáforas eloquentes podem funcionar, assim, como uma importante *reserva de erotização* do discurso. E, em geral, a alusão insistente à disseminação figurativa, à auréola incorpórea da figura, ao seu perfume indefinido - metáforas da pele (ou vice-versa?) - envolve frequentemente num halo de evanescência e imprecisão a representação do corpo desejado.

É talvez uma manifestação daquela "penumbra favorável" requerida pela cenografia erótica. Já na *Ars Amandi* Ovídio recomendava: "[...] não deixes a luz entrar por todas as janelas do teu quarto de dormir" [cf. Ovídio: 125]. E John Atkins, em *Sex and Literature*, pondera sobre o *tom correcto* para a representação literária do êxtase amoroso:

> Can one expect language that successfully describes a market scene to describe an orgasm with equal success? Hardly. [...] Metaphor and abstraction have to be used to induce the correct tone. But once this is acknowledged, another barrier is raised. A certain type of reader, powerful in society, objects to the metaphorical method just because it tends to be successful.
> [Atkins 1972: 295]

Afinal, como recorda Berthelot, nenhum discurso, por mais preciso que fosse, poderia dizer tudo do corpo ou das suas sensações; se a mensagem é *bem sucedida*, é em grande parte através do jogo de elipses - o qual, sendo próprio da natureza descontínua da linguagem, permite conceder espaço ao leitor [cf. Berthelot 1997: 116]. Peter Gay, de resto, assinala na representação dos encontros amorosos n'*O Primo Basílio* (e mais ainda o poderia dizer n'*Os Maias)* a manutenção de uma "shadowy grey area between indiscretion and reticence, teasing and enabling the reader to fill in the outlines for himself" [cf. Gay 1999 II: 176].

Podemos, assim, notar em Eça as virtudes de uma certa escassez descritiva, particularmente aplicada na representação de momentos sobre cujas sugestividade e intensidade os excessos técnicos seriam particularmente desastrosos.

Em suma: n'*Os Maias*, romance estilística e tematicamente impregnado pelo erotismo, o imaginário corporal parece constituir um campo de eleição para a expressão da subjectividade e do desejo. Os efeitos do desejo são, aqui, mimetizados através de uma mediação, de um *coeficiente de distorção* [cf. Rodrigues 1982: 121] ou de uma *penumbra* básicas: precisamente aqueles que são induzidos pela perturbação da objectividade, da precisão e da explicitação descritivas. As leis do desejo estabelecem o paradoxo da sugestividade literária - quanto menos e mais obliquamente se diz, melhor se diz.

Podemos, em síntese, considerar que, no plano descritivo, o *sistema corporal* deste romance parece exibir um notável isotopismo figurativo, tendendo à diluição dos limites entre corporalidade e espacialidade, tanto quanto das diferenças entre retrato e cena. Neste sistema, privilegia-se tanto o detalhe parcial como a impressão totalizante, tanto o regime directo como o indirecto. A equivalência simbólica entre o corpo e o seu acessório actualiza tanto uma semiotização do corpo, como uma corporização do signo acessório. Prefigura-se, no entanto, um pendor para uma certa economia sugestiva, conseguida através da valorização simbólica, do subjectivismo e impressionismo das descrições físicas. E parece sistemático o respeito, recomendado por Horácio [cf. 1984: 82], pela representação decorosamente elíptica das cenas mais fortemente imbuídas de tensão corporal.

Estruturadas em torno dos grandes valores diurnos da Ordem (materializada, como já propusemos, nas imagens da tensão, da pureza, da luz, do equilíbrio), oposições categoriais sistemáticas sobrepõem, nos retratos d'*Os Maias*, diferentes e correlativas *linguagens* da materialidade: códigos de cores (claras e escuras, primárias ou secundárias, frias e quentes), códigos de formas (longilíneas e curvas, magras e gordas), códigos de densidades e texturas (o diáfano e o espesso, o sebáceo e o seco), de tónus (a dureza e a moleza, a tensão e a flacidez - os *esticados* e os *desalinhados*...), de iluminações (os luminosos e os obscuros), de composições (o contraste e a harmonia, o pequeno pormenor e o *ar* geral, o excesso e a medida, a saturação enumerativa e a elipse sugestiva).

Integrado num macro-sistema de oposições e afinidades (simultaneamente plásticas, éticas e simbólicas), tributário de um regime dualista do imaginário do corpo, e dos grandes esquemas que lhe presidem [cf. *supra* I Capítulo], o *sistema corporal* romanesco organiza contudo, no plano descritivo, entre as personagens desta obra, relações de complementaridade, modulação, simetria, paralelismo ou semelhança, as quais em muito transcendem a estreiteza da antítese. Medularmente estruturado pela estruturação categorial antitética, o sistema corporal tende frequentemente a subvertê-la, dissolvendo-a por vezes até à à imprecisão, à fusão, à redundância e à homologia.

2. O corpo e o diálogo - entre o signo e o sinal

O corpo das personagens é o suporte material das palavras que elas proferem - e, por isso, o seu discurso reflecte-lhes, mesmo implicitamente, a **condição corporal**. Por exemplo, o discurso de Steinbroken encerra todo um *programa físico*: o típico (embora singularmente exótico e cosmopolita) figurino da "fórmula vazia". E, deste modo, também o domínio das operações discursivas executadas pelas personagens se submete a um regime geral de oposições e harmonias, que parece estruturar toda a figuratividade corporal.

Mesmo o discurso *em ausência* - por exemplo, o discurso epistolar ou o discurso jurídico - é, n'*Os Maias*, frequentemente **alusivo ao corpo**: na carta anónima enviada a Castro Gomes, o adjectivo "reles", aplicado pelo destinatário à caligrafia, ao estilo e ao papel usados pelo remetente, explicita exactamente essa qualidade que possuem os qualificativos orgânicos de serem co-extensíveis a outros domínios; o autor começa, aliás, por se apresentar como "um homem que teve a honra de apertar a mão de Vossa Excelência" - ao que o brasileiro muito justamente retorque que dispensaria tal honra [cf. OM: 479].

No início da sua declaração póstuma (em enorme papel, luxuoso e documental, com monograma de oiro sob coroa de marquês), Maria Monforte também precisamente refere **motivações corporais** para o seu discurso: o recente parto da filha e a sua própria debilidade física, a sua consciência da morte [cf. OM: 635/636]. O teor mesmo de tal declaração (a revelação da identidade genética de Maria), e a sua funcionalidade diegética (de importância fulcral), radicam-se no reconhecimento do primado da condição biológica. De certo modo, a carta de Alencar a Vilaça - outro "documento" - como que antecipou, em tom sentimental, a velhice e decadência que acabaram por ditar afinal a declaração da Monforte [cf. OM: 80].

O discurso, mesmo escrito ou diferido, nunca é absolutamente neutro ou incorpóreo; a corporalidade do enunciador sempre *transparece*. Na carta-testamento da Monforte, o luxo frívolo do suporte contrasta com a elementaridade tosca da sintaxe e do ritmo frásico, e com a pobreza do vocabulário; o temor beato da morte coexiste com a ligeireza ética e o calculismo interesseiro; esforçando-se por parecer solene, na declaração da Monforte as insígnias aristocráticas e o *exterior* sumptuoso encerram um *interior*

grosseiro. Deste modo, reevocando a imagem física da sua autora, toda a carta funciona como um signo da dissociação entre *ser* e *parecer*, em consonância perfeita com o tema da fraude identitária.

As cartas enviadas do convento à sua mãe, pela jovem Maria Eduarda (cartas também encontradas no espólio da Monforte), são descritas como "virtuosas e frias como temas", artificiais como a sua caligrafia "redonda e trabalhada como um desenho" [cf. OM: 635]; a sinceridade ("o sincero coração da rapariga") só "**transparece**" nas florzinhas secas que as acompanham.

No discurso directo em presença, o corpo de cada personagem impõe, de modo ainda mais vivo, as suas próprias *condições* [cf. Berthelot 1997: 163]. Como veremos ao longo do próximo capítulo deste trabalho, a voz ou os sotaques de muitas das personagens do romance acabam por lhes constituir os traços físicos dominantes ou, em todo o caso, uma parte importante da sua representação física. A voz estrídula de Encarnación e de outras loquazes espanholas do romance (Concha, Lola, Carmen), o "francês de embarcadiço" do papá Monforte, o arrastamento adocicado e lânguido do sotaque de Castro Gomes, a "voz de oiro" de Maria Eduarda (atributo finissecular de actrizes e cantoras líricas), o arrevesado sotaque de Steinbroken - compõem, em diferentes escalas e intensidades, aspectos propriamente **orgânicos** da representação pessoal, em relação profundamente coerente com a sua semântica figurativa.

A repetição sistemática de tiques verbais - o "*chic* a valer" de Dâmaso, o esporádico "lidar com espanholas" de Cruges (inspirado em Palma Cavalão), o "Filhos!" de Alencar - pontuam a representação eminentemente caricatural de algumas personagens. As cançonetas finlandesas de Steinbroken, os estrangeirismos de Taveira ou a frieza lacónica de Craft integram a sua caracterização física e são, talvez, ao seu modo próprio, aspectos corporais de pleno direito. Não cremos preciosismo analítico considerá-los traços físicos indirectos; como dirá Craft a Carlos [cf. OM: 466], e este repetirá talvez ironicamente: *Est modus in rebus*.

A gravidade solene de Guimarães - e a sua evocação pomposa dos nomes sonoros de duques, marechais e poetas, que tão belo efeito cénico produz no sarau, a par do seu grande chapéu e da sua sobrecasaca nova - é uma das peças-chaves da sua económica representação no romance. Já a voz de Alencar, ateatrada e cavernosa, integra em pleno o específico dispositivo teatral e declamatório que a personagem acciona, com os seus bordões linguísticos, a larga e virulenta prosódia, as suas reticências e exclamações, e a

sua mistura característica de *baixo* e de *alto* - como de cozinha e poesia, política e sentimento, palavrões e sublimidade:

> - Eu vos digo, rapazes... Uma coisa não vai sem a outra, vejam vocês Danton... Mas já não falo enfim desses leões da Revolução. Vejam vocês o nosso Passos Manuel! Está claro, é necessário lógica... Mas também, caramba, sebo para uma política sem entranhas e sem um bocado de infinito! [OM: 605]

Como mais adiante desenvolveremos [cf. *infra* V Capítulo], o episódio do sarau literário representa, com particular acuidade, a consagração do poder material da palavra enunciada, das propriedades e efeitos do discurso enquanto trabalho sobre a substância sonora da expressão. A importância, n'*Os Maias*, de uma *estrutura dramática* e dos seus aspectos propriamente dramatúrgicos, relacionados com o entrecruzamento e cenografia das vozes e gestos, é realçada por Alberto Machado da Rosa. Sobrepondo uma tragédia a uma comédia de costumes, o autor sublinha que, no romance, impera a "**dimensão plástica** de um sentimento trágico", cerne da concepção da obra [cf. Rosa: 360/361, 405 - sublinhados nossos]. Também Óscar Lopes assinala, sobretudo na linguagem e atitudes das "figuras ignóbeis" do romance, os efeitos conotativos entre fala e gestualidade, que tornam esses tipos "tão impressivos e como que **audíveis**" [cf. Lopes 1999: 105 - sublinhados nossos].

A intersecção entre os *programas* temperamental e corporal da personagem, o seu discurso e o contexto comunicativo e espacial em que é representado, parece produzir particulares efeitos sobre a estilística do diálogo. O discurso directo assegura, talvez, uma forma especial de representação física fantasmática: em geral, um sensível *traçado do corpo* parece acompanhar a sequência frásica; a escolha do vocabulário, as interrogações, as exclamações, os dados rítmicos e melódicos (notados pela pontuação) podem representar pontos de apoio da organicidade [cf. Berthelot 1997: 164/168]. Os aspectos prosódicos, ou *prosodemas*, relacionados com a *energia da articulação* [cf. Ducrot e Todorov 1975: 219/228], concorrem, assim, para inscrever o corpo de uma personagem nas palavras que ela pronuncia, através da estrutura rítmica do discurso e de indicações complementares sobre as modulações vocálicas, a expressão fisionómica, os gestos, os movimentos, as reacções físicas.

Toda a flexibidade e toda a irreprimível volubilidade de Ega - nos seus aspectos físicos, emocionais e intelectuais, assim como no seu pendor teatral - transparecem no decurso do jantar no hotel Central. Tão depressa desempenha as suas funções de anfitrião e

intermediário, com correctas conversas de circunstância (recebendo visitas como anteriormente em sua casa, apresentando e lisonjeando os convivas, estabelecendo temas de interesse e afinidades entre eles); como se mostra impaciente e nervoso, "troveja" e quase "fulmina" Alencar, a propósito do realismo; cala-se por conveniência, mostra-se impressionado e afecta interesse por Cohen; grita, protesta com veemência, sibila, acalma-se, lança mais enormidades, defende seriamente os seus "paradoxos", triunfa, pula de gosto, ruge, berra, cai em êxtase - para terminar engalfinhado com Alencar, por causa dos costumes da irmã de um dos poetas da "Ideia Nova" [cf. OM: 157/176]

Mais tarde, no episódio da famosa carta de retractação, a prestação discursiva do mesmo Ega, junto a um apavorado Dâmaso, é exemplarmente contrastante. Aqui, Ega desempenha com galhardia o papel que, aparentemente, melhor lhe convém: o do estilista maquiavélico, especialista em duelos linguísticos de aniquilação vingadora, que maneja com insuperável perícia e frieza o profundo conhecimento da obtusidade e da cobardia do seu adversário, e que encontra na fraude autoral um instrumento refinado dos seus íntimos ajustes de contas. A gravidade, a placidez e a lentidão calculadas dos *golpes*, a alternância estratégica entre o tom de serena ameaça, a afectação de generosidade ou de severidade, o "amor" colocado na composição estilística da humilhação, o supremo cinismo do tom final ("familiaridade folgazã e leve") - constituem porventura um dos mais completos e lúcidos auto-retratos queirosianos.

Por sua vez, um dos aspectos mais intrigantes da representação de Carlos na narrativa consiste, talvez, no aparente **desajuste** entre o espesso sentimento da sua presença subjectiva - que a focalização interna processa em permanência - e a relativa rarefacção da sua densidade física. De facto, insidiosamente orientado pela sua energia libidinal, o discurso constantemente sugere para Carlos um *efeito global de corpo*, a que não vai corresponder, no entanto, um volume significativo de indicações corporais consistentes e, sobretudo, veementes.

A veemência parece significativamente arredada do discurso de Carlos - e do seu temperamento. À semelhança do que acontece com Maria Eduarda, a natureza do *olhar discursivo* sobre ele é ambiguamente *simpatizante*, insidiosamente desculpabilizante. A sua declaração a Maria é um modelo de sobriedade verbal e eloquência; as ameaças não o impressionam - e, quando ele próprio ameaça, é "breve e cruel" [cf. OM: 426]; o êxtase ou a dor raramente lhe implicam a perda de compostura; as palavras são contidas, o próprio choro "contínuo e quieto" [cf. OM: 672]. Nos momentos de crise, como mais adiante observaremos, o discurso e as reacções físicas de Carlos muito discretamente lhe

traduzem a violência dos sentimentos, sempre resolvida pelo apaziguamento [cf. *infra* V Capítulo].

Sob este aspecto, será Maria Eduarda (ou mais ainda Ega, com a sua propensão histriónica) quem mais ostensivamente encarnará a ruptura paroxística da palavra [cf. Berthelot 1997: 171] por acção das emoções, e outras manifestações da súbita **erupção da corporalidade** no seu discurso: as apóstrofes, as anáforas, as síncopes rítmicas por efeito dos soluços, da respiração entrecortada, dos suspiros ou das lágrimas [cf. OM: 496/502]. Como considera Francis Berthelot, tais incidentes têm uma função relacional específica: permitem deslocar o conflito psíquico para o plano orgânico, tornando o corpo o local expressivo de uma violência *em estado bruto* e marcando, geralmente, um drástico ponto de viragem no conflito e na própria narrativa. Os momentos de ruptura da palavra são, deste modo, também momentos de ruptura e inflexão narrativas: pensemos em Afonso e na sua acusação pungente e silenciosa.

Em sentido lato, toda uma semântica da enunciação valoriza, ao longo do romance, a corporalidade das personagens e dos grupos. A episodicidade ou a tematicidade do corpo está intimamente relacionada com a específica funcionalidade da personagem enquanto participante da *deixis* romanesca. A abordagem de tal semântica enunciativa, e das relações que ela mantém com a natureza orgânica dos *falantes*, *ouvintes* e *observadores*, será o objectivo do próximo capítulo deste trabalho. Cabe-nos apenas recordar aqui que, de forma geral, os fenómenos de aparente desadequação entre a relevância diegética da personagem e a relativa inespessura física de que parece revestir-se a sua representação no discurso - fenómenos que podemos observar em Carlos - são directamente relacionáveis com opções mais vastas relativas à enunciação.

O grau de veemência corporal e emocional do discurso das personagens focalizadoras parece, no romance, inversamente proporcional ao protagonismo enunciativo que, a nível mais amplo, tais personagens detém na obra. A focalização interna parece implicar, nas personagens focais, uma estratégica atenuação ou imprecisão física. Quase sempre parco e comedido, o discurso de Afonso e de Carlos, constantes referências ideológicas e enunciativas da obra, contrastará com o pendor profético, declamativo e literalmente teatral de outras personagens, tais Ega, Alencar, ou Guimarães. E quando, por sua vez, Ega desempenhar semelhantes funções focalizadoras, a sua representação física conhecerá uma notável transformação.

O *explicit* da narrativa, consignando no essencial uma reavaliação ligeira e desencantada do universo romanesco, pode autorizar-nos a considerar virtualmente extensível à globalidade do discurso deste romance a sobriedade emocional, a leveza e a elegância verbal, características atribuíveis ao discurso da sua personagem focalizadora central, Carlos da Maia. De resto, já Carlos Reis assinalou a notável harmonização estabelecida no romance entre as orientações ideológicas e afectivas do doador da narrativa e do seu protagonista e principal focalizador [cf. Reis 1984: 174].

Nesse sentido, poderíamos admitir todo o discurso romanesco d'*Os Maias* como uma ampla metáfora da **presença discursiva** de Carlos, nas suas digressões diletantes e nas suas imagens "falsas e literárias", no seu requinte decorativo e na sua riqueza imaginativa, no seu gosto pelo pormenor impressivo, nos seus longos fantasmas, nas suas conjecturas e devaneios, na sua observação superior, no seu culto caprichoso da forma e no seu profundo sentido estético.

Dir-se-ia, assim, que, tomando o termo *estilo* numa acepção muito lata, o estilo do romance é o estilo de Carlos - o estilo de uma presença física e, também, o de um discurso. Estilisticamente, o romance poderia, pois, globalmente corresponder ao discurso da personagem central e, na exacta medida da **organicidade** do discurso narrativo, à especificidade da sua presença corporal.

Na análise da incidência da corporalidade no plano do discurso, a funda questão que, em limite, se põe é, talvez, justamente a do próprio conceito de *estilo*, no interior do qual se mesclam e integram as categorias da substância material (do corpo) e as da forma expressiva. Será oportuno notar que, ainda aqui, a colocação do tema corporal na literatura toca, mais uma vez, questões poéticas maiores.

Em síntese: de vários modos, o diálogo narrativo deixa transparecer o corpo. No acto de fala, conforme Roland Gori demonstrou, cada palavra é uma metáfora do corpo [cf. Gori 1978 apud Anzieu 1981: 348]. Frederico Perry Vidal chama justamente a atenção para a *riqueza gestual* d'*Os Maias*, que, tal como Américo Guerreiro de Sousa, considera encerrar a ilustração minuciosa e interligada dos caracteres [cf. Vidal 1997: 198]. As referências insistentes ao corpo, aos seus movimentos cenográficos, aos parâmetros *aquém* da linguagem, ao ruído (presente quer através da difusa referência ao boato, ao *ouvir dizer*, quer através do anestesiante sussurro da "cidade preguiçosa") - podem assim integrar uma dimensão profundamente **orgânica** do diálogo n'*Os Maias*.

Parafraseando Hamon sobre a *escrita oblíqua* [cf. 1996: 42], podemos concluir que, neste romance, o diálogo, que constitui, como a ironia, um *objecto semiótico misto*, actualiza e explora uma pluralidade de elementos e de sistemas de significação. De facto, o diálogo põe em jogo a compreensão de *signos linguísticos* (as palavras das personagens e o seu sentido), o reconhecimento de *sinais* (corporais, fisiológicos, sensoriais, emocionais, expressivos), a identificação de *assinaturas* (o seu estilo pessoal, oral ou escrito, traduzindo indirectamente uma corporalidade individual), e a produção de *efeitos* sobre os interlocutores, a narrativa e o próprio leitor.

Deste modo o diálogo, mimese de um fenómeno comunicativo complexo, integra e actualiza, à escala local, a multiplicidade dos níveis de significação da obra literária na sua globalidade.

IV Capítulo - Corporalidade e enunciação narrativa

Nos capítulos anteriores, abordámos um conjunto de vectores que considerámos regerem, em traços gerais, alguns dos aspectos do funcionamento da imagem do corpo n'*Os Maias*. Observámos o modo como, n'*Os Maias*, a representação da personagem radica profundamente na sua dimensão física; compreendemos, no imaginário corporal do romance, os seus sistemas gerais de funcionamento; avançámos, nomeadamente, uma hipótese: a de que o imaginário do corpo seja, nesta obra, organizado por um regime dualista e diurno; mas o regime antitético, que parece dominante, pode não excluir a adopção de outros regimes simbólicos. Avaliámos, depois, a importância da motivação corporal no desencadear e desenrolar da história, e descrevemos alguns dos seus processos de inscrição no discurso - nomeadamente na descrição e no diálogo; observámos como, neste plano, vários sistemas e regimes se compatibilizam: os vários modos de expressão textual do corpo tendem, neste romance, a cruzar-se, a associar-se e a subverter qualquer apressado determinismo analítico.

No capítulo que agora se abre, observaremos, mais particularizadamente, a incidência da corporalidade num plano narrativo que, n'*Os Maias*, assume estruturante importância e cuja análise pode, mesmo, grandemente condicionar a interpretação do romance: o plano da **narração** (ou da enunciação narrativa). Efectivamente, nesta obra, os múltiplos processos de delegação enunciativa (ou de criação de *pontos de vista* internos) podem, nomeadamente, implicar a limitação, indefinição ou relativização da informação narrativa disponibilizada [cf. Reis 1984: 150/151].

A análise dos procedimentos enunciativos na ficção queirosiana e a identificação das principais implicações estéticas e semânticas destes procedimentos - desde a

omnisciência do narrador à perspectivação individual - ficou justamente estabelecida pela obra *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, de Carlos Reis [1984]. Deve mencionar-se ainda, no que diz respeito ao estudo dos *pontos de vista internos* do romance, o trabalho de Margarida Vieira Mendes [1974]. Procuraremos aqui, na medida do possível, orientar por nossa parte a reflexão para o objectivo que especificamente nos interessa: a compreensão da forma como a corporalidade romanesca pode acomodar-se ao desempenho, por certas personagens e motivos materiais, de funções particulares na representação romanesca - as funções da **enunciação narrativa**.

1. O corpo episódico e a narração

Assinala Carlos Reis, n'*Os Maias*, a presença de dois modos básicos de narração: a focalização omnisciente, praticamente circunscrita aos quatro primeiros capítulos do romance, e a focalização interna, em que avultam, como personagens focalizadoras principais, Carlos e Ega [cf. Reis 1984/115/175 e 1995:101/124].

A última rubrica do presente capítulo procurá justamente abordar a representação física de João da Ega, em conexão com as funções que ele desempenha, numa extensão apreciável do relato, enquanto personagem focalizadora. Pela sua importância particular - derivada, entre outras, da circunstância de ser o protagonista da narrativa e o seu principal focalizador - dedicaremos a Carlos da Maia todo o próximo capítulo deste trabalho.

Gostaríamos, neste momento, de dedicar alguma atenção a outras personagens da obra que, como em surdina, constituem um conjunto flutuante, por vezes quase anónimo, por vezes quase oculto, de vozes, suportes e corpos enunciativos.

Frequentemente, a representação do corpo de muitas personagens d'*Os Maias* constitui, apenas, um meio para falar de outra coisa - ou, simplesmente, para que a personagem possa, ela própria, *falar*, isto é, fornecer, directa ou indirectamente, informações às outras personagens e ao leitor. É justamente este grau instrumental e *episódico* da menção física que será preferencialmente abordado neste capítulo, desenvolvendo a categorização proposta por Francis Berthelot, que já brevemente apresentámos [cf. *supra* I Capítulo]. Independentemente do regime utilizado pelo discurso para lhe aludir (directo ou indirecto, passivo ou activo, em cena ou em retrato), a representação do corpo é, nestes casos, determinada pelo seu carácter **funcional**, que tematicamente o secundariza enquanto organismo.

Este corpo *instrumental*, muitas vezes meramente aludido, suporte ou veículo de um comportamento, de um discurso ou de uma atmosfera, não constitui directamente, em si próprio, um tema da história. Antes a sua representação serve um desígnio lateral, mais amplo ou mais oblíquo: a representação da esfera de influência de uma presença, a caracterização de um grupo, de uma relação, de um ambiente familiar ou, por vezes, a encarnação de uma opção ideológica ou de uma instância enunciativa particular (o aspecto que aqui se procurará especialmente observar). Esses serão, basicamente, os tipos de funções exercidas por um corpo que, enquanto *objecto orgânico*, não intervém como

tema na história. Será, pois, esse **corpo episódico** que, no decurso deste capítulo, preferencialmente abordaremos.

N'*Os Maias*, podem distinguir-se dois regimes na representação do corpo episódico, traduzindo, sensivelmente, uma gradação da sua relevância figurativa no romance: um regime mais *pessoal*, ajustado a uma única personagem, correspondendo à inscrição pontual e exclusiva do sentido do individual, do típico ou do simbólico - será este o caso das representações do corpo de Ega, de Alencar ou, noutro plano, de Cohen, de Cruges ou de Caetano da Maia (personagens *planas*, embora ficcionalmente individualizadas, que Carlos Reis agrupa sob a designação de *figurantes* [cf. Reis 1995: 58/65]); e um regime mais *impessoal*, mais disseminado ou mais genérico, correspondendo a um efeito decorativo global e colectivo - caso em que se incluem a representação conjunta e mais ou menos indiferenciada dos criados, dos transeuntes anónimos, da tribuna feminina, dos espectadores ocasionais, etc. (figuras a que Maria Luísa Nunes chama *personagens genéricas* e *personagens extras* [cf. Nunes 1976: 136]).

Entre um e outro regime, tece-se uma rede de combinações corporais intermédias. Há personagens que, subtilmente, compartilham traços físicos e simbólicos essenciais (como Dâmaso, Palma Cavalão e Eusebiozinho, os três gordos e infames, ou Sousa Neto, Steinbroken e Gouvarinho, todos graves e ocos). Há personagens que possuem em comum traços dispersos, mais ou menos relevantes (como o janotismo gingão de Taveira e Teles da Gama, ou a correcção esticada de Craft e Clifford). Há personagens que, associadas entre si, por oposição ou por semelhança, compõem uma unidade coerente (como os conjuntos formados pelas manas Silveiras, pelos amigos Sequeira e D. Diogo, pelos procuradores Vilaça-pai e Vilaça-filho, pelo preceptor Brown e o criado Baptista). Há, ainda, outras figuras que integram a caracterização física de uma personagem mais importante, na órbita da qual gravitam, identificando-se, como por extensão ou substituição, com o respectivo corpo temático (casos da criada Melanie ou da governanta *Miss* Sara, da cadelinha *Niniche*, do gato *Bonifácio*). Há também os casos mistos, os casos daquelas personagens que partilham traços físicos com várias outras (Steinbroken, por exemplo, detém, simultaneamente, afinidades físicas com Castro Gomes e com Craft; Alencar prolonga-se em Rufino mas também, de outra forma, em Guimarães). Há igualmente personagens que integram, de diferentes modos, a caracterização de grupos substancialmente distintos (a Viscondessa e Gertrudes integram, com as manas Silveiras, o grupo feminino de Santa Olávia; mas a velha criada emparceira fisicamente com

Teixeira, e a Viscondessa possui, indesmentivelmente, traços físicos de Eusebiozinho e... do gato *Bonifácio*).

Cremos, por isso, que a representação episódica do corpo das personagens secundárias do romance se submete às regras da *extensão associativa* e da *distorção condensadora*, descritas por Pierre Glaudes:

> A cette extension associative du personnage s'ajoutent les diverses distortions inhérentes au travail de condensation. [...] Cette figure 'composite' subsume des caractères propres à plusieurs autres protagonistes. Le processus semble réversible: en un seul signifiant manifeste peuvent se resserer plusieurs signifiés latents. A l'inverse, des personnages distincts dans le récit peuvent répartir sur une série de signifiants le même trait sémantique sousjacent. [Glaudes 1991: 182]

Em virtude da sua função tipicamente instrumental e acessória, multiplicam-se, de forma exuberante, nas representações episódicas do corpo destas personagens, as intrincações e os desdobramentos alegóricos. Dir-se-ia até que essa é uma característica nuclear deste romance, duplamente centrado nos espaços urbano e doméstico, os quais acabam, afinal, por conferir à representação física uma feição simultaneamente social e íntima, institucional e orgânica. Ou seja: n'*Os Maias*, como já por diversas maneiras observámos, a representação do corpo das personagens busca-lhes permanentemente a inscrição de um sentido que as ultrapassa enquanto *organismos*; assim se subordina a representação do corpo ao investimento ideológico e imaginário, e assim se lhe estabelece um *corpo social* e *simbólico*. Mas, por outro lado, a convencionalidade exterior desse *corpo cultural* das personagens é, de forma saltitante, construída e desconstruída pela erupção, nem sempre oportuna, do seu *corpo orgânico*. (Também sob este ponto de vista, o caso particular da representação do corpo de Carlos da Maia - e a evolução que, de forma deslizante, vai sofrendo ao longo do romance - oferece, como se verá, especiais motivos de reflexão).

Relevando de uma semântica da enunciação, é, pois, n'*Os Maias*, cometido a certas personagens secundárias o desempenho de um sub-sistema de funções narrativas específicas: aquelas que se destinam a assegurar a restituição da *visibilidade* da cena, a actualização da informação diegética, ou a integração de um comentário à acção. Em suma: a corporalidade de certas personagens parece por vezes intimamente tributária do exercicício de funções que se destinam a reforçar a *legibilidade* da obra: dar a *ver*, testemunhar, informar, comentar, certificar. Estas funções de enunciação narrativa destinam essas personagens a substituir implicitamente, no seio do romance, e em benefício da verosimilhança, a intrusão de um narrador omnisciente e externo. Dir-se-ia

que, neste particular, Eça aplica sistematicamente a lição de Horácio, retirando muitas coisas "da vista" - aquelas que, de um modo ou de outro, "melhor descreve a facúndia de uma testemunha" [cf. Horácio 1984: 82].

Referindo-se a algumas destas personagens, que designa como *agentes-narradores*, *informadores* e *observadores*, sustenta Margarida Vieira Mendes que tais narradores internos constituem uma *simulação*, destinando-se quer a camuflar o narrador, quer a criar efeitos de auto-suficiência, autonomia e auto-regulação narrativas [cf. Mendes 1982: 34/42].

Segundo Philippe Hamon, esta espécie de *temática postiça* [cf. Hamon 1998: 103] decorre, em si própria, das constrições específicas do realismo/naturalismo e dos seus pressupostos, projectos, objectivos e processos definidos [Hamon 1998: 27/38]. Como sabemos, Hamon identifica, no realismo, dois desígnios fundamentais, ambos com incidência sobre a representação da personagem: os de, exaustivamente, *representar* e *interpretar* o real. Ao realismo/naturalismo, referencial deste romance, pode caber, como já se observou, a aplicação prática de um regime judicativo assente nos valores discriminadores da razão; por este mesmo motivo, vigorará também n'*Os Maias* (mesmo que de forma híbrida, relativizada ou ironizada) o regime simbólico da antítese e dos seus esquemas polémicos, iluminadores e críticos [cf. *supra* I Capítulo]. O realismo constituir-se-ia, de facto, como um verdadeiro sistema epistemológico - uma postura ideológica, estética e simbólica que releva de uma hermenêutica do real, cujo desígnio central é o de desvendar de uma *verdade* escondida. A este desígnio corresponderiam uma concepção da personagem enquanto *observadora*, um regime imaginário assente na oposição entre *verdade* e *falsidade* (e na autoridade implícita de quem *vê* e *dá a ver*) e a construção de uma imagética romanesca apta à devassa sistemática da intimidade.

Aquilo que nos ocupará, através das várias rubricas que vão seguir-se, é observar mais de perto a forma como a permanente tematização do corpo se compatibiliza com tais disposições epistémicas, simbólicas e programáticas. Tentaremos entender o modo como o consequente desempenho de específicas funções enunciativas, por parte de certas personagens, lhes actualiza uma representação orgânica episódica, mas a todos os níveis significante.

Como recorda Peter Brooks, o emergir do romance esteve associado ao advento da ideia de **privacidade**; a temática doméstica, o *locus* do espaço íntimo, do lazer e das experiências da vida privada - e as relações problemáticas entre estas experiências e as constrições do domínio social - sempre constituíram o fulcro do fenómeno romanesco,

juntamente com as decorrentes tematizações da *invasão* literária da esfera privada, e a consequente imagética da desocultação, da abertura, da exibição, da penetração do secreto, da revelação do íntimo [cf. Brooks 1993: 28/38]. Sob esta perspectiva, Lisboa aparecerá, n'*Os Maias*, como um microcosmos fechado e tipificado, um sistema de lares, de círculos e cenáculos, polos de convivialidade e de encontro, entre os quais se estabelecem e consolidam as deslocações e os itinerários das personagens e das acções. Compreendemos, a esta luz, que as personagens se encontrem necessariamente condicionadas, nos seus movimentos e interacções, pela estrutura espiralada e genealógica do espaço social, assente numa vinculação pessoal e *para-tribal* entre os membros e frequentantes dos vários círculos familiares e conviviais. Entre autóctones e estrangeiros, a curiosidade provinciana se encarregará de decifrar, ocultar ou ostentar as insígnias da identidade, da pertença, ou da exclusão.

A representação das cenas de *devassa* (como aquela que a colectiva Lisboa executou ao passado familiar dos Monfortes) é, pois, em muitos romances realistas [cf. Hamon 1982] uma espécie de alibi, um pretexto figurativo para accionar (e esconder) uma instância enunciativa omnisciente e exterior que, para melhor revelar a verdade escondida, prefere ela própria manter-se diferida e oculta. Deste modo, a multiplicação dos informantes romanescos pode constituir, como já vimos [cf. *supra* II Capítulo], uma forma de mediação e ocultação (uma *simulação*, segundo M. Vieira Mendes), de uma instância narradora problematicamente localizável.

Podemos identificar n'*Os Maias*, ao abrigo do pressuposto programático da objectividade, o processo realista da ocultação do narrador e da sua dissimulação quase *fantasmática* no enunciado. Curiosamente generalizadas e pluralizadas, as estruturas semânticas da enunciação parecem tender a confundir-se com as estruturas semânticas do enunciado [cf. Hamon 1982: 145]. Por exemplo, a manipulação em que consiste a famosa paralipse inicial surge no interior de um contexto enunciativo dominado pela polarização deíctica de Vilaça e da opinião pública, anónima e colectiva; desse modo, no *incipit* do romance, o contrato comunicativo estabelecido - semelhante àquele que vigorará maioritariamente em todo a obra - estipula desde logo não a enunciação da *verdade*, mas a deliberada *veridicção*, imputável a uma qualquer e particular instância intraficcional.

De facto, a *verdade* diegética surge disseminada por uma generalizada, e por vezes contraditória, semiotização do real; desmultiplicam-se as formas e planos de enunciação, justapondo, ocultando, diferindo, contrastando e globalmente desnivelando as instâncias da interpretabilidade romanesca; as alusões estéticas, culturais e metaficcionais redobram

a informação ficcional; determinadas personagens corporizam, por seu turno, funções interpretativas e simbólicas suplementares; e, assim, se tenderá a organizar, na sistematicidade, na redundância e na plurivocidade, uma auto-legibilidade textual de feição polifónica, problemática e dialéctica.

Contudo, será de um exterior longínquo que, por meio de personagens igualmente exteriores e longínquas, a verdade decisiva acabará por irromper - e fazer cessar a vozearia. Consideramos que aquilo a que assistimos n'*Os Maias* é, simultaneamente, a aplicação, a reduplicação e a subversão, por excesso, do modelo ocultante do narrador, proposto pelo naturalismo; segundo pensamos - e tentaremos desenvolver esta ideia ao longo das próximas rubricas - a inflação dos processos de ocultamento e delegação do narrador redundará na problematização do modelo.

2. Enunciação diferida e corporalidade: da menção estética à perspectiva irónica

O grau máximo deste **ocultamento físico** da enunciação pode, no romance, traduzir-se na menção estética, indicadora subtil de uma classificação ideológica, cultural e social das personagens. Inúmeras alusões culturais (literárias, musicais, plásticas) misturam-se à intriga, conferindo-lhe, simultaneamente, um efeito suplementar de real, uma caracterização adicional das personagens e um discreto complemento estético.

Por exemplo, as leituras a que se entregam a tia Fanny, Dâmaso, Afonso ou Pedro da Maia, ou as declamações artísticas de Rufino, Alencar e o "maganão gordo" no sarau literário, são insígnias de uma pertença ideológico-estética, cuja atribuição é de cariz implicitamente avaliativo; além disso, este tipo de alusões pode reflectir e reforçar um itinerário temporal, uma evolução pessoal: Carlos apaixonado só relê os poetas, Alencar adapta o seu estilo àquilo que entende pelas modas realistas, Ega mistura, na *Villa Balzac*, o *Dicionário de Rimas* com Guizot, e Afonso, ao longo dos vários momentos da sua vida, passa de Rousseau para Voltaire e deste para Rabelais.

No interior do universo ficcional, a menção da temática literária integra, assim, por um lado, um programa narrativo específico, um itinerário pessoal, uma *pontuação* da personagem [cf. Hamon 1998: 42], da qual fazem também parte, por exemplo, os amantes que teve (ou não teve), os seus objectos pessoais ou acessórios vestimentares - e até os seus criados. Por outro lado, a alusão literária pode servir a afirmação ideológica do próprio narrador - recordemos as discussões sobre o romance naturalista, arbitradas pela intrusão do narrador, durante o jantar no hotel Central. Mas, por outro lado ainda, a tematização do artístico também sedimenta, no horizonte de expectativa diegética, discretos mas intensos efeitos de ressonância: lembremos os "quadros vivos" em que a Monforte encarna a beleza fatal de Helena, ou o despeitado Ega que, no teatro, assiste à peça *O Fruto Proibido*, que é para ele Raquel Cohen, no camarote, ao lado de Dâmaso. Aqui, a referência literária constitui, num momento crucial para a evolução da história (de Ega, mas sobretudo de Carlos), uma verdadeira síntese metaficcional. A vários títulos, vai Ega de facto presenciar - e ordenar - uma cena erótica interdita (a sua própria, e a de Carlos). E esta *mise en abyme* suplementar reforça a função enunciativa da personagem enquanto *operadora de legibilidade* [cf. Hamon 1998] do romance.

É neste quadro geral de generalização, no romance, das funções enunciativas de grau mais remoto, que devem ainda ser compreendidas as frequentes menções corporais, associadas à representação de actividades artísticas praticadas pelas personagens d'*Os Maias*. Como um comentário indirecto ao destino narrativo, as canções nostálgicas ou brejeiras de Steinbroken (que fazem nascer ternas recordações em Carlos, e portanto lhe potenciam uma auto-reflexividade e uma legibilidade acrescidas) acentuam as dimensões simbólicas do erotismo; a dimensão física do canto permite justapor representações estéticas (musicais) e representações orgânicas de discreta conotação erótica (as veias de Steinbroken **incham-lhe** no pescoço, enquanto canta). A coexistência dos dois registos, o orgânico e o estético, pode sublinhar, cómica ou dramaticamente, como contraponto ou reforço, um sentido provisoriamente oculto da representação física de certas personagens (voltaremos a este assunto um pouco mais adiante).

Em muitos outros casos, a história de outras *personagens*, representadas ou expostas como **corpos estéticos** (Vénus, Tchi, Maria Madalena, Cristo, S. João Baptista e a sua implícita Salomé, os amores de Vénus e Marte [sobre estes signos estéticos, ver Petit 1987: 367/412]), ou como espectáculos (*O Fruto Proibido*, a pantomima do palhaço apaixonado no Price), insinua um destino ou uma determinada vocação narrativa.

Por um lado, e tal como em muitos romances de Zola [cf. Hamon 1998: 51], a alusão ficcional pode, portanto, no texto queirosiano, funcionar como um paralelismo revelador e aumentar a dimensão polifónica, colocando o discurso em dois níveis simultâneos, o diegético e o metadiegético. Por outro lado, prolifera neste romance a representação das actividades ficcionalizantes a que muitas personagens se dedicam, e que são, curiosamente, quase todas tecidas em torno da sua intimidade física, da sua identidade biológica ou da sua actividade erótica: as "crónicas" que, a todo o momento, Alencar conta, ou a que meramente alude, acerca de si próprio ou de outras personagens (sobre os pais de Carlos, a irmã de Craveiro, a mãe de Cruges, a mãe do pintor Barradas, etc); os "estratagemas" arquitectados por Carlos para se encontrar com Maria Eduarda ou, depois, para viabilizar narrativamente o seu romance; todas as hipóteses, antecipações e rectificações do processo narrativo de desvendamento dos segredos de Maria - os seus segredos propriamente físicos.

Outra personagem ocupa o seu tempo a construir, fumegantemente, paradoxos, projectos, rascunhos e cenários de ficção: João da Ega. Publica capciosamente artigos "finórios" e concebe menus excêntricos, para adular o marido da mulher que requesta; prepara eternamente obras bombásticas, e festas complicadas; alimenta conspirações e mistérios;

tece interpretações, previsões e balanços. Os seus movimentos parecem, quase sempre, determinados pelo desígnio da produção artificiosa de um efeito - e esse efeito é, geralmente, de motivação romântica, intenção libidinal e resultado desastroso. É Ega quem, desajeitadamente, acaba por revelar a Carlos a verdade sobre os seus pais - criando, por sua própria conta, uma nova e romanesca versão do *romance de origens* do seu amigo.

Sobre o processo de caracterização desta personagem, observa Alan Freeland:

> A caracterização de João da Ega ilustra uma noção de eu enquanto processo dinâmico de comunicação entre actor e público. Isto é: já não se presume que o eu tenha uma identidade estável que pode ser seguramente definida uma vez por todas; a implicação é, antes, que o indivíduo pode manifestar vários eus a várias pessoas, ou em diferentes ocasiões. Do ponto de vista do observador, e neste modelo comunicativo de personalidade, o modo como nos damos conta das outras pessoas depende em grande medida da forma como conferimos um sentido às suas vidas, vistas como histórias coerentes. [...] [Freeland 1989: 98]

Neste sentido, a **fabricação genealógica** de Dâmaso, Monforte, ou Palma Cavalão, as suposições, pesquisas, inferências e projecções sobre a vida e a morte da nora e da neta de Afonso, as reflexões de Carlos sobre a sua própria história e a da sua família, em todas as suas diferentes versões, ou a contrafacção sucessiva dos patronímicos putativos de Maria Eduarda - irresistivelmente colocam essas *histórias coerentes*, crónicas familiares, memórias e identidades, sob o signo suspeito da *ficção*, como se fossem, apenas, mais umas *histórias que se contam*. Maria Eduarda quase nada sabe do pai, "a não ser a sua grande nobreza e a sua grande beleza" [OM: 506]; pela tragédia de seus pais, a Carlos não é possível sentir senão "um interesse vago e como literário" [OM: 185]; a "terrível crónica" dos Monfortes claudica aqui e ali, "obscura e mal provada" [OM: 25]; Afonso aflige-se, ao imaginar as parecenças de Pedro com um célebre avô Runa, que enlouquecera e "com que na casa se metia medo às crianças" [OM: 22]. Desta forma, a história corporal das personagens é duplicada por toda uma teia de histórias de outras *personagens*, aludidas, actuantes ou virtuais. Este é mais um dos aspectos que reflecte a visceral presença da matriz naturalista n'*Os Maias* [cf. Hamon 1998: 54]. Contudo, a ligação entre identidade e história e o modo como, n'*Os Maias*, as personagens dependem das próprias *histórias internas* podem, também, reforçar as observações de A. Freeland, sobre as formas de dissolução e indiferenciação identitárias no romance, que este autor considera atraiçoar e superar o projecto naturalista [cf. Freeland 1989].

Por outro lado ainda, a menção estética e cultural - romanesca, poética, musical, teatral, plástica, cenográfica, decorativa - parece, no vasto plano dos ícones, amplificar a caracterização material das presenças pessoais: as canções nórdicas na graciosa sala de música do Ramalhete, as lendas evocadas nas tapeçarias da sala de jantar, a estátua de Vénus no fundo do quintal suplementam, de forma mais ou menos explícita, um **sistema especular**, estabelecido entre as personagens e os espaços em que elas se movem. E, por vezes, as menções à arte instalam um irónico desnível no interior de uma mesma personagem, por meio de um zeugma mais ou menos formalizado, que as faz subitamente contrastar com o registo *realistamente* orgânico. Cruges, por exemplo, devaneia por Chopin, com os olhos errantes - depois de ter devorado um prato de croquetes; e o bom marquês, altas horas, ouvindo música sacra e chorando ao pensar nos seus amores - saboreia frango frio e fatias de salame.

Justapondo as actividades *elevadamente* artística e *baixamente* digestiva, a alusão física implicitamente desvaloriza, ou desconstrói, a suposta elevação estética, ou sentimental, de tais cenas. A erupção imprevista da corporalidade é um processo típico da ironia queirosiana. E a ruptura semântica contra-metafórica constitui, aliás, uma das leis do humor. Uma lei que Didier Anzieu sintetiza assim:

> [...] un mot ou une phrase fait rire quand il se produit un ravalement de l'esprit au corps [...] [Anzieu 1981: 348]

A atitude romântica e sentimentalista - personificada por Alencar, e mencionada no sub-título do romance e no seu *explicit* - funciona como uma tácita referência, contra a qual o discurso do orgânico obliquamente se relança. A alusão sentimental é assim, n'*Os Maias*, uma espécie de permanente *contratexto*, produtor de tensão irónica, multiplamente actualizada na obra. E, deste modo, a justaposição das dimensões corporal, estética e emocional serve, em última instância, um desígnio ideológico.

As estruturas de redundância figurativa e axiológica encontram, pois, n'*Os Maias*, uma grande prolificidade. Tal prolificidade pode traduzir-se, ainda, pela multiplicação suplementar, a nível microestrutural (ou da *iluminura*, como propõe A. Guerreiro de Sousa [cf. Sousa 2000]), das filiações físicas e plásticas tecidas pelo discurso. São as afinidades entre os aposentos de Carlos e Afonso e os respectivos habitantes, afinidades entre o arranjo dos quartos do hotel Central, do Ramalhete, da casa dos Gouvarinhos, ou de Ega, e os seus proprietários (como assinalam, por exemplo, Lucette Petit e Odete

Martins [cf. Petit 1987: 26/35, Martins 1989: 512/522]). E são outras ainda, mais atomizadas: os olhos de Pedro revivem nos de Carlos, talvez nos de Maria; os veludos dos estofos do Ramalhete repetem-se no casaco de veludo branco de Maria Eduarda; Afonso, devoto como o seu neto dos climas frios, tem nesse *chic* a companhia de Taveira e de Castro Gomes; os tons das colchas das Medeiros são os mesmos do gato Bonifácio, do quarto da *Toca* e dos reflexos do cabelo de Maria; o azul dos vestidos, dos olhos, da caleche e do "ninho" da Monforte em Paris combina com o azul do céu de Nápoles e de Lisboa; a Gouvarinho é especialista em contrastes cromáticos; *Miss* Sara e Maria Eduarda preferem, ambas, o estilo masculino.

Já Fialho de Almeida apontou nas personagens d'*Os Maias* essas analogias, esse "ar de família", que as torna como feitas "das costelas umas das outras" [*apud* Lourenço 2000: 41]. De facto, o corpo, enquanto produto cultural de interacção e imitação - lugar de um literal *interface* - parece no romance adaptar-se às leis da imitação difundidas por Gabriel Tarde, cujas teorias da *mimese colectiva*, de certo modo afins da noção de hereditariedade, se vulgarizaram a partir de 1890 ("L'imitation joue dans les sociétés un rôle analogue à celui de l'hérédité dans les organismes ou de l'ondulation dans les corps bruts" ([cf. Tarde 1895: 12, *apud* Hamon 2001: 198 - sublinhado nosso]).

Dâmaso copia Carlos e, por uma espécie de cissiparidade física, *reitera-se* a si próprio, todo redondo, dos botões de punho aos olhos bogalhudos. O tema da identidade, como o da autenticidade, parece indissociável do da imitação. Aliás, o tema da perda generalizada de integridade identitária, traduzida pela deterioração e decadente homogeneização das figuras sociais, pela imitação pobre, ou pelo *kitsch*, é um tema cultural caracteristicamente finissecular, predilecto da literatura realista, mas também presente em outros discursos sociais [cf. Angenot 1986].

A sociedade lisboeta pode tender a amalgamar e neutralizar, por efeitos do mimetismo (e não só em Dâmaso, ou nos pretos de S. Tomé referidos por Ega), as diferenças individuais estruturantes da identidade corporal. A estrutura temática da família permite, n'*Os Maias*, caucionar carnalmente a multiplicação das semelhanças físicas, absorver as diferenças, e propiciar os contágios, as trocas e as disseminações de traços físicos entre as personagens. A evocação repetitiva (por exemplo, dos olhos de Pedro, de Carlos, de Maria) parece, neste romance, servir a tendência para a **analogia orgânica** que, no universo da obra, estrutura identicamente o corpo pessoal, o corpo familiar e o corpo social [cf. *infra* IV Parte - I e II Capítulos]. A relação especular com o meio, o tema da hereditariedade (enquanto mecanismo de produção de imagens e semelhanças entre

ascendentes e descendentes) e a problemática do *duplo* parecem, conjuntamente, formas indissociáveis desse fascínio naturalista e realista pela analogia física, pela semelhança, pela homogeneidade e pela coerência. O próprio Eça responderá a Fialho:

> Você distingue os homens de Lisboa uns dos outros? Você, nos rapazes do Chiado, acha outras diferenças que não sejam o nome e o feitio do nariz? Em Portugal há só *um homem*: - que é sempre o mesmo ou sob a forma de *dandy*, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão. [NC: 405]

Da mesma forma, a representação insistente da ritualização, social ou íntima, do quotidiano, pode reforçar, no romance, essa mesma impressão de repetição, de homogeneidade ou familiaridade figurativa que, pelo seu próprio excesso, largamente subverte o imaginário dualista que tentámos descrever no I Capítulo. Aparentados com a questão da mimese e da analogia, os rituais repetitivos (como os das refeições) estruturam, realmente, uma temporalidade iterativa ou cíclica, estranha a este dualismo imaginário [cf. *infra* IV Parte - I Capítulo]. As actividades de imitação e de repetição estão, ainda, associadas à própria prática educativa (lembremos a cartilha repetitiva do padre Vasques, as ladainhas, as novenas), assim como ao universo do teatro, da declamação, ou da música.

Em suma: a enunciação diferida, camuflagem do narrador, pode actualizar-se, no romance, através de vários processos, a maioria dos quais tende a processar **noções corporais**: através da criação de personagens especificamente vocacionadas para a observação ou para o comentário, e cuja corporalidade serve essencialmente essa vocação; através do estabelecimento de uma rede micro-estrutural de afinidades físicas e familiarizantes; ou, ainda, através das permanentes alusões a sistemas extra-ficcionais, mais ou menos *icónicos* (literatura, música, teatro).

A enunciação diferida pode funcionar, concomitantemente, como uma pluralização e uma relativização das instâncias enunciativas. De uma forma ou de outra, criam-se distâncias entre a enunciação e o seu próprio enunciado, distâncias entre o enunciado e outros enunciados exteriores, distâncias, enfim, entre conteúdos opostos, fisicamente co-presentes no enunciado. A criação destas distâncias é uma construção típica da *escrita oblíqua*, própria do discurso irónico [cf. Hamon 1996: 98]. De resto, e em certa medida, quase todos os traços corporais da enunciação diferida ou fisicamente ocultada, que apontámos - traços de coerência ou contraste, justaposição ou desnível - podem, igualmente, reportar-se à multímoda construção da perspectiva irónica na obra. E podem, simultaneamente, constituir outras tantas formas de **corroer** e **relativizar** uma ortodoxia programática e a vigência do correspondente regime simbólico.

3. As operações corporais da enunciação

O projecto realista, como nos recorda Pierre Citti [cf. 1987: 17/31], encontra na *garantia documental* o seu alibi imaginário. Tal garantia exige, no romance, a construção de um tipo indispensável de personagem: aquela que *documenta*, testemunha, resume, intermedeia, transmite, interpreta ou infere, restituindo uma legibilidade global à história (ou, as mais das vezes, pluralizando e problematizando essa legibilidade). N'*Os Maias*, estas funções estão, entre outras, desigualmente cometidas a Afonso, Carlos, Ega e, em diferentes planos, a outras personagens como Alencar, Craft, Vilaça ou Cruges. O poeta romântico, o céptico materialista, o burocrata, o diletante ou o ironista sistematizam, de todo o modo, uma plurívoca delegação de *instâncias interpretativas* - que tecem, pela observação impassível, exaltada ou consternada das cenas, pelos comentários, confidências, memórias ou profecias, uma suplementar e cumulativa decifração do real narrado. Instrumento de perscrutação, o monóculo de Ega é, também, um operador físico dessa actividade hermenêutica; é, de resto, uma hermenêutica reversível, porque Ega - como Afonso, ou Carlos - se apresenta ao mesmo tempo como personagem legível e observável.

Como em Zola [cf. Hamon 1998: 65], olhar e ser olhado, falar e ser falado, fazem parte da lógica da composição das presenças e, até, da coreografia dos espaços, variando entre o activo e o passivo, o afirmativo e o negativo. Maria Monforte, muito olhada, a ponto de causar aneurismas, olha longamente para Pedro, a seu lado no **teatro**; Afonso, do alto do **mirante**, e Alencar, da **plateia**, olham-nos a ambos; Castro Gomes e Maria Eduarda reparam ambos em Carlos, no Aterro - e Carlos só tem olhos para Maria; Dâmaso, como toda a gente em Lisboa, olha obsessivamente para Carlos; Craft olha para tudo como quem se instrui; Afonso é *ajudado* a olhar por Sequeira (que escuta os boatos sobre Pedro e a "negreira" e avisa o amigo); D. Diogo adivinha mulher em Ega; os olhos de Melanie, dardejando petulantes sobre Carlos, podem representar o atrevido olhar da *cocotte*, e o sorriso de Domingos, excessivamente aberto, escancara o sereno sorriso de Maria Eduarda; Alencar e Cruges olham Sintra por Carlos, que aí só vê a ausência de Maria.

Os observadores podem despersonalizar-se, colectivizar-se (na opinião pública, na "reputação", no "ouvir dizer") ou especializar-se na informação subterrânea, marginal, quase subtextual - como a informação de que são detentores os criados, os íntimos

invisíveis, ou os transeuntes anónimos. Quando Carlos se apeia da tipóia toda fechada em que abrigara os seus amores com a Gouvarinho - dois "sujeitos" entreolham-se e sorriem. "Alguém tem de saber sempre alguma coisa; [...] Há sempre alguém que surpreende o encontro de dois olhares; há sempre alguém que adivinha donde se vem a certas horas..." [OM: 415], lembra Carlos a Maria. E esta subqualificação ou marginalização do observador, do *anónimo cúmplice* - que pode até figurar-se como animal (Niniche), objecto (os olhos do mocho ou dos núbios da *Toca*) ou casual mancha de luz (o reflexo do candeeiro da rua, no quarto de Maria) - melhor poderá corresponder, segundo Hamon [cf. 1998: 83], à ambígua presença/ausência do narrador.

Analisando o sistema de personagens de Zola, Philippe Hamon conclui que quem olha muito não é *importante*: é, de uma forma ou de outra, um subalterno, um "funcionário da enunciação" [cf. Hamon 1998: 66]. Porém, n'*Os Maias*, o mais importante observador e *funcionário enunciativo*, Carlos Eduardo, é excepção a esta regra: de súbito, a sua identidade física **tematiza-se-lhe**, revelando-se catastrófica; e, além disso, institui-se a Carlos, entre as personagens da obra, desde o I capítulo, e sob exemplo de Afonso, Vilaça e outros amigos, a atribuição unânime do fascínio físico.

Como adiante se verá, a caracterização eminentemente **plástica** de Ega [cf. Pageaux 2000: 21], e o *corpo falante* de Alencar exponenciam a representação dessa somatização e dessa figuratividade enunciativas, omnipresentes no romance. De facto, os corpos das personagens e das atmosferas são permanentes agentes de transmissão da informação.

Esperas, pausas, intervalos, indisposições ou mal-entendidos podem produzir espaços de contemplação e digressão: enquanto Carlos risca o chão com a bengala, pensativo, Cruges senta-se, cala-se, admira Sintra; indolente, Carlos recebe Dâmaso no terraço do Ramalhete e, preguiçosamente, contempla o céu e o rio, talvez do mesmo ponto em que Afonso, esperando por ele no início do romance, perscrutava o horizonte. A circunstância panorâmica pode até ser ironizada: do hipódromo - já que, como diz Carlos, lá não há cavalos, nem jóqueis, nem apostas, nem público - podem dali ver-se entrar os navios... [OM: 375]

O **olhar** é, geralmente, o signo demarcativo e introdutivo da descrição, caracterizada por uma espécie de contratempo, uma suspensão da narrativa [cf. Hamon 1998: 69/89]:

> - Agora, Cruges, filho, repara tu naquela tela sublime.
>
> O maestro embasbacou.... [OM: 241]

Quem olha, *embasbaca*: no plano físico, a pausa descritiva coincide frequentemente com um momento de atonia ou languidez. Carlos perde-se em devaneios, sozinho à varanda da Lawrence, ideias de amor "invadem-no deliciosamente", os olhos "esquecem-se", "perdem-se" [OM: 245]; Cruges, pesado do almoço, olha "vaga e melancolicamente" as ancas lustrosas dos cavalos [OM: 222]; "como esquecidos", os belos olhos de Maria Eduarda ficam pousados nos de Carlos [OM: 408].

A motivação e o enquadramento estético podem, por vezes, surgir dissociados da personagem focal: ambos "artistas", Alencar e Cruges contemplam as vistas de Sintra. Outras vezes, a encenação estetizante do real está a cargo de um esteta não profissional: Carlos contempla Rosa, "num enlevo de artista" [OM: 261]; o marquês, melómano, devaneia na sala de música, sonhando com o século XVIII (numa passagem que apresenta curiosas analogias como o poema "Minuete", de Gonçalves Crespo). A visão estética, como se viu [cf. *supra* II Parte - A Ausência], desloca os objectos materiais para a alegoria e para o sonho, sob a poderosa energia da latência e da evocação.

A proliferação de olhares cruzados, a sua intensa circulação, alternância e correspondência, dependerão, contudo, de certas condições materiais, tributárias da estética da verosimilhança: o enquadramento, a luz, a abertura espacial, os lugares e os momentos de transição ou fronteira - peristilos (como o do hotel Central), ombreiras, limiares de portas (como a do café onde está Pedro quando vislumbra Maria Monforte), terraços, varandas, camarotes, janelas ou cortinas abertas. E localizam-se também, muitas vezes, no decurso de uma mudança temporal, numa franja crepuscular (o fim da tarde, o início ou final de uma estação). No Ramalhete, no capítulo VII, são as três janelas do escritório **abertas** (porque é um belo dia de Março) que permitem acompanhar, dentro, a grave e silenciosa partida de xadrez entre Afonso e Craft, junto à lareira já toda enfeitada de flores - enquanto no **terraço**, à sombra do toldo, ao bafo da Primavera, Carlos e Dâmaso acabam os charutos e folheiam revistas. Em Sintra, é também do **terraço** (da Lawrence) que Carlos contempla, devaneando, o descer da tarde. No hotel Central, antes do jantar, as janelas do gabinete estão ainda **abertas**, porque o dia fora suave e luminoso. Craft e Carlos, fechados à pressa no quarto de dormir de Ega, tacteiam na escuridão, procuram instruir-se, tentam escutar as vozes na sala ao lado e, à luz de um resto de vela, observam os despojos mais ou menos abjectos (água suja do banho, camisa de dormir no chão) de um ninho de amor abandonado.

Refira-se, a propósito, que uma interpretação psicanalítica da *actividade testemunhal* associa indissoluvelmente a testemunha - o *voyeur* - ao episódio testemunhado, que lhe serve de suporte a uma qualquer culpa inconfessável. Pierre Glaudes caracteriza assim a representação romanesca da cena de espionagem erótica, uma cena que, em Eça, é curiosamente recorrente e multiforme:

> La place occupée par l'observateur dans le récit, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, laisse donc au sujet une certaine latitude pour se dédoubler et suivre l'action 'en lui restant extérieur, tout en n'y étant pas étranger'. Se plaçant devant le récit comme devant un spectacle, où seraient rejoués les épisodes oubliés ou les conflits primordiaux de son enfance, il reste libre, à tout moment, d'affirmer la distance qui le sépare de cette représentation, voire de la rejeter comme n'étant pas la sienne, s'assurant ainsi d'une position marginale qui le protège d'un contact direct avec la pulsion. [Glaudes 1990: 183 - comas do autor]

Às escuras, de noite, as cenas testemunhadas são mais dramáticas: no jardim da *Toca*, Carlos só identifica a inglesa pelas palavras que ouve murmuradas; e, no escuro, só consegue ver depois um lume de cigarro e um homem forte e pesado, parecendo um jornaleiro. Essa cena de amor que Carlos surpreende ilustra cabalmente as propriedades de distância, posição marginal e desdobramento cúmplice entre observador e observado, assim como a dolorosa partilha de uma culpa comum.

Olha-se, também, para aquilo que *chama a atenção*; em Lisboa, olha-se aquilo que é novo e parece estrangeiro. Maria Monforte, Maria Eduarda, Carlos, trazem a aura do longínquo e do superior. Tirando Paris, o mundo exterior é um conjunto de referências remotas, perdidas, decorativas, intermutáveis (para *Mme* Sousa Neto, a Rússia, onde Carlos nunca esteve, é talvez tão incógnita como a Holanda). Da *Toca*, avista-se uma pequena povoação da qual nunca Carlos há-de saber o nome; as curtas vistas do Ramalhete ou da *Villa Balzac* traduzem a global miopia de uma cidade fechada em si própria, em que a exterioridade projectiva se aplica na mitificação difusa do "lá fora". Em Lisboa, o lançamento panorâmico de vistas é sempre curto, ou encurtado pelos obstáculos, sempre directamente relacionado com o nível interno da história. Só Guimarães passa por ser um "espírito largo".

Se, para Hamon [cf. 1998: 81], a lucidez da personagem testemunhal é como uma encarnação da **luz** que banha os cenários e panoramas - n'*Os Maias*, o romântico luar de Sintra, as fantasias, os perfumes, as melopeias, as nuvens, o embaciamento da visibilidade, podem simetricamente constituir eventuais metáforas de uma presença

irrepresentável ou fantasmática. A legibilidade ficcional é obscurecida pela multiplicidade dos pontos de vista, ou pela interferência da imaginação e do desejo. A luz do sol pode instituir uma falsa clareza; as visões de Carlos parecem-lhe "coisas vivas"; e, a Ega, somatiza-se-lhe, como veremos, a visão clara da imaginação. São outras tantas formas de refutação subtil do imaginário da lucidez. Só em Craft o olhar parece sempre claro, impassível perante as veemências meridionais da paixão: nos destemperos passionais de Ega, o inglês diagnostica a fome - e, depois da catástrofe amorosa, aconselha-o a comer e a beber. Assim, por essa recaída abrupta na pulsão alimentar, tomada como a *verdade oculta* da ilusão romântica, se reinstaura o corpo como informante básico da representação.

Embora de forma ambígua e complexa, João da Ega é, no entanto, uma personagem destinada à actividade hermenêutica: sucedem-se-lhe as actividades de observação e vigilância, as intuições premonitórias, as predições, as interpretações, a decifração de sintomas, as cenas de confidências, as sínteses fulminantes e os cepticismos teóricos. De facto, Ega - completado por Craft, seu duplo materialista, metódico, imperturbável, quase mecânico - pode, na obra, veicular as marcas de um saber ficcionalizante e interpretante, entre o céptico e o veemente.

Por outro lado, Ega pode corporizar igualmente o tagarela, o porta-voz ou o comentador incansável e cheio de volubilidade. O "dizer", o "contar" e "recontar", o "opinar" estabelecem no romance o cruzamento de linhas enunciativas concorrentes e, por vezes, contraditórias. A acção, n'*Os Maias*, é predominantemente **performativa** e a informação romanesca é privilegiadamente mediatizada e enunciativa[1]. A auto-reflexividade do discurso parece associar-se, assim, n'*Os Maias*, à difusão no texto de um efeito múltiplo de delegação discursiva. A acção parece desenvolver-se preferencialmente através da mediação informativa e das operações performativas, realizadas por personagens por vezes muito secundárias, por vezes mesmo anónimas, que podem camuflar e pluralizar o discurso do narrador.

---

[1] Refira-se, a título de exemplo, que, só no capítulo VII do romance, se encontraram 416 ocorrências de **formas verbais** do domínio performativo ("declarar", "aludir", "lamentar", "pôr à disposição", "solicitar", "repreender", "acreditar", "exclamar", "discutir", "explicar", "agradecer, "pedir", "provar", "citar", "acrescentar", etc.) e 242 de **nomes** desse mesmo domínio ("estilo", "opinião", "imaginação", "teoria", "exemplo", "lição", "doutrina", "parágrafo", "discurso", "confissão", "definição", "palavra", "monossílabo", "arrazoado", etc).

João da Ega, como, até certo ponto, Craft, Carlos e mesmo Afonso e Alencar, podem traduzir uma relativa apropriação funcional da personagem, da sua corporalidade, do seu olhar e do seu testemunho, em proveito do desenvolvimento pragmático, semântico e simbólico da narrativa. Assistimos sem dúvida, n'*Os Maias*, à representação de verdadeiros *discursos corporalizados*: a voz e o discurso de certas personagens parecem aqui constituir verdadeiros campos intersemióticos, em que a corporalidade e a discursividade mutuamente se sinalizam - Maria Eduarda e a sua "voz de oiro", Ega e a sua volubilidade, Alencar e o seu corpo declamante, Castro Gomes e a sua perfídia suave, Craft e o seu imperturbável laconismo. Já Afonso é, em quase todo o romance, uma personagem constituída pela sua acção distante de *observador*. Personagem focalizadora inicial, *delegado* do narrador, observador atento (chega mesmo a usar binóculos, manda espiar Carlos e é seu acusador final) e interpretador (é o primeiro a explicitar, na diletância e no pessimismo de Carlos e Ega, uma penosa glorificação da inércia), Afonso parece fixado na sua imagem heróica de "antepassado ilustre", representante da antiguidade da casta e dos seus valores. Constitutivamente velho, pode encarnar uma consciência solidamente crítica, ética, positivista, racionalista e anti-erótica.

Veremos adiante [cf. *infra* V Capítulo] que o corpo do avô é, de uma certa forma, um corpo simbólico, inspirador de contemplação e veneração. E, mais *espectáculo* e *espectador* do que agente, o corpo de Afonso será mantido à distância, sacralizado e imobilizado - de uma forma, afinal, bastante semelhante ao de Maria Monforte, a ausência mais actuante da narrativa. Desta forma observamos que, n'*Os Maias*, o desempenho de funções enunciativas e testemunhais, e a própria ausência física, não só não inibem a simbolicidade corporal da personagem, como podem propiciar o seu investimento espectralizante.

Também outras personagens aparentemente mais presentes e activas podem encarnar a função testemunhal. Os Vilaças, por exemplo, permanentemente atarefados, encarregam-se da vertente *documentalista* do registo. E os criados, os subalternos em geral, desempenham, igualmente, funções de sinalização adicional do tempo e da história familiares - pelas marcas físicas de velhice, ou pela evolução da sua história pessoal, paralela à da personagem central, cujas memórias e cumplicidades compartilham.

4. O corpo episódico de criados e subalternos: corporalidade e testemunho temporal

O conjunto dos criados e subalternos d'*Os Maias* forma um sub-sistema específico de personagens enunciativas no romance. Uma das funções que lhe são cometidas é a de testemunhar, discretamente, o que sucede ao núcleo central de personagens, conferindo à história um reforço temporal e semântico.

As referências ao mordomo dos Maias, Teixeira, coincidem com os momentos de inflexão da história. No dia em que Pedro é oficialmente banido da *mesa* genealógica dos Maias, é ao Teixeira, que está há pouco tempo na casa, que cumpre assinalar "com indiferença" a ruptura entre pai e filho, retirando simbolicamente o talher de Pedro [cf. OM: 31]. Na noite trágica em que, abandonado pela mulher, este regressa a Benfica, é o próprio Pedro que nota: "[...] Ainda cá está o Teixeira, coitado!" [cf. OM: 48]. O mordomo será a testemunha da fase *intermédia* da história dos Maias, marcada pelo retiro em Santa Olávia, entre a ausência de Pedro e a idade adulta de Carlos.

O aspecto físico resume a personagem: é um criado à antiga, correcto, respeitoso, perfilado; os seus altos colarinhos são, efectivamente, "de mordomo"; e a sua dignidade tranquila, o seu riso superior e mudo, fazem-no condescendente e amável com Vilaça, seu congénere.

Teixeira é bem um representante da geração, mais *portuguesa*, dos criados correctos e paternais da época de Santa Olávia. Coadjuvante, muito contrariado, da educação *à inglesa* ministrada a Carlos em Santa Olávia, o mordomo é uma testemunha desse **tempo** (e até mostra, por três vezes, o relógio a Vilaça). Cumpre-lhe de resto inteirar o procurador, de visita à quinta, sobre os novos rituais da casa. Ainda presencia, em Coimbra, o êxito do primeiro exame do menino - que já está mais alto do que ele [cf. OM: 85/86].

A mulher de Teixeira, Gertrudes, cuja boa face de lua, já ornada por um buço branco, integra os motivos - eminentemente **materiais** - da alvura, da pureza, da velhice, da bondade, da feminilidade assexuada e materna, que rodeiam Carlos em Santa Olávia. Avizinha-se a Páscoa; os rebentos tenros, as flores em botão e a doçura branca do lar indiciam a eufemização da morte pelo tempo cíclico e pela frescura da renovação. Gertrudes morre de pleurisia, ironicamente no Entrudo, um ano depois de Teixeira; antes

morrera o fiel Vilaça; as mortes que encerram o capítulo III e iniciam o IV marcam o final de um ciclo.

Na cozinha, e já no Ramalhete, a Gertrudes sucederá M. Theodore, um "cavalheiro" bonapartista, parecido com Napoleão que, à dignidade da forma de tratamento concedida e às semelhanças imperiais, alia o mau-génio (será ele o responsável pelo despedimento de Domingos, futuro mordomo de Maria Eduarda). Com a preciosa cozinheira arlesiana da *Toca* (no romance, é a terceira arlesiana), integra o estrangeiramento do trem-de-vida dos Maias, e a sugestão da fatuidade do seu brilho à II Império [cf. Monteiro 1990A]. O cozinheiro assinala, assim, as negligências ideológicas de Afonso - e também as do próprio narrador que, talvez por lapso, lhe altera o nome no final. M. Theodore (agora, M. Antoine), traz as primeiras flores a Afonso morto: um cesto com camélias e palmas de estufa [cf. OM: 671].

No Ramalhete, nova morada dos Maias, não há alusões a um novo mordomo. Sucede-lhe, em importância e funções, o criado de Carlos, Baptista. E ao velho procurador Vilaça sucederá o seu filho Manuel, que estava para casar nessa última Primavera em que o seu pai visitara em Santa Olávia o seu patrão.

Desta forma, uma nova geração de assessores, quiçá menos genuinamente modestos, sucede à da infância de Carlos: Vilaça pai era a figura da modéstia, mas o jovem Vilaça Júnior cobiça o cargo de vereador da câmara [cf. OM: 99]; e Baptista não enjeitaria o hábito de Cristo [cf. OM: 453].

A presença física de Baptista junto de Carlos é intermitente, mas constante, a partir do capítulo V. Sucede, assim, também a Brown. Aliás, viera com este para Santa Olávia; servira na Legação Inglesa, viajara várias vezes a Londres, onde aprendera a *boxar*. Este permanente contacto com a Inglaterra acentua as características que partilha com o inglês: a inicial do nome, a prestação dos cuidados e assistência íntima a Carlos, a figura "desempenada" e robusta, quase bélica por vezes: "Baptista apareceu, todo abotoado na sua sobrecasaca, com um ar resoluto, como armado e pronto a ser útil naquela crise que adivinhava..." [OM: 489].

O criado de Carlos é, aliás, um caso exemplar quanto ao processo da representação física episódica seguido ao longo do romance: após várias referências breves, define-se dele um retrato global e "histórico-evolutivo", síntese das características avulsas anteriormente esboçadas; seguem-se, depois, algumas outras intermitentes referências, que actuam como memória e complemento da caracterização física e psicológica; finalmente, alude-se-lhe à **duratividade temporal**: no capítulo V (e apesar de Baptista contar cerca de

cinquenta anos) é já referido como "o velho criado", expressão que se repetirá no capítulo IX.

Por outro lado, Baptista acumula funções de secretário, confidente e cúmplice: Afonso corresponde-se com ele de Santa Olávia para Coimbra. O seu estatuto de "personagem" data verdadeiramente dessa altura - e não deixa de ser curioso que, explicitamente, a sua emergência no universo do romance se associe à prática da escrita. Baptista, como Vilaça, é, à sua escala, também um *documentalista.*

Discretamente (a discreção é o seu timbre), o criado mantém um registo rigoroso da agenda do correio íntimo de Carlos. Como na infância Teixeira, Baptista é a testemunha da juventude de Carlos. Ajudou-o a galgar muros em conquistas amorosas, partilhou com ele aventuras e viagens; e este passado comum prolonga-se na solicitude com que vela pelos seus **cuidados corporais**: serve-lhe alimentos na intimidade, prepara-lhe bebidas (um grogue, um chá), entala-lhe maternalmente a roupa da cama, ajuda-o a vestir-se, lembra-lhe conveniências práticas e formais.

De facto, a ligação entre a intimidade física e a confidência torna-o uma espécie de *duplo prático* de Carlos - simétrico a Ega. Não admira, portanto, que pareça "excessivamente *gentleman*" e que tenha o aspecto respeitável de um "alto funcionário" [cf. OM: 137/8]. De facto, é isso justamente que ele representa na economia do romance.

Em permanente efeito de sintonia com a personagem central, Baptista "adivinha" ou "fareja" as crises e mantém a gravidade nas situações de *pathos*, nas quais ganha preponderância a sua presença mediadora, como uma espécie de *Destinador-mínimo*, gestor das práticas domésticas indispensáveis. Como o procurador, o criado traduz as crises em pequenos gestos úteis: anuncia a morte de Afonso, manda chamar Vilaça, veste-se de preto, lembra os fatos de luto para os criados, abre janelas, faz servir café, ajuda atarefadamente a fazer malas de viagem. E é o último a partir para Santa Olávia: no último instante, corre a içar-se desesperadamente para o comboio, abraçado às mantas de viagem [cf. OM: 679]. Este gesto é singularmente análogo ao do próprio Carlos, que abandona o romance lançando-se também "desesperadamente", com Ega, atrás do ónibus que foge [cf. OM: 716]. N'*Os Maias*, sempre parece prolongar-se caricatamente a emoção desordenada da partida.

Já o velho procurador Vilaça não disfarça a emoção enternecida com que testemunha o remoçar de Afonso ao lado de Carlinhos. No ambiente quase anti-erótico de Santa Olávia, os dois velhos, como os padres ou os santos, juntam as suas coroas brancas, dão simbolicamente as mãos, admiram-se mutuamente as marcas da velhice.

A consagração da aliança, da pertença e do mútuo reconhecimento é justamente uma das funções deste episódio do III Capítulo, na sequência do qual, deliberada e decisivamente, Afonso e Vilaça rasuram as memórias negativas que marcaram a origem biológica de Carlos. Como todos os retratos de Maria Monforte, a sua própria existência e a da filha são aqui formalmente exoneradas do romance. A alambicada carta de Alencar, as cartas entre Afonso e Vilaça certificam esta exclusão. Agora, a pistola com que Pedro se matou é a pistola de vento com que o seu filho brinca. Vilaça vai a Santa Olávia atestar a feliz re-fundação da família.

A sua função testemunhal e confirmativa traduz-se pela prevalência da sua focalização e pela preponderância das suas actividades físicas de observação: o procurador olha, vê, apalpa, esfrega, prova, observa, pergunta, ouve, limpa os olhos, pisca-os, arredonda-os de espanto. Mas desculpa-se por não poder contemplar Carlos que se balança no trapézio, e desvia também os olhos, às vezes, para o tapete ou para as brasas que morrem na lareira - quando se prepara para falar de Maria Monforte.

Há coisas que lhe custam: a água e o frio arrepiam-no, como o arrepiou a velocidade do comboio; atordoam-no as ginásticas. De facto, a representação corporal de Vilaça constitui uma espécie de curioso *complexo sintomático*. Tímido, cauteloso, sentado à borda de uma cadeira, de mãos nos bolsos ou fazendo girar entre os dedos a caixa de rapé, coçando reflectidamente o queixo ou abrindo finalmente os lábios, os gestos de Vilaça patenteiam a iminência incómoda de revelações graves - o verdadeiro motivo da sua presença em Santa Olávia. Os seus estalinhos com os dedos, a tosse ou as risadinhas silenciosas exprimem os aprestos físicos preliminares de uma função enunciativa solene (função que Alencar, por seu lado, sublimará nas suas práticas recitativas).

A multiplicidade de atavios corporais com que Vilaça se reveste expõe-lhe, igualmente, as cautelas e o apego à prudência, o seu gosto pelas garantias da protecção suplementar: chapéu alto, *cache-nez* de pelúcia (citado duas vezes), óculos, guarda-sol, pesado colete de malha de lã, camisa, flanela escarlate por causa dos reumatismos, bentinhos de seda bordada. A redundância técnica das camadas sucessivas de abrigos e virtudes com que se previne não o defende da morte - como não defendeu a família Maia da catástrofe. A tendência para a calafetagem revela-se fatal: morre sufocado, de apoplexia, murmurando num derradeiro sopro: "Saudades ao patrão!" [cf. OM: 85]. Afonso juntar-se-lhe-á no jazigo que, por sugestão de Carlos, lhe mandou fazer.

Ao bom Vilaça sucede o seu filho Manuel. Parece ter herdado do pai a bonomia, o bom-senso burguês e uma certa timidez, associados à curiosidade solidária com a família dos Maias, cujos principais lances dramáticos lhe cabe testemunhar. Não foi possível encontrar dele, na obra, nenhuma descrição física directa. Mas, de forma indirecta, multiplicam-se os dados orgânicos. Enfiado e trémulo, limpa, como seu pai, a testa e o pescoço, ao ter que assinalar, com um discurso, a solenidade do momento da formatura de Carlos; e, tendo que revelar-lhe a verdade sobre a família, ao ver chegar Ega ergue-se "com a pressa dum galucho tímido que é rendido num posto arriscado." [OM: 641]

É a Vilaça que vai caber a abertura dos papéis da Monforte, uma operação minuciosamente descrita: examina a caixa, decifra o mote do sinete, corta o papel, desaperta cuidadosamente o nó cor de rosa, lança os olhos à enorme folha de papel [cf. OM: 659]. Como seu pai, Manuel Vilaça **certifica** e **observa**: ergue os olhos curiosos, para perguntar sobre a clínica de Carlos, enquanto segura com os dedos a caixa de rapé [cf. OM: 114], pára de baralhar as cartas para indagar sobre a instalação de Ega [cf. OM: 116], ou, baralhando-as com a sua lentidão meticulosa, deita ao Ega um olhar curioso e vivo, procurando perceber se Carlos terá estado com Maria [cf. OM: 635].

Já em Coimbra aparecera abafado de calor: curiosa simetria com seu pai, sempre arrepiado de frio. Caracteriza-o o gesto repetido de limpar as bagas de suor - ora bufando, vermelho e atarefado, ora passando vagarosamente, num movimento cansado, o lenço pela testa, ora enrolando-o nas mãos. Emotivo, sanguíneo e apressado desde o capítulo III, torna-se paroxística a sua exuberância física no momento em que Ega lhe confia o terrível segredo [cf. OM: 631, 632, 633, 636/637]. (Ega procurara-o por achar que ele não tinha *nervos*).

Por outro lado, Vilaça tem, como o pai, um apego aflito aos seus acessórios de *toilette* - desde cedo há menção ao seu chapéu. Distraído, em vez de o ouvir sobre a vaga história de terras e negócios, Carlos concentra-se, no capítulo IX, no seu medonho alfinete de peito (um macacão de coral comendo uma pêra de ouro, que contrasta com o alfinete de peito com uma magnífica safira, que Afonso lhe mandara de Santa Olávia pelo pai). E será a busca frustrada do chapéu desaparecido de Vilaça, as interrupções que motiva, o olhar lento que, tímido e escarlate, atira inquieta e repetidamente pelos cantos, que vão exasperar a agonia de Carlos, pontuando a catástrofe com a caricatura.

Vilaça ganha, como Baptista, maior proeminência nos momentos de crise - mas de forma menos discreta. Passado o primeiro impacte emocional, preocupa-o o aspecto financeiro do desfecho familiar; e, à volta do funeral de Afonso, lá está já no Ramalhete, com um

caseiro boné de veludilho, arrumando metodicamente **papéis**. O contraponto orgânico, função típica do grupo subalterno, liga-se, em Vilaça, à componente documental e materialista da preservação *física* do património.

Ainda assim, é capaz de exclamar, deslumbrado com Maria Eduarda, que vê pela primeira vez no momento da partida e lhe lembra uma "rainha de romance": "- [...] dá-nos uma bolada, mas é uma soberba praça!" [cf. OM: 687].

De qualquer forma, parece a Ega mais gordo e próspero, quando o reencontra à porta do Ramalhete, dez anos depois. Tem um castão de prata na bengala, luvas amarelas e, mais importante, ostenta um **chapéu** novo. Se, ao contrário do seu pai, Manuel Vilaça é um utilizador entusiástico dos modernos caminhos de ferro, a sua fé no progresso não o impedirá de, como o seu pai, confiar também ele em pequenos truques caseiros. Será a pimenta que mandou espalhar na mobília do palacete abandonado que provocará, em Carlos e Ega, a transformação da emoção saudosa num tremendo ataque de espirros.

Se, ao pai, o jazigo que lhe manda fazer Afonso fora "a alta ambição da sua existência modesta" [cf. OM: 85], o filho tem, em contrapartida, algumas ambições políticas [cf. OM: 98/99]; mas caber-lhe-á, à sua escala de sucessor, retribuir a homenagem póstuma e *documental*: lá está a lápide para o gato de Afonso, por baixo das suas janelas, atestando a fidelidade de ambos e a sua única "ideia poética" [cf. OM: 709].

5. O corpo episódico dos declamadores: entre a fronte e a ceroula

Na eloquência pomposa e no bigode encerado do conde de Gouvarinho, alguma coisa há "de doutoral e de casquilho"[cf. OM: 142]. No seu colega Rufino - deputado, bacharel, inspirado, e aplaudido orador no sarau - acentua-se a componente casquilha. Rufino, breve mas marcante aparição, vai materializar uma das imagens da abjecção e do grotesco no romance, representando a típica aplicação do regime simbólico governado pelo desígnio **crítico** e pela sátira. Moreno, de pêra como o conde, os seus próprios e sublimes gestos de grandiloquência revelam detalhes grotescos, a roçar o obsceno: repuxado pela exaltação, o colete deixa-lhe ver a ceroula [cf. OM: 587]. Acaba a sua alocução coberto de triunfo - e coroado de suor.

Esta tendência, que tem a ceroula, de despontar com a sublimidade recitativa, manifesta-se igualmente noutro grande declamador, Tomás de Alencar, que tem também no sarau um momento de consagração artística e que, em Sintra, depois de recitar uma "confidência sagrada" junto aos penedos do terraço de Seteais, se agacha para apertar o atilho dessa peça efusiva [cf. OM: 240/241].

De qualquer forma, a figura do poeta Alencar, declamando (em Seteais, no sarau, no Chiado), culmina e tipifica toda a sua representação física no romance. O **dispositivo da declamação** encerra, em Alencar, a mais expressiva antítese - e a mais grotesca complementaridade - entre os esquemas da sublimidade e da abjecção. Na sua representação física, sistematicamente se irão imbrincar as imagens do espectral e as do escatológico.

Ele é o grande poeta romântico, presente desde o tempo de Pedro, que reaparece mais velho e mais gasto no hotel Central, e que constantemente (e intempestivamente) se cruza com Carlos até ao final do romance. Sombrio, muito alto, esguio, de olhos encovados e nariz aquilino, todo abotoado na sobrecasaca preta e mal-feita, antiquado, artificial e lúgubre como a sua literatura, Alencar parece a Carlos mais bonito e mais poético dez anos depois - quando este, já distanciado, poeticamente compara aos sulcos tumultuosos das emoções, as rugas cavadas nessa mesma face escaveirada [cf. OM: 692].

Como lembra Carlos Reis,

> Assim, ao longo de quatro décadas, Alencar aparece, desaparece e reaparece como se a sua presença, juntamente com tudo o que ela sugere, fosse a única certeza deste romance onde nada é seguro ou consistente. [Reis 1999: 23]

Tudo se passa efectivamente como se, na sua atitude inicial, encostado à outra ombreira do Marrare, ao lado de Pedro - alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro, numa pose de tédio [OM: 22] - Alencar já dispusesse do seu estatuto final de "gravura" e de "estátua" [OM: 692].

O **cavo** - cavernoso, encovado, escaveirado - convém aos seus olhos, à sua voz, à sua face, até à sua calva. Contrasta esse *vazio* com a *abundância*, a virulência, a exuberância do seu verbo e gestos: Alencar é o "ar aureolado" [cf. OM: 423], é a juba, é o gesto, é a fronte, é o copo, e é sobretudo o discurso.

O **olho** brilha-lhe, chameja, humedece-se-lhe de paixão patriótica, da genebra, do conhaque e da cólera [cf. OM: 169, 450, 174]. O seu **caminhar** obedece à energia oculta que o anima: anda gravemente, dá um e outro passo lento, pára com solenidade, caminha por vezes de cabeça baixa, meditando ou, longa e sonhadoramente, levanta a fronte altiva [cf. OM: 179, 427]. Os **gestos** de Alencar parecem todos determinados pela transbordância expressiva das suas emoções de poeta - mesmo quando, num "gesto brusco e de delírio", arregaça as calças mostrando a ceroula [cf. OM: 173].

De facto, são os **membros superiores** (os ombros, os braços e as mãos) que, na sua agitação eloquente, melhor lhe encarnam o fluxo violento do estro. Às vezes, recordando o passado, os ombros descaem-lhe de saudade [cf. OM: 178]; e, desalentado por vezes com o presente, por vezes constipado [cf. OM: 423], suspirando vagamente [cf. OM: 235], o poeta encolhe os ombros, uma e outra vez [cf. OM: 424], por vezes lançando um "gesto imenso de desdém" [cf. OM: 696]. Frequentemente, todavia, o entusiasmo exalta-lhe os gestos, fazendo oscilar as chamas das velas [cf. OM: 249]; quando amiúde se enfurece, atira palmadas ao coração, dá repelões ao prato, esmurra o ar, debate-se, treme arquejante; e depois, já apaziguado, consagra a reconciliação enchendo um copo de champanhe, e erguendo-o alto como um cálice de altar [cf. OM: 175].

Conversando com Carlos ou com Ega, o poeta, expansivo, permanentemente os **toca**, lhes toma o braço, lhes sacode a manga [cf. OM: 177, 179, 181, 423, 424, 450, 591, 692]. Mas com as senhoras é mais decoroso: fidalgamente, leva aos lábios a mão de D. Maria Cunha [cf. OM: 329]. Geralmente, ao ver Carlos, estaca de rompante, assombrado ou comovido, abrindo os braços lentos, para depois, com as mãos tremendo no ar, numa efusão terna e

ruidosa, o estreitar ao peito, o apertar contra o coração, ou o beijar com transporte - e a Cruges também, porque o maestro é como se fosse um filho, e como todos os rapazes de Lisboa sujou-lhe muita calça [cf. OM: 159, 160, 181, 234, 423, 451, 692, 695]. No capítulo final, é com um "beijo ruidoso e paternal", um "infinito abraço", que Alencar reencontra Carlos e Ega [cf. OM: 692]. E, na rua, na sua última aparição, o poeta saúda-os ardentemente sacudindo as mãos no ar, num interminado adeus [cf. OM: 706]. A Alencar, figura tutelar e paterna, jamais se cessa de dizer adeus.

Os seus bracejos animam-lhe a **roupa**: solta-se-lhe a gravata [cf. OM: 174], alternadamente desabotoa e reabotoa a sobrecasaca que, coçada e mal-feita, se lhe cola "lamentavelmente às ilhargas" [cf. OM: 174, 175, 178]. Em Sintra, está de fato negro e panamá, que leva carregado para a testa ou alegremente agita na mão [cf. OM: 239 e 245]; depois, já no regresso, embuça-se num boné de lontra e num grande capote, "um verdadeiro capote de padre de aldeia" (dentro do qual vai acendendo e esvaziando o cachimbo), levando na mão um ramo de rosas [cf. OM: 250]. No hipódromo, aparece sorridente, com um "fato novo de cheviote claro que o remoçava" e luvas *gris-perle*. E no sarau apresenta-se de paletó e de gravata branca [cf. OM: 591]. O progressivo *branqueamento* da figura de Alencar no romance parece encontrar correspondência nas cores do seu vestuário.

Quase sempre, o poeta, encalorado, acaba por tirar o chapéu: à saída do tumulto do hotel Central, já recomposto, tira duas vezes o chapéu, refresca largamente a **fronte** [cf. OM: 176, 180]. Nas corridas, vem abanando-se com o programa [cf. OM: 318]; depois pousa o chapéu sobre uma cadeira, "passando a mão pela sua vasta **fronte** de bardo" [cf. OM: 319]; finalmente, diante de estrangeiros que o ignoram, apura a atitude grande homem nacional, "retorcendo a ponta dos bigodes, alçando mais a **fronte** nua" [cf. OM: 320]. Proclamando a Democracia, no sarau, começa por tirar o chapéu, alçando depois a **fronte**, numa grande audácia à Danton [cf. OM: 609]. Quase se poderia falar da existência, na representação física deste grande poeta lírico, de um *Complexo da Fronte*, semelhante àquele que, mais de meio século depois da publicação d'*Os Maias*, o psicanalista C. Baudouin identificou em Victor Hugo [cf. Baudouin 1943: 35/36]. Aliás, o paralelo - um *pastiche* burlesco - não se fica por aqui: no sarau, Alencar vai inicialmente macaquear a audácia libertária do velho gigante romântico (que, na mesma circunstância, é tema de conversa entre Ega e Guimarães).

Alencar é calvo na frente, o que lhe alarga poeticamente a fronte. Mas, por trás, a **grenha** inspirada, grisalha e muito seca cai-lhe sobre a gola; o poeta tem o hábito de a sacudir, como a uma juba, ou de passar os dedos pelos anéis do cabelo [cf. OM: 159, 168, 170]. O contraste piloso entre a fronte e a nuca corresponde ao contraste entre as faces anterior e posterior da figura: a face é dominada pelos líricos bigodes, fronte e voz; o crâneo é envolto em chapéus e juba, nas costas pingam as abas desajeitadas da casaca mal cortada.

Os **bigodes** são românticos, longos, espessos (no tempo de Pedro ainda negros); ele torce-os e cofia-os "sombriamente" [cf. OM: 22, 159, 166, 170, 249, 591], ou limpa-os do conhaque [cf. OM: 247]. O conhaque, a genebra, o vermute, os copos de colares provocam-lhe estridências de voz [cf. OM: 249]. De resto, quando bebe é sempre atirando o líquido "às goelas"[cf. OM: 160, 594], emborcado "de um só trago" [cf. OM: 249]. Continua a fazê-lo dez anos depois: anuncia-o um "brado cavo"; Alencar abanca junto de Ega e Carlos, sacode a juba já toda branca, passa os dedos pelos "longos bigodes românticos, que a idade embranquecera e o cigarro amarelara", serve-se de conhaque, e depressa reenche o copo [cf. OM: 692, 693, 695].

Na **voz** do poeta - "arrastada, cavernosa, ateatrada" [cf. OM: 159] - está contida toda a escala de modulação simbólica da personagem. Ora é "rouca e lenta" [cf. OM: 173], de lábio trémulo, ora vaga, contemplativa, "como repassada da vasta solenidade da noite" [cf. OM: 179]; às vezes trauteia um trecho de fado [cf. OM: 181]; às vezes rilha os dentes de furor [cf. OM: 601], outras vezes ri, largamente, com voz grossa [cf. OM: 245] - mostrando os dentes estragados [cf. OM: 161, 241, 692].

Alencar fala muito - mas sobretudo **declama**. O dispositivo teatral da prestação recitativa determina mesmo que, como numa didascália, as suas práticas corporais e prosódicas produzam invariavelmente efeitos cénicos. Sempre que se prepara para recitar qualquer coisa, o poeta ajeita o corpo e a voz, num implícito apelo à audiência: maquinalmente tira do bolso um lenço branco [cf. OM: 240]; corre a mão aberta pela face escaveirada [cf. OM: 694], acaricia os bigodes [cf. OM: 250], tosse [cf. OM: 425]; levanta a mão num gesto demorado e largo [cf. OM: 607], ou então, imóvel e sombrio, cruza o braços sorrindo dolorosamente, derramando pelo espaço um olhar "lento e triste" [cf. OM: 239/240], ou "encovado e lento" [cf. OM: 607]. Este é o dispositivo preambular.

Depois, com a voz e com o corpo, **diz** - adoptando, conforme o caso, um "tom familiar e simples" [cf. OM: 250], ou erguendo a voz, "saudosa e dolente" [cf. OM: 240], ou baixando-a "como numa confidência sagrada" [cf. OM: ibid.]. Ora "murmura a sua écloga" [cf. OM: 427], ora lança a estrofe "num tom de lamento" [cf. OM: 694], ora "recita com um ardor surdo

mordendo as sílabas, numa paixão efémera de nervoso" [cf. OM: 240], ora, "com modulações de *preghiera* na voz roufenha", alça os braços ao tecto [cf. OM: 611].

Declamando, duplica a palavra com o gesto e a fisionomia: "já comovido, esboçou um gesto de asa que foge" [cf. OM: 694]. No sarau, esta duplicação expressiva do enunciado, implicada pela actualização recitativa, absorve comicamente a personagem, que se confunde com o sujeito do texto que recita: "E entretanto, no estrado, Alencar achara a solução do sofrimento humano! Fora uma Voz que lha ensinara!" [cf. OM: 608/609].

Alencar tende, assim, a corporizar a **unicidade integral** do sujeito poético. A fusão entre o sujeito de enunciação e o sujeito do enunciado, típica da transposição recitativa, é, de facto, um processo globalmente extensível a toda a caracterização física do poeta, tal como a resumimos atrás. Parece que, por sistema, estas instâncias nele permanentemente coincidem e que, no seu corpo, como num instrumento dramático, sempre comicamente se reactualiza a espectacularidade **orgânica** da emoção.

A sua representação física, basicamente determinada pelo dispositivo da atitude declamatória, reveste-se, assim, no romance, de uma autonomia particular: em Tomás de Alencar cristaliza-se a integridade impossível do corpo lírico. O poeta tem, na obra, muito mais ou muito menos do que um corpo - basicamente, uma voz esbracejante, um corpo todo retórico, atravessado de um sopro de lascívia literária.

Essencialmente alegórica, a representação do seu corpo acumula-lhe elementos espectralizantes. Aquele imenso Alencar que, na fantasia de Carlos, ocupa subitamente todo a cena onde antes aparecera Maria Eduarda, e tapa o sol com a gigantesca sombra da sua casaca negra e a agitação romântica dos seus velhos bigodes - anuncia já a erupção invasiva de um meta-sujeito, caricatura sombria de uma entidade inoportuna e obstrutiva, interposição figurativa de um discurso erótico grotesco ("Abril chegou, / Sê minha!..." [cf. OM: 185]).

A dramatização fantasmática da representação de Alencar, na *visão* de Carlos, constitui, como nos ensina a psicanálise literária [cf. Glaudes 1991: 172], a representação de um dos traços essenciais do inconsciente, figurando as interrelações e contradições das estruturas psíquicas. A fantasia de Carlos sobre Alencar poderá portanto, a esta luz, ser interpretada como a representação de uma actividade de projecção refractada da identidade.

Revivescência orgânica de uma figura e de um discurso obsoletos, mas sublimes na sua majestade obscena, na sua impossível elementaridade, a voz potente de Alencar integra as sucessivas visitações extemporâneas do romance por uma **voz imponente** - que, se não vem agora ensinar a Democracia, virá também, confusa e arrastada como a do papá Monforte, rotunda e lenta como a de Gouvarinho, adocicada e cantante como a de Castro Gomes, antiquada e épica como a de Guimarães, ou muda e espectral como a de Afonso, trazer uma mensagem paternal do fundo do tempo.

Na sua facúndia lírica, a voz de Alencar é a mais simpaticamente carnal das vozes paternas.

6. O corpo episódico dos mensageiros de longe: o branco e o negro

Castro Gomes e Guimarães aparecem em Lisboa quase simultaneamente - e no mesmo capítulo do romance[2]. Guimarães, segundo o seu velho amigo Alencar, vem de Paris para se demorar. Já Castro Gomes, segundo afirma, chegou nessa manhã do Brasil e partirá nessa noite para Madrid. Mas, quer um, quer outro, depois de terem revelado as informações inesperadas de que são portadores, partem sem reaparecer. Estes mensageiros vindos de longe parecem literalmente desaparecer após o cumprimento das suas específicas missões de enunciação. Parecem servir só para isso.

Todavia, a sua natureza corporal é marcante, embora inscrita de forma bastante económica. O brasileiro pode consistir numa versão enobrecida do *rastacuero* traído que aparecerá, "escurinho, chupadinho, esticadinho", na carta VI de Fradique Mendes [cf. CFM: 145/152]. Aliás, Castro Gomes partilha com o papá Monforte as qualidades concentradas nessa figura fradiquiana: obscuros e trigueiros todos os três, assessorando ambiguamente mulheres brancas e desejáveis, todos os três escondendo-se atrás de gravatas brancas, com ou sem enormes pérolas.

Já Guimarães detém algumas afinidades com Alencar: a solenidade a roçar o grotesco, o negro que o cobre, os cabelos brancos, o ar antiquado. Exactamente no momento antecedente àquele em que o poeta entra em cena, no hotel Central, Dâmaso está referindo-se ao tio e tecendo, com a ajuda do Ega, à volta da sua figura e existência, uma obscura lenda de grandeza. Paris, essas barbas brancas, esse nome vernáculo que se afrancesou pela intimidade com os republicanos poderosos, tudo isso envolve o hipotético tio de Dâmaso num suspeito halo de fantasia.

Quando, acompanhando Alencar, no capítulo XIV, Carlos o avista à saída do Price - velho, alto, grave, de barbas brancas e todo carregado de negro, das luvas ao chapéu [cf. OM: 450] - a figura confere com a lenda. Alencar trata, aliás, de a adensar: Guimarães, também ele, fora companheiro de "troças" de Pedro da Maia. E, embora Alencar guarde

---

[2]O tio de Dâmaso chega no início do capítulo, ainda no Verão, talvez em Agosto - coincidindo com as partidas de Ega para Sintra, de Afonso para Santa Olávia e de Maria para os Olivais. Castro Gomes visita o Ramalhete no dia em que Carlos regressa de Santa Olávia, onde esteve uma semana - já perto do Outono, talvez em Setembro.

as suas distâncias - "Não era nenhum personagem, era apenas um alquilador de cavalos..." - sempre o considera "espírito muito largo!" [cf. OM: 451].

Mal os deixa, a caminho do Ramalhete, Carlos vai pensando em Castro Gomes, que anunciou para Novembro a sua chegada a Lisboa, "com as elegâncias do frio" [cf. OM: id.]. Até aí, o marido de Maria Eduarda teve, como Guimarães, um estatuto de *não-personagem*: sabe-se que existe, mas, sempre ausente e afastada, brevemente entrevista no hotel e no Aterro, a sua silhueta confunde-se com a desse "esplêndido preto", que acompanhava a família no hotel Central, e não mais reapareceu.

Magro, *poseur*, indolente [cf. OM: 156, 204], inglesado como pertence, Castro Gomes tem vagas afinidades com o também esticado Steinbroken: na gravata a mesma ferradura (esta de diamantes) [cf. OM: 204], na voz um arrastado sotaque. Mas, em negativo do finlandês, o brasileiro é muito trigueiro, de barba muito negra; a gravata em que usa a ferradura é negra também; e a jaqueta quase branca que veste no Aterro, os sapatos de verniz resplandecentes, o botão de rosa e o chapéu branco que traz no dia em que visita Carlos [cf. OM: 203, 478], acrescentam à sua elegância empertigada o brilho aparatoso do **contraste**.

Contrastantes são também as cores emblemáticas de Guimarães: a alvura das barbas e o negrume do luto, desde as luvas de pelica preta a esse extraordinário chapéu, adereço cénico entre todos - chapéu imenso, sombrio, de abas recurvas à moda de 1830, carregado de crepe.

O chapéu negro e as barbas brancas, o próprio luto carregado (sinal paradoxalmente eloquente da reserva e do silêncio) determinam, na imagem física de Guimarães, um misto, também contrastante, de excessiva gravidade, e de expressiva loquacidade. O "chapéu de carbonário" [cf. OM: 537], as barbas austeras de revolucionário ou de apóstolo [cf. OM: 537 e 538], são signos tão sonoros e imponentes como esses nomes de marechais e de duques, que impressionam Teles da Gama e Taveira. Ega bem o sente, seduzido pela teatralidade magnífica das barbas e do altivo chapéu, pela correcção apurada da sobrecasaca de casimira nova que reveste esse velho *gentleman* venerando [cf. OM: 538, 598].

Quanto a Castro Gomes, simetricamente, parece admirar Napoleão. Note-se ainda que, vivendo ambos regularmente em Paris, Guimarães (*M. de Guimaran*) usa várias expressões da língua francesa, totalmente ausentes do discurso de Castro Gomes - em que, por seu lado, é marcado o arrastamento abrasileirado dos *rr*.

Carlos, entretanto, define-o como um *rastaquouère* do *Café de la Paix* - mas brasileiro e moreno. O criado da Lawrence, em Sintra, acrescentou verosimilhança à definição: Castro Gomes dormia num quarto separado, levantava-se depois do meio-dia; e, à noite, "ficava uma eternidade à mesa, fumando *cigarettes* e molhando os beiços em copinhos de conhaque e água" [cf. OM: 244]. Estas informações condizem com a languidez espartilhada da sobrecasaca muito justa, compondo para a personagem uma figura tão "seca e pretensiosa" como a sua escrita [cf. OM: 451].

É também recorrente, no velho democrata, o gesto de calçar as luvas ou apertar o casaco [cf. OM: 450, 537, 592]. Da sua **epiderme**, como da de Castro Gomes, só é visível a face: no democrata larga, enrugada e pálida [cf. OM: 537, 594], no brasileiro igualmente pálida, mas queimada e chupada [cf. OM: 478, 480]. Abotoados, fechados, couraçados na inteireza ressequida do seu perfil - como da verdade de que são portadores - estes dois homens (que uma estranha aliteração onomástica associa) vão ambos, em diferentes registos, por crueldade ou inocência, primar intoleravelmente pela impassibilidade física.

Guimarães adopta o registo da **gravidade**: caminha em passos dignos [cf. OM: 600], olha seriamente [cf. OM: 598], baixa cautelosamente a voz [cf. OM: 592, 614], desaparece discretamente [cf. OM: 595], saúda levemente [cf. OM: 451] ou "com gravidade maior" [cf. OM: 537], calça gravemente as luvas [cf. OM: 450], e fala sempre de forma grave [cf. 598, 620], às vezes até "infinitamente grave" [cf. OM: 600]. Chega mesmo a passar a mão pelas barbas, "a retocar a majestade da face" [cf. OM: 592].

Quanto a Castro Gomes, **sorri**: um sorriso afável, frio, impertinente, lívido [cf. OM: 478, 480, 482]. Usa a frivolidade desembaraçada e a fácil afabilidade de quem possui também em casa um "Constable muito *chic*" [cf. OM: 4783]. A sua serenidade mundana, a sua tranquilidade ostensivamente negligente humilham, por contraste, a pesada angústia de Carlos.

Tanto Guimarães como Castro Gomes se movem com exasperante **lentidão**: o ancião fala com lentidão e solenidade [cf. OM: 592], lê lentamente a carta de Dâmaso [cf. OM: 593], dá passos lentos [cf. OM: 599], caminha devagar [cf. OM: 622], ou com uma lentidão desconfiada [cf. OM: 615]. O brasileiro afecta uma despreocupação igualmente vagarosa. Senta-se vagarosamente [cf. OM: 478], levanta-se muito vagarosamente [cf. OM: 482]. Vagaroso, procura uma carta [cf. OM: 479]. Guarda-a com todo o vagar na carteira [cf. OM: 480]. Fala devagar, com uma lentidão adocicada [cf. OM: id.].

Todos os gestos de Castro Gomes têm a imperturbável leveza da correcção e do desinteresse: arranja as palavras com cuidado e precisão [cf. OM: id.], encolhe de leve os ombros, numa "lânguida resignação" [cf. OM: 481]. A formalidade perfeita requinta-se no fim da visita, momento em que a sua cortesia impecável lhe refina o triunfo. Desde o "ar de secura, de fadiga" [cf. OM: 478], com que se apresenta, aos "passos desafogados e leves" [cf. OM: 482] com que se finalmente se afasta, em toda a figura do brasileiro se combinam habilmente a ausência de espessura carnal e a aparente falta de densidade emocional.

"- Tem pouco fundo", disse Dâmaso, referindo-se à superficialidade das suas opiniões [cf. OM: 260]. E, na verdade, Castro Gomes sublima até ao insuportável a dimensão puramente *formal* da presença. A sua voz, lenta e arrastada, corresponde à manifestação elementar, quase meramente verbal, da sua representação física, traduzida num mínimo investimento orgânico.

Como se observou na II Parte deste trabalho, Castro Gomes é tributário da **ausência**: demite-se de todos os papéis, recusa ser personagem; e, retirando a gravidade e o interdito ao idílio transgressor, de que era a parte supostamente ofendida, arruina-lhe, simultaneamente, a tensão dramática e a elevação. A sua função é a de conferir, à cena erótica, a irreparável imagem da irrisão. Não considera afinal Óscar Lopes que o brasileiro desempenha no romance uma magistral cena de alta comédia [cf. Lopes 1999: 106]?

De um modo menos frívolo, também Guimarães acaba por se convencer da relativa inocuidade das informações que troca com Ega - primeiro relativamente à carta de Dâmaso (em que este se confessa bêbedo hereditário), depois às inesperadas revelações sobre a família de Carlos.

Tanto um como o outro, e Guimarães duplamente, têm a função exclusiva de repor uma legitimidade, relacionada com uma identidade alheia. Em ambos, esta função justiceira se combina com uma atitude desprendida: nenhum tem, em qualquer caso, nada a ver com o assunto. É precisamente essa absoluta isenção que, gostosamente, Castro Gomes vem comunicar a Carlos. E é também isso que Guimarães empenhadamente sublinha quando, puxando até um botão da casaca de Ega, esclarece: "- Eu espero que Vossa Excelência, há pouco, não ficasse com a impressão de que eu sou solidário ou me importo com meu sobrinho..." [cf. OM: 598]; ou quando, reparando na terrível perturbação em que lança Ega a inesperada alusão à irmã de Carlos, desabafa consternado: " A gente nunca se devia intrometer nos negócios alheios!" [cf. OM: 616].

De modo que, num caso e noutro, Castro Gomes e Guimarães são descomprometidos porta-vozes de uma legitimidade ofendida, intermediários descartáveis que o acaso impeliu. Adventícios e meteóricos, estes intrusos indiferentes, quase descarnados, vêm trazer à história inflexões decisivas e catastróficas, para depois se sumirem, deixando um rasto de destruição. São *corpos estranhos*, figuras vindas de fora, em que ambiguamente se misturam os traços rígidos de um *corpo típico*, simultaneamente óbvio e inverosímil.

Em Guimarães, antigo companheiro de Pedro da Maia, pode figurar-se a ilusão romântica da geração de 1830, que se debate ainda entre o jacobinismo radicalmente herético e a instintiva reverência pelos "homens imensos" (cuja *panache* o imenso chapéu representa), e que a paixão atirou para Paris e ameaçou de miséria. De um modo ou de outro, Guimarães aglutina as histórias e as atitudes de uma geração nacional, a dos próprios pais de Carlos, no seu grande sopro romanesco, no seu destino lamentável e nas suas destrutivas e extemporâneas sequelas. Mas Guimarães encarna também essa elementar grandeza do "espírito largo", que lhe faz considerar "chocha" a poesia de Alencar [cf. OM: 622] e ter "asco" ao sobrinho [cf. OM: 598]. E ao tempo presente.

Castro Gomes pode figurar, pelo contrário, esse presente *ressequido*, enquistado na gratuitidade da pose formal e na esterilidade da ética fútil, sorvido por uma céptica improdutividade, que nenhum compromisso anima, excepto o do *chic*. É a atitude, sem dúvida, do "homem rico que vive bem", e talvez a da própria literatura europeia sua contemporânea.

As implicações e reflexões meta-narrativas e meta-culturais representadas pela intromissão destas entidades *ex machina* num romance como *Os Maias* - ancorado simultaneamente, como se disse, no meio e na individualidade, na *garantia documental* e na *garantia orgânica* - projectam, portanto, nas figuras de Castro Gomes e Guimarães, uma **dimensão supra-física**.

Simétricos e vistosamente contrastantes (*grosso modo*, Castro Gomes tem barba preta e veste de branco, Guimarães tem barba branca e veste de preto), o austero revolucionário e o luxuoso *dandy*, um leal *compadre*, outro sofisticado *crevé*, um grave e o outro lânguido, o ancião e o rapaz, o pobre e o rico - não podem eles, esticando um pouco a simetria, estereotipar as imagens igualmente desprendidas e justiceiras, superiormente imperturbáveis, de **Deus** e do **Diabo**?...

Com esse nome que se modula em todas as línguas, esse halo antiquado e magnífico, essas barbas brancas e venerandas, esse *Rappel*, essa luz que a sua presença projecta do alto sobre o pobre Ega [cf. OM: 621], esse bom-senso fora de moda que lhe faz dizer à balofice, à palhada republicana - "Ó almas do Diabo, atacai as questões sociais!" [cf. OM: 623] - não será Guimarães a linha torta por que se escreverá no romance a palavra do Padre Eterno?

E, quanto a Castro Gomes, basta-nos o requintado cinismo da sua cortesia perfeita, o seu sussurro insinuante, a perfídia demoníaca do seu sorriso - e aí temos Mefistófeles de polainas, soprando ignomínias por entre a barba negra, terminada em bico.

7. João da Ega, o ironista

7.1 A encarnação da ironia

Entretanto, há n'*Os Maias* outro Mefistófeles, este de Celorico. Através de múltiplos processos, Ega representa ostensivamente, no romance, o *espirituoso de serviço* (ou, como na comédia do Siglo de Oro, o *gracioso* [cf. Rosa: 360, Lopes 1999: 108]). Poderá, ainda, a sua representação integrar alguns traços da autocaricatura do autor [cf. Rosa: 385]. João da Ega é uma personagem que *quer* ser considerada personagem, e personagem estereotipada, ainda por cima: um Mefistófeles premeditado.

O estereótipo mefistofélico corresponde pois à encarnação - ela própria irónica e polivalente - da instância representativa da **ironia** no romance. De facto, a sua representação física é, em larga escala, condicionada pelas figuras da auto-ficção e do *pastiche*, da contrafacção, da hipérbole, da antítese e da justaposição intempestiva e incongruente de elementos contraditórios. Ora tais figuras, concentradas na representação física de João da Ega, correspondem, com flagrância, às figuras temáticas da *semiose oblíqua*, típica, segundo Philippe Hamon, do discurso irónico [cf. Hamon 1996].

Logo na introdução da personagem no romance, o físico de João da Ega começa por manifestar, por caricatura e meta-representação, a determinante influência do intelecto sobre o corpo. A vocação mefistofélica, com que até o seu corpo parece conformar-se, é, a vários níveis, produto de uma premeditada auto-ficção. O Ega de Coimbra é um assanhado Satã, cujas maneiras e fisionomia deliberadamente reflectem "alguma coisa de rebelde e de satânico" [cf. OM: 92] - e de irresistivelmente grotesco. O esforço da inteligência *modelou* o corpo; mas essa própria operação de modelagem, designada como um "esforço", sela um compromisso irremediável com o exagerado e com o caricatural; Ega será sempre um Mefistófeles comicamente inautêntico. A primeira imagem física de um Ega que, levado pelo seu gosto do exagero, e lisonjeado pela sua reputação demoníaca, proclama o culto de Satanás, grita injúrias a Deus e se embebeda com carrascão, já convoca o Lúcifer mascarado e pelintra do capítulo IX - e a enorme bebedeira em que então mergulha.

Quando Ega aparece em Lisboa, no consultório de Carlos, este acha-o "outro Ega, um Ega *dandy*, vistoso, paramentado, artificial e com pó-de-arroz" [cf. OM: 105]. Mas, tirando o dandismo e o pó-de-arroz, já o antigo Ega era artificial, adorava dar nas vistas e pelava-

se por *paramentos* - se pudermos chamar *paramento* à batina cheia de rasgões cosidos a linha branca.

Ou seja: o estereótipo Mefistófeles, frequentemente associado à sua representação física no romance (e transformado em signo de referência, pré-fabricado e glosado em adjectivo ou advérbio) não equivale aqui - ao contrário da regra [cf. Berthelot 1997: 78] - a um fenómeno de enfraquecimento da organicidade. Trata-se, antes, da operação exactamente contrária: Ega tende a constituir-se discursivamente como *encarnação* (deliberada, problemática e multiforme) da caricatura.

A tendência para a máscara, para a insígnia vistosa, "para impressionar o indígena" [cf. OM: 109] (a batina esfarrapada de Coimbra, a extraordinária peliça, o prodigioso *robe-de-chambre*) ou para o detalhe especioso (luvas cor de canário, polainas de casimira, gravata de cetim, alfinete de opalas, sapatos envernizados e muito bicudos, meias com estrelinhas bordadas) - compõem, efectivamente, um corpo *para vista*, construído pela exibição de adornos, um corpo para "efeito moral". A imagem de Ega ilustra exemplarmente uma concepção do vestuário enquanto estruturação social do corpo [cf. Bernard 1995: 123]. Nos capítulos IV e V, a representação física de Ega repousa explicitamente no **efeito**, no "ar": "Ar de tranquila e sólida felicidade" [cf. OM: 108], "arzinho de luxo e de aventura" [cf. OM: 110], "espalhafato de aventura" [cf. OM: 130].

Alan Freeland sublinha, a justo título, esta feição teatralizante da personagem, cuja caracterização derivaria de uma permanente e múltipla interacção comunicativa com um público; este crítico integra a caracterização de Ega numa interpretação do romance baseada na transgressão simultânea à cartilha naturalista e à unicidade da personagem [cf. Freeland 1989: 95/98]. Efectivamente, Ega é um corpo que se oferece explicitamente à *leitura*, tanto pelo "prazer romântico do mistério", como pelo gosto do fingimento e do disfarce - em suma: pela perversa vaidade de se saber observado "em pleno drama". Um drama, aliás, que apenas indirectamente se pode reconstituir, pela suposição e conjectura, a partir de um conjunto metódico de adereços, indícios, precauções e ardis (mesmo os mais desajeitados), oferecidos à interpretação do público. É o mesmo prazer, talvez, que ele retira da leitura declamatória do seu manuscrito a Carlos - mais uma pista que exibe dessa cena oculta em que se desenrola o seu "adultério elegante", e que Ega se compraz em fazer adivinhar e sonegar. Também aqui reconhecemos as afinidades entre o *dandy* literato e Mefistófeles verboso.

7.2 O valor de um monóculo

De uma certa maneira, a peliça, como o monóculo, materializa a intervenção, aparentemente determinante, da artificialidade sobre a corporalidade. A pose satânica não prescinde desse quadrado de vidro entalado no olho direito, como em riste, coroando a permanente atitude da perscrutação erecta e predadora: figura "esgrouviada e seca, os pêlos do bigode arrebitados sob o nariz adunco" [cf. OM: 92].

Os aspectos mais curiosos da representação física de Ega são, justamente, a extensão, a evolução e a variação da sua representação ocular - aliás, maioritariamente *monocular*. O monóculo de Ega é, mais do que um acessório verosímil, um *topos* metafórico, quase um *cliché*. Emblema básico da personagem, ("Maria julgou avistar nele de relance o chapéu branco e o monóculo do Ega" [cf. OM: 535]), as referências ao seu monóculo são inúmeras no capítulo IV. Mas desaparecem no capítulo V, e rarefazem-se a partir daí[3] Acompanhando esta singular rarefacção, as feições mefistofélica e *dandy* da sua representação física vão também atenuar-se.

A fixação textual no monóculo do Ega parece atribuir-lhe as funções de *pináculo corporal* [cf. Berthelot 1997: 104/106]: uma espécie de identificação fetichista da personagem com um órgão ou um acessório. A apologia do acessório - talvez tipicamente queirosiana ou, pelo menos, muito recorrente n'*Os Maias* - pode relacionar-se ainda com a perspectivação irónica da representação física, dos lugares corporais que tal perspectivação elege, e dos efeitos que busca criar. No rosto de Ega, o monóculo institui a assimetria e a unilateralidade; e, por sua vez, a fixidez do ricto irónico-satânico e a duplicação ocular conferida pela lente induzem a figura da duplicidade irónica. Mais: a pose irónica é, em si própria, ironizada.

O gesto de entalar o monóculo implica uma literal refocagem: um trabalho consciente e intencional, um esforço de dirigir e concentrar a atenção intelectual. Por isso, o monóculo assestado indicia sempre o exame atento, que é uma forma de apropriação, por vezes

[3]A saber: duas no capítulo VI, nenhuma no VII, uma no VIII e outra no IX, três no XII, nenhuma no XIII, uma XIV, sete no XV, uma no XVI, três no XVII e uma no XVIII.

sôfrega: ao objecto, "aplica-se" a luneta [cf. OM: 196][4]. A luneta reforça a expressividade da atitude; por isso, é também instrumento de disfarce, adjuvante da criação ostensiva de um efeito[5]. Da mesma forma, quando Ega procura disfarçar a sua atrapalhação, omissão ou mentira - instintivamente procura ou limpa o monóculo. O monóculo parece constituir, efectivamente, um simulacro ou uma prótese protectora[6].

O uso do monóculo formaliza a assimetria dos poderes entre observador e observado; com a lente, o olhar de Ega é sempre *sobre* alguém: "Ficou com o monóculo sobre Melanie" [cf. OM: 686]; "com o monóculo a faiscar sobre Carlos" [cf. OM: 416]. De forma ainda mais claramente agressiva, por vezes crava "sofregamente" o monóculo [cf. OM: 520], ou espera, "com o monóculo sôfrego" [cf. OM: 542]. Aqui, a hipálage reforça a fundamental identificação entre o sujeito e o seu adereço. Em Ega, a observação é sempre o exercício de um **desejo** - por isso, o seu gesto maquinal de procurar o monóculo, "já excitado" [cf. OM: 537], atinge às vezes patéticos paroxismos.

Desta forma, a *toilette* e a luneta complementam-se. O Ega em pose *dandy* é um Ega de monóculo assestado, um Satanás correcto, à Castro Gomes. O Ega sem peliça, o Ega sem mesmo colete, o Ega como em Coimbra, é "Mefistófeles em *verve*" [cf. OM: 110]. O Satanás *dandy* contrasta também com o Satanás boémio por essa desarrumação, ou desguarnição ocular: perorando ou pendurando lanternas na festa de formatura de Carlos, o Ega, em mangas de camisa ou de batina desabotoada, tem a luneta para trás das costas [cf. OM: 95]. Mas Mefistófeles já lá está; o monóculo e a peliça só o apuram.

---

[4] Para admirar, contemplar ou esquadrinhar, vivamente Ega entala a cada instante o monóculo [cf. OM: 538, 690], "planta-se" de monóculo no olho [cf. OM: 151], ou, concentrado na contemplação ou numa súbita recordação [cf. OM: 105/106, 149], deixa-se ficar de monóculo no olho, de mãos nos bolsos ou sorrindo [cf. OM: 382, 391].

[5]Afectando solenidade e desprendimento, para melhor torturar Dâmaso, é a Cruges que Ega se dirige, entalando o monóculo, para lhe pedir a opinião sobre a carta que redigira [cf. OM: 559]; no teatro, crava ostensivamente o monóculo no palco - num soberbo "alarde de indiferença" pela proximidade ostensiva entre Raquel e Dâmaso [cf. OM: 570]; e, no sarau, aplaudindo provocadoramente as ousadias democráticas de Alencar - está todo "pálido da sua audácia, entalando o monóculo no olho"[cf. OM: 609].

[6]Intimidado diante de Maria Eduarda, Ega procura-o atarantadamente [cf. OM: 519]; estando mesmo diante de Carlos a caixa de charutos de Maria Monforte, Ega, terrivelmente atrapalhado, toma de sobre a mesa o monóculo, limpa-o depois à ponta do lençol [cf. OM: 628]; e, no consultório de Carlos, afectando indiferença perante as perguntas deste sobre a Cohen, Ega limpa o monóculo "negligentemente" [cf. OM: 106].

Sem eles, reaparecem os grandes gestos, a antiga *verve* adunca e feroz, o pescoço esganiçado, os pulsos de tísico. As largas frases que o lançam em voo, sincopadas pela luta constante entabulada com a luneta, que incessantemente lhe foge pelo corpo e o faz deslocar-se, "como mordido por bichos" [cf. OM: 110] - materializam-lhe exemplarmente a truculência e a volubilidade nativas que, em busca do apuro e da acuidade proporcionadas pelo adereço, constantemente o embaraçam e lhe *retorcem* a expressão. O monóculo é a peliça do olho.

Bem o sente Rosa, que lhe pede que tire o vidro do olho e que, precisamente, acha o Ega muito "retorcido". É que este afecta adorá-la, mas no seu íntimo acha-a espevitada e impudente. Ega bem explica que a lente o ajuda a vê-la melhor, e que a simplicidade da criança não compreende a civilização e o requinte. Mas os amigos discordam: ele é, antes, "impresso": "É a Natureza repelindo a convenção" [cf. OM: 521 e 527]. E novamente se reequaciona, na sua representação física, esta problemática relação entre a identidade e a ficção, como entre a corporalidade e o espírito.

Eis o dilema deste Mefistófeles: para *ver* melhor tem que recorrer ao artifício; mas o próprio artifício é excessivamente *visível* e precário. O cómico apego à prótese contorce-lhe o "voo" das grandes frases e força-o a acrobacias que descem até aos rins, insinuando a facécia e as sobrancelhas postiças de um Mefistófeles de entremez. Mefistófeles em *verve* não se pode levar a sério.

7.3 Mefistófeles, palhaço, ou sujeito lírico?

Em recente publicação, Daniel-Henri Pageaux assinala os significativos paralelismos entre as representações de Alencar e de Ega, interpretando esta última como um avatar grotesco do Mephisto de Goethe:

> Il surgit à l'improviste dans le roman, il donne toujours l'impression d'être de passage, de venir d'ailleurs, d'être un revenant [...]. C'est qu'il revient toujours, au plan de l'imaginaire, des années joyeuses et révolues de Coïmbre. Il revient du royaume des ombres. Il gesticule et déclame. Il n'ya guère qu'Alencar qui puisse, dans ce plan, lui être comparé. C'est-à-dire précisément d'être toujours défini par son corps, par les défaillances de son corps ou de son vêtement, alors même qu'il énonce de hautes et profondes idées. C'est qu'Alencar est aussi, dans le roman, une figure de l'artiste romantique, une figure grotesque, touchante, anachronique. [Pageaux 2001: 22]

Em contraponto à de Alencar, a representação física de Ega poderia veicular, efectivamente, uma figuração ambiguamente **anti-lírica**. Em *L'Ironie littéraire*, Philippe Hamon realça a aparente incompatibilidade entre os registos irónico e poético: *a priori*, a distância irónica não poderá conciliar-se com a tensão, o profundo comprometimento emocional e fusional da postura lírica; e a desdramatização trazida pela ironia, a sua contestação de todos os sistemas *sérios*, não poderia coexistir com as crenças e os sistemas de valores estéticos e existenciais do lirismo [cf. Hamon 1996: 26].

Porém, na realidade, este romance explicita a progressiva aproximação entre ambos os registos, concentrados ambos em João da Ega - aproximação e concentração que, cremos, pode ser reforçada pela observação da respectiva representação física.

Realçando, como Freeland, os traços teatrais e *factícios* da personagem, Pageaux integra-a numa linhagem de *clowns* e *saltimbancos* da ficção queirosiana:

> Il redevient une sorte de personnage diabolique, grâce à une comparaison ("com os seus gestos de Mefistófeles em verve" [...]), mais c'est pour aussitôt se changer en un personnage plutôt ridicule, un acrobate comique, aux prises avec un déchirant et pitoyable problème de haut et de bas, le bas trivial l'emportant sur l'envol: [...] [Pageaux 2001: 21]

Realmente, em Ega permanentemente se intersectam e alternam as tematizações do *alto* e do *baixo*, do sublime e do grotesco, do lírico e do irónico. "No fundo muito sentimental", Ega disfarça o arroubo passional, lunar e *hugoliano* com o puro e desprendido interesse literário [cf. OM: 131].

Todavia, reparemos no seguinte: a figuração do saltimbanco integra, ela própria, a tematização mais vasta do *sujeito lírico enquanto auto-caricatura*, uma imagem projectiva que podemos, pelo menos, filiar em Banville. De facto, nas *Odes funambulesques* (1845-1869), já Banville apresentava o poeta como alguém que "te prend tes masques railleurs / et ton rire, Ô sainte Ironie!"; sensivelmente na mesma data, Baudelaire equacionava as duas atitudes, a irónica e a lírica, em *Les Fleurs du Mal* e *Fusées*. Deste verdadeiro *leit-motiv* da época derivaria o mito do poeta e do criador satânico como saltimbanco, ou palhaço, ou comediante - figuras em que se encarnariam, simultaneamente, a consciência lírica e a sua desdobrada auto-paródia [cf. *apud* Hamon 1996: 43/57].

Podemos ir mesmo um pouco mais longe: associando as encarnações do *dandy* mefistofélico e do *clown*, em Ega como que se **condensam** (e, por esta via, também se subvertem e caricaturizam) as figurações epocais do poeta. De facto, ainda segundo Philippe Hamon,

> Le poète ne saurait-il plus se penser que sous les traits, soit d'un dandy (auteur de "mots" ironiques, mais n'écrivant pas), soit d'un saltimbanque [...] [Hamon 1996: 50]

E, deste modo, também adquire acrescida pertinência a permanente associação, notada por Freeland, desta personagem ao universo do **teatro**. Arte social do espaço duplo, das ficções, dos bastidores, dos cenários e das máscaras [cf. Hamon 1996: 111/112], dispositivo dialógico de registos e instâncias de enunciação, o teatro sistematiza um agregado de referências particularmente aptas à figuração da actividade ficcional.

Efectivamente, pelo desenvolvimento concedido aos seus aspectos especificamente figurativos e enunciativos, e pela qualidade decisiva do seu desempenho de funções ficcionais e meta-ficcionais, consideramos que Ega ultrapassa, n'*Os Maias*, as atribuições do mero e naturalista *observador* [cf. Hamon 1998: 80/81]. Julgamos que, condicionado pelo programa narrativo do realismo, João da Ega pode representar, na obra, não apenas uma personagem *delegada à visão*, mas o substituto romanesco do autor, ou do meta-sujeito lírico, que se coloca em postos privilegiados de observação e que, concomitantemente, também é cúmplice e substituto do leitor, no seu permanente acompanhamento da ficção. Consideramos, ainda, ser Ega a personagem - ou arqui-personagem - em cuja representação física mais flagrantemente se corporizam, no romance, as sistemáticas encenação sincrética, relativização irónica e refutação dialéctica (e grotesca) entre os vários regimes simbólicos do imaginário corporal, vigentes no romance.

7.4 Do monóculo aos olhos: dois modelos de representação

No caso de Ega, é o uso - e o ocasional não-uso - do monóculo que possibilita a passagem e a alternância entre um regime simbólico e outro. De uma maneira geral, os olhos de Ega metonimizam-se no monóculo. Protegido e reduplicado pela lente, o olho torna-se **olhar**. A luneta dinamiza, dirige e disfarça a organicidade do olho - e a sua vulnerabilidade[7]. Este monóculo, assimétrico e unilateral, parece implicar também, embora mais raramente do que em outras personagens, uma singularidade ocular (típica, talvez, da *concentração expressiva* queirosiana [cf. Da Cal 1981: 96]). Encontraram-se cinco alusões ao **olho** de Ega, olho *único*, sintético[8]. Este "olho", totalizante e eloquente, representa o traço dominante e *instantâneo* de cada retrato - reflectindo a acção involuntária e irresistível do desejo, a expressão de uma emoção passageira, ou o traiçoeiro efeito do orgânico (etílico) no espírito. O "olho" parece estar nos antípodas do monóculo, representando a personagem enquanto **objecto** de perscrutação.

Pelo contrário, são abundantes as referências aos dois olhos de Ega. E aqui, justamente, se encontra ainda mais claramente definida uma oposição olhos/monóculo, com implicações simbólicas e narrativas. Aos olhos, é atribuída a tradicional função do reflexo das emoções - e, por isso, a sua representação sempre acolhe a manifestação do orgânico, do temperamental e do inconsciente.

Mesmo sem peliça, o Ega mefistofélico nunca *tem* olhos, só monóculo [cf. OM: 92, 110, 150, 151]. Na verdade, só os *recupera* quando materialmente se explicita, e se arruína, a sua máscara satânica: no episódio da catástrofe de Ega, mascarado de Mefistófeles. De facto, este episódio culminante traça, simultaneamente, a contra-imagem do *dandy, a* culminação e a ruína da caracterização mefistofélica - que não voltarão mais ao romance.

---

[7]As raras referências directas ao olhar de Ega, sem referências ao acessório óptico, parecem, por seu lado, comportar uma intencionalidade expressiva, complementar da do monóculo, mas mais tingida de afectividade. Ega deita à sua cozinheira "um olhar que ela devia perceber" [cf. OM: 148]; envolve o seu aparatoso leito num "olhar silencioso e doce" [cf. OM: 147].

[8]A saber: "o olho brilhante do champanhe" [cf. OM: 152], o "brinde complicado, com o olho já muito brilhante" [cf. OM: 171]; "protestou, requebrando o olho, já lânguido" (efeito provável do vinho da Madeira) [cf. OM: 522]; "irresistivelmente Ega revirou o canto do olho para o camarote" [cf. OM: 570]; "abriu um olho triste" [cf. OM: 279].

Aqui, as insígnias diabólicas são as da virilidade humilhada e grotescamente artificial: as longas pernas vermelhas, a ponta flamante da espada, as inúteis penas de galo ou as incómodas sobrancelhas postiças. Aqui, a palavra *caracterização* (na sua acepção carnavalesca, teatral ou narrativa) é contra-metafórica: Mefistófeles reconhece-se postiço. Satanás pelintra está a caminho da sordidez e da queda: em breve terá enlameado os belos sapatos de veludo, cairá na abjecção da bebedeira e dos beijos babosos, antes de mergulhar na indiferenciação do sono. Restam-lhe depois a desilusão, a exaustão, o "ar cansado e doente", o sepulcro da velha *ulster*. A partir deste episódio decisivo, a representação física do Ega, mesmo que já recuperado e regressado do seu exílio em Celorico, mudará definitivamente de registo.

Neste episódio do capítulo IX, a explosão emocional deste Mefistófeles esgrouviado (e, repare-se, sem monóculo) nota-se-lhe nos olhos, elemento que, no romance, só agora pela primeira vez se dá a *ver*. Os olhos "injectados" [cf. OM: 269] traduzem fisicamente a tempestade emocional e a sua evolução ao longo do episódio[9].

Até este momento - no consultório, na *Villa Balzac* ou no jantar do hotel Central - Ega é a imagem do "desplante soberbo", na *toilette* e na heresia. Tanto num domínio como no outro, ostenta paradoxos e audácias. Sibila, grunhe enfurecido, canta em voz roufenha, pula nas cadeiras, cai em êxtase, requinta no dandismo. A gesticulação frenética, a verbosidade inflamada e a emotividade desordenada agitam-lhe as pernas magras que, a seguir ao monóculo, lhe caracterizam a imagem. Declama versos de Victor Hugo, olhando a lua e abrindo os braços; e declama a sua "Hebreia", soltando grandes inflexões de voz como Alencar, e como ele terminando quase trémulo. Como a Alencar, o champanhe ou o conhaque depressa lhe fazem brilhar o olho. E com Alencar quase se envolve à pancada.

Mas, de facto, Ega parece feliz, na fase em que anda entretido com o seu romance, apesar de vago e misterioso, absorvido nos seus mistérios e no seu vai-vem apressado. Ega parece sempre dominado por essas actividades engenhosamente maquinadoras e fabricadoras.

---

[9] Neste episódio, os olhos de Ega aparecem teatral e comicamente ferozes [cf. OM: 270], depois reluzentes, embaciados ou avermelhados de lágrimas [cf. OM: 269, 278, 295], já turvos [cf. OM: 278], e finalmente cerrados [cf. OM: 279].

Na representação dos diálogos - Ega é uma personagem extremamente loquaz - o discurso da personagem indica a adequação (ou a irónica desadequação) entre a sua estrutura e o seu conteúdo [cf. Berthelot 1997: 166]. Em Ega, a actividade discursiva pode revestir diversas configurações: leva a sério assuntos frívolos, trata assuntos filosóficos em tom de *blague*, interrompe-os com outros assuntos mais fúteis. Um ritmo discursivo sincopado, semeado de pontos de exclamação ou pausas, trai, indirectamente, uma emoção turbulenta e um corpo que vibra. De todas as formas, o corpo de Ega é um corpo que permanentemente *transparece*, pelo entusiasmo e pela volubilidade - mesmo fingidos (ou, talvez, sobretudo nesse caso, em que a sinalética corporal do ironista deve proporcionar, aos seus interlocutores, um suplemento indispensável de sentido e legibilidade).

Efectivamente, outro aspecto determinante da representação física de Ega consiste, indubitavelmente, no seu carácter **cinético**: o seu é um corpo em movimento [cf. Berthelot 1997: 99/101]. Desde a primeira aparição, no consultório de Carlos, a gesticulação e a volubilidade física correspondem à sua actividade mental. Como assinala Berthelot, a *entrada em cena* de qualquer personagem desempenha um papel decisivo na apresentação do seu temperamento e das suas relações com os parceiros. Em Ega, a rigidez da pose - rapidamente desfeita - contrasta com o carácter intempestivo dos gestos, a sucessão de movimentos desordenados, o carácter descontínuo das suas idas e vindas, entradas e saídas no discurso romanesco. Com o monóculo, são justamente **as pernas** - agitadas, longas, escanifradas - a sublinhar esta dimensão cinética ou cinemática da sua representação no romance.

Sempre olhando o relógio, sempre atarantado e impaciente, aceleram-se-lhe ou demoram-se-lhe subitamente os gestos ao sabor das suas complicadas elocubrações e misteriosos desígnios. Aparece buscando as coisas mais inesperadas ou lamentáveis (como uma espada, preparando a festa de Raquel, ou o dinheiro que pede emprestado a Carlos); e desaparece, "como um sopro" [cf. OM: 200]. Estará ausente da visita de Carlos a Sintra. E reaparecerá como Satanás em agonia.

É justamente a este propósito que, até certo ponto, consideramos carecer ainda de complemento a interpretação de Pageaux. Como este autor, aceitamos que Ega pode de facto integrar um conjunto de personagens queirosianas que, aparecendo como *bouffons*, corporizam a tensão entre ideal e real e, de uma forma ou de outra, passam pelo real romanesco para o pôr em causa, porque, indefinivelmente, participam de outra esfera moral, de outro tempo e de outra lógica [cf. Pageaux 2001: 22]. Porém, devemos notar que,

desde o deplorável final do idílio com a Cohen até ao fim do romance, nem Satanás nem o *dandy* reaparecerão. A *verve* e a truculência abandonarão imperceptivelmente o registo da *bouffonerie*, para se refinarem na mistificação e na subtileza das suas formas de aplicação: a pérfida redacção da carta de Dâmaso, as omissões, os inúmeros pequenos desvios a uma *verdade* diegética que o leitor vai finalmente poder testemunhar *em directo*.

Ou seja: a partir do seu regresso de Celorico, o leitor acompanhará Ega muito mais *de perto*. Tão perto, que não deixará mais de lhe poder ver os **olhos**. É que, depois deste desastre, Ega é uma personagem mal-ferida, corroída por uma mágoa larvar, por um assunto irresolvido (que a sua ironia não pôde resolver). O ressentimento e o desejo secreto de vingança acumulam-se-lhe e desaguam depois, por uma complicada lógica simbólica, no terrível segredo que o preencherá. E, ao mesmo tempo, será esta funcionalidade intensamente ficcional, condensada no seu desempenho de operações enunciativas secretas e decisivas (dar a conhecer a carta de Dâmaso, falar com Guimarães, revelar a verdade a Vilaça e a Carlos, e depois a Maria), que mais vincadamente o constituirá como personagem focalizadora.

Neste terrível capítulo IX, Ega só porá o monóculo uma vez: quando hesita em desmanchar o semblante feroz e teatral e, momentaneamente esquecido da sua desgraça, goza ao espelho o esplendor do seu inútil traje satânico [cf. OM: 272]. Aliás, por três vezes no romance Ega se remira ao espelho, examinando a sua figura - e sempre nos espelhos de Carlos: como se, só através da personagem do amigo, pudesse o fantasista examinar a correcção da sua *linha*[10]. Estas três ocorrências de um Ega que se contempla e se avalia

[10]No consultório, já de saída, outra vez enfiado na peliça, aguça o bigode e verifica a pose [cf. OM: 110]. Admira depois, no quarto do amigo, a sua magnífica atitude de Diabo; e, finalmente, de regresso de Celorico, pára diante do grande espelho dos aposentos de Carlos e, olhando-se descontente, conclui: " - Preciso enfardelar-me de novo [...] Não há como negá-lo, esta minha linha está chinfrim" [cf. OM: 383]. É que, afinal, queria ir ao fotógrafo - "ver se podia tirar um bonito retrato" [cf. OM: 385]. A este propósito, e num interessante estudo, Jorge Vieira Pimentel defende que Ega integra, com Carlos, a construção do que designa como um *Eu abstractizante, tipificado*, que funde ambas as personagens na *Inteligência dum Sujeito único*; e, desse modo, Ega partilharia, de modos vários (começando pela representação física) a encarnação do Eu do romance [cf. Pimentel 1979: 96/100]. Esta última reflexão, que constitui o ponto de partida e principal tema do estudo deste autor, coincide em grande parte com as nossas próprias opiniões que, sugeridas ao longo desta rubrica, não podemos desenvolver mais, por extravasarem o âmbito do nosso projecto.

aos espelhos de Carlos correspondem, com uma considerável precisão, aos três grandes modelos da sua representação física: o modelo ***dandy*-mefistofélico**, o momento preciso da **ruína** dessa máscara, e o modelo **final**, em que a perda de "linha" equivale a uma perda da *panache* diabólica e ornamental.

No capítulo XII, o cabelo crescido de Ega e o fato claro com que regressa a Lisboa marcam a passagem do tempo, e as mudanças físicas que ela trouxe. Reencontra pontualmente uma *verve* e uma *toilette* no jantar dos Gouvarinhos; assinalam-se, nesta ocasião, em Ega, a exuberância do espírito, as estrelinhas bordadas das meias, e "as destrezas de um palhaço" [cf. OM: 388]. Será esta a última, e mais explícita, representação de Ega enquanto *dandy* - e enquanto *clown*. Pageaux cita justamente esta passagem como aquela que ilustra expressamente esta última função. Mas o facto é que não haverá mais nenhuma: Ega-palhaço-*dandy* retirar-se-á.

A partir desta altura, vê-lo-emos em privado, como personagem de cenas particulares, acompanhando em crescente proximidade os *centros de gravidade* da narrativa. Esta evolução da personagem implicar-lhe-á, naturalmente, uma mudança de registo e de perspectiva. De resto, acentuam-se-lhe as imagens da intimidade: escova o paletó [cf. OM: 515], aparece vestido de campo, ou de roupão e chinelas, faz a barba [cf. OM: 420/421, 425], toma banho [cf. OM: 475, 630, 640].

O último Ega é, como adiante se desenvolverá, um Ega mais próximo, mais íntimo. A sua imagem física é menos vistosa, porque é menos contrastada, menos sintética e menos típica - mas é mais apreensível o fluxo detalhado dos seus pequenos gestos, que lhe traduzem os matizes da consciência e das emoções. Não deixarão, como se disse, de se lhe ver os olhos, e os sentimentos. Um deles devasta-o: o ciúme. Já em várias conversas sobre Raquel se lhe notaram, ciumento, os "olhos chamejantes"[11]. Por várias ocasiões, a palidez, o torcer nervoso do bigode, o passeio agitado trincando o charuto apagado, a tremura, o rilhar dos dentes - indiciam o lavrar crescente da tensão interna. Tais sintomas sinalizam, também a iminência de uma acção. E, pelo relevo e detalhe que lhe são conferidos, tais sinais físicos anunciam um crescente protagonismo, a aproximação de

[11]Por exemplo, durante a conversa com a sra. Adélia, criada de Raquel [cf. OM: 285], ou interrogando o marquês [cf. OM: 441]. No teatro, os seus olhos, um momento errantes, cravam-se enfim, dardejantes, no camarote da Cohen, não mais se desviando dela e de Dâmaso [cf. OM: 569].

uma mudança de focalização, traduzida num lance individual de grave alcance: as desastrosas vinganças de Ega.

Entretanto, Ega e Carlos saem juntos, para ir ouvir Alencar e Cruges, num sarau de beneficência. O sarau é o momento em que se consagra, no romance, o sentido e a gravidade da palavra escutada - mas também o poder afectivo da palavra-melopeia, reduzida à sua substância sonora, física, quase esvaziada de qualquer outra substância. Ou seja, em que explicitamente se problematizam questões que, basicamente, dizem respeito à convergência entre a corporalidade e a enunciação.

O fiasco da prestação "sábia" de Cruges, tocando a *Sinfonia Patética*, coincide com o êxito "catita" do involuntário trocadilho da baronesa de Alvim (*patética/ pateta*); o êxito dos inflamados Rufino e Alencar coincidem com o fracasso do homenzinho erudito que cita Proudhon e, segundo o marquês, "sabe da poda" [cf. OM: 599]; a impressão que causam os "nomes sonoros" de marechais e de duques estrangeiros, na boca de Guimarães, contrasta com os urros de "patriotice reles", bramados pelo "maganão gordo" [cf. OM: 605]. O sarau constitui, mesmo, uma espécie de catálogo de temas, formas e efeitos **físicos** da enunciação.

Aqui, como assinala F. Berthelot [cf. 1997: 73] uma só percepção intensa - o ouvido - polariza o organismo e repercute poderosamente sobre outros órgãos. É o *corpo escutante* de Ega, nos seus elementos curiosamente sobreponíveis aos do *corpo declamante* (o rosto, os gestos, a respiração, as inflexões de voz) que mais eloquentemente traduz, neste capítulo, os diferentes modos e efeitos da escuta.

Na rua de S. Francisco, cedendo ao "conchego tépido e amável" do lar, enterra-se no sofá, de charuto, para escutar *Ofélia*, que Maria canta ao piano; mas acaba por não a escutar realmente, perdendo-se em reflexões sobre o seu encanto e a felicidade de Carlos. Os números do sarau, esses, fazem-no **rir** - "divertido", ou "sufocado, com os olhos em lágrimas", ou "fungando dentro do lenço, jurando que rebentava" [cf. OM: 591, 594, 607]. Estes estertores hilariantes à luz do gás vão depois, na última conversa com Guimarães, sob um céus sem estrelas, dar lugar ao nervosismo, aos olhos febris de espanto e horror, ao súbito rubor, à terrível palidez. Na rua escura, Ega levanta as mãos ao céu, afasta o chapéu da testa, sufoca ou respira fortemente, dá um suspiro cansado, balbucia, tartamudeia, passeia lentamente como um sonâmbulo, arrasta os passos sucumbido, de cabeça caída, ou afasta-se precipitadamente [cf. OM: 615/623].

Em suma: em Ega, o corpo materializa dramaticamente os efeitos e os contextos da enunciação escutada. Era ele próprio que há pouco confessava, ligeiro: "Eu cá pelo menos, à noite, com mulheres, luzes, um piano e gente de casaca, pelo-me por um bocado de retórica..." [cf. OM: 584].

Instala-se de facto em Ega uma atmosfera de irrealidade, que o "encanto estranho" da noite, silenciosa e sombria, ajuda a reforçar. Bem o diz Guimarães: "Imaginasse o sr. Ega que aquilo tinha sido um pesadelo, depois da versalhada do sarau!" [cf. OM: 616]. Depois, esse efeito amplifica-se pela imaginação; e aterroriza-o então a pavorosa "visão" do amor incestuoso de Carlos - a quem há pouco considerara, intimamente, "o homem mais feliz destes reinos" [cf. OM: 583].

Os pensamentos e emoções de Ega vão curiosamente *somatizar-se*. Ele *sente*, sem que se possa distinguir o orgânico do mental:

> Ega, **como a um clarão de relâmpago, entrevira** toda a catástrofe. [OM: 616]
> E a sua única **sensação**, bem clara - era a indestrutível **certeza** da história do Guimarães[OM: 620]
> E pouco a pouco **subia** nele uma **incredulidade** contra esta catástrofe de dramalhão [OM: 621]
> E pouco a pouco aquela **luz viva**, saída do alto, **parecia** ao Ega **penetrar** nessa intrincada desgraça, **aclará-la** toda. [OM: id.]
> [...] todas as consequências desse silêncio lhe **apareceram**, como **coisas vivas e pavorosas, flamejando** no escuro, **diante dos seus olhos**. [OM: 624]
> [...] **a ideia** que Carlos estava àquela hora na Rua de S. Francisco, dormindo com uma mulher que era sua irmã, **atravessou-o** com uma cruel nitidez. [OM: id.]
> Uma ideia **sulcara-o** de repente. [OM: 625]
> [...] **fixou-se** nesta **decisão** salvadora. [OM: 628].

Desencontrado de Vilaça, o excelente almoço no Tavares e a referência lisonjeira, que sobre si próprio lê na *Gazeta Ilustrada*, adoçam-lhe a opinião que tem sobre esse jornal, e fazem-no sentir "**adelgaçar-se**, enfim, aquele **negrume** que desde a véspera lhe **pesava** na **alma**" [cf. OM: 630]. Mas, à primeira contrariedade (o Vilaça não aparece), descoroçoa: "o **negrume** da véspera, um momento **adelgaçado, recaía-lhe** na **alma** mais **denso**" [cf. OM: id.].

Mais tarde, é na "excitação forte" do corpo que vai procurar dissipá-lo, buscando no champanhe e na Carmen Filósofa a satisfação desse "apetite de se atordoar", que tão bem sintetiza a inextricável somatização da angústia. E, enquanto a Carmen, já desapertada, cantarola, Ega, já bêbedo, não deixa de declamar, gemendo, as estrofes de Musset à

Malibran - porque nesta Malibran "filósofa" e neste Musset ex-Luciferino não deixa de haver, mesmo viscosa, uma pontinha retórica de ideal.

O corpo traduz, portanto, em Ega, o essencial da sua representação, intimamente composta de materialidade e de simbolicidade. O seu corpo é o lugar da dramática fusão entre a identidade e a máscara, entre a autenticidade e o artifício, como entre a ideia e sensação, o espírito e a matéria. O corpo desta personagem materializa-lhe, igualmente, a densa partilha entre os planos da história, da narração e do discurso: os efeitos, contextos e operações da enunciação detêm, nele, um intenso valor ficcional, e uma fortíssima tradução corporal, plasmada numa volubilidade física que o discurso reproduz. Deste modo se alarga e generaliza, a partir da caracterização física da personagem de Ega, uma certeira observação de Daniel-Henri Pageaux:

> C'est le corps plus que les propos qui définit, en profondeur, et de façon plastique, le personnage d'Ega. [Pageaux 2001: 21]

7.5 Uma convergência exemplar

As reacções e flexões físicas e emocionais de Ega antecipam as de Carlos. A ele, como a Carlos, Maria parecia a encarnação deliciosa de tudo quanto é "harmonioso, são, perfeito" [cf. OM: 583] - para depois, à luz do incesto, toda a sua beleza desaparecer. Ega busca o sexo sórdido, tal como Carlos não resistirá a esse abismo de abominação que vai ser o amor de Maria. E a própria "sensação viscosa de Carmen e de orgia" [cf. OM: 639], que depois o arrepia, antecipa esse mesmo "arrepio" em Carlos [cf. OM: 666]. O não menos arrepiante encontro que Ega vai ter com Afonso, no Ramalhete, à luz do castiçal, prepara o último e terrível encontro entre Carlos e o avô [cf. OM: 664].

Definitivamente, vão conjugar-se os percursos dos dois amigos. Se Ega, cheio de irritação com a fraqueza de Carlos, chega a fazer as malas, para abalar do Ramalhete, em breve as desfaz, praguejando - porque, "numa súbita emoção de nervoso", lhe baila já nas pestanas uma grossa lágrima de compaixão pelo amigo [cf. OM: id.]. Ajudá-lo-á a transportar, a amortalhar e a sepultar Afonso; acompanhá-lo-á numa longa viagem terapêutica, depois de tudo ter terminado; e, de braço dado, irão os dois, dez anos depois, pela Baixa e pelo Ramalhete, revisitar o romance.

Acentua-se, pois, entre os dois, esse movimento de convergência física já iniciado antes, quando Ega regressa de Celorico para o Ramalhete (e já não para qualquer hotel ou casa própria). Depois de Carlos lhe ter finalmente confidenciado o seu idílio, a crescente cumplicidade entre Ega e Carlos é assegurada pela apresentação pessoal de Maria ao amigo e pela visita deste aos Olivais, e ampliada pela confluência dos ódios de ambos a Dâmaso. Esta confluência, como se viu, torna-se antecipação, ou mesmo substituição: Ega substitui fisicamente Carlos no desforço sobre Dâmaso, nas declarações de Guimarães, na revelação e despedida a Maria Eduarda. Ega confirma a Guimarães: são como irmãos [cf. OM: 614].

Deste modo, e sobretudo depois da fragorosa derrocada de Mefistófeles, intensificam-se, entre Carlos e Ega, os movimentos de convergência, preparando uma conjunção final. A partilha de interesses, reais ou imaginários, memórias, afectos, comportamentos e espaços, traçam-lhes um destino comum. Carlos Reis assinala a estatégica convergência entre personagens independentes, com afinidades entre si, ligadas por uma estreita amizade e convergindo para uma sintonia final [cf. Reis 1990: 83]. E Óscar Lopes, expressivamente, considera Ega "o diabo custódio" de Carlos, chamando a si toda a recalcada negatividade do outro [cf. Lopes 1999: 108]. No capítulo XVIII, no final do romance, é eloquente a extrema frequência e variedade das formas verbais que, no plano físico, exprimem concretamente essa conjunção [cf. OM: 688/689, 696, 697, 704, 707, 708, etc.].

O roteiro desse destino comum acelera-se no final do capítulo XV, marcado pela separação momentânea dos seus percursos físicos. Calados e pensativos, já ao lume de Outono, estão digerindo o almoço e remoendo as suas mágoas (Carlos com saudades da *Toca*, Ega relendo a carta de Dâmaso e embebendo-se no ódio). Na manhã seguinte vão ambos, cheios de frio e estremunhados, buscar Afonso a Santa Apolónia. Os planos que juntos engendram ao almoço, para agradar ao avô, sobre a mítica revista que hão-de lançar, acabam por os enlevar, sublinhando aquilo que de contagioso e colectivo existe no mecanismo da auto-ilusão [cf. OM: 565/567].

A prevalência da focalização de Ega no capítulo XVI é outra das formas do jogo de paralelismos entre as duas personagens - melhor fazendo convergir os respectivos lances individuais e o sentido global da história. Repare-se que, no plano dos processos discursivos, a caracterização física de Ega segue dois regimes distintos. Numa primeira fase (a de Mefistófeles ou *clown*, esgrouviado ou *poseur*), predomina o regime directo [cf. Berthelot 1997: 59], através da ocorrência de termos que designam efectivamente o corpo ou

o acessório, marcando-lhe uma emergência plástica e material no texto e imprimindo-lhe decisiva e vivamente o seu traçado constitutivo.

A segunda fase, porém, acentua-lhe os traços mais passageiros e mutáveis, ao sabor das impressões e das alterações emocionais (lágrimas, cólera, rubor, suspiros, tremor, etc). A partir da transformação física acarretada pela derrocada do seu idílio, e do posterior regresso do *exílio* de Celorico, a representação física de Ega tenderá a preferir o regime indirecto [cf. Berthelot 1997: 49], que parece mais compatível com a sua focalização interna. A passagem para o regime indirecto reforça, na representação corporal de Ega, as semelhanças com a de Carlos - restringida pelas constrições da focalização e partilhada entre a menção episódica e o valor final, profundamente temático, da instância biológica [cf. *infra* Capítulo V]. Tal como no caso de Carlos, a rarefacção das menções explícitas a partes precisas do corpo não inviabilizará, no entanto, nesta segunda fase, a forte componente orgânica de que se reveste globalmente a sua representação. Pelo contrário, tornando mais *invisível* (ou menos *espesso*) o organismo focalizante, o discurso narrativo tenderá a ajustar-se-lhe com mais proximidade aos ritmos, impulsos, dinamismos e derivas, de forma a, na prática, se tornarem quase inextricáveis as dimensões física e mental, exterior e interior.

Depois das revelações de que Ega é o torturado depositário, a narrativa vai acompanhar nele os **efeitos físicos** do seu segredo, desenrolando-se ao ritmo dos seus vários ciclos corporais diários, entre a prostração matinal e a fadiga da noite, entre a imobilidade horizontal e a agitação diurna. Várias vezes (seis vezes, precisamente), neste mesmo importante capítulo se descrevem os seus preparativos para dormir, os seus repetidos e bruscos adormecimentos e os seus penosos despertares [cf. OM: 626, 639, 659, 661, 662, 680].

A "sensação viscosa a Carmen e a orgia" provoca, num Ega vexado e enojado, o empastamento moral e físico, que o faz desejar unicamente um banho que o refresque [cf. OM: 639]. A purificação orgânica substitui, ou induz, a moral; bem o sabe Teixeira, que compreensivamente lhe envia roupa lavada - "porque nesse casos sempre dá mais frescura..." [cf. OM: 640].

Uma cíclica necessidade de um "banho moral" parece acompanhar a personagem. Já no capítulo IX, amargurado pelo atoleiro de abjecção moral em que caíra, confessara a Carlos: "Preciso de um banho por dentro!" [cf. OM: 290]. Será depois Carlos, no rescaldo da visita de Castro Gomes, a reclamar esse banho lustral, e Ega a murmurar solidariamente: "Essa necessidade de banhos morais está-se tornando, com efeito, tão frequente... Devia haver na cidade um estabelecimento para eles.". Sabemos, contudo,

que, tanto a um como a outro banho moral se seguirá, a curto prazo, uma recaída chafurdante na *crápula*.

Essa "imensa fadiga" que entrecorta, em todo o XVII capítulo, o frenesim de Ega, fá-lo suspirar e bocejar, cerrar os olhos, atirar-se para o fundo dos sofás, adormecer subitamente - para despertar não menos subitamente. A emoção dinamiza o itinerário do corpo; e, inversamente, ao interior da emoção, acede-se pela intimidade desse corpo, das suas tensões, apaziguamentos e recaídas. Frequentemente envolto em roupões e *robe-de-chambre*, esguedelhado e em chinelas [cf. OM: 628/629, 669/671], acabando de vestir-se ou arregaçando as mangas diante do lavatório (preparando-se simbolicamente para a luta), representa-se exemplarmente em Ega essa **ancoragem corporal e cíclica** da emoção e da consciência.

Pode até, de um modo esquemático, sistematizar-se assim a cinética orgânico-moral instalada na personagem: o sexo e as digestões (sobretudo alcoólicas) euforizam e anestesiam; seguem-se-lhes a viscosidade e a sensação de repleção e enjoo, verdadeiramente pós-prandiais [cf. OM: 629/630, 639/640]; o ar fresco (sobretudo matinal), tal como o banho perfumado, estimulam, momentaneamente, o revigoramento e a purificação [cf. OM: 626, 629, 640, 684]. E o ciclo tende a eternizar-se, pulsante e sucessivo como o ritmo corporal.

Este ciclo físico - que pode, por metonímia, representar a orgânica global do próprio romance - tem apesar de tudo pontos de ruptura e inflexões irreversíveis. A morte de Afonso é o seu clímax final. Mas mesmo as rupturas de ciclo, os abalos brutais e catastróficos (as revelações do adultério, ou do incesto, ou a morte) engendram sequelas, retardamentos, ressonâncias melancólicas ou grotescas, formas de amortecimento ou de exasperação. Descoberto o seu romance, Ega espera longamente, e em vão, as reacções de Jacob Cohen; a conversa com a criada de Raquel parece interminável e é inconcludente; depois da revelação catastrófica, Guimarães atabalhoa-se e, depois, nunca mais regressa do hotel com *as provas*; decidido a revelar tudo ao procurador, Ega nunca mais encontra Vilaça no escritório, e depois é este que nunca mais fala com Carlos, e depois nunca mais encontra o chapéu; Ega demora-se cobardemente antes de entrar, e evita depois Carlos, que também evita todos os outros e nunca mais se decide a romper; intromete-se o jantar com convidados no Ramalhete, e depois a festa de anos do marquês; Ega emala e desemala a sua roupa, protela insuportavelmente a revelação a Maria, e termina por fugir, sem a proferir [cf. OM: 681/684]. Razão tem ele para rosnar, desesperado: "Irra! Não saímos desta!" [cf. OM: 638]. Depois do desgosto e da humilhação por Cohen,

cai-lhe em cima o vexame público, os criados fogem-lhe, as dívidas e a chantagem assolam-no. Esmagado pela descoberta do incesto, uma carta de Vilaça lembra-lhe outra dívida. E depois da longa noite velando Afonso, regressado finalmente do funeral, já noite escura, assombra ainda Ega o gemido arrepiante do gato Bonifácio - que fantasmiza, burlesco, a sombra espectral de Afonso [cf. OM: 680/681]. "Sebo, tudo se junta!" [cf. OM: 625].

Como a Vilaça, cabe a Ega a *lacragem* do romance. O procurador, impressionado também pelo longo gemido saudoso do gato, não deixa de recordar o final cumprimento da fatalidade lendária da casa. Mas concorda em pernoitar no Ramalhete, como se o seu boné de veludilho e a sua pachorra burocrática tranquilizassem aquela atmosfera, selando-lhe, como aos papéis, a memória e o horror.

A ambos os *documentalistas* vão caber as funções de administrar tecnicamente o rescaldo do momento catastrófico, explicitar o *balanço* das suas significações, restaurar a verosimilhança quotidiana, restabelecer a temporalidade linear e conferir apaziguamento burocrático e irónico ao clima emocional. Instalado Vilaça no escritório de Afonso, a arrumar os papéis do patrão, Ega decide-se também a limpar as suas papeladas, a sepultar também os documentos e as memórias desses tempos - aquilo que resume como "dois anos de mocidade" [cf. OM: 680].

É tempo de liquidação e certificação. Os papéis da Monforte, que Ega apresentará a Maria Eduarda, são documentos de legitimação, e juntam-se às letras bancárias, ao dinheiro e às garantias do Banco de Portugal - mesmo que o sobrescrito que Ega depois enviará a Maria não exiba destinatário, mesmo que ela acabe por recusar a sua parte da herança. O dinheiro,como a palavra escrita, sela, encerra e circunscreve. É com viagens e dinheiro, e fantasia, e Paris, e o faetonte, que Carlos apazigua a memória da "semana terrível".

À partida, depois da última despedida a Maria Eduarda, é ainda Ega que se volta uma vez mais erguendo o chapéu, para fixar, no romance, a última imagem daquela que Vilaça definiu como "rainha de romance" [cf. OM: 687] - como se fosse, realmente, o próprio autor, nota Machado da Rosa [cf. Rosa: 365]. É ele também que, "num alto apuro de *toilette*, mais forte, mais trigueiro" [cf. OM: 689], regressa primeiro a Lisboa com notícias de Carlos. É ele ainda que, depois de curado de uma angina, recebe radiante o amigo, e lhe mostra a sua calva, a face chupada, os vincos do tempo, e Lisboa que "faz muita diferença" - a esse Carlos, a quem nada entretanto aconteceu e que, como se o próprio tempo o tivesse poupado, só envelhece através do amigo.

V Capítulo - Representação corporal e focalização: Carlos e Afonso da Maia

Como observámos na rubrica anterior, João da Ega encarna n'*Os Maias* a caricatura da pose mefistofélica - tanto no discurso, como na atitude corporal. Este esquema caricatural coexiste, nesta personagem, com dois outros esquemas físicos, igualmente caricaturais, ostensivos e de forte pendor intertextual: o do *clown* e o do *dandy*. Nesta personagem se condensam, reciprocamente se dinamizam, e se ironizam, as três figuras típicas de projecção do sujeito lírico finissecular. Todas as três compõem uma imagem fortemente recortada, precisa e nítida como uma máscara.

Tal imagem não deixa, porém, de representar igualmente a ambivalência e o falhanço de um projecto identitário e enunciativo. A intimidade crescente entre Ega e Carlos, naquilo que podemos designar como a sua comunidade dialógica, materializará a sua partilha do fracasso. A sua representação sofrerá, na obra, uma sensível transformação; mas nunca deixará de se destacar, ao longo do romance, a particular importância da **corporalidade** na caracterização de João da Ega [cf. Pageaux 2001: 21].

Já a representação de Carlos da Maia parece, pelo contrário, singularmente incorpórea e imprecisa. Carlos, focalizador principal e protagonista do romance, parece deter aquela presença relativamente vaga, incipiente e decepcionante, cuja falta de densidade física e de espessura orgânica Léo Bersani assinala em outros protagonistas de numerosos romances do século XIX [cf. Bersani 1982: 65/66]. A ambiguidade de tratamento e a indefinição de contornos casar-se-ão, na representação física de Carlos, com a efectiva importância temática de que se reveste o seu corpo no romance.

Será importante, no protagonista d'*Os Maias*, compreender o modo como o desejo, sua força motriz, o determina enquanto focalizador principal, responsabilizando-se, ainda, por definir a sua problemática representação física. O desejo *determina* Carlos, como uma espécie de núcleo psicossomático, que serve de interpretante básico da personagem e, através dela, do seu destino e do universo em que se move. Em larga medida, o acesso do leitor ao universo romanesco vai ser mediado pelo corpo amante de Carlos. E, em larga medida igualmente, a história vai consistir nessa perversa *cerimónia de expulsão* do desejo, de que fala Bersani:

> Le roman réaliste admet les héros du désir pour pouvoir les soumettre à des cérémonies d'expulsion [Bersani 1982: 66]

Se, de uma maneira ou de outra, a *fórmula-desejo*, que de certo modo resume a personagem de Carlos, lhe pode quase conferir uma valência alegórica, ela permite determinar, em Afonso, uma função igualmente esquemática: a função de oponente ou obstáculo ao amor, elemento que o erotismo parece nunca poder dispensar.

Embora de muito diverso modo, a imagem de Afonso é, como a de Ega, uma das grandes referências corporais e enunciativas do romance. Encarnação da Ordem e dos seus princípios, Afonso polariza a doxa familiar e concentra, na sua própria imagem física, a matriz ideológico-simbólica que consideramos mais consistente e central no romance: a da saúde, da autenticidade, da virilidade.

Apesar de brevemente esboçada, e efectivamente ausente da cena romanesca durante grande parte da história, a imagem de Afonso possui um vigoroso e inconfundível recorte. Essa imagem projecta, no universo figurativo da obra, uma rede muito extensa e coerente de afinidades e associações lógicas, figurativas e simbólicas. Nomeadamente, como já vimos, é por referência a Afonso que se instaura, se cauciona, e também talvez se desconstrua, no romance, a vigência de uma lógica racionalista e antitética, própria do regime diurno do imaginário, estruturador principal da semântica romanesca. Em certa medida, o romance acabará também por consistir na derrogação simbólica de tais princípios. Além disso, a figura (e a morte) de Afonso representa ainda, na economia corporal da narrativa, a especial importância da ausência física, e das suas poderosas virtualidades fantasmáticas.

Esta tríade de personagens - Afonso, Carlos, Ega: a ordem, o desejo, a ironia - partilha, n'*Os Maias*, as principais responsabilidades enunciativas. Abordámos, no capítulo anterior, a representação de João da Ega. Nessa personagem se esboçaram já algumas das questões que se aprofundarão em Carlos e Afonso, personagens que, além de responsabilidades na enunciação, detêm ainda uma importância central na história. Perpassam por estas figuras, de facto, as questões colocadas pela relação problemática entre a representação do corpo, o seu valor temático e simbólico, e a adopção da focalização interna. Pelo seu relevo, especificidade e recíproca implicação, procuraremos, neste capítulo que ora se inicia, analisar, de modo mais particular e detalhado, algumas das formas de interrelação entre a representação orgânica e o desempenho, por Carlos e Afonso da Maia, de específicas funções de enunciação narrativa.

1. Carlos da Maia, o corpo temático e a focalização interna

1. 1 Uma vocação esquiva

"É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!" [cf. OM: 714]: assim resume Carlos, comovido, a impressão que lhe deixa a casa onde viveu o seu romance.

Dez anos, dois anos, ou a "semana terrível", estão assim sepultados naquela casa e naquela cidade que os dois amigos revisitam, de braço dado. Com o seu sarcasmo, e a sua filosófica saudade, também o epílogo do romance *amortalha*, como as extraordinárias sanefas do novo clube *Turf*, os resíduos confusos de uma casa e de uma cidade jacentes - como se estivessem à espera do Senhor dos Passos.

Ega não tem a vocação da procissão solene: parece, antes, partilhar com o Ramalhete e com Vilaça a missão de acautelar memórias - à sua maneira desastrada. Atrás de Carlos, tropeça desajeitado em coisas velhas, em que se misturam despojos íntimos de Maria e do avô. Foge, sufocado, da muralha de pimenta precavidamente colocada por Vilaça, que os impede de aceder ao espaço quase sagrado que fora o escritório de Afonso. E a bordoada que, ao fugir, logo dá num sofá - fá-lo topar outra vez com a presença extemporânea do gato: tropeçara na almofada de veludo do *reverendo Bonifácio*.

Mas Ega esconde cuidadosamente de Carlos a caixa com as cinzas do romance; as lágrimas e os espirros com que se torcem ambos, substituem oportunamente as outras; e até Bonifácio se resignou, imóvel e obeso (Carlos está também mais gordo), a dormir para sempre aos pés da memória do dono, sob o mausoléu que Vilaça lhe mandou fazer.

Protegidos da comoção, abrigados pelo tempo, pelo esquecimento e pelo zelo, mais ou menos grotesco, de Ega e de Vilaça - homens de papéis e letras ambos, ambos desvelados mediadores ou *procuradores* dos seus interesses e liquidatários dos seus destroços - o espólio dos Maias e o seu herdeiro podem serenamente aguardar o fim.

Carlos pode agora, comovidamente, mas de longe, selar também, com o olhar, o jazigo abandonado que encerra para sempre os momentos mais intensos de toda a sua existência. Um longo olhar impossível sempre o preserva da pungência das despedidas.

O neto tem, como o avô, a vocação do abandono e do resguardo, da esquiva e do êxodo: abandonado pelos pais, é recolhido por Afonso, que lhos exime da memória, expia por ele a culpa da família e morre sem um adeus. Ega substitui-o junto de Dâmaso nas fastidiosas questões do pundonor, junto de Guimarães no contacto fulminante com a verdade, junto de Maria nas explicações terríveis do amor e do nome. Do registo da correspondência de cortesia com uma antiga amante, é Teixeira quem trata. Maria parte sem remate ou testemunho de Carlos - que já partira também, a refugiar-se em Santa Olávia e depois a espalhar as mágoas pelo mundo. Poupam-se-lhe as despedidas, os registos, as legitimações, a gestão dolorosa de sequelas e despojos. Desobrigado das funções históricas, documentárias e certificativas, Carlos é um corpo do presente sucessivo, em que só de leve se sedimentam o destino e a memória, pulsando ao ritmo da sua individual e íntima solidão, e dos acidentes da sua história.

Quase sempre, a ligeireza preside aos seus resumos da existência. Como Ega, advoga as rupturas "por dispersão, insensivelmente..." [cf. OM: 421]. Mesmo a lacrimosa Gouvarinho seca as lágrimas e ganha topete. Tudo passa. E é esta ligeireza aquilo que, em parte, constrói a efectiva problematicidade simbólica da obra.

A única vez que Carlos se contempla ao espelho é neste momento, em que consente nessa melancólica avaliação dos efeitos volúveis da vida:

> - E aqui tens tu a vida, meu Ega! Neste quarto, durante noites, sofri a certeza de que tudo no mundo acabara para mim... Pensei em me matar. Pensei em ir para a Trapa. E tudo isto friamente, como uma conclusão lógica. Por fim, dez anos passaram, e aqui estou outra vez... Parou diante do alto espelho suspenso entre as duas colunas de carvalho lavrado, deu um jeito ao bigode, concluiu, sorrindo melancolicamente: - E mais gordo! [OM: 712]

É, provavelmente, em todo o romance, a sua única auto-imagem explícita. Para espelhos, bastam-lhe os outros, que lhe devolvem a imagem do admirável: "É dos teus olhos, Dâmaso." [cf. OM: 698]

Será o corpo de Carlos, à semelhança dos outros até aqui, um corpo *sintomático*, correspondente a uma inscrição orgânica do sentido do típico, do alegórico ou do simbólico? E não constituindo, em si próprio, um tema, o corpo de Carlos servirá apenas de *meio* para caracterizar outras coisas? Será o seu um corpo **episódico**?

1.2 Do corpo biológico ao corpo simbólico

Aparentemente, a *toilette*, o *chic*, o luxo, constroem-lhe toda uma *persona* institucional, legível sempre pelos olhos dos outros: ele é o herdeiro varão, o paradigma físico da raça e do nome. Assim lho dissera já Alencar, contando-lhe a história do seu nome próprio: "[...] Carlos Eduardo, que é o verdadeiro nome para o frontispício de um poema, para a fama de um heroísmo ou para o lábio de uma mulher!" [cf. OM: 161]. Assim lho confirma no final o mesmo Alencar: "Achava-o magnífico, varão soberbo, honra da raça..." [cf. OM: 712]. Por casualidade, Carlos é também o nome do príncipe herdeiro da coroa portuguesa (como Afonso é o nome do rei fundador).

Carlos é o herdeiro da casa e da raça, o futuro herói, que actualiza o arquétipo narrativo do menino abandonado e resgatado à perdição, votado à grandeza e ao brilho, em que se projectam a esperança e a expectativa e se investem as escolhas, e em função do qual literalmente se constrói o romance: o romance da sua aprendizagem ou da sua crise, de todo o modo o romance da sua presença.

Já o bébé gordo, branco e cor-de-rosa, de olhos muito negros que, trazido pela ama depois da fuga da mãe, pula e ri nos braços de Afonso - constitui, na sua alegria buliçosa, um princípio de esperança e de continuidade. Adormece como "um Menino Jesus cansado" [cf. OM: 51]. E o avô busca nele "os sinais da sua raça" [cf. OM: 46], aqueles que Pedro atraiçoou.

Afonso consagra-o metaforicamente no seu seio, no seu *sangue*. Ao seu colo, embrulhado na sua touca de rendas e nas longas franjas brancas do xaile, Carlos é como que *rebaptizado*. Mesmo antes da morte de Pedro, a existência daquele menino, na sua saúde e vigor, destaca-se para o avô como uma promessa:

> Mas no meio da sua dor, funda como era, ele percebia um ponto, um recanto do seu coração onde alguma coisa de muito doce, de muito novo, palpitava com uma **frescura de renascimento**, como se algures no seu ser estivesse rompendo, borbulhando, uma **nascente** rica de alegrias futuras; e toda a sua face sorria à chama alegre, revendo a bochechinha rosada, sob as rendas brancas da touca. [OM: 49].

Quase literalmente *salvo das águas*, este bébé viçoso eufemiza o vendaval de chuva e sangue que fustiga nessa noite a casa de Afonso - transformando-o numa frescura de fonte.

Uma espécie de milagre preside a essa metamorfose: entre Carlos e Afonso sublima-se a ordem natural, elide-se uma geração (no que a palavra *geração* contém de biológico, de genealógico e de cultural). E assim Afonso *se incorpora* em Carlos: porque no seu corpo tenro, **inicial**, se refunda a linhagem. Nessa inocência, que é também uma rasura, se desenvolverá o neto, sempre sob o olhar suspenso do avô.

Significativamente, a sua representação como adulto assenta, unanimemente, na referência estética ao *Príncipe da Renascença*. Em Carlos polarizam-se a continuidade e a esperança, governadas pelos impulsos do início e da iminência: a aura do *delfim*. Efectivamente, a personagem de Carlos pode, a todos os níveis, representar o Eu, pela prevalência que, em todo o romance, a sua figura mantém de virtual habilitação e disponibilidade para a acção, de algum modo determinada por uma uma instância parental à qual está pronto a *suceder*.

Em Santa Olávia, Carlos é o centro das atenções: a admiração babosa de Vilaça (sob cuja focalização se produz o relato) mais não é que o reflexo do enlevo e do zelo de Afonso, do abade Custódio, de Teixeira, de Gertrudes, de Brown, e mesmo da esperta Silveira. É o movimento propriamente físico de Carlos que dinamiza toda a casa. Faz ladear a *Brígida*, cavalga e pula nos joelhos de Afonso, faz redemoinhar Vilaça, arremete em galopes imaginários com a noiva. Tem, na petulância do casquete posto de lado sobre os anéis negros do cabelo, nas pernas fortes, na insolência das mãos no cós das calças, a galhardia hípica e o ritmo turbulento do galope. Voando ao ritmo heróico do seu trapézio, um Carlitos alado e solar baloiça, suspenso, a sua soberania:

> O pequeno, muito alto no ar, com as pernas retesadas contra a barra do trapézio, as mãos às cordas, descia sobre o terraço cavando o espaço largamente, com os cabelos ao vento; depois elevava-se, serenamente, crescendo em pleno sol; todo ele sorria; a sua blusa, os calções enfunavam-se à aragem; e via-se passar, fugir, o brilho dos seus olhos muito negros e muito abertos. [OM: 66].

Não se estranha que, muito mais tarde, pronto a correr a Sintra em busca de uma mulher, o seu amigo Cruges lhe reencontre, no momento da partida,

> [...] o aspecto resplandecente, o olhar aceso, as belas cores, o belo riso, o que quer que fosse de brilhante e de luminoso, que, sob o seu simples *veston* de xadrezinho castanho, naquela almofada burguesa de *break*, lhe dava um arranque de herói jovial, lançando o seu carro de guerra...
> [OM: 220]

Em praticamente todos os capítulos da obra, o corpo luminoso de Carlos transporta consigo este claro enunciado, entre o estético, o erótico e o épico. A sua grandiosa **virtualidade** é uma evidência para si próprio e para as outras personagens. Ele está pronto a partir para a grandeza:

> - Agora, general? - responeu Carlos, sorrindo e pousando o copo. - Descansar primeiro e depois passar a ser uma glória nacional! [OM: 97]

Desta disponibilidade, desta explícita *legibilidade*, lhe advém também a imponderação física. Mais que sem espessura, a sua é uma presença sem sombras, uma silhueta luminosa. E o seu corpo pode ser, deste modo, um **corpo temático**, não porque a tensão externa que ele engendra lhe advenha da sua organicidade mas, exactamente, porque esta tensão se radica na sua não-organicidade, na sua capacidade de acolher, reflectir e miticamente corporizar as imagens estereotipadas projectadas pelos outros.

O seu corpo - melhor dizendo, a sua presença - funciona assim como um *écran*, uma superfície expressiva ou uma caixa de ressonância, onde se inscrevem os desejos dos outros, os seus estereótipos e a própria *realidade*: não é através da sua presença que tem o leitor acesso, justamente, ao *presente* do romance, ao reinício da sua temporalidade linear, através da adopção da sua focalização interna?

E assim chegamos a uma questão nuclear. Tal como já referimos, interessar-nos-á nesta rubrica compreender, entre outros aspectos, as relações mantidas entre a representação física de Carlos da Maia e a adopção, em mais de metade do volume textual, da focalização interna desta personagem. Note-se que tal opção enunciativa implicará a subsequente adopção, no romance, de uma *perspectiva dominante*, atenta ao fluxo da consciência individual, sintonizada com a ideologia e a afectividade da personagem focal, e em implícita comunhão com as orientações atribuíveis ao doador da narrativa [cf. Reis 1984: 115/175].

Distingue Carlos Reis, em *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, duas fases na caracterização de Carlos no romance: a sua educação e a sua existência adulta [cf. 1984: 119/120]. À primeira corresponderá a sua representação, quando ainda criança, por intermédio da focalização interna de Vilaça, integrando o capítulo III do romance. No que à última fase se refere, o autor nota a curiosa desatenção a que a personagem parece relegada por um narrador que, à excepção de breves e escassos

trechos relacionados com o seu aspecto físico, se exime de sobre ela tecer considerações directas [cf. Reis 1984: 119/120 e 155].

Notemos antes de mais que, em cada uma dessas duas fases, a representação física de Carlos da Maia sempre manifesta a característica que considerámos dominante: a sua permanente índole exteriorizante, ou exógena, que parece exibir uma constante disponibilidade de acolhimento das perspectivas alheias. É a focalização interna de Vilaça que, em Santa Olávia, se encarrega de esboçar um retrato mais ou menos preciso de Carlitos. E, mais tarde, sob a focalização interna do próprio Carlos, é ainda o discurso de outras personagens (ou, em muito menor grau, do narrador) que, de modo efectivamente bastante fragmentário, vai compondo tal retrato, geralmente sob o modo indirecto, pontual e alusivo.

A representação física de Carlos adulto pode globalmente organizar-se pelo cruzamento de dois modelos e de dois processos. Como a de Ega no seu período mefistofélico, a imagem de Carlos tem um período mais estetizante, o da ***Renascença-chic***, entre a sua reentrada em cena, como adulto, até ao despontar do amor (isto é, sensivelmente entre os capítulos III e VII). Depois, assomam na sua representação os efeitos do desejo, e a sua imagem é a do ***Amante*** (entre os capítulos VIII ao XVII) - para reassumir, no capítulo final, o modelo *Renascença.*

Estes modelos físicos constroem-se pela constante interpenetração de dois modos de representação: o **retrato sintético**, que é de facto raro, realizado sistematicamente através dos olhos de outras personagens e apoiado num seu genérico "ar"; e a **referência alusiva pontual**, muito mais frequente, durante uma cena (aquilo a que Berthelot chamará *retrato instantâneo* [cf. Berthelot 1997: 69]), ilustrando sensações, emoções ou comportamentos. Tal hibridismo regimental parece típico (mas não exclusivo) do tipo de representação instituído pela sua focalização interna e pelas suas restrições (ou constrições) de campo.

Note-se que, quer num modo quer noutro, há predominância assinalável do regime que Berthelot denomina *orgânico indirecto* [cf. Berthelot 1997: 49/50]: geralmente, há muito poucas menções explícitas de partes do corpo (elementos materiais precisos), preferindo-se a indicação de faculdades (funções vitais, sensações, motricidade, voz), e de dados básicos (idade, beleza, aspecto geral), indicados de modo variável. Tal predominância do regime orgânico indirecto pode relevar, nomeadamente, do tipo de caracterização que Carlos Reis considera merecer esta personagem no romance: precisamente a caracterização *indirecta*, dedutível sobretudo da sua conduta e actividade [cf. 1984: 120/121].

Como lembra F. Berthelot [cf. 1997: 76/77], a representação das acções cometidas pelo corpo é, quase sempre, actualizada pelo regime indirecto, raramente pelo directo: o corpo físico *desaparece* diante do *trabalho* que cumpre; mencionam-se preferencialmente os gestos dos braços, ou das mãos (instrumentos primeiros do *trabalho*). O interesse está no que o corpo *faz*, não no que o corpo *é*.

De todo o modo, mesmo em Carlos - um corpo essencialmente voltado para o exterior (como o de Ega, e, de certo modo, como o de Afonso) - o organismo irrompe por vezes, incidentalmente, para pôr em relevo qualquer gesto, recordando a natureza física da personagem. Note-se que mesmo o expressivo retrato de Carlinhos baloiçando-se no trapézio alia o regime directo (menção das pernas, mãos, cabelos, olhos) ao indirecto (atitude, movimentos, ritmo, gestos). E, de resto, toda a imagem buliçosa do rapazinho, traçada no capítulo III por intermédio da focalização de Vilaça, se submete a tal aliança. Aquilo a que globalmente se designa por *caracterização indirecta* parece efectivamente dominar na representação de Carlos - a personagem é, literalmente, descrita *em actividade*. Em suma: à predominância da caracterização *indirecta* corresponde, meticulosamente, no plano da representação física, a preferência pelo regime *orgânico indirecto*.

Deve ainda assinalar-se que, na representação física de Carlos, tal regime acautela cuidadosamente, no romance, um preceito descrito por Francis Berthelot [cf. Berthelot 1997: 50]: a *nobreza* da figura é reforçada pela descrição discreta e sóbria, justamente porque meramente alusiva e indirecta. À menor incidência de elementos directamente corporais corresponde um efeito *menos corporal*, um efeito *classe dominante*, traduzindo a pertença da personagem a um estrato social marcado pela elevação e pela espiritualização. Observa Alberto Machado da Rosa que, "na imaginação plástica de Eça, Carlos da Maia tem as proporções trágicas e a beleza escultural da irmã" [cf. Rosa: 362].

Deste modo, o relativo **enfraquecimento da organicidade** que podemos notar nesta personagem pode prender-se, ainda, iniludivelmente, aos *efeitos de usura* [cf. Berthelot 1997: 78], ocasionados pelo que a sua representação física deve ao estereótipo da virilidade aristocrática e, talvez, ao da sua simbolicidade trágica.

1.3 O modelo *Renascença*

No seu período *Renascença-chic*, a imagem física de Carlos incorpora a vertente narcísica do *herdeiro*, pólo da admiração expectante dos velhos e do desejo invejoso dos novos. Mesmo Gouvarinho, mesmo Castro Gomes lhe notam e admiram a elegância da "linha", em que se reflectem a autenticidade da casta, a superioridade da condição e o brilho mítico do herói vindo *de fora*. A primeira descrição de Carlos adulto é a mais completa, encerrando todas as outras, e é implicitamente atribuída aos velhos amigos do avô, que, tanto quanto Afonso, ardem de ansiedade por o ver no Ramalhete:

> Que diferença da fotografia! Que forte, que saudável! Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves. Trazia a barba toda, muito fina, castanho-escura, rente na face, aguçada no queixo - o que dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da boca, uma fisionomia de belo **cavaleiro da Renascença**. [OM: 96]

Depois, é Ega quem cauciona o retrato, numa notação descritiva muito breve:

> Tu vens esplêndido desses Londres, dessas civilizações superiores. Estás com um **ar Renascença**, um ar Valois... não há nada como a barba toda. [OM: 104].

De facto, Carlos exerce uma espécie de unânime tropismo dos olhares e atenções das outras personagens. Coincidindo com a prevalência gradual da sua focalização, Carlos torna-se uma instância de referência e orientação dos outros: dirigem-se-lhe, dão-lhe o braço, imitam-no, acompanham-no, solicitam-no. E ele ouve, interpreta, julga, selecciona, omite. Ou seja: tudo se passa como se, mesmo antes de o exercer plenamente no plano da narração, Carlos já detivesse, na história, o estatuto de personagem focal.

Já em Coimbra possuía Carlos esta capacidade de centralizar a estima unânime e de reunir harmoniosamente, em torno de si e do seu luxo, filósofos e *dandies*. Já então o ambiente intelectual da sua casa era, na sua animação, "tão ligeiro e vago como o fumo" [OM: 90] - e o seu eclectismo agitado abrangia a educação física (da nobreza da esgrima ao rigor científico da ginástica), a música, a literatura e a metafísica. No Liceu, Carlos deixava a lógica e a retórica pela anatomia; na Universidade, deixava a medicina pela literatura e pela arte. A sua atracção pela medicina, aliás, era já estética, icónica: "Como

em pequeno o atraíam as formas pitorescas das vísceras - atraíam-no agora estes lados militantes e heróicos da ciência" [OM: 89].

A admiração enternecida do avô dinamiza essa tácita **centralidade** de Carlos, como a de uma espécie de virtual majestade. Diz Ega:

> Não estava aquele mocetão, com os seus ares de homem de armas, talhado para um soberbo **Francisco I**, em toda a glória de Marignan? O velho deu um olhar enternecido à beleza do neto. [OM: 198]

Acrescenta-se à elegância pessoal a extensão equestre: "E no *dog-cart*, com aquela linda égua, a Tunante, ou no faetonte com que maravilhava Lisboa, Carlos lá partia em grande estilo para a Baixa, para o *trabalho*" [OM: 102]. Alencar é um dos maravilhados: "Já o admirara no seu faeton, muitas vezes, e aos seus belos cavalos ingleses." [OM: 160].

Um impulso impetuoso e inicial, um *arranque de herói* (esse "tumulto duma força", que Carlos crê sentir em si [cf. OM: 98]), parece no entanto esgotar-se nos "vagares de artista rico" - nas actividades de preparação, instalação e manutenção de um **estilo**. Como a sua escrita, os movimentos físicos de Carlos aplicam-se em exercícios gratuitos, sem direcção prospectiva. Ancorado na oscilação de grandes interesses gerais e híbridos (a arte, a ciência, a elegância) e na justaposição de pequenos compromissos particulares (duas horas de armas, alguns doentes, os seus cavalos, o bricabraque) - Carlos exercita uma acrobacia pendular, feita de breves e repetidos fragmentos de tempo. A diletância de Carlos actualiza, no seu plano físico, uma espécie de balouçar lúdico, como o do trapézio onde em criança descia sobre o terraço ou crescia no ar, estuante de energia.

Dâmaso, ao menos, vê claro:

> Considerava Carlos um tipo supremo do chique, do seu querido chique, um Brummel, um D'Orsay, um Morny - uma desta coisas que só se vêem lá fora, como ele dizia arregalando os olhos. [OM: 177].

Os seus olhos arregalados repeti-lo-ão no final do romance [OM: 698].

Na adoração de Dâmaso está toda a miséria nacional - e a de Carlos: "Vossa Excelência é a coisa melhor que há em Lisboa!" [OM: 176]. Se, para o rotundo Salcede, o verniz dos sapatos e a cor das luvas do Maia são motivo de veneração, e "tão importantes como princípios" - para o próprio Carlos, "a falta de linha e o fato mal feito" são os únicos e

secretos motivos da exclusão de alguns dos hipotéticos colaboradores da revista literária [OM: 567].

No capítulo IX encontramos, por intermédio de uma alusão ao belo *robe-de-chambre* que Carlos enverga para tentar trabalhar, a explícita condensação, na sua representação física, da elegância exterior, da *névoa* interior e da vacuidade da acção [OM: 252]. O seu belo ar de príncipe artista da Renascença confina-o ao labor requintado do estilista diletante e talvez ao virtuosismo estéril do retórico [OM: 187, 252]. Ou seja, absorve do modelo Renascença sobretudo os aspectos *estilísticos*: plásticos, formais, hedonistas, mecenáticos (financiando Ega) - e acrescenta-lhes a improdutividade já decadentista.

É nesta magnificência imóvel que Carlos quer fixar-se enfim. Aos amigos que reencontra depois da longa viagem de ambos, já Ega o descreve como "fazendo a vida larga de um príncipe da Renascença"[OM: 689]. Esse homem *nulo*, sem uma ruga e sem uma marca da vida, é o remate possível da recusa *in extremis* de conclusão. Como todos os *absolutos remates*, o seu frívolo relativismo de diletante não tem (por enquanto) alternativas literárias. A subjectividade ainda se não reconstituiu como caução institucional do romance [cf. Citti 1987: 32/55]. Resta a Carlos (e talvez à literatura) suspender problematicamente as suas garantias teóricas - e continuar, em alta elegância, a correr atrás dos seus apetites.

A emergência da crítica ao diletantismo e ao dandismo (explicitada por um narrador ambiguamente omnisciente) é simultânea à crescente instalação da focalização interna de Carlos. A inutilidade dos seus dias, o predomínio da sedução lúdica sobre a vocação profissional, associam-se ao esteticismo ornamental do Ramalhete, ao global ludismo da sua atmosfera (com as suas actividades de substituição do trabalho: os jogos), ao sensualismo sofisticado (gastronómico, em Afonso), ao erotismo mundano e musical de Steinbroken, ao apelo da fantasia e do exotismo sentimental (a poética Finlândia, as largas viagens de Craft). E mesmo as alusões culturais, plásticas e literárias (ar Valois, ar Renascença), que pontuam o seu retrato, adquirem o valor ocioso do adereço culto - como os revestimentos das paredes, os quadros, as tapeçarias e o brilho das madeiras, a leviandade graciosa do luxo enramalhetado da sala de música.

A forma impende inabalavelmente sobre a substância, neste espaço que é como uma extensão material de Carlos, mentor da remodelação da casa. Seria interessante aprofundar o paralelismo entre os motivos, sentidos e formas das representações de Carlos e do Ramalhete (num interessante artigo, Odete de Barros Martins observa, por exemplo, a notória abundância dos recostos, divãs, cadeiras, considerando tais *objectos-*

sinais como *correlativos objectivos* da personagem, relacionando-os com a vocação amorosa de Carlos e a sua ausência de sérios projectos de trabalho [cf. Martins 1989: 512/518]).

De todo o modo, aquilo que queremos aqui salientar é a natureza eminentemente **icónica** que, em comum, parecem deter Carlos e o Ramalhete. Multi-referenciado, assuma-se que o novo esplendor da habitação se associa ao brilho de Carlos, como outro indício dessa tematicidade decorativa do seu corpo.

Multi-representado, meta-representado, o seu corpo torna-se paradigma, suporte ou ícone de uma presença estereotipada. Daí, também, esse predomínio do aspecto revestimentar e *óptico* das suas representações físicas: quer sob a forma da impressão sintética, relativa à sua aparência global (o seu "**ar**"), quer sob a forma do fragmento parcial, do dado corporal indirecto (as inúmeras referências episódicas aos **olhos**, vestígio da sensibilidade *árabe* do pai, mas também à barba, ao bigode, aos cabelos negros, eventuais indícios de uma animalidade sublimada, de uma sensualidade requintada e decorativa, elementos que encontrarão no Ramalhete correspondentes alusões). Os olhos de Carlos tomam ainda outra importância supletiva: por eles, e pelos trajectos e direcções que eles vão percorrer no romance, vai a personagem constituir-se como um literal *ponto de focalização* [cf. Glaudes 1991: 176] do real romanesco e da sua fantasmática.

Especialmente nesta fase *Renascença* - dominada pela iconografia da elegância e do diletantismo - a tematicidade física de Carlos da Maia (aquilo que engendra nas outras personagens uma generalizada tensão positiva), não lhe advém, portanto, do corpo biológico, mas do corpo simbólico e exterior. É a sua *persona* que é temática. Ela polariza, de facto, uma teia de estereótipos culturais e o exercício dos seus cruzamentos, contrastes e harmonizações. O seu é um corpo **alusivo**.

Mas, por outro lado, as próprias características da sua representação permitem que, por vários processos, o leitor tome as suas distâncias, adquirindo a consciência da relatividade destes juízos e da insensatez desta geral tensão romanesca gerada em torno da imagem de Carlos. Apesar de, no essencial, como assinala Carlos Reis, a personagem focal manter, num largo segmento narrativo, o privilégio de orientar pela sua perspectiva a representação ficcional [cf. Reis 1984: 173], e de, por isso mesmo, a narrativa tacitamente se vincular à sua subjectividade e a o seu *campo de visão* - não é menos verdade que, quer explícita, quer implicitamente, a mesma narrativa induz uma distância estratégica em relação à personagem. Multiplicam-se, desde o capítulo IV, as referências à ligeireza e ao descompromisso, ao langor, ao tédio irónico, à preguiça, à ociosidade, à indolência,

à dormência com que Lisboa e a sua atmosfera gradualmente *envolvem* Carlos [OM: 97/103].

Num processo quase contra-metafórico, as várias referências dispersas, subtis e ambíguas, a esta influência do meio sobre o indivíduo, concretizam-se com flagrante clareza na representação das manhãs de *trabalho* de Carlos no seu festivo consultório. Aqui, agrava-se a desadequação forma/função: no gabinete e na sala prodigaliza-se o aspecto estético e lúdico, que convida à ligeireza mundana (expressa nas *Canções* de Gounod, abertas sobre o piano), ao repouso e à distracção. Aqui, o espaço interior é mais imediatamente permeável ao exterior: pelas janelas abertas penetra a doçura tépida do clima, tão aveludada como os reposteiros, e a melopeia anestesiante da preguiça citadina. O efeito sobre Carlos é directo, imediato e orgânico, apoiado numa comparação que o aproxima de uma intoxicação:

> Com a cabeça na almofada, fumando, ali ficava, nessa quietação de sesta, num cismar que se ia desprendendo, vago e ténue, como o ténue e leve fumo que se eleva de uma braseira meio apagada. [OM: 103]

O corpo de Carlos, efectivamente, constitui aqui uma superfície quase porosa, directamente impregnável pelas emanações, possuível pela atmosfera: como se o seu diletantismo de esteta se lhe comunicasse ao corpo e à fisiologia. O corpo de Carlos é, também, um *corpo diletante* (tal como o rosto de Ega é satânico). E notemos, neste passo da narrativa, que esta *vaporização da consciência* encontra um hábil reforço na sugestão de *evanescência* do cenário - tal como Jean-Louis Cabanès aponta em certos passos da representação física de *Madame* Bovary [cf. Cabanès 1991: 340].

Desta forma se consuma um duplo efeito de **subjectivização do espaço**. Assente num modelo descrito por Henri Mitterand, analisando Flaubert, tal efeito mobilizará narrativamente todos os índices sensoriais da personagem focalizadora:

> [em *L'Education Sentimentale* de Flaubert] l'espace se subjectivise, se confond avec le sujet sans solution de continuité, devient au même titre que le corps la matière même dont se fait le sujet à um moment de son existence. [Mitterand 1989: 5]

De facto, a adopção da focalização interna afecta a narração ao *esquema perceptivo* [cf. Raimond 1966: 341] da personagem focalizadora, fazendo a representação coincidir com as relações estabelecidas entre o espaço psicossomático individual e o espaço ambiente. De

qualquer modo, a constância da *proximidade física* estabelecida entre o leitor e Carlos (personagem absorvida na sua função de refractar o *real* e até de se deixar *impregnar* por ele) induz uma ambivalência básica no valor da sua representação física. Insensivelmente, a intimidade estabelecida com a presença de Carlos, veículo da focalização interna, parece implicar-lhe uma desfocagem física. Para o leitor, forçado à miopia, o corpo de Carlos consiste no gigantesco suporte de um jogo relacional e narrativo, que é feito de pequenos gestos em grande plano. Tão grande, tão indistinto é o plano em que esse corpo se interpõe, que ele se lhe torna brumoso, numa quase transparência. E aqui teríamos uma outra forma dessa evanescência, dessa permeabilidade que parece caracterizar a representação física do protagonista d'*Os Maias*. A falta de espessura física é a condição física da enunciação.

Dessa forma, pode Carlos Reis concluir que a redução da distância entre o narrador e o protagonista permite a sua implícita identificação mútua [cf. Reis 1984: 170/171, 173/174]. Assim, a dimensão orgânica física da personagem tem, nas suas manifestações discursivas, um valor sobretudo instrumental: é um simulacro, um alibi para a expressão da subjectividade do próprio narrador.

Mesmo que provisoriamente, poder-se-ia concluir portanto que, sendo centralmente **temático** no plano da história (e ver-se-á adiante quais as profundas implicações desta tematicidade) - os procedimentos textuais adoptados, nos planos do discurso e da narração, actualizam do corpo de Carlos uma manifestação **episódica**. O seu é, durante grande parte do relato, um corpo *ao serviço* da narração, um corpo *funcional* e efectivamente lacunar. Ou melhor: superficial.

Na realidade, o *déficit* da espessura, consistência e opacidade orgânicas do seu corpo é compensado pela sua intensa simbolicidade. Por seu intermédio, instala-se essa generalizada osmose entre o *meio narrativo* e a personagem - homóloga àquela que se vai obliquamente tecer entre o passado e o presente, a História e a história, a cidade e a família. Mais: alastra-se essa miscigenação à instância da representação física. O corpo de Carlos é um corpo simultaneamente colectivo e individual, cultural e orgânico, invisível e ofuscante.

Em resumo: a visibilidade do corpo de Carlos é elíptica, fragmentária e oblíqua. O seu corpo é, de uma forma ou de outra, sempre um corpo elidido, ilustrativo e sugerido. **Elidido**, porque substituído pelas projecções e desejos alheios; elidido também porque sujeito às regras de verosimilhança próprias do seu regime de focalização, actuando como um suporte das suas próprias acções. **Ilustrativo**, porque funcionando quase sempre

como um eco da atmosfera, ou como o reforço material do discurso (oral ou mental): "Na face de Carlos passava um sorriso enternecido pensando em *Madame* Rughel que viajara na Finlândia [...]" [OM: 121]. **Sugerido**, enfim, pois o seu corpo irradia e funde-se na espacialidade e na temporalidade narrativas: tal como na zona textual dominada pela focalização de Ega, a narrativa, entrecortada pelas refeições, entre o dia e a noite, mimetiza o ritmo biológico e encadeia-se pela presença, consciência e movimentos físicos de Carlos.

Daí a sua plasticidade, singularmente invariante, cristalizada na imagem do *príncipe* e do *diletante* - mas ricamente matizada e variamente sugerida. Daí também a sua sucessividade, ao sabor e decurso dos seus encontros, deambulações, comportamentos e reflexões.

1.4 O corpo amante

O período em que o corpo de Carlos é, antes de tudo, um corpo amante, de certo modo inverte a sua inerte condição de típico objecto de desejo. A observação de Cruges, à partida de ambos para Sintra, em busca secreta de Maria Eduarda, capta esse subtil momento de transição, em que se sobrepõem, e completam, as imagens modelares do aristocrata e do apaixonado. A chama luminosa da esperança anima a elegância desse modelo híbrido.

As questões que, nesta fase da história, criam a tensão, não tomam verdadeiramente por objecto a representação do seu corpo, mas o de Maria Eduarda. Carlos é agora o ser que deseja, aquele cujo desejo dinamiza a narrativa. Os dados corporais de Carlos, esparsos e pontuais, funcionam sobretudo como a memória da sua realidade física, sensível através de actos de suporte do seu desejo. Ou, como melhor dirá Roger Kempf, o seu corpo é o *lugar* do seu desejo [cf. Kempf 1968: 54].

Agora, a presença de Carlos absorve-se na ausência de outro corpo. Como vimos, Maria de Eduarda articula, justamente, um literal *ponto de fuga* no espaço exterior - pelo seu contraste fulgurante com a pátria parda e provinciana, e sobretudo pela profundidade irradiante da sua ausência. O corpo de Carlos, habilmente elíptico, funciona como um meio para caracterizar essa ausência, e aos conflitos que ela concita. Assim, o corpo do sujeito identifica-se, agora, não com as projecções dos outros, mas com as suas próprias: representa, neste momento, os **efeitos** da sua sedução por outro corpo, que se busca e se

projecta através dele. Mais: os limites da sua focalização compelem, subliminarmente, à sedução narrativa do próprio leitor, materializando aquilo que a leitura contém de orgânico ou de erótico - a crescente intimidade, a expectativa, o retardamento, o ritmo e a pausa, o clímax, o arrepio, a busca.

Em Sintra, a representação das acções físicas de Carlos exprime exemplarmente o carácter secretamente performativo do corpo. Mesmo o ritmo temporal tem a medida do seu desejo.

Carlos ri (quatro vezes, nas primeiras páginas desse capítulo), sorri depois, mais raramente, e sobretudo **olha** (para Cruges, para Eusebiozinho, para a Lawrence, para o relógio, para a estrada, para as árvores, para a paisagem finalmente). A gestualidade motora acompanha a facial: atira uma manta para cima dos joelhos do maestro, governa a parelha, encolhe os ombros, acende um charuto, esfrega as mãos, bate no ombro de Eusebiozinho, mostra o relógio, risca o chão pensativamente, toca no braço de Alencar, fuma pensativamente, atira o chapéu para cima da mesa, arranca as luvas, prepara vagarosamente o refresco (ouvindo o criado falar sobre os Castro Gomes); no carro, tão depressa arranca como espera, pára ou salta da almofada; a pé, corre, retira-se, deixa a sala, retarda ou apressa o passo, ergue-se, pára, senta-se, hesita, deixa os outros, não espera, abala, corre, aparece, passa [cf. OM: 218/243].

Não sendo exaustiva, esta enumeração pode elucidar sobre o cariz instável, sincopado e intempestivo dos sinais corporais, sobretudo se for cruzada com a enumeração, bastante mais extensa, das representações dos actos de fala e dos actos mentais da personagem. Marcadamente expressivos e emotivos, tais actos dividem-se claramente em dois tipos: os *relacionais*, discursivos e convencionais, e os *íntimos*, ocultados e silenciosos.

Uma relativa neutralidade afectiva caracteriza os primeiros, cuja plácida afabilidade esconde a subjectividade tumultuosa dos segundos - aqueles que são traduzidos directamente pelo corpo). A interioridade do sujeito é mostrada como instável, oculta e solitária, à imagem daquilo que Carlos observa sobre Cruges: "Nada sabia do seu passado, do seu interior, das suas afeições, dos seus hábitos." [OM: 218]. Em Carlos, o estado de paixão, subjaz, recalcado, às suas prestações sociais - mascarado por vezes pela correcção ironicamente impecável das suas maneiras: "Carlos saudou respeitosamente as damas." [OM: 227].

Os afloramentos explícitos da emoção coincidem com os momentos de solidão e de silêncio, preenchido pelo *discurso* dos pensamentos, conjecturas, recordações e devaneios de Carlos: outras tantas formas da enunciação íntima. Embora não caiba aqui discutir

sobre se determinados fragmentos do texto constituirão efectivas actualizações precoces do *monólogo interior* - processo discursivo cujo desenvolvimento ulterior constituirá uma das formas mais produtivas de renovação do romance europeu [cf. Raimond 1966: 257/298] - deve assinalar-se que, neste capítulo, são já evidentes determinadas características gerais de tal processo. É já sensível o esforço para exprimir o curso *espontâneo* do pensamento de Carlos, o desenvolvimento e entrecruzamento de temas, a forma como o real *aparece* a uma consciência, o entrelaçamento constante da realidade, do sonho, da palavra e do pensamento [cf. Raimond 1966: 262, 271, 273].

A esperança, a timidez, o orgulho, o receio, a melancolia, a avidez, o desespero, a irritação, o enlevo, clandestinos motores do percurso, emergem e culminam no êxtase do crepúsculo, contemplado da varanda da Lawrence. A propósito desta mesma passagem, sublinha Carlos Reis a forma como ela documenta a total adesão do enunciado produzido pela instância narrativa à afectividade e ideologia da personagem cuja focalização predomina - uma adesão tão forte que aqui se manifesta em termos de perfeita coerência semântica [cf. Reis 1984: 152].

Já sabemos que a própria personagem de Carlos encerra, afinal, uma dupla funcionalidade: enunciativa e ficcional. Esta dupla funcionalidade, própria da personagem focal, permite que esta constitua uma espécie de substituto (ou *delegado* [cf. Hamon 1998]) intraficcional do narrador, de tal forma que, como C. Reis salienta, este mantém com a personagem uma estreita solidariedade ideológica e afectiva [cf. Reis 1984: 171]. E este cargo de substituto do narrador é acumulado, em Carlos, com o desempenho das suas próprias funções temáticas, enquanto protagonista do universo diegético.

Acrescentemos que, ao longo de todo o episódio relativo à ida a Sintra, é a duplicidade da conduta de Carlos que traduz, exemplarmente, uma consciente, deliberada coabitação entre as funcionalidades e atribuições do *narrador* e da *personagem*, e a sua final convergência. Por um lado, enquanto *personagem*, ele coopera no passeio, convivendo e acompanhando as outras personagens e os espaços que visitam; nessa qualidade, os seus comportamentos e discurso são, como se disse, de tipo eminentemente relacional - integram uma interacção exterior e social. Mas, por outro lado, ele é o único que conhece os verdadeiros desígnios da deslocação a Sintra, os seus secretos itinerários, o sentido interior de que se investe a sua deambulação e os espaços que observa; nessa medida, o seu estatuto assemelha-se ao do *narrador* - e, nessa qualidade, é-lhe concedida, no final do episódio, a oportunidade de expender claramente as suas considerações íntimas. Esse

momento final de assunção da plena expressão da subjectividade permite, enfim, solidarizar ambas as perspectivas e ambas as funções.

Até aí, a paisagem exuberante de Sintra foi-lhe singularmente alheia. No horizonte, fundem-se agora, finalmente, a *rêverie* e o espaço, tornado verdadeiro *estado de corpo*:

> E, pouco a pouco, foi-lhe surgindo na alma um romance radiante e absurdo: um sopro de paixão, mais forte que as leis humanas, enrolava violentamente, levava juntos o seu destino e o dela; depois, que divina existência, escondida num ninho de flores e de sol, longe, nalgum canto da Itália... E toda a sorte de ideias de amor, de devoção absoluta, de sacrifício, invadiam-no deliciosamente - enquanto os seus olhos se perdiam, enlevados na religiosa solenidade daquele belo fim de tarde. [OM: 245]

Aqui, podemos com precisão identificar a sobreposição sintética entre a representação do exterior e o devaneio íntimo, sobreposição típica do monólogo interior: para o pensamento sonhador, todo o real é mítico [cf. Raimond 1966: 291]; Carlos é, aqui, efectivamente, uma personagem "qu'aucun événement n'accapare, et qui [...] esquisse, au cours d'une rêverie libre, diverses fantaisies qui sont comme les tentations de l'avenir" [ibid.].

Todavia, essa síntese depressa se desarticula, reconfigurando a romântica **desadaptação** entre o sujeito e o mundo, como entre o seu desejo e aquilo que o real lhe apresenta. O *arranque* do herói salda-se na frustração. Que essa frustração vai acentuar, pelos capciosos poderes da ausência, a surda persistência do desejo - já foi sugerido em outra parte deste trabalho [cf. *supra* II Parte]. Retenha-se por agora que, mesmo no seu fundo desajustamento, o espaço exterior e o corpo de Carlos se confundem num mesmo movimento: o da intermitência de uma presença que permanece inacessível.

Essa presença é também a do próprio Carlos. Intangível aos seus companheiros de jornada, permanece em Sintra instável, alheado, dividido entre o conviva e o amante. Mas a presença de Carlos é mais globalmente intangível, porque é excessiva, indelimitável, ubíqua - como a do próprio narrador. Como Maria (e até as queijadas), o seu corpo, omnipresente, adopta o registo da ausência; intermitente, perde visibilidade física, absorve-se no dinamismo do **desejo de representação** que o constitui. Essa perene *nostalgia do corpo*, que atravessa o romance, fixa em Carlos o seu sujeito preferencial.

A constatação da irrepresentabilidade integral da presença traduz-se nas referências metonímicas ao espaço, à voz, ao sopro, à emanação, ao ritmo, à refracção, ao brilho, ao esplendor, à atmosfera, a um vago e inefável "o que quer que seja de vibrante e de

luminoso" [cf. OM: 157, 203, 245, 305, 347, etc] - que envolvem, da mesma forma, o ambiente do Ramalhete e o de Sintra, a silhueta de Maria Eduarda, o crepúsculo do hotel Central ou da Lawrence, a radiosa aparência de Carlos e, também, a sua indefinível inespessura. Está, talvez, em marcha uma outra forma (secundária ou terciária) de *vaporização* do corpo. De todo o modo, uma obliquidade, uma esquiva, uma ocultação.

De facto, quer no retrato, quer na cena, o corpo de Carlos é, nesta fase da sua representação discursiva, constantemente sujeito à prevalência do regime indirecto [cf. Berthelot 1997: 49/50], reforçado por vezes (como na ida a Sintra ou na visita ao hotel Central) pela preferência do modo **passivo**. No romance, mais importante do que o corpo do sujeito Carlos, parece ser o objecto (o mundo) apercebido: o passivo indirecto privilegia a representação do efeito *sobre* a personagem do conjunto de fenómenos e solicitações oriundos do exterior. O organismo-Carlos é silenciado enquanto tal, em benefício da expressão das acções sofridas e das percepções [cf. Berthelot 1997: 53/55]. A reiteração e a fusão perceptiva (actualizada por vezes através da sinestesia) reforça o cariz globalizante e difuso da organicidade da personagem, cariz que parece constituir o seu traço dominante.

Da mesma forma, as acções cometidas pela personagem têm, na visita a Sintra ou ao hotel Central e, até, na globalidade da narrativa, uma referência corporal apenas implícita, e fundamentalmente irrelevante. Sob outra perspectiva, que adiante desenvolveremos, também o próprio reconhecimento físico integral de Carlos se rege pela ocultação e pela iminência. O protelar do encontro amoroso é paralelo ao adiamento da consumação da identidade.

Nesta fase, no entanto, a identidade deste eterno *delfim* é, em todo o caso, uma identidade **apolínea** - no que irradia de beleza, calma, luz, razão e equilíbrio. Embebido no seu desejo, Carlos está *de acordo* com o seu corpo. Em si próprio, ele não lhe causa tensão interna, angústia ou conflito. Esses virão. Mas, por agora, em Carlos habita o radioso arrebatamento do desejo, como sempre legível pelos *outros*:

> Você está a faiscar, homem! - disse Craft, parando diante dele, com as mãos nos bolsos, e contemplando-o do alto do seu resplandecente colarinho. - Você flameja!... Você parece que tem uma auréola na nuca!... Você sucedeu-lhe o que quer que seja de muito bom! [OM: 344]

> Tinha na alma um constante sorriso - que os seus lábios repetiam. O marquês achava-lhe o ar baboso e abençoador... [OM: 371]

> [Ega] Via todas as manhãs Carlos partir para a rua de S. Francisco, levando flores; via-o chegar de lá, como ele dizia, besuntado de êxtase; via-lhe os silêncios repassados de felicidade, e esse indefinido ar, ao mesmo tempo sério e ligeiro, risonho e superior, do homem profundamente amado... E não sabia nada. [OM: 416]

Mesmo que em breve se venha a saber *tudo*, as astuciosas elipses e as múltiplas formas de encobrimento do sexual convêm por enquanto a Carlos, e à atmosfera de penumbra e doce intimidade que sente favoráveis ao seu romance - ainda que, momentaneamente, o sinta todo espiritual, todo delicadeza e devoção.

Mas, depois, esse amor sagrado descobre outras formas de culto. Uma luz de tabernáculo envolve o leito da *Toca*, num cenário povoado de ídolos, alusões e augúrios. Depois de, nos Olivais, se ter encontrado com Maria Eduarda, o êxtase de Carlos e a sublimidade do registo sagrado do seu idílio não resistem à malícia picante de um dito do marquês: segundo ele, Carlos está com "um arzinho de beato que se regalou de papar o Santíssimo." [OM: 439/440].

As atitudes e as sensações corporais da personagem acompanham a evolução do idílio e das suas emoções. Nesta fase, acumulam-se-lhe as manifestações físicas contraditórias, as da submissão e do domínio, da posse e da fusão: o bater do coração, a palidez alternando com o rubor, o ajoelhar, o apoderar das mãos, o estreitar ao peito, o fechar nos braços, o enternecimento que humedece os olhos, a contemplação "até à alma". Sobretudo o **beijo** pode investir uma multiplicidade de valores: desde o colar dos lábios que completa a "comunhão" perfeita das almas, até ao beijo do "penitente": "E o beijo que lhe deu, lento e mudo, teve a humildade de um perdão que se implora." [OM: 534].

Ter-se-á a oportunidade de analisar, com mais pormenor, a gestualidade e a simbólica eróticas no romance [cf. *infra* IV Parte - IV Capítulo]. Note-se apenas que, em Carlos, as representações físicas ou mentais do amor implicam, no essencial, um dinamismo ascensional, uma sublimação sensorial, que acentuam o carácter sacralizante da atmosfera e da imagética amorosa:

> [...] e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe apareceu realmente como a deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de oiro..." [OM: 459]

Conformes ao arrebatamento místico, as atitudes corporais sugerem também uma progressiva apassivação - o êxtase implicando o abandono físico. O corpo de Carlos é, também, o corpo místico do prazer. O *príncipe* adopta agora, preferencialmente, a atitude do súbdito: atitude que, devendo muito à convencionalidade da semântica ocidental do amor [cf. Luhman 1991: 48/49], é constitutiva da imagética erótica queirosiana, tendente a associar o desejo à humilhação, à degradação e à queda [cf. Martins 1967/68]. A cinética da líbido parece, no plano do corpo, implicar uma dinâmica pendular, entre a actividade e a passividade, entre a aspiração e o espasmo.

Desta forma, mesmo quando, no discurso, a representação física de Carlos recorre ao modo activo directo - isto é, quando se representa textualmente a acção do corpo sobre o exterior ou sobre si próprio, pela nomeação efectiva de algumas das suas partes [cf. Berthelot 1997: 74] - esta representação selecciona sobretudo gestos instintivos e comunicativos, movimentos involuntários ou inconscientes (batimentos de coração, respiração).

Circundando a frustração de Sintra, e acompanhando o desenvolvimento do investimento erótico principal, concretiza-se-lhe um projecto erótico alternativo - a relação com a condessa de Gouvarinho. Essa ligação prolonga a passividade de Carlos: "Mas toda essa semana **achou-se** constantemente, **sem saber como**, na companhia dos Gouvarinhos" [cf. OM: 291]. Esta expressão - *achou-se* - é absolutamente característica, modulada de várias formas por outras de sentido igualmente apassivante: a personagem *sofre* os efeitos de outras personagens ou do acaso, que a encontram, a convidam, a arrastam, a instalam [cf. OM: 291]. De certa forma, Carlos é representado como *deixando-se ir*, uma cómoda fórmula que de resto Ega lhe aconselhará para uso íntimo.

Esta passividade, típica de muitas personagens masculinas dos romances naturalistas, é, como observa Jean Borie, um signo da inversão sexual, da troca de papéis entre personagens masculinas e femininas [Borie 1973: 92]. E Carlos, com a Gouvarinho, parece em breve sofrer também de um zoliano *bloqueamento do desejo* [Cabanès 1991: 127].

É ela que, com os seus suspeitos cabelos ruivos e o seu aroma agressivo, lhe faz um *olhão*, é ela que tem um "arzinho de provocação e de ataque", é ela quem o assedia no consultório, é ela que fornece o espaço dos encontros, a casa da titi (um outro santuário, como a *Toca*, mas já mais ou menos profanado pela presença das garrafas de *gin* e conhaque, que temperam a vetustez anglicana da proprietária).

Uma excitação epidérmica, a súbita euforia de se saber mais perto do conhecimento dos Castro Gomes, uma rosa que ela demora a cravar-lhe na lapela - precipitam o fatal

primeiro beijo entre Carlos e a condessa. "Insensivelmente, irresistivelmente, Carlos **achou-se** com os lábios nos lábios dela"[OM: 297]. A cena arrasta-se comicamente, entre a longa cauda roçagante em que Carlos se enrodilha, um sofá em que tropeça e o pedestal com o busto do marido, em que acaba por estacionar. Mas, embora prolongado pelos "dois beijos faiscantes" que ela lhe atira ainda, o beijo é breve, embaraçante e incómodo para Carlos - à imagem do que virá a ser a ligação. Caracteristicamente, um gesto físico inicial concentra, como um emblema, o sentido essencial de toda a história. Mais tarde, na tipóia de praça em que bovaristicamente aninham os seus amores, Carlos já está enfastiado, significativamente sufocado e entorpecido.

"Certamente este amor punha na sua vida um luxo mais, um perfume" [OM: 302]: Carlos é incapaz de se desembaraçar desse luxo e desse perfume excedentários, que pretendem muito mais dele do que a complacência diletante e limitada que ele está, como habitualmente, disposto a conceder aos seus interesses - como Encarnación, *Mme* Rughel, o laboratório, o seu livro. Podemos certamente considerar que, entre outras, a acumulação das informações sobre os sucessivos e inconsequentes entusiasmos de Carlos constitui uma forma subtil de induzir, no leitor, a noção da serialidade, inconsequência e improdutividade dos desejos da personagem.

A avidez sentimental da Gouvarinho feminiza-o explicitamente [cf. OM: 340], actualizando-lhe expeditamente a condição da passividade, a sua condição inerte de objecto de desejo. A condessa vai ter que, esforçadamente, lhe inculcar o seu próprio desejo, até que este se lhe torne quantitativamente intolerável: porque todo o *espaço desejante* de Carlos está já preenchido pela imagem de outra.

É, no fundo, esta a questão: os espaços mental e físico de Carlos possuem uma natural ductilidade, como se, por sistema, conservassem a disponibilidade e a capacidade de se preencherem e adaptarem aos conteúdos mais diversos - em pequenas doses. Aplicado à mente, o efeito físico do mosaico, de justaposição fragmentária (o efeito estético do bricabraque), implica, por um lado, a atitude passiva do *recipiente* e, por outro, a constrição da *posologia*. Excedida a *capacidade*, Carlos *entorna*. É uma versão quase irónica (talvez já pós-naturalista) da famosa *espacialização da consciência* das personagens alienadas de Zola ou Flaubert, com os seus corpos e mentes esvaziados de sentido, e absorvidos pelas sensações e pelos sonhos [cf. Cabanès: 336, 378].

Por uma espécie de reflexo mecânico, Carlos tende a procurar entusiasmar-se. É ele quem busca a Gouvarinho no teatro, quem lhe apazigua inicialmente os ciúmes, e é ele quem inventa com Ega a mirífica revista [cf. OM: 566], acendendo-se-lhe nos olhos um fogacho

de paixão. Mas Carlos, até ao advento de Maria Eduarda, é dominado por esse erotismo da sucessividade e da fugacidade que, como ele próprio reconhece, mascara uma real passividade ou até uma abulia, uma impotência ou, melhor, uma esterilidade.

A invasão súbita pela imagem exclusiva - cada vez mais exclusiva - de Maria Eduarda avassala-o, expulsando todos os interesses concorrentes. A intempestiva ruptura com a Gouvarinho é, claramente, um efeito desta *repleção* psicossomática. Inversamente, com Dâmaso, a dinâmica psicossomática de Carlos oscila entre a lisonja, a conciliação, a troça, o ciúme e o asco. Mas a sua natureza fisiológica (como se dizia, anunciando fatalidade: o seu *temperamento*) tende ao apaziguamento homeostático; e Carlos decide continuar a acenar-lhe, de alto.

Depois da visita de Castro Gomes, as reacções físicas de Carlos traduzem-lhe a turbulenta revolta do orgulho. Como faz notar Francis Berthelot, os momento de revelação implicam uma dupla tensão dramática exercida sobre o corpo [cf. Berthelot 1997: 170]. Inicialmente mudo, imóvel e rígido, Carlos crispa e *fecha* toda a superfície corporal: contrai os músculos, cerra os punhos, empalidece, fixa, sacode ou puxa violentamente os objectos, cruza fortemente os braços, aperta a cabeça entre as mãos. Pouco a pouco, a crispação e a imobilidade dão lugar à dispersão e à automatização dos movimentos corporais inconscientes: passeia indefinidamente, fixa o lume ou o tapete. Essa mecânica corporal involuntária conduz à exaustão: cerra os olhos, encolhe vagamente os ombros, enterra-se num assento. E este relaxamento muscular introduz uma reabertura do ciclo. Note-se que, mais uma vez, predomina a representação no modo passivo, aplicado a movimentos automáticos e instintivos.

Na representação do discurso directo de Carlos, o discurso manifesta, como em quase todas as personagens do romance, a preferência pela representação dos elementos suprasegmentais que acompanham a comunicação oral [cf. Berthelot 1997: 168/171 e *supra* III Capítulo]. Em crise, o corpo de Carlos acompanha os efeitos de paroxismo, a veemência emocional, traduzidos pela verborreia (por vezes *interior*), as apóstrofes, as anáforas, a brevidade ou síncope das frases, as reticências, as exclamações. Efeitos de ritmo, como os da respiração entrecortada, ou da ruptura da palavra, correspondem à progressiva substituição do discurso pela reacção corporal e pela invasão do desejo.

Quando, depois das revelações de Castro Gomes, Carlos decide inesperadamente ir aos Olivais entender-se pessoalmente com Maria, essa decisão já é fruto da incapacidade de se decidir pela ruptura. Cúmplice da recaída, a sacudidela rítmica da tipóia marca-lhe o balançar e o amolecer das convicções, e a vã ciclicidade das reacções. O ciclo muscular

repete-se-lhe junto de Maria Eduarda, desde a violência, o fechamento e a contracção, até ao enternecimento, a abertura e o contacto: "e então, **sem saber**, a seu pesar, as suas mãos apertaram as dela" [cf. OM: 498]; "mas Carlos tinha os braços **abertos**" [cf. OM: 502]. Na cena da consumação *técnica* do incesto, o esquema repete-se ainda: Carlos tenta manter-se afastado de Maria, hesita, quase imóvel, aproxima-se de leve, senta-se à beira da cama, tacteia, toca, e cai [cf. OM: 657/658]. No limite, materializam-lhe nesse momento a consciência as mais primárias sensações cenestésicas (o movimento no leito, o calor do joelho, a macieza da pele, o bafo quente); a alma de Carlos *sensorializa-se*, absorve-se toda nesse contacto:

> [...] 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. [OM: 658].

Em repetidas sequências, de duração variável, mas cuja estrutura é virtualmente extensível a toda a zona narrativa dominada pela personagem focal, parece típica, na sua representação corporal, esta mecânica física binária, singularmente análoga à ciclicidade do desejo: o tónus muscular oscila entre a excitação e a inércia, entre o fechamento e a abertura, entre a concentração e a dispersão. Insinua-se, deste modo, uma proximidade semântica (e somática) entre a atonia e o êxtase, entre a letargia e a volúpia: como se o torpor que Carlos tenta em vão sacudir, estirado no divã do seu consultório, contivesse toda já toda a vertigem do final.

As sacudidelas pontuais da vontade ou do orgulho indignado - como na peripécia do artigo na *Corneta do Diabo*, ou no surpreender de *Miss* Sara em prazeres nocturnos - resolvem-se na inconsequência. São, também eles, *espasmos* éticos, sintomas periféricos de um real conflito interno na personagem. Progressivamente escavado e agudizado no romance, tal conflito só se equaciona formalmente nos planos físico e erótico, enquanto conflito entre o interdito (cultural) e o amor (natural). Efectivamente, este conflito recobre uma cisão da identidade, resolvida sempre pela ambivalência irónica e pela imobilidade: o conflito entre o sentimento e a razão, entre o atavismo romântico e a formação naturalista, o desejo e a vontade, a sedução e a vocação, o real e o ideal. Ou, em termos mais simplistas, entre o corpo e o espírito.

De todo o modo, a imagem física de Carlos parece trocar, no ápex da sua felicidade amorosa, um regime claramente apolíneo e diurno, por um mergulho progressivo no regime nocturno, ambiguamente dionisíaco.

Ambiguamente: a vitória da líbido não o conduz, por enquanto, ao obscurecimento total da consciência. É certo dispor Carlos de um conjunto de subterfúgios racionais, de "estratagemas", que lhe mitigam a consciência da culpa; e há, sobretudo, essa ambivalente validação racional da própria culpa. Carlos percebe a indefensabilidade do romance, nos termos *diurnos*, nítidos e antitéticos, da moral exterior, patriarcal. Mas ele adopta, voluntariamente, outra categorização semântica, a categorização erótica, quiástica, tributária da antífrase mística: a posse do corpo divino de Maria possui-o a ele. As suas noites fulguram. A fraqueza viril é força amante: veja-se esse vendaval de compaixão que lhe desencadeia a visão de Maria Eduarda prostrada, miserável mas magnífica, mais estátua do que nunca, nimbada de luz. À queda exterior corresponde a ascensão íntima - Carlos resigna-se a viver em **antífrase**. A intrínseca inocência de Maria é a sua garantia de inocência. O seu *Eu*, mesmo inscrito numa trágica cadeia familiar de desastres eróticos - mesmo sabendo-se talvez em *queda*, sob "o bruto aguilhão da carne" - declara soberanamente o seu direito ao *céu*.

Comparando-o ao ídolo Tchi (no nosso ponto de vista, uma comparação um tanto desajustada), Machado da Rosa descreve Carlos, em plena felicidade erótica, "tão ovante com o seu egoísmo vitorioso e risonho" [cf. Rosa: 373]. Estirado consoladamente no sofá da sala da rua de S. Francisco, Carlos parece de facto ter finalmente ultrapassado o incómodo regime da iminência, que sempre, em cada etapa do romance, lhe propõe, no horizonte, um objectivo ou uma decisão difíceis: vê-la, conhecê-la, tocar-lhe, fugir com ela. E se prospecta o seu futuro, impõe-se-lhe o presente, e o seu triunfo. Olha às vezes para trás: mas para o passado próximo, aquele que contempla a partir das delícias do presente. Nasceu para a repleção. É o usufrutuário típico: aquele que, nas suas próprias palavras, não nasceu para fazer civilização - mas para colher os seus frutos [cf. OM: 522]. Aliás, desde há algum tempo (desde que é feliz no amor) empreendeu declaradamente aquilo que Afonso, melancólico, sente como uma glorificação da inércia [cf. OM: 385].

O subtil abandono da silhueta seca do *chic* mundano acompanha esta evolução. Até o vestuário de Carlos reflecte os novos *hábitos* domésticos do amor: na *Toca*, usa coisas simples, "numa intimidade conjugal" [OM: 503]; se há convidados, põe, como Maria, "fatos claros de campo" [OM: 524]. No quiosque japonês, para escrever e amar, vai com "um leve casaco de seda" [OM: 528]. É Teixeira quem lhe lembra, com um gesto, a

necessidade de formalizar o traje, seja para partir de viagem, seja para receber Castro Gomes [cf. OM: 475, 477]. Mas, quando o chama para acorrer ao avô inconsciente, Carlos veste precipitadamente um paletó sobre a camisa de dormir [cf. OM: 668, 671].

O gabão de Aveiro, o varapau ou o cajado com que se disfarça, a gola erguida escondendo a gravata branca da véspera [cf. OM: 627], são indícios de uma duplicidade culpada e breve. As estranhas inquietações e os disfarces (a reserva diante dos criados, a cautela no abrir secreto da cancela da *Toca*, alta noite, a tremer) são resíduos de ambivalência, em limite estímulos adicionais da excitação (veja-se como evoluem os seus sentimentos em relação à governanta: na manhã seguinte, já Carlos retorce os bigodes, imaginando-lhe os deliciosos atributos nocturnos, escondidos sob a correcção diurna da atitude [cf. OM: 461/463]).

A casota que aluga, nos Olivais, para salvar as aparências e passar parte das noites, é um espaço falhado de reflexão. A culpa dissipa-se-lhe, na catadupa de mortificações, provas da constância e da força de resistência do amor. Através delas, e das reflexões sobre a identidade que elas lhe suscitam, Carlos reassume o seu tónus de *Príncipe da Renascença*, risonho e superior. Se cada nova provação lhe causa uma inquietante sensação de estranheza, e lhe compromete a seriedade e o respeito convencionais, ele vai-se instalando, mais resignado, na sublimidade inócua do seu prazer.

Por enquanto, Carlos não é um corpo dionisíaco, ébrio de lascívia, que o destitua de soberania racional, e o precipite na inconsciência e no transe. Numa estratégica deslocação simbólica, Carlos substitui uma noite o cocheiro da tipóia que o levou aos Olivais - porque o desgraçado, esse sim, está perdido de **bêbedo**, incapaz de conduzir. Encharcado e cantarolando, envolto numa manta de taberneiro e guiando ele próprio a parelha em que regressa ao Ramalhete, Carlos está "esplendidamente feliz" [OM: 459]. Não está em degradação: está em estado de graça. É ainda o herói jovial e luminoso, o *príncipe amante*, que regressa das suas aventuras, em segredo, disfarçado de pobre, ao seu palácio.

Neste príncipe amante contempla Ega a perfeita felicidade erótica, a saúde, a beleza, a inteligência. Carlos pode, cheio de vigor, gozar os prazeres sem restrições, culpabilidades, más digestões. A superioridade complacente do forte consagra-se no conforto do amor instalado e feliz. "Ser verdadeiramente ditoso!" [OM: 583]

Depois da catastrófica revelação da consanguinidade entre Carlos e Maria, ele tenta manter uma aparente "virilidade"[cf. OM: 640]. Mas a cadeia do espasmo emocional vai reatar-se, exasperada pela caricatura em que consiste o absurdo apego de Vilaça ao

chapéu que perdeu. O cruzar de braços, o fechar violento do reposteiro, o cair pesadamente numa cadeira, o erguer-se furioso agarrando a cadeira pelas costas, o recair no assento, o reerguer-se arrebatadamente, o remexer de papéis, o passear agitado, o apertar as mãos com desespero, ilustram a sequência habitual: à fase da contracção e da imobilidade segue-se a da actividade frenética e automática, que antecede a fase da exaustão e do torpor. Carlos verga depois os ombros, atira-se para uma poltrona com um grande suspiro de fadiga, dá um lento suspiro, baixa os olhos, guarda silêncio. Seguem-se a desanimação sombria, a alegria nervosa, o cansaço, a mudez, a fuga, a voz humilde e cansada, o apelo da morte. Entre outros aspectos, o carácter involuntário desta deriva física pode aproximar a caracterização de Carlos da da heroína de Flaubert que, sobretudo no final do romance, é abalada por um vendaval de movimentos e sensações contraditórias, sem que possa dominar o fluxo dos seus pensamentos e das suas emoções [cf. Cabanès 1991: 338].

Repare-se que, na representação física de Carlos, é relativamente raro que a personagem se não *sintonize* com o seu corpo: essa é mesmo uma das razões que contribuem para a impressão de relativa volubilidade psicológica da personagem. De um modo ou de outro, sempre Carlos parece acabar por caucionar, no plano racional, os seus comportamentos e desejos físicos, exibindo uma espécie de leviandade cognitiva compulsiva, tendente a eliminar toda a tensão interna. É como se toda a personagem - nos seus dois planos, mental e físico - se absorvesse nos estímulos, e nos apetites que eles lhe provocam. Tal leviandade, por seu turno, mais adensa o seu *efeito-corpo*, resultante da estreita intimidade que o complexo psicossomático da personagem estabelece com o leitor.

Em breve os automatismos corporais levam Carlos a aproximar-se de Maria Eduarda - para logo sentir o terrível arrepio de saciedade. A tensão interna, causada pela saciedade física (provável tradução somática do sentimento de culpa), atinge aqui o ponto de não-retorno. E é pela elementaridade do corpo, *à flor da pele*, que se lhe chega o paroxismo do desespero, traduzido na mais elementar da sensações físicas, a do frio. Essa agonia indizível é a tradução propriamente **carnal** da culpa ominosa da carne.

A *sensação da sensação*, a consciência do corpo, típica dos relatos focalizados, parece efectivamente fazer **encarnar** a consciência moral. Estamos perto do corpo convulso de *Madame* Bovary. Com efeito, a personagem está aqui em posição de *objecto laboratorial*, de ser em que se produz um acontecimento e sofre o impacte de forças que não domina. Em Carlos, o desejo, agora, é "chama bestial", monstro oculto que o **devora** - tal como lhe parece já a própria amante. Todo o vocabulário da passividade e da aniquilação dirige

agora o seu corpo: o "pôr nas veias", o "varar", o susto, a desconfiança, a impaciência, a devoração. E, provavelmente, essa mesma devoração pode, em si mesma, ser auto-dirigida e auto-punitiva.

Note-se, todavia, que a tradicional associação entre Eros e Thanatos, que atinge no imaginário terrífico da cena incestuosa a sua máxima expressão (numa típica identificação entre o túmulo e a câmara nupcial, que vem já da tragédia ou do romance grego [cf. Fusillo 1991: 227]), é cedo indiciada no romance, pela excêntrica decoração da alcova da *Toca*, assim como por todo o simbolismo corporal ligado ao erotismo. Toda a tópica literária do Eros o define como *monomania* ou loucura, implicando uma progressiva apassivação do sujeito, numa escala que vai do alheamento ao langor feliz e ao êxtase amoroso. E, deste modo, o sentimento de abjecção final (que, diga-se, representa no fundo a pior das punições para o amante, independentemente de todas as considerações sobre a consciência moral da personagem), pode pertencer, por inteiro, à dinâmica programática do próprio erotismo literariamente representado.

De todo o modo, essa progressão deslizante conduz Carlos da passividade à morte:

> Pouco a pouco foi-o tomando um cansaço, uma inércia, uma infinita lassidão da vontade [...] Assim escorregou ao pensamento da morte. [...] Ficou muito tempo embebendo-se nesta ideia [...] E mergulhou na cama, enterrou a cabeça no travesseiro para recair na doçura daquela inércia, que era um antegosto da morte [...] [OM: 668].

1.5 Do corpo simbólico ao corpo biológico: o corpo e a literatura

Como recorda Jean Borie, é típica dos romances naturalistas a representação da invasão do ser pela carnalidade, traduzida pela revelação da sua herança biológica [cf. Borie 1973: 128]. Também no protagonista d'*Os Maias* se representa essa emergência final do corpo surdamente instintivo, produto da mecânica fatal da sua hereditariedade e do seu meio.

No final do romance, o determinismo biológico atinge realmente as personagens centrais, como uma punição do ideal pelo real, como um triunfo da substância material sobre a forma simbólica. Cremos no entanto que, em Carlos, a revelação desse corpo obscuro - de uma carnalidade que é sobretudo do domínio do fantasma - se complementa pela intuição da sua profunda virtualidade estética.

Depois da morte do avô, as lágrimas condensam e descarregam a agonia física. Significativamente, esta agonia espástica *espiritualiza-se*, sobe da "pele" ao "coração" e à "alma": Carlos tem "a alma dorida e negra", sente bater a culpa na alma "como uma longa pancada repetida e lúgubre"; e "o choro contínuo e quieto" vai-lhe lavando o coração [OM: 672]. Já sonâmbulo, olha vagamente o lume, numa deriva e numa hipnose já curativas. Carlos é um sobrevivente.

Jacques Dubois, em "Conversion du héros décadent en narrateur proustien", refere-se ao *repli du moi sur lui-même* do futuro protagonista dos "romances da consciência" finisseculares, e ao subsequente carácter *especular* ou *circular* desses textos decadentistas - carácter que, considera, se revela impróprio para produzir matéria narrativa:

> Seul mode du dépassement, l'art consiste en ce dédoublement du sujet invité à ne pas trouver de meilleur objet qu'en lui-même [...] Et c'est bien ainsi qu'opèrent les héros décadents. Il n'est pas étonnant qu'ils soient pour la plupart, sinon toujours des artistes ou des écrivains, tout au moins des esthètes. Il l'est encore moins que, sur un mode distancié et désabusé, ils analysent leurs propres comportements, volitions ou élans. Et toujours pour aboutir à l'idée de la vanité des choses et de la seule vérité de leur moi.
>
> L'objet est donc acquis, se trouve posé des bases toutes solipsistes mais acceptables. Et cependant, pour la structure romanesque, la faille persiste. [...] En dépit de la dissociation accomplie, le même ne renvoie désespérément qu'au même. [...] [Dubois 1991: 111]

As observações de Dubois sugerem linhas de reflexão que seria interessante aprofundar; nomeadamente, essa perturbadora dissociação do sujeito que se consuma por um regresso final ao *mesmo* mereceria uma reavaliação à luz da temática incestuosa. Mas o que nos interessa aqui realçar é que, no *explicit* d'*Os Maias*, se adivinha já a virtualidade - e, até mesmo, a refutação dessa virtualidade - de um *futuro sujeito*, cristalizado no seu solipsismo e irrisoriamente descrente nos objectos exteriores e nos seus próprios desejos.

De facto, se, no romance naturalista, a causalidade narrativa é fortemente sublinhada, condicionada pelo determinismo orgânico, a opção solitária do romance pós-naturalista é, no fundo, como realça Dubois [cf. 1991: 112], fundada na rejeição e nos conflitos com o meio; e, por via dessa revolta, tal opção aparece, outra vez, como indirectamente derivada da causalidade naturalista.

Por um lado, e à semelhança de certas personagens naturalistas, Carlos, fraco e perpetuamente derrotado nos seus desejos e princípios, seria uma personagem tecida de contradições, cuja ociosidade obstinada traduziria uma renúncia à existência. Esta

interpretação (tipicamente adequada a certas personagens de Zola [cf. Borie 1973: 137/150]) salientaria na personagem a sua global demissão, as suas condutas de fracasso, a sua vocação para permanecer no limbo, para conservar a imobilidade, para não realizar, para não cumprir - mas apenas esboçar o gesto. E a sua sobrevivência romanesca traduzir-lhe-ia a incompetência trágica, a irrisão final, de sabor schopenauriano: o relançar da acção representado por essa corrida atrás do *americano*, gesto de heroicidade fútil de personagem-autómato, condenada à repetição e à instintividade. Corpo episódico e corpo temático, focalizador e focalizado, será talvez Carlos, em profundidade, uma personagem naturalista *qui s'ignore* - como, afinal, os futuros protagonistas dos romances decadentistas?...

Não esqueçamos, por outro lado, a complexidade dos processos de representação física de Carlos, decorrentes da adopção da focalização interna. É uma complexidade que os aproxima dos do monólogo interior [cf. Raimond 1966: 290], e que pode induzir a percepcioná-lo como uma personagem *em estado latente*, habitada por aspirações e devaneios, projectados e sugeridos por um real suficientemente decepcionante, ou suficientemente difuso, para suportar o espoletar das fantasias. Carlos Reis sublinha, de resto, repetidamente, o híbrido estatuto d'*Os Maias* enquanto romance *de charneira*, em que se ensaia já uma certa *autonomização* da função enunciativa da personagem central, a desenvolver em obras posteriores [cf. Reis 1984: 125/126, 151].

Ainda antes do capítulo final, anuncia-se a reabilitação definitiva da figura cristalina do *Príncipe*, ainda e sempre por cumprir, petrificado numa eterna juventude, à espera de Jacinto, à espera de Joaninha (ou de Rosinha): flor de graça doméstica, tímida, pudica, legitimamente sua... [cf. OM: 667]. Dez anos depois, continuará "imutável" para Ega, e para Alencar "magnífico, varão soberbo, honra da raça" [OM: 690, 692]. Sempre se lhe reserva a grandeza das grandes largadas, a promessa de todas as virtualidades; e ele, na sua secura ética, reincide no arrebatamento sempre inicial, seduzido sempre pelo grande momento presente. A leveza do tempo, imperioso e vão, pode anunciar, em filigrana, o advento de uma nova caução romanesca.

Como lembra Mário Sacramento, as *teses* de Eça são sempre de raiz irónica, desproporcionadamente ambiciosas para que, por esse mesmo excesso, se auto-destruam [cf. Sacramento 1945: 257]. Por enquanto, o romance queda-se numa auto-refutação final, muito queirosiana. Carlos é o corpo patológico que se curou, o amante que desertou, o suicida que engordou, o filósofo cheio de apetite, o romântico que, ao luar, se lança impetuoso ao jantar com os amigos. Carlos é, antes de tudo o mais, um anti-Bovary.

2. Afonso da Maia e a enunciação pró-naturalista

2.1 Vacilações genealógicas, ideológicas e focalizadoras

N'*Os Maias*, a instância enunciativa de feição mais marcadamente naturalista surge, embora ambiguamente, associada ao avô.

Nos capítulos I e II, desenrola-se a apresentação e a história pregressa de Afonso; a enunciação assume um regime de alternância e ambivalência, oscilando entre a focalização de Vilaça, uma focalização próxima de Afonso e uma focalização omnisciente, mais ou menos anónima e *desencarnada*. Apesar desta relativa indefinição enunciativa, predomina, neste fragmento, a narração omnisciente (típica, como notou Carlos Reis, do relato naturalista [cf. Reis 1982: 104]). Cremos evidenciar-se aqui, pela caução tácita e recíproca entre as instâncias narrativas, uma absorção, em Afonso, dos papéis de *régie* narrativa e de coordenação ideológica da diegese. É significativo que, a propósito da evocação da Lisboa miguelista e do seu ambiente "apostólico, tabernário e plebeu", Machado da Rosa explicite:

> Quem vê não é Afonso da Maia, mas Eça, através do *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins. [Rosa: 345]

Pelo modo tortuoso da denegação, o que este autor acaba por fazer é reconhecer, em Afonso, a delegação enunciativa pró-naturalista, instituída por uma instância mais remota e talvez pré-textual. Como faz notar Margarida Vieira Mendes,

> Nos capítulos iniciais do romance, Afonso não é só o principal reflector, ele é também o principal CONDUTOR da história, função muito importante paraa determinação do sentido ou sentidos possíveis da obra [Mendes 1974: 43].

No entanto, a própria narrativa, axialmente fixada em Afonso, instila a suspeita sobre aquela que é ambiguamente representada como a *sua versão* da história passada dos Maias - aquela que é ideologicamente conotada com um racionalismo positivista moderadamente liberal.

A vacilante ideologia de Afonso - e as interpretações narrativas que ela valida e fundamenta - é implicitamente relativizada. A representação deixa sedimentar, por vários processos, a noção de que a sua actividade solitária como fundador de uma linhagem é baseada numa mitologia pessoal, assente em estereótipos corporais e étnicos, sugestões estéticas e algumas inconsequências.

Sob uma indecisa perspectiva focalizante, que toma, no entanto, Afonso como desencadeador da narrativa e seu eixo testemunhal único, o relato em analepse dos dois primeiros capítulos sugere que os Runas *estragaram* o "sangue" dos Maias, introduzindo-lhe - através da beleza "mimosa" de Maria Eduarda Runa - a sensualidade, a fraqueza e a devoção. Isto é, sugere-se que os Runas inocularam, na estirpe Maia, a patologia erótica e neurótica (debilidade física, passionalidade, histeria, loucura, suicídio), a infertilidade (Afonso, desejando mais filhos, teve apenas um), a regressão ideológica (miguelismo, religiosidade) e até uma subtil degradação étnica (Afonso é muito branco, mas a mulher, "verdadeira lisboeta", é trigueira, meridional, com uma insistente sugestão arabizante, que transmite à descendência).

A responsabilidade dos Runas na decadência dos Maias parece reafirmada (ou, pelo menos, sugerida) no capítulo final, pela alusão, entre os móveis "como amortalhados" do Ramalhete abandonado, ao retrato da condessa de Runa, que parece preparar-se para sair do seu caixilho, e ir "consumar a dispersão da sua raça..." [OM: 707].

Mas a narrativa sublinhou, já em Caetano da Maia, pai de Afonso, a doença, a apatia, a devoção e o miguelismo. E a escassez de descendentes parece também tradicional na família (Afonso é filho único, a família não tem ramos colaterais). Resta apenas aos Maias a sua "rica tradição de saúde" que, desmentida por Caetano, o seu filho parece, sozinho, personificar.

Afonso, único descendente, tem a rebeldia inconsequente. A sua formação liberal parece especializar-se num anti-clericalismo de base, idealista e anti-jesuíta; e a sua evolução existencial - marcada sempre pela esquiva, pelo abandono pela falha - não lhe apaga o enquadramento ético da juventude, a sua repulsa pelo mundo "bestial e sórdido" do miguelismo fradesco, a sua rejeição dos princípios e práticas da educação feminina, romântica e jesuíta. Todos estes aspectos se lhe tornam progressivamente sinónimos, compondo um *aglomerado de repulsa*.

O mergulho na água fria é a "sua boa oração da manhã" [OM: 11]; e morre sem sacramentos. Podemos mesmo dizer que o anti-clericalismo de Afonso é o *núcleo-resumo* da sua formação ideológico-estética, exacerbado pela extrema devoção da mulher e, no fim da vida desta, pela multidão de rivais eclesiásticos que lhe invadem o lar. Como lembra Eléonore Roy-Reverzy, em *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIXe siècle*,

> Que l'homme renvoie la femme à Dieu constitue l'acceptation d'un divorce ontologique qui se fonde sur une très réelle misogynie: il s'agit de se couper de la féminité, en reniant et la foi et celle qui en est porteuse. [Roy-Reverzy 1997: 123]

Efectivamente, no imaginário romanesco da segunda metade do século XIX, o racionalismo liberal masculino parece traduzir-se privilegiadamente através do anti-clericalismo misógino, exarcebado pelo culto mariano recém-instituído (1854): a própria Igreja se feminizou. Este é um dos tópicos centrais da *mésalliance* literária e cultural entre os sexos, conforme a sistematiza Eléonore Roy-Reverzy:

> Les relations que la femme entretient avec la réligion constituent un élément fondamental de la réflexion des romanciers sur le couple. En effet, la dévotion féminine est perçue comme le facteur premier de la destruction de la cellule familiale en ce qu'elle sépare les époux et impose un tiers dans le ménage, le prêtre. Le mari, traditionnellement libre-penseur, héritier de la pensée du XVIIIe siècle, est tourné vers les forces du progrès, tandis que la femme, élevée au couvent, demeure ancrée dans le passé, dans l'irrationnel, et incarne la réaction, premier facteur de mésentente. [Roy-Reverzy 1997: 123]

Ao jovem Afonso chamava seu pai, sarcasticamente, "cidadão", acusando-o de jacobinismo; e, no entanto, ele apenas usava chapéu e gravata azul à liberal, lia Rousseau, Volney, Helvécio, a Enciclopédia, frequentava as lojas maçónicas, recitava "odes abomináveis" ao Supremo Arquitecto do Mundo (Mirabeau, Voltaire), e misturava-se em tumultos e festas de rua. Eis o perfil do jovem livre-pensador e bem-nascido, embebido de iluminismo idealista, uma vaga religiosidade e algum inconsequente exibicionismo - numa aplicação quse perfeita do modelo proposto por Roy-Reverzy.

Mais tarde, depois do exílio em Santa Olávia, permuta tais práticas pela estadia em Inglaterra, em que projectava imaginações, alimentadas desde menino por uma tia irlandesa. É justamente o luxo natural, a exuberância campestre e a força rácica da Inglaterra que o levam a esquecer a maçonaria e o liberalismo, trocando o ideal pelo

prazer. Jacinto do Prado Coelho vai mesmo mais longe: "O mole individualismo que vence Carlos estava-lhe na massa do sangue; vinha-lhe do avô" [cf. Coelho 1976: 179].
O casamento com Maria Eduarda Runa, logo após a morte de Caetano da Maia, e o espectáculo de uma Lisboa miguelista, suja, violenta e desordenada, fá-lo ainda mais valorizar a superioridade inglesa - uma superioridade que lhe advém da aparente ausência de paixão e vício, profundamente ligada à questão da **raça**. Lisboa parece-lhe "uma Tunes barbaresca"; anseia agora por uma oligarquia patrícia, ética, estética, económica e politicamentemente modelar [cf. OM: 15].

2.2 Um regime antitético de imagens físicas

A questão dos estereótipos raciais (árabes, sensuais, temperamentais), aliada à figura da *mésalliance* misógina e anti-clerical, facilita a vigência, muito contrastada, de um regime **antitético** de imagens na representação física de Afonso. Este regime opõe a passionalidade e a inferioridade *feminizante* do sul (pobre, sujo, idólatra e caótico) às civilizações superiormente *viris* do norte (ricas, luminosas, racionais e ordenadas) - com as quais todas as imagens físicas de Afonso sensivelmente se identificam.
O retrato que dele se traça no início do romance destaca-lhe a robustez, a pureza e o vigor, através de imagens de densidade e compacticidade física, a que o nariz aquilino e a barba aguçada podem acrescentar uma sugestão de acutilância:

> Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa [...][OM: 12]

A **saúde** é o grande atributo da representação física de Afonso. Doutrinas higienistas contemporâneas [cf. Borie 1973: 164], como as do Dr. Bergeret (1868), defendiam a correspondência entre a saúde e a ética: ser saudável é estar *regulado*, é ser *inocente* - numa típica mistura oitocentista entre os vocabulários da medicina e da moral. A escala cromática do retrato de Afonso parece associar, de facto, a sugestão vitalista e enérgica do vermelho (a cor do seu rosto), à insinuação de imaterialidade luminosa do branco (cabelo e barba). O primeiro retrato conota-o, pois, com a energia e a pureza, aliadas à solidez compacta da figura. O culto da água fria [cf. OM: 11] reforça esta prevalência da

imagem da assepsia que, como nota ainda Jean Borie, sempre se alia, no imaginário *cientista* do fim do século, à pureza e cristalinidade da lucidez, da consciência luminosa - triunfante sobre a indiferenciação obscura, orgânica e feminóide.

Por outro lado, a imagem da **árvore** é outro *leit-motiv* da representação de Afonso: planta arvoredos, passeia entre os arvoredos de Santa Olávia ou das margens do Tamisa, é explicitamente comparado ao roble (símbolo de longevidade e força moral e física [cf. Cirlot 1987:183 e Julien 1989: 77]). O tópico da vegetalidade acrescenta, aos esquemas da pureza, a verticalidade e o reforço da noção de soberania.

Recorde-se que o arquétipo da luz e os princípos da pureza e da verticalidade (associados, respectivamente, aos esquemas espectaculares, ascensionais e diairéticos) constituem o conjunto de atributos de todos os heróis fundadores [cf. Durand: 87/132]. Este regime do imaginário, tipicamente diurno e viril, é responsável, como já expusemos [cf. *supra* I Capítulo], pela vigência, no romance, de esquemas simbólicos dualistas: este regime convoca a polémica, é governado pela antítese.

Desde os primeiros capítulos do romance, em contraste e em conflito com a constelação simbólica centralizada em Afonso (constelação a que a sua imagem de Inglaterra pode também pertencer, e que integra ainda a da tia Fanny, com a sua sensatez e a sua brancura), vemos disseminadamente tipificar-se outra constelação: a das múltiplas imagens da **desordem**. Este desordem (a de Maria Eduarda Runa, Pedro, Maria Monforte), que é também a da abjecção e a obscuridade *femininas*, encontra na suja e tumultuosa Lisboa o seu simbólico equivalente espacial. O paradigma da desordem desdobra-se em várias qualidades complementares: a patologia, a clausura, o torpor (em Caetano da Maia, Maria Eduarda Runa, o padre Vasques), a moleza, a obesidade (em Eusebiozinho, na viscondessa, em D. Eugénia Silveira). Ao longo do romance, os papéis temáticos desempenhados por estas figuras vão generalizar-se, estendendo-se a outras, como Dâmaso ou Palma Cavalão; no seu conjunto, definem o universo das forças uniformemente representadas como negativas. É efectivamente em torno dos valores de Afonso - valores afectivos, materiais e estéticos, mais do que ideológicos - que vai organizar-se a axiologia romanesca.

Note-se contudo que, na história ideológico-afectiva de Afonso, o conflito entre o homem e o seu meio se materializa sempre pelo evitamento do confronto aberto, pela fuga, a esquiva, a condescendência ou o ressentimento. Assumindo que a instituição matrimonial de pode igualmente definir como um *meio* regulando a individualidade, o divórcio ontológico entre o homem e a mulher rege-se igualmente por estes princípios. De

qualquer forma, temporariamente vitoriosos, os princípios simbólicos encarnados por Afonso acabam por excluir radicalmente o feminino, conotado com os princípios antagónicos; e a deserção das mulheres, em redor de Afonso, parece perfeitamente corresponder a essa naturalista e positivista tendência para *se couper de la féminité*.

A evacuação, no universo da história e da família, da instância da feminilidade, vai delegar em Afonso a encarnação da temporalidade durativa e orgânica, os valores domésticos do apaziguamento e da interioridade, que a sua figura vai tender a condensar. Serão estas as imagens que vão prevalecer no período narrativo de Santa Olávia, representado no III capítulo. Serão estas, igualmente, as imagens sempre associadas a Afonso, ao longo de todo o romance.

Efectivamente, este *grande pai* casto e educador, referencial da identidade, plantador e construtor da linhagem, não conquistou esse estatuto pelo fulgor catastrófico e violento da fundação heróica. As figuras da catástrofe fundadora (o casamento desastroso de Pedro, a fuga de Maria Monforte e o subsequente suicídio de Pedro) tiveram outros protagonistas. Afonso resistiu, permaneceu - e é a sua longevidade, a sua qualidade de sobrevivente, que lhe permitem tematizar, privilegiadamente, os atributos da temporalidade durativa, a eufemização da morte e a tranquila continuidade ("a tranquilidade larga e clara de um belo rio de Verão." [OM: 13]). Afonso concentra simbolicamente os atributos masculino e feminino, tendendo a agregar a encarnação de uma totalidade ("O papá, a mamã, os seres amados, estavam ali todos - no avô" [OM: 184]).

2.3 Episodicidade, tematicidade e simbolicidade do corpo de Afonso

Ao longo do romance, a evolução da representação física de Afonso traça uma curiosa parábola, entre a presença temática e a ausência final, intensamente temática também.

Nos primeiros capítulos, o avô ("o senhor da casa" [OM: 6]) é, claramente, o símbolo de um poder tutelar. Comanda as idas e vindas da família - embora acomodando-as à influência da mulher. A morte desta permite-lhe uma identificação mais completa com as suas atribuições interditoras, e com os aspectos da paternidade simbólica ligados àquilo a que Michel Foucault chama "o dispositivo da aliança e do sangue", ou seja, o exercício de funções de regulamentação do "casamento, de fixação e de desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens". Isto é: Afonso parece encarnar, junto

dos descendentes, as funções da ordem anti-erótica. Foucault opõe, termo a termo, os dispositivos da aliança e o da sexualidade: Eros e "sangue" parecem incompatíveis - de um lado, as regras sobre o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito, a institucionalização contratual, a homeostasia do corpo social e a básica relação económica; do outro, a mobilidade e o aleatório das sensações físicas e a caótica energia do prazer [cf. Foucault 1994: 106/117].

Junto de Pedro, Afonso da Maia assume-se sobretudo como o representante dos "brios de raça", do"orgulho patrício" [OM: 29], explicitamente parecendo a "encarnação mesma da honra doméstica" [OM: 30]. E, no campo oposto, Maria Monforte, arquétipo da sexualidade maléfica e corruptora, "tinha apressado o casamento, aquela partida triunfante para Itália, para lhe mostrar bem que nada valiam genealogias, avós godos, brios de família - diante dos seus braços nus..." [cf. OM: 33]. (Afonso retaliará mais tarde: "Mas a mulher é uma prostituta, e a pequena é do meu sangue" [cf. OM: 81])

É sob a perspectiva desviante do poder antagónico, o poder de Eros, personificado em Maria Monforte, que as funções de Afonso enquanto "senhor da casa" formalmente se estetizam e caricaturizam: "pai gótico", "avós mortos em Aljubarrota", "atitudes empertigadas do séc. XV", "caturrice", "D. Fuas", "Barbatanas" - mas apesar de tudo "vistoso" e "ornamental", nas suas "barbas de vice-rei".

Complementarmente, a tematicidade orgânica de Afonso manifesta-se também pelas suas propriedades de desencadeador do *efeito patriarcal*: ainda jovem, com as suas "belas ideias de patriarca moço" [cf. OM: 15], e, já velho, com os "ares simpáticos de patriarca boémio" [cf. OM: 91] ou o "aspecto resplandecente de patriarca feliz" [cf. OM: 60]. A introdução da sua figura na narrativa é marcada por um conjunto coerente de atributos *a priori,* remetendo todos para a noção de antepassado: a velhice, a bonomia, o olhar enternecido, o retiro íntimo.

A alusão à morte de Tobias, o "soberbo são-bernardo", indicia a sobrevivência de Afonso ao ciclo da virilidade heróica: a adopção do gato consigna a sua instalação num tempo mais sereno. Extensão de Afonso (que é, segundo ele próprio, um antepassado "bonacheirão" [OM: 12]), o Reverendo Bonifácio resume-lhe esquematicamente a biografia (entre o tempo da virilidade aventureira, do amor e da caça, e o tempo da dignidade eclesiástica, da gula, do conchego e do sono). A feição de prelado é, de resto, a dos seus próprios aposentos no Ramalhete. E, durante toda a narrativa, a representação física do Reverendo Bonifácio integrará continuamente a de Afonso [cf. OM: 12/13, 102, 115, 186, 307, 308, 310, 680].

A velhice parece, pois, estabilizar-lhe a representação e trazer-lhe felicidade: a sua representação, depois do capítulo II, sempre acentua a "satisfação profunda" [cf. OM: 77] e o permanente e paternal **sorriso** [cf. OM: 54, 62, 64, 81, 86, 97, 102, 116, 199, 255, 307, 308, 310, 384, 565, 643].

Afonso é sempre *visto* em casa, quase sempre confortavelmente instalado, de preferência num recanto doméstico, próximo do simbólico fogão familiar, de pernas estiradas para o lume, muitas vezes de chinelas, estirado na poltrona, de cachimbo ou charuto na boca [cf OM: 77, 91, 307, 383, 438]. A Afonso sempre se associam os refúgios e os retiros, muitas vezes ruralizantes, postos protegidos de observação e de reserva: o desterro em Santa Olávia, em jovem; a propriedade rural em Inglaterra; o fundo da quinta, em Benfica, sob as trepadeiras do mirante; a quinta do Sequeira a Queluz (que possui também um mirante, de onde Afonso contempla Maria Monforte que passa com Pedro); o longo retiro em Santa Olávia; o seu recanto aconchegado no Ramalhete.

Antes do gato, é Carlos quem ocupa o colo do avô: Carlos bébé ao colo do avô, Carlos rapazinho nos joelhos do avô, ou arrastado pelo avô para a cama. Afonso "bebe" as palavras do neto, achega-o ao peito, beija-o comovido [cf. OM: 85], recebe-o com os braços abertos [cf. OM: 86]. No capítulo IV, com o coração a bater forte, espreita pelo binóculo o paquete que lhe traz o seu neto [cf. OM: 96]. O aparecimento de Carlos, já adulto, em Lisboa, reduzirá o avô a esse **olhar comovido** que, de longe, projectado sobre o neto, preencherá a elipse da sua presença física [cf. OM: 54, 63, 97, 198, 254, 439, 659, 667]. De facto, ao sorriso de Afonso junta-se, quase sempre, o seu olhar atento, brilhante, muitas vezes emocionado. A relação entre o refúgio e o olhar - naquilo que ambas as categorias implicam de imobilidade, clandestinidade, e clarividente **ausência** física - circunscreve, aliás, o essencial da representação de Afonso, e parece inevitavelmente sugerir uma figura substitutiva do narrador.

Funcional e ficcionalmente retirado da cena narrativa, o corpo de Afonso permanecerá largamente elidido durante os desenvolvimentos da intriga principal. A partir do capítulo IV, a esfera de influência do *presente* e a mudança de focalização implicam que as referências a Afonso se tornem muito esporádicas, sumárias e esquemáticas, sempre associadas ao olhar paternal, ao sorriso e à intimidade. A sua ausência (ou a sua temporária invisibilidade) coincide com a focalização de Carlos, personagem do tempo presente. Coincide, também, com a emergência de Ega junto de Carlos, a emergência da representação feminina e a tendência estética para o desdobramento figurativo e fantasmático da representação física, a que já fizemos referência.

O corpo de Afonso recomeça a tornar-se **temático** (isto é, explicitamente gerador de tensão) no capítulo XIV, quando, na sua ausência, Maria Eduarda, de visita ao Ramalhete, confessa a Carlos: "- [...] teu avô faz-me medo!" [cf. OM: 468]. Por outro lado, a sua ausência em Santa Olávia parece potenciar em Carlos os sentimentos de culpa - de tal forma que o consola imaginar-lhe uma grande saúde física:

> E esta maciça, resplandecente saúde do velho fora um alívio para o coração de Carlos: parecia-lhe assim mais fácil, menos ingrata, a sua partida com Maria para Itália, em Outubro [OM: 475]

É por isso que, no capítulo XV, quando o vão esperar a Santa Apolónia, Ega e Carlos lhe gabam muito a sua robustez de patriarca - apesar de o acharem "mais acabado, mais pesado", no seu velho capote de veludo, apegado a uma bengala (que o vai passar a acompanhar) e queixando-se de ter sentido desde o fim do verão vertigens, um cansaço vago [cf. OM: 565]. Já no capítulo anterior, apesar de Carlos o encontrar "muito alegre, muito forte", lhe referira um "toque de reumatismo", que o obrigara a prescindir enfim do seu culto da água fria [cf. OM: 475]. Estes difusos sintomas instalam já, no seu corpo, a sombra do fim ("acabado"). Mas também podem constituir um conjunto de *motivos cegos* que, insinuando uma patologia física, podem caucionar uma interpretação neutra e exclusivamente **orgânica** da morte da personagem. Esta interpretação será caridosamente avançada por Ega, e refutada por Carlos e pela própria narrativa, que demarca com muita nitidez, na representação de Afonso, por uma súbita metamorfose física, o instante fatal em que o velho toma conhecimento da identidade genética de Maria Eduarda.

Um momento antes, no capítulo XVII, Afonso ainda sorri, encostado à bengala, quando entra na sala da qual o procurador tinha acabado de sair: "apareceu numa abertura do reposteiro, sorrindo com alguma ideia que decerto o divertia. Era ainda o chapéu do Vilaça" [OM: 643]. O gesto de assomar a esse reposteiro entreaberto vai, no momento seguinte, proporcionar-lhe a revelação intempestiva da verdade sobre a família - uma verdade que difere daquela que, até então, Afonso *representou*. Essa verdade implicará a literal **aniquilação** dessa representação.

A partir desse momento, a figura de Afonso perde subitamente a tonicidade: a verticalidade e o vigor abandonam-no, toma-o o tremor, respira com dificuldade, amortecem-se-lhe as palavras, aguça-se e espectraliza-se-lhe o olhar [cf. OM: 644, 645, 646, 650, 659]. Significativamente, nesta fase irá, repetidamente, representar-se o seu

movimento de afastar-se lentamente [cf OM: 646, 663, 667/668, 668]. Afonso será, de ora em diante, como um fantasma - uma figura que passa e se afasta.

Afonso consumará pela morte a sua retirada, traduzindo-a num longo olhar a Carlos, olhar acusador, mudo e já explicitamente espectral, que lhe sublima a presença e lhe intensifica e condensa a ausência. Aliás, desdobra-se em quatro a representação desse silencioso adeus: em tom menor, a cena em que literalmente *aparece* a Ega, e que este alucinadamente rememora, é sobreponível à cena pungente do seu último encontro com Carlos; finalmente, já num registo próximo do grotesco, a *aparição* é reevocada pelo arrepiante miado do Reverendo Bonifácio [cf OM: 663, 667/668, 668, 680].

A narrativa elide convenientemente a representação directa da morte (tal como elide a do sexo). Quando Carlos o descobre, já morto, o avô veste, com a gola erguida, o velho capote azul (talvez o mesmo com que chegara de Santa Olávia). A morte não se lhe traduz numa queda, e evita-lhe, como às árvores, a horizontalidade:

> Estava morto, já frio, aquele corpo que, mais velho que o século, resistira tão formidavelmente, como um grande roble, aos anos e aos vendavais. [OM: 669]

A representação de Afonso morto retoma, organizadamente, cada um dos elementos temáticos que lhe compõem a imagem viva: a vocação do refúgio rural, e o esquema da soberania solitária, verticalizante e vegetal (morre num recanto do quintal, sob os ramos do cedro, sentado num banco de cortiça, apoiado numa tosca mesa de pedra e com uma réstea de sol na face [cf. OM: 669]). Mantém-se até o esquema cromático inicial, baseado no vermelho e no branco:

> [...] face já rígida, cor de cera, com os olhos cerrados, e um fio de sangue aos cantos da longa barba cor de neve [OM: 669]

Gradualmente, instala-se-lhe uma monumentalidade física que reforçará, sobretudo, os traços da imponência, da dureza e da brancura estatuárias:

> Carlos, na sua perturbação, ou o Ega fraquejavam sob o peso do grande corpo. [...]
> Com o jaquetão de veludilho, os seus grossos sapatos brancos, Afonso parecia mais forte e maior, na sua rigidez, sobre o leito estreito: entre o cabelo cor de neve cortado à escovinha e a longa barba desleixada, a pele ganhara um tom de marfim velho, onde as rugas tomavam a dureza de entalhaduras a cinzel: as pálpebras engelhadas, de pestanas brancas, pousavam com a consolada

> serenidade de quem enfim descansa; e ao deitarem-no uma das mãos ficara-lhe aberta e posta sobre o coração, na simples e natural atitude de quem tanto pelo coração vivera! [OM: 670/671]

Como diz Machado da Rosa,

> Afastando-se do primeiro plano, adianta-se na acção interna: quanto mais está ausente no físico, tanto mais está presente no pouco que resta da alma do neto e na sensibilidade do leitor. Morto, é a estátua dum gigante entre pigmeus. [Rosa: 360]

2.4 Afonso, ou o corpo-signo

Reduto de uma pertença genealógica, de uma integridade e de uma fiabilidade orgânicas, o corpo de Afonso é um corpo profundamente ético e simbólico. O avô, como sintetiza exemplarmente Alexander Coleman, "[...] is more echo than substance, more a reflection of the past than the incarnation of lost or displaced values." [cf. Coleman 1980: 202].

A partir do capítulo IV, a tematização do corpo de Afonso toma-o justamente como instância de referência mítica: desde as alusões aos esforçados varões das idades "heróicas" [OM: 12], até à de "santo" [OM: 468] e à figura de Cristo (a que aludem a severidade eclesiástica dos seus aposentos, dominados por um Cristo de Rubens, a sua caridade generosa e discreta, e até a sua especial ternura para com as crianças). A sua morte, profundamente temática, acentua a pose crística, coincidindo com a assunção integral da lucidez, e consumando o destino trágico e sacrificial, que a psicanálise tem insistentemente atribuído à paternidade [cf. Rosolato 1969: 36/96 e 172/195, Borie 1973: 131/139, Pommier 1992: 189/194].

Desaparecendo como sujeito, aparentemente aceitando a derrota contra um Destino - um Destino que é identificado com uma instância materna e dispersora - Afonso mantém incólume a paternidade simbólica, ou até a exalta, explicitando a sua vertente sacrificial [cf. *supra* II Parte - II Capítulo].

Simultaneamente herói e mártir, o corpo *monumental* de Afonso, efígie da robustez e pureza da casta, constitui, por essa via, um corpo arquetípico, quase sagrado, a que a ausência de representações, despedidas ou retratos póstumos acrescenta, como já se observou, a dimensão da intangibilidade.

O avô apresenta-se, pois, como uma personagem transtemporal, que assegura a continuidade da família, que testemunha fisicamente a história e cuja vida baliza temporalmente a narrativa. A sua figuração detém, a vários títulos, uma posição axial: Afonso é o eixo orgânico, diegético, temporal, espacial e judicativo da história. Apoiado em Vilaça, desde os primeiros capítulos Afonso institui as regras da história, define os seus paradigmas éticos e dispõe as figuras e cenários. Duplo fundador da família (e da narrativa), é o depositário da continuidade genealógica, catalisa o *efeito doméstico*, polariza a narrativa pregressa e introduz a narrativa posterior, determina indirectamente os lances da intriga secundária, define as deslocações, abre caminho à era lisboeta e à vigência da focalização do Carlos.

Uma das formas de materialização da relação de delegação enunciativa entre avô e neto é, justamente, a da sua contiguidade física. O sobressalto genealógico sofrido pelos Maias - ocasionado pela ruptura abrupta da sequencialidade familiar normal, o suicídio de Pedro e a proscrição da Monforte - pode encontrar equivalente na descontinuidade da norma enunciativa, que justapõe a uma enunciação regularmente naturalista, ambiguamente centralizada em Afonso, uma extensa focalização interna, dominada pela instância discursiva e interpretativa de Carlos. A mudança e a irregularidade do registo perspectivante do relato podem corresponder à quebra e à solução de continuidade intergeracionais.

Além disso, Afonso, que, como se observou, está em constante proximidade corporal de Carlos, é a personagem que física e enunciativamente representa a ordem, a organização e a causalidade globais da narrativa, profundamente ancoradas na sequencialidade genealógica e devedoras do regime simbólico adstrito à paternidade. Machado da Rosa considera-o mesmo "uma síntese das virtudes mais autêticas da raça, imobilizadas e esterilizadas pela torpeza de um mundo que nem as conhece nem as quer entender."[cf. Rosa: 356]. E adianta:

> Os três conselhos [dados por Afonso aos políticos, aos homens de letras e aos cidadãos em geral] constituem a mensagem do moralista e o apelo do patriota Eça de Queirós ao povo da sua terra. [Rosa: 392].

A morte consuma, pois, uma vocação da representação física da personagem: a de funcionar na obra como um *corpo hierático*, encarnação totémica da lei [Hamon 2001:195], corpo de referência figurativa e modelo de legibilidade narrativa. De um modo ou de outro, um modelo venerado, mas que está na narrativa como se sempre se preparasse a sua morte.

Já fizemos notar que a oposição ao Eros e a personificação da Ordem eram apanágios de Afonso. A noção de genealogia, traduzida no **signo patronímico** (símbolo de uma paternidade transtemporal, colectiva e sequencial) está presente no próprio título do romance, e é ampliada pela importância conferida pelo *incipit* à **casa** dos Maias. A introdução da personagem de Carlos, por exemplo, depende inteiramente da linhagem narrada; o seu lugar é enunciado a partir do do seu antecessor, ocupando uma *casa* precisa no tabuleiro familiar. A sua existência na narrativa surge circunscrita, estruturada, condicionada e contida pelo seu lugar dinástico - que é, como se observou, o de *Príncipe* herdeiro.

Afonso da Maia é assim, basicamente, um nome pluralmente simbólico (o nome do fundador da nacionalidade, o nome do vice-rei, o nome da família), cuja sublimidade semiótica assinala o lugar abstracto do Pai, absorvendo a biologia na genealogia. Por isso Afonso, que é também uma figura de substituição da paternidade genética, representa igualmente a sua transcendência: é a marca, em Carlos, de uma anterioridade e de uma ausência - a de um pai biológico, encarnado por Pedro, já simbólica e narrativamente morto. A vocação da sua figura, enquanto encarnação da ordem familiar e narrativa, é a da abstracção figurativa: o seu "longo fantasma" explicita essa final espectralidade - uma espectralidade que se confunde com a do próprio narrador.

De forma extremamente arguta, A. Coleman considera que a representação de Afonso mobiliza um sistema de imagens relacionadas com a ancestralidade e a estatuária, relacionando-o com a ordem transcendente e tornando-o numa figura como a do Comendador de *Don Giovanni* ou do fantasma paternal de *Hamlet* [cf. Coleman 1980: 221/222]. A morte agudiza, de facto, a profunda *semiotização* do corpo de Afonso. Como já observámos, o antepassado tem a vocação do objecto de contemplação, simétrica, aliás, à sua função constante de contemplador. O seu **olhar** - um olhar permanente e intensamente *intextuado* - é o instrumento de tematização da presença do neto. A focalização de Carlos, e a sua própria existência enquanto personagem, são como que subsidiárias das de Afonso: preparadas por estas, balizadas por estas e determinadas em função destas. Afonso concita, magnetiza para Carlos a atenção narrativa; a focalização

deste é como uma delegação, uma concessão, ou uma *passagem de testemunho*: uma herança.

Afonso é, assim, uma espécie de *pivot* organizador da narrativa, mantendo-se à margem da acção, mas perscrutando-a do exterior, reenviando-a constantemente à lógica da anterioridade. A sua presença constitui sempre uma *citação* do passado (como "antepassado", como "patriarca"), um reenvio à ausência, restaurando a integral temporalidade da história - e assegurando-lhe, pela sua própria morte, uma global legibilidade trágica. O seu testemunho não é meramente enunciativo, mas judicativo. E, pensamos, será principalmente esta dimensão ética, corporizada pela morte de Afonso, que confere à narrativa os contornos de tragédia. Jean-Louis Cabanès comenta, a propósito do *olhar fixo* de Madame Raquin:

> Il n'est plus seulement saisie analytique du réel, mais jugement. La compréhension des déterminismes devient, dans la fixité même de la vue, impitoyable sanction. Il faut qu'il y ait un personnage qui regarde et qui comprenne, mais aussi des héros de romans qui soient sensibles à la vertu judicatoire de ce regard surplombant, pour que les déterminismes passionels prennent l'allure d'un fatum. [Cabanès 1991: 704]

O olhar acusador projectado por Afonso sobre Carlos, no final, é a súmula trágica do olhar com que o persegue desde o início: um olhar que o interpreta e o julga à luz da doxa narrativa e do Destino.

Machado da Rosa enfatiza, na morte do avô, a sua simbolicidade trágica ("é o símbolo da consciência da tragédia" [cf. Rosa: 359]), familiar e cultural ("a própria extinção da raça que ele encarna" [cf. Rosa: 395]). No entanto, uma leitura atenta à coerência (corporal, ideológica e narrativa) poderia conduzir-nos a valorizar, igualmente, na morte de Afonso, a representação de uma ética falhada - ou de uma interpretabilidade narrativa atraiçoada. A morte de Afonso poderia simbolizar a intrínseca inconsequência do liberalismo idealista, bem-pensante e bem-intencionado, cujas bondade e pureza não deixam, contudo, nem descendentes nem obra feita (à semelhança do republicanismo do limpo, honesto e bom Sr. Vicente, mestre-de-obras, cujo labor se eterniza no laboratório de Carlos).

O fracasso da tentativa anti-romântica e anti-espiritualista ("a alma é um luxo"), empreendida por Afonso na educação de Carlos - uma amálgama de noções racionalistas, positivistas, vitalistas e higienistas - poderia levar-nos ainda a interpretar a morte de Afonso como equivalendo à degenerescência e à esterilidade do ideário positivista e das

formulações naturalistas, nos seus contornos mesmos de fracasso, esgotamento, ou indecisa metamorfose. De algum modo, o positivismo, o racionalismo e o naturalismo, discursos da Ordem, estão n'*Os Maias* para morrer.

No entanto, como tantas vezes observamos neste romance, cremos que essas interpretações não esgotam a produtividade simbólica da imagem de Afonso. Ainda aqui, convém sermos sensíveis à vasta ambivalência que constrói, desde o início, a figura do avô. Não esqueçamos que, na sua representação física, as imagens polémicas da pureza fundadora e da ordem coexistem, desde o início, com as imagens apaziguadoras da intimidade, da temporalidade e da quietude. Ambos os esquemas - o da autoridade e o da interioridade - vão evoluir no mesmo sentido, o das figuras da sublimação e da atenuação: a castidade assexuada, a santidade, a ausência imponente.

A morte de Afonso, associada à dimensão *totémica* da instância paterna, parece, no final, consignar ao avô a encarnação de um *corpo elementar*, com a vocação da eternidade. É essa, de resto, a atribuição que o romance *a priori* lhe confere, representando-o, sempre, como a figura condensadora da duratividade, da integridade e da força. Estas são qualidades que se podiam propor como atributos da própria narrativa literária.

Lise Quéffelec, em "Personnage et héros", resume, no herói narrativo, os seus básicos atributos de sedução, superioridade, singularidade, e legitimidade ética. E conclui:

> Fût-ce sous la forme de la nostalgie, ou de l'inaccessible, la figure héroïque est donc toujours tissée, de quelque manière, dans la trame romanesque. [Quéffelec 1991: 246/247]

Correspondendo talvez, no interior do projecto realista, à resposta a uma exigência cultural de figuração do sagrado e do elementar, pensamos que Afonso pode, ainda n'*Os Maias*, representar a persistência do herói trágico e mítico, sob o modo da nostalgia ética, discretamente tingida de ironia e intimismo.

IV PARTE

A presença física.

Funções rematuras da corporalidade

Atravessa o romance todo um sujeito a gesticular, a puxar a pêra, a dizer banalidades sonoras e a recitar versos maus, e diz Eça de Queirós: É o tipo do Bulhão Pato estudado por mim, com aquele talento de observação de que Deus me dotou!

[Pinheiro Chagas, "Bulhão Pato e Eça de Queirós"]

Ora, que faz Eça de Queirós ao empurrar para a cena uma figura? Uma caricatura com dois ou três detalhes sarcásticos [...] depois do que o romancista, em harmonia com as suas tendências de blagueur, *começa a fazer troça das verrugas que o seu personagem traz na penca, dos erros de ortografia que ele comete ao escrever cartas de retractação, dos emplastinhos pretos com que ele cobre os furúnculos no cachaço, da sua sobrecasaca malfeita, das suas botas cheias de poeira; [...]*

[Fialho de Almeida, "*Os Maias*"]

As metáforas repetem-se com uma obstinação inverosímil na paleta de um colorista ubérrimo, e nada menos de seis mulheres encontramos ao longo do romance, com "peito de rola farta (!)"

[Guiomar Torresão, "O Naturalismo. *Os Maias*"]

I Capítulo - O corpo social

Ao longo da III Parte, procurámos circunscrever alguns dos aspectos gerais de que pode revestir-se a representação do corpo no romance. O nosso objectivo foi, no plano geral, identificar os domínios de incidência e as formas de funcionamento de uma hipotética *gramática corporal* da narrativa, assim como enunciar os sentidos que, a partir dela, se podem rastrear na obra. Assim, tentámos descrever a incidência da corporalidade em âmbitos como os da figuratividade simbólica, da história, do discurso e, igualmente, no da enunciação narrativa. Nesse plano particular da narração, observámos o modo como o corpo - entre o meramente episódico e o intensamente temático - pode, por diversos formas, desempenhar funções enunciativas; e, simetricamente, compreendemos que o desempenho dessas funções reinveste, por seu turno, a organicidade da personagem de um conjunto muito variado de sentidos e problemáticas.

Convém agora recordar que a representação do corpo físico pode igualmente - e talvez seja essa a sua função mais propriamente literária [cf. Hamon 1998: 22] - corresponder a intenções exclusivamente **ficcionais**, directamente ligadas à sua condição intrinsecamente romanesca (caracterização da personagem, modos de agrupamento e qualificação, atribuições temáticas, etc.). Nesta IV Parte, consideraremos o modo como as noções do foro corporal parecem organizar e reger, no interior da ficção, os papéis tematizados pelas personagens; por outras palavras, procuraremos observar de que forma a própria temática ficcional se encontra ligada ao fenómeno da *encarnação romanesca*.

Abordaremos, nomeadamente, o modo como, na narrativa, a encarnação romanesca tematiza, no romance, a **sociabilidade** (I Capítulo), organiza a diferenciação e a identificação orgânica das personagens centrais, instituindo-lhes a sua **identidade** (II Capítulo); e representando-lhes simbólica e figurativamente o **desejo** (III). Condensando estes três vectores, o corpo a todos os títulos **temático** de Maria Eduarda será o objecto do IV Capítulo. O V e último capítulo procurará, finalmente, estabelecer uma síntese interpretativa dos aspectos abordados no decurso desta IV Parte do nosso trabalho - uma parte que dedicamos, pois, ao nível da vigência plenamente ficcional da personagem, *visceralmente* ligada à sua condição corporal.

1. Regime antitético e axiologia classificativa: as personagens secundárias

Antes do mais, convirá perceber que uma primeira grande triagem do *pessoal* do romance deverá ter em conta o duplo nível dessa grande "peça dramática" com que Alberto Machado da Rosa identifica *Os Maias*. Este crítico considera que, no romance, o nível das personagens centrais (trágicas) sobrepuja decisivamente o da "sub-humanidade" que povoa a crónica de costumes, a qual serve de *pano de fundo* à tragédia. A essa "fauna rasteira" das figuras sociais, diz Machado da Rosa, em momento nenhum permite o autor que ultrapasse o "nível subalterno e subsidiário que ela ocupa no romance" [cf. Rosa: 360/361].

É justamente esse nível subalterno que neste capítulo abordaremos: aquele conjunto de personagens que considerámos deterem, no romance, um **corpo episódico** e que, por seu intermédio, desempenham funções temáticas secundárias, articulando globalmente aquilo que designámos o *corpo social* do romance. Consideramos que a impressão irrecusável de secundaridade deste *corpo social* decorre, exactamente, da implícita hierarquia que, em torno da família central, se vai estabelecendo na disposição e composição das figuras do *pano de fundo*.

Em cada um dos vários grupos destas personagens (os criados, subalternos ou amigos dos Maias), a nossa própria operação de agrupamento - conforme à sua exclusão ou inclusão nos espaços de intimidade orgânica das personagens centrais - vinculou-se à categorização geral dualista, que consideramos basicamente estruturar a semântica romanesca. A representação orgânica deste universo traduz expressivamente a forma como se procede, n'*Os Maias*, a uma peculiar manipulação do regime antitético da imagem física, que distribui este *corpo social* segundo critérios espaciais, físicos, genealógicos e ideológicos. Com base em tais critérios, oposições categoriais nos domínios espacial e material, como as antíteses privado/ público, individual/ colectivo, íntimo/ social, autóctone/ estrangeiro, homogéneo/ heterogéneo (nos seus vários jogos de correspondência, paralelismo e cruzamento) delinearam a triagem classificativa deste *corpo social*.

Já no interior dos vários grupos, assistimos à actualização de outras oposições paradigmáticas, assentes também na materialidade física, mas cuja valência metafórica as torna também virtualmente extensíveis à hermenêutica global da obra; referimo-nos a oposições como as de alto/ baixo, elevação/ queda, coesão/ fragmentaridade. Outras categorias antitéticas podem, por seu turno, organizar mais individualmente as personagens, como as da beleza/ fealdade, pureza/ abjecção, força/ fraqueza, saúde/ patologia ou juventude/ senilidade.

Complementarmente, várias outras oposições determinam a inserção da sua materialidade na narrativa, com implicações no domínio temporal: as antíteses auge/ decadência, permanência/ efemeridade, linearidade/ ciclicidade organizam cada um dos perfis e histórias individuais. A estrutural ligação entre a temporalidade e a vinculação biológica parece, portanto, sistematizar-lhes a representação romanesca e a respectiva evolução. Frequentemente, só a morte e as circunstâncias em que ela ocorre vêm cabalmente encerrar o sentido profundo de cada um dos membros desse vasto *corpo social*. Toda a morte (como toda a função biológica, toda a doença, todo o gesto, todo o apetite) é hermenêutica.

Pelas suas evidentes e directas ligações às dimensões corporal e social, aqui incluiremos, igualmente, a abordagem de um motivo particularmente recorrente neste romance e em toda a ficção queirosiana: o motivo gastronómico, com as suas inevitáveis ligações à líbido e com a sua elevada produtividade simbólica.

Descendo, talvez com excessiva minúcia, à observação detalhada duma infinidade de *micro-estruturas* corporais, é nossa convicção de que só assim poderemos render jus, neste trabalho, ao cuidado posto, pelo seu criador, na composição e interrelação figurativa e simbólica das figuras físicas secundárias. Se, como diz ainda Machado da Rosa, "esteticamente, o secundário tem para o romancista a mesma importância e o mesmo relevo que o essencial" [cf. Rosa: 361] - caberá talvez aqui valorizar aquilo que, na exegese queirosiana, pôde e pode continuar a passar, muitas vezes, por ínfimo ou despiciendo. Afinal, é muitas vezes no ínfimo que, à escala do pormenor, pode residir uma forma mais transcendente de grandeza; e é o mesmo Machado da Rosa quem reconhece, neste cuidado do detalhe, uma razão, e das mais poderosas, da sobrevivência estética do romance queirosiano [cf. Rosa: 361].

1.1 O corpo episódico dos criados e dos subalternos: eco e contraponto das personagens centrais

Por norma, neste romance, a proximidade física e espacial (doméstica) com os Maias define a relevância funcional e figurativa das personagens. Todavia, um grupo específico de personagens, o dos **criados e subalternos**, detém um estatuto excepcional no interior desta norma. Íntimos dos protagonistas, das famílias e dos espaços, a que, por assim dizer, transversalmente *pertencem* (e, frequentemente, permutam entre si as pertenças: um mordomo também se herda), são também determinados por uma regra mais exterior, de tipo verticalizante, a da hierarquia social representada, no interior da qual detêm um lugar acessório e subordinado.

A característica determinante deste grupo é, precisamente, a de constituir um discreto agregado íntimo, caracterizado pela sua sediação domiciliária, cujo centro é uma família ou uma personagem. Além de, como já vimos atrás [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo], desempenharem específicas funções de tipo enunciativo, relacionadas com o testemunho, a memória e a temporalidade, os criados e subalternos integram ambientes, coadjuvam caracterizações, medeiam e interligam personagens e espaços, preenchendo funções diegéticas lacunares e assegurando implicitamente a verosimilhança dos aspectos práticos do universo romanesco. A eles se atribui a prestação de serviços pessoais, domésticos, administrativos, comerciais e informativos. E esses serviços, muitos deles propriamente corporais, têm muito em comum com a secreta e íntima actividade do corpo, na sua mecânica obscura e rotineira. Tal como este círculo paralelo de personagens e funções, o corpo constitui até certo ponto uma espécie de nível não-narrável. Sob muitos aspectos, os criados e subalternos encarnam a dimensão *baixamente* orgânica do universo romanesco. O conjunto destas personagens integra, de facto, uma espécie de subtexto não-literário, um fundo subentendido de actividade populosa, intensa e invisível, implicitamente representada como anti-romanesca. Cabe-lhe a gestão da banalidade.

Não admirará, portanto, que a primária dimensão física dos criados e subalternos do romance encerre, afinal, o essencial do sentido destas personagens, que tentaremos explicitar ao longo das próximas rubricas. Tacitamente, compete-lhes afinal reconstituir esse substrato residual da *normalidade*, memória ou representação de uma realidade quotidiana, tomada como prosaica e insignificante, e cujo afloramento, retomado de vez

em quando, revela n'*Os Maias* surpreendentes virtualidades de ressonância, caricatura e contraponto.

Uma destas figuras é de Domingos, o mordomo de Maria Eduarda, de quem ela própria diz, no cap. XIV: "o bom Domingos, um imbecil, não contava". De suíças ruivas, correcto e bem penteado, Domingos, que já trabalhara no Ramalhete, serve agora na rua de S. Francisco. Caber-lhe-á abrir a casa a Carlos, nas suas visitas diárias, a pretexto da pneumonia de *Miss* Sara; e será também ele que, de gravata preta e movendo-se em bicos de pés, abrirá o reposteiro a Ega, quando, no capítulo XVII, este visita pela última vez Maria Eduarda [cf. OM: 681]. O sorriso de Domingos é a própria imagem da abertura e do enlevo com que Carlos é recebido na casa de Maria [cf. OM: 346, 7, 357, 365, 403]. A ostensiva cumplicidade de Domingos com os sentimentos da patroa contrasta, apesar de tudo, com a escandalosa indiscrição do seu substituto ocasional, Romão. Este, recomendado por Dâmaso, tem, claramente, ainda piores maneiras - é, como habitualmente, a cópia degradada e reveladora do patrão original. Com as suas suspeitas suíças ruivas, o seu sorriso excessivo, o seu bamboleio, Domingos é talvez, por antífrase onomástica, aparentado a Satanás: um doméstico mediador e indutor do pecado.

A Domingos vai caber, ainda, protagonizar um pequeno anti-clímax passional. Entrando na sala para recolher a bandeja do chá, interrompe a arrebatada cena da declaração amorosa entre Carlos e Maria Eduarda:

> [...] e durante um momento, quase interminável, houve entre aqueles dois seres, sacudidos por um ardente vendaval de paixão, a caseira passagem de um criado arrumando chávenas vazias.
> [OM: 410]

Como Vilaça procurando o seu chapéu misteriosamente perdido, por entre a terrível violência emocional de Carlos (que acaba de saber que Maria é sua irmã), o pequeno e irrisório detalhe caseiro suspende aqui, inopinadamente, o *pathos* da cena principal. É com indiferença que a *organicidade* mecânica do doméstico, na sua rotina quase fisiológica, se sobrepõe à elevação agitada das superestruturas passionais do romance. Por isso, é também o modesto Domingos uma figura da subtil refutação do imaginário da inefabilidade e da ascensionalidade amorosas.

Esta estatégica atribuição parece típica do serviço das refeições. No hotel Central, os pratos afrancesados, trazidos pelos criados, entrecortam a virulência incorrigível de Ega [cf. OM: 164 e 168]. A chegada de *Petits pois à la Cohen* [cf. OM: 171] reforça o aplauso

cortês dos comensais à "finura" de uma tirada de Cohen, fazendo esquecer a bancarrota ou a invasão da pátria, e sublinhando, ao mesmo tempo, a irrisão quase carnavalesca (mas, ainda assim, para Dâmaso, *chic a valer*), da pretensa homenagem culinária de Ega ao nome do banqueiro, das animadas e inconsequentes polémicas jantantes, e do objectivo burlesco do próprio jantar.

A presença do criado pode, no entanto, harmonizar-se sofisticadamente com a elevação espiritual das práticas entre os convivas. No *Paço de Celas*, as discussões metafísicas, as próprias certezas revolucionárias adquirem um sabor mais requintado com a presença do criado de farda desarrolhando a cerveja, ou servindo croquetes [cf. OM: 90]. Quase sempre ligada à *baixeza* da esfera gastronómica, a presença do criado extravasa aqui a função de mero contraponto orgânico à tumultuosa abstracção intelectual que entretém as personagens *oficiais*. O requinte conferido pela libré emoldura nobremente as convicções revolucionárias - sublinhando-lhes a elegância diletante, o eclectismo luxuoso e bem-educado, a fundamental improcedência, que são os do próprio Carlos.

O criado, mesmo anónimo e mero figurante, pode, assim, funcionar como um acessório, extensão ou **reforço caracterizador** de uma personagem ou de um ambiente: a única alusão ao criado de Dâmaso integra especificamente a tematização física desta personagem. Esse galego sujo, triste, torturado pela casaca e pelos sapatos de verniz, ostenta, como o patrão, as insígnias grotescas da grandeza e do chique. Cruges encontrará, por sua vez, na atrapalhação da sua criada em cabelo, ou no seu criado em mangas de camisa, as figuras do seu próprio desleixo e timidez - ele que, nessa ocasião, também se encontra dolorosamente aperreado em sapatos de verniz, que calçou num esforço de formalismo.

Deste modo, o criado funciona como uma imagem especular, um *duplo*, ou uma *sombra*. Às vezes, os criados contribuem também com micro-narrativas, subordinadas e complementares das histórias das personagens ou dos ambientes a que estão adstritas (os criados têm os seus próprios e secretos canais de informação). É o caso do circunspecto Baptista, cujas desenganadas informações sobre a Gouvarinho e o seu marido mais atiçam, em Carlos, a frivolidade do seu capricho desdenhoso por ela. É também este o caso da criada de Raquel que, com os seus olhos bonitos e as suspeitas florzinhas vermelhas do seu chapéu, traz a Ega informações que o consternam e lhe abalam a crença na beleza romântica do seu idílio.

Já o seu próprio criado, um rapazola estridentemente perfilado na sua gravata muito tesa, que combina as feições viciosas e o cigarro fumado às escondidas com o brilho amarelo dos seus botões de metal, é bem a imagem dessa *Villa Balzac*, cuja indigência engravatada é também a do Ega e do seu culto ingénuo do ornamento vistoso.

A gorda e sardenta cozinheira (futura amante do pagem, com o qual acaba por fugir para o Bairro Alto), acrescentando abjecção suplementar ao ciclo narrativo dos amores na *Villa Balzac* - assegura na casa o vestígio de uma presença feminina complacente e corrupta. Com o roupão e os ganchos de cabelo de Raquel, com o retrato da espanhola "ressumando vício" que o tio Abraão tenta vender a Carlos, a cozinheira integra, nesta fase do romance, um conjunto grotesco de imagens femininas degradadas - contra as quais, de certo modo, se irá erigir, ainda neste capítulo, o luminoso paradigma feminino corporizado por Maria Eduarda. De todo o modo, a representação da *Villa Balzac*, do seu interior e dos seus habitantes, na sua natureza de cópia degradada dos espaços nobres, como o Ramalhete, tem, além disso, um valor indicial. Constitui um *aviso* a Carlos sobre a natureza grotesca e aviltante do erotismo; de resto, é o próprio Ega quem, a propósito da sua morada, cita de caminho a *Torre de Nesle*, um motivo melodramático de Dumas, relacionável com o tema do amor involuntariamente incestuoso e implicando o reconhecimento final da identidade.

De qualquer forma, a história posterior dos criados, bem como a extorsão que, por causa de tal desfecho, Ega é alvo por parte da mãe do rapaz, não desmentem a leitura suspeitosa de Carlos quanto à própria função da *Villa Balzac*. Tentando cobrir os seus vícios com um arremedo imaginariamente romanesco, criando "o quadro rico" que delicia Ega [cf. OM: 153], o excesso das insígnias reluzentes, combinado com a vocação do sórdido, lembra irresistivelmente essa fatal tendência nacional que ele próprio descreve no final do romance: a dos pretos já corrompidos de São Tomé que, tentando parecer brancos, acumulam vários pares de óculos no nariz [cf. OM: 703]. Os deploráveis criados do círculo de Ega parecem repetir-lhe, **corporizando-as**, as suas obsessões, teorias e pulsões - e o seu culto dos adornos.

Como vimos até aqui, a representação episódica do corpo dos criados pode participar do investimento figurativo vigente no contexto mais amplo da obra ou da zona textual e, afinal, integrar remotamente um mais vasto efeito de sentido, ideológico ou simbólico.

Melanie, criada e confidente Maria Eduarda, é sardenta como a cozinheira do Ega. Mas, nela, a avidez dos olhos coruscantes casa melhor com a magreza. Até à instalação do agregado de Maria Eduarda na *Toca*, o olhar petulante, quente e vivo como uma faísca, que dardeja sobre Carlos, é o traço dominante desta personagem - muito para lá do ocasional espanador ou do vago gesto de apanhar uma toalha caída. Aliás, a actividade profissional destas criadas sardentas e do mordomo ruivo é muito menos visível do que a flamante cumplicidade que estabelecem com os patrões. Curiosa incidência a este repetido particularismo fulvo: as cortinas da *Villa Balzac* são de um vermelho berrante, assim como os cortinados do leito do Ega; e o próprio Carlos declara sobre a *Villa Balzac* (como, mais tarde, sobre "A Hebreia"): "- Está ardente." [cf. OM: 148].

No entanto, Melanie vai desempenhar, em nome da patroa (de quem desempenha funções de *delegada*) uma série de tarefas discretas, cuja necessária clandestinidade apaga progressivamente o fulgor da sua presença impertinente. Carlos depressa se resigna ao papel íntimo que a criada desempenha - e, daí a dias, já a designa a Ega como "confidente" [cf. OM: 515]. É "abafada numa grande *ulster*" [cf. OM: 685] que Melanie reaparece, depois da morte de Afonso, com uma carta de Maria para Ega. É a essa Melanie embuçada que Ega entrega a carta de resposta para Maria, uma carta em que finge esquecer-se de escrever o nome da destinatária. De resto, Melanie "entristece a voz" ao perguntar, da parte da senhora, onde estava sepultado o avô; e esses escrúpulos *formais* de ambos (pelo intencional apagamento, disfarce ou ostentação de sinais), rodeiam capciosamente a ominosa questão da identidade de Maria Eduarda.

Outra identidade problemática é a de *Miss* Sara. Sempre sob a focalização de Carlos, as duas imagens iniciais da preceptora (a segunda colhida num contexto para-erótico: na cama, como paciente) contêm já elementos eróticos, a par de elementos puritanos[1] [cf. OM: 261, 351]. A terceira imagem de *Miss* Sara, na *Toca*, mostra-a, à semelhança da própria Maria Eduarda, séria, recolhida e discreta, de preto, com o seu colarinho de homem, o seu alfinete de prata em ferradura. Esta sugestão de uma feminilidade subtilmente travestida contrasta com as "cores fortes de boneca" da preceptora; e a

[1]De lenço de seda ao pescoço, os bandós muito lisos e escovados, *Miss* Sara enternece-se, chora, perturba-se, suspira, exibe um rubor aflito nas rosetas coradas de vergonha, aperta a roupa contra o peito, resiste a ser auscultada, verifica se o lenço lhe cobre correctamente o pescoço [cf. OM: 350/351]).

imagem central é já uma síntese completa da sua representação física e moral: "o peito de pomba farta estalando dentro do colete severo" [cf. OM: 455].

Efectivamente, a bem lavada e correcta inglesa é, em breve, pela calada da noite, a protagonista de uma cena de abjecção erótica no jardim da *Toca*. Esse "poético retiro" [cf. OM: 461], palco da sublimidade amorosa, vai assim albergar igualmente a rudeza pesada dessa verdadeira *cena primitiva*, surpreendida por Carlos - que não deixará de, competentemente, tecer a partir dessa revelação algumas perturbadoras reflexões. Entre o dia e a noite, entre "santa" e "cabra", *Miss* Sara antecipa a revelação da dualidade feminina, do próprio amor, e da ambiguidade absurda da própria identidade.

Essa fatal dissociação de existências e de imagens do Eros, entre o ideal e a animalidade, a Bíblia e o chão (dependendo, acima de tudo, da *perspectiva*) anunciará a iminente poluição do idílio dos Maias; mas indiciará igualmente a falácia da própria interpretabilidade da aparência física, indiciando porventura uma reminiscência da monstruosa dualidade identitária, vulgarizada no imaginário vitoriano [cf. Freeland 1989: 93].

A perturbante proximidade figurativa entre a preceptora e Maria Eduarda será confirmada: Carlos será, também, apavorada testemunha de uma homóloga transformação de Maria. Mas, por enquanto e dessa noite para a frente, os olhos baixos e as pestanas de *Miss* Sara já não enganarão ninguém; a preceptora perde relevância figurativa; e o seu beicinho escarlate, o seu seiozinho de rola farta, serão devidamente apreciados.

Deste modo, a representação física de *Miss* Sara, figura corporal da hipocrisia erótica vitoriana (figura corporal entre o episódico e o temático), pode funcionar, ainda, como um elemento figurativo de mais longo alcance, integrando uma linha estruturante de sentido. Outro preceptor inglês, Brown, personagem um tanto isolada e adicional, pode, eventualmente, acrescentar alguns elementos a uma ambígua crítica aos ingleses.

A figura desempenada do preceptor de Carlos tem a rigidez grotesca da caricatura: correspondente masculino de *Miss* Sara, é a imagem da pura força muscular, desde os "formidáveis" punhos e os igualmente "formidáveis" bigodes, ao "tremendo *shake-hands*" [cf. OM: 60], ao boné escocês e ao grande cachimbo (possível simétrico do rapé do doce abade Custódio, seu concorrente na educação do menino). Tocador de rabeca, Teixeira considera-o "boa pessoa, calado, asseado, excelente músico" [cf. OM: 58] Recordemos que *Miss* Sara é, ela própria, um modelo de frescura e de higiene.

Asseado e boa pessoa é também o sr. Vicente, mestre das quase intermináveis obras no laboratório de Carlos. Como ele tem no bairro fama de republicano, Carlos, para lhe agradar, afirma-se correligionário. Afável, risonho, de falar doce, muito barbeado e muito lavado, a sua fresca, honrada e roliça face compatibiliza-se com o atraso crónico dos trabalhos. Limpo, amável, mas improdutivo, tem a bondade, a pureza e a honestidade do discurso demagogo.

O judeu Abraão, outro *subalterno* adventício e peculiar, é, pelo contrário, a imagem da sordidez. O seu asqueroso barrete de borla, a sua barba grisalha, a sua grande boca de um só dente, os seus modos untuosos ilustram a falsidade dos artigos que promove - tornando-o a imagem em negativo do outro judeu, também agiota, mas mais lavado, que em breve Carlos encontrará no hotel Central. Jacob Cohen exibe, em contrapartida, uma excelente dentadura; veste com apuro; tem modos condescendentes; e as suíças parecem ensopadas em tinta. Estes artifícios são desconhecidos a Abraão; mas, como Cohen, também o velho intrujão associa o dinheiro à posse de uma mulher bela - neste caso, a filha, ("horrivelmente suja", segundo Carlos [cf. OM: 156]); e ainda apresenta a Carlos a imagem de outra mulher, "uma maravilhazinha": a "velha garça" do retrato. A suspeita proveniência do dinheiro do hebreu, a *sujidade* global da sua actividade, a contrafacção artística e a degradante valorização material da identidade ("Se o quadrinho tivesse por baixo o nomezinho de Fortuny, valia dez continhos de réis. Mas não tinha esse nomezinho bendito..." [cf. OM: 155]) - coadjuvam, deste modo, as imagens da abjecção erótica e do sexo mercantil.

Nestes três casos de limpeza e de porcaria, o mais curioso é que seja este traço físico, determinado por uma relação muito primária com o corpo, a garantir às personagens uma relativa autonomia e complexidade simbólicas. A sujidade ou a higiene são óbvias qualificações de uma estruturação dualista das imagens, subsidiárias do imaginário antitético, ele próprio organizado em torno da oposição elementar entre **pureza** e **impureza**. Assim, nestas personagens, as atribuições de *limpo* e de *sujo* podem ainda proporcionar um indesmentível contributo para a problematização, no romance, das ambíguas relações com o corpo. E também elas indiciam, no seu registo discreto, a associação temática entre o corpo, a identidade e o erotismo.

Um outro motivo, igualmente elementar, e intimamente relacionado com as funções desempenhadas pelo grupo de criados e subalternos romanescos, é aquele que, neste romance, se refere à alusão à comida e à representação das refeições. Como diz Andrée Crabbé Rocha, em Eça a acção romanesca sofre inúmeras e "constantes paragens gastronómicas" [cf. Rocha 1981: 22]. É um tributo singularmente abundante e permanente prestado pela ficção queirosiana à natureza propriamente **corporal** das suas personagens. Ao longo das próximas páginas, tentaremos precisar alguns aspectos daquilo que constitui um dos mais extensos, generalizados e recorrentes agregados figurativos do romance.

1.2 Um motivo corporal "obsidiante": a culinária

N'*Os Maias*, a alusão **culinária** (a que podemos juntar as inúmeras referências a bebidas de todos os tipos, a cigarros e a charutos) acompanha e ritma acontecimentos e cenas, como uma permanente memória do corpo. Crabée Rocha assinala, pelo menos, quinze refeições completas neste romance [cf. Rocha 1981: 23]. Recorde-se que desde, pelo menos, o século XVIII, a representação das refeições integra, de modo por vezes particularmente importante, a economia romanesca. Referindo-se aos *Contos* de Voltaire e aos romances de Sade, Roger Kempf chega a afirmar:

> Chez Voltaire comme chez Sade, par le truchement des personnages, c'est l''intrigue qui se rapît ou se régénère. Le repas n'a d'autre objet que d'annoncer ou d'empêcher l'avènement du bonheur. [Kempf 1968: 28]

O motivo alimentar pode, n'*Os Maias*, exercer três tipos interrelacionáveis de funções: actuar como um índice temporal, ao serviço do efeito de verosimilhança diegética; servir de elemento caracterizador de personagens e ambientes; e, finalmente, funcionar como um veículo para o equacionamento de questões de fundo: ideológicas, estéticas e simbólicas.

Informante corporal antes de tudo, a alimentação integra o conjunto experiencial das personagens, evocando-lhe a inalterada, contínua e prosaica espessura temporal. Regressado do exílio em Celorico, diz Ega vir *incognito* a Lisboa, só para comer bem e conversar bem [cf. OM: 381]. No final do romance, Carlos desafia Ega a ir com Vilaça

comer o porco a Santa Olávia, e saber uma grande novidade [cf. OM: 690]. Lembrando, na *Toca*, junto de Maria Eduarda, a última vez que lá estivera, vestido de Mefistófeles e devorando peru [cf. OM: 519], a mesma personagem usa a menção gastronómica como marca da mudança e da passagem do tempo, consciente da maturação das situações, e da sua aparente estabilização.

Depois de rapidamente ajustarem a compra das colecções e o aluguer da quinta dos Olivais, Craft e Carlos vão almoçar - como se a conversa não passasse de um preâmbulo à refeição [cf. OM: 412]. De modo geral, e de forma particularmente minuciosa nos capítulos finais, a temporalidade romanesca ao nível do quotidiano é pautada pelas refeições principais e escandida pela rotina alimentar[2].

Para além de constituir um verosímil *relógio* romanesco, a alusão gastronómica pode traduzir o cariz inconsequente e repetitivo da temporalidade vã e do seu uso pelas personagens, movidas pelo acaso dos esquecimentos, dos atrasos, dos contratempos, das urgências e dos apetites. Presente mesmo na pungência das crises, o motivo culinário é também uma forma de expressão da quebra das regras e dos rituais gastronómico-conviviais:

> - Então Carlos, enojado, cansado daquele episódio que durava desde a véspera, e onde constantemente se remexera em lodo, declarou que era necessário findar! Eram oito horas, e ele queria jantar... [cf. OM: 285]

---

[2] A transição entre o capítulo XIV e o XV faz-se através da mesma menção temporal: o momento imediatamente posterior ao **almoço**. Na *Toca*; a nova fase conjugalista é marcada precisamente pela **refeição** partilhada e pela menção de **hábitos domésticos** já instituídos: o mordomo deixa **o jornal e cigarros** junto de Carlos [cf. OM: 454]. No quiosque, Maria certifica-se de que Carlos não quer **conhaque ou cigarros**. O dia termina com um **jantar** na quinta, a que Ega está presente, inaugurando a sociabilidade do idílio. Seguem-se o **jantar** com Cruges, as histórias do marquês sobre os peculiares convites para **almoçar** de Craft, o **jantar** com o marquês, depois a generalizada descrição das reuniões e **refeições** nos Olivais. O episódio da *Corneta do Diabo* inicia-se antes de **almoço**; no escritório de Palma, este toma **genebra**, entre gravuras mostrando frades que se **emborracham**; depois do desforço sobre Dâmaso, Carlos espera os amigos, já impaciente - por causa do **jantar** na *Toca*. No dia seguinte, depois do **almoço**, Ega relê a carta do Dâmaso e decide publicá-la; ao **almoço** do dia seguinte, para contentar Afonso, os dois amigos embrenham-se nos animados planos para a Revista; depois de **jantar**, Ega vai ao teatro, decidindo-se a visitar a redacção d'*A Tarde*; depois do **almoço** do dia seguinte, conta a Carlos a sua decisão de publicar a carta.

Em plena crise pessoal, depois da conversa com Castro Gomes, Carlos declara não jantar [cf. OM: 491]. Mais tarde, sozinho com o grande segredo que lhe comunicou Guimarães, Ega não se atreve a jantar no Ramalhete e percorre vários restaurantes (o Augusto, o Universal, o Tavares, o Grémio), sozinho ou com companhia de acaso. Por esses dias, e igualmente ao acaso, Carlos arregimenta companhia, para não jantar sozinho com o avô, e Afonso toma chá no quarto - "Todos sumidos!". Na noite da revelação, o jantar no Ramalhete, com os amigos do costume, é estranhamente desconsolado [cf. OM: 648].

Mas, no auge da tensão, continuam a suceder-se os eventos sociais: a *soirée* dos Gouvarinhos, o muito animado jantar de aniversário do marquês. No Grémio, Carlos pede conhaque antes de entrar, pela última vez, na casa de Maria [cf. OM: 655]. No Ramalhete, durante a noite de vela de Afonso, é servida uma ceia leve, fria, com vinhos, conhaque e doces [cf. OM: 674/676]. Antes de se despedir definitivamente de Maria Eduarda, no Entroncamento, Ega pergunta-lhe se quer tomar alguma coisa; e saúda-a pela última vez - à porta do **bufete** da estação:

> Ega atravessou, devagar, por entre soldados de capote enrolado a tiracolo, que corriam a beber à cantina. À porta do bufete virou-se ainda, ergueu o chapéu. Ela, de pé, moveu de leve o braço num lento adeus. [OM: 687].

As ocasiões de convívio gastronómico garantem enquadramento propício à caracterização das personagens e fornecem abundante material figurativo. No jantar dos Gouvarinhos, os guardanapos, os talheres, os copos, o pão são adereços que pontuam a conversa e os pensamentos à mesa [cf. OM: 386, 389, 390, 391, 392, 393, etc]: "Então, Sousa Neto, pousando **gravemente** o talher, fez a Ega esta pergunta **grave**: [...]" [cf. OM: 392]; "[...] *brandy and soda*, que a condessa partilhou, como inglesa forte" [cf. OM: 402].

As preferências gastronómicas (e alcoólicas) constituem, pois, uma forma adicional de caracterização física das personagens. Homem de apetites súbitos, muitas frustrações e digestões difíceis, a Cruges apetece, à ida para Sintra, manteiga fresca, coelho guisado, ovos com chouriço [cf. OM: 6221, 222]. O general Sequeira nunca recusa um ponche ou champanhe [cf. OM: 115, 323]. Cultor dos pequenos prazeres, Taveira sorve com delícia o aroma do ponche, e saboreia uma *cigarrette* - oferecidos ambos por Carlos, no Ramalhete, depois do teatro, em que Taveira ocupou o camarote dos Maias (falar-se-á, noutro contexto, do "terno ar de *chulo*" desta personagem). Palma bebe frequentemente genebra ou grogue [cf. OM: 231, 347]. Sentados lado a lado, o robusto marquês e o decrépito

D. Diogo filosofam no mesmo canapé - um com o seu *st. Émilion*, o outro com a sua chàzada de inválido [cf. OM: 122 e 123]. Alencar de tudo "atira às goelas": conhaque, vermute, café, colares, *chablis* [cf. OM: 157, 180, 690, etc]. Para o poeta, aliás, íntimos são aqueles que se embebedam juntos [cf. OM: 181].

Duas vezes menciona Alencar as suas famosas perdizes à espanhola, capazes de fazer "nascer castanholas nos dedos" [cf. OM: 249, 693]. As proezas (e as receitas) culinárias do poeta são, no seu dizer, mais notáveis que as literárias - até porque "Isto, filhos, a poesia e a cozinha são irmãs!" [cf. OM: 249]. O seu "bacalhau de artista", garante, seria mais apreciado que os seus versos [cf. OM: 247]; o sentimento e o paladar esbatem as fronteiras entre realismo e romantismo: irmanados pelo "coração", Alencar reconhece a Ega "faísca", "rasgo", "estilo" - e bebe em Sintra à saúde do Ega.

Este, por seu turno, é também facilmente alcoolizável, apesar do que ele próprio apregoa [cf. OM: 278]. A ementa do jantar do hotel Central constitui um expressivo campo de caracterização desta personagem, através das suas preferências estético-culinárias: encomenda ao *chef* muita flor, dois ananases para enfeitar a mesa, e sugere, para homenagear o banqueiro, "tomates farcies à la Cohen" [cf. OM: 154]; antes da refeição, manda servir vermute (por achar demasiado tarde para o "requinte literário e satânico do absinto") [cf. OM: 157]); o menu do jantar prima pelo rebuscamento das designações, e pela banalidade das substâncias - mas é bem regado com bucelas [cf. OM: 162, 164, 168, 171].

Os efeitos psíquicos do álcool e do prazer gustativo encontram em Ega um sujeito de eleição [cf. *infra* V Capítulo]. Presa fácil do estômago, em plena crise passional, devora as iguarias do Craft, falando em entrar para um convento; e termina perdido de bêbedo, tombando no chão "como um fardo" [cf. OM: 278].

As recordações de Maria Eduarda parecem, do mesmo modo, frequentemente associar a sua mãe a hábitos gastronómicos e etílicos, indicadores da sua vida errante e da sua progressiva degradação social. Com a decadência em Paris aparecem pelas *consoles* as nódoas de champanhe [OM: 508]; em Fontainebleau, numa fase mais calma, joga o bezigue com MacGren, beberricando copinhos de conhaque [OM: 511]; na miséria em Londres, quase desmaia "de enternecimento" ao avistar uma garrafa de Clicquot, conseguida por um amigo [OM: 513]. A Maria Monforte deve-se, aliás, uma máxima filosófico-enológica: "remexer a memória das coisas velhas prejudica tanto como sacudir uma garrafa de vinho velho..." [OM: 506]

Quanto a Carlos, não parece partilhar destes excessos: ao longo do romance, praticamente nada come, preferindo consumir café e tabaco [cf. OM: 252, 51, 463, 473, 475, 503]. No entanto, desenha-se-lhe progressivamente, no romance, uma cultura gastronómica, forma subtil de assinalar uma evolução *carnal d*a personagem: Carlos tende a valorizar, de forma gradualmente mais expressiva, a gastronomia tradicional portuguesa. Recebe Maria Eduarda, em visita clandestina ao Ramalhete, com um delicioso jantar à antiga, obra da Micaela, depositária da tradição da cozinha freirática do tempo do Sr. D. João V [cf. OM: 477]. A valorização gulosa dos "jantarinhos à portuguesa" é sublinhada no final do romance - tanto no apetite frustrado do paio com ervilhas, como na descrição entusiasmada da ementa do jantar no Bragança, para que convida os amigos - "cozido, arroz de forno, grão de bico, etc., para matar saudades" [OM: 696] (embora Alencar duvide que o cozinheiro do hotel, "francelhote miserável", possa reproduzir condignamente os "nobres petiscos do velho Portugal" [cf. OM: 696]).

No entanto, as especialidades nacionais, pelo menos no que toca a doçaria, não são muito bem tratadas no romance. É Dâmaso quem promove os ovos moles de Aveiro, que traz a Maria Eduarda, num embrulhozinho de papel pardo, explicando: "[...] - É um doce muito célebre, mesmo lá fora. Só de Aveiro é que tem *chic*..." [cf. OM: 376]). Quanto às queijadas de Sintra, essas estão, no romance, condenadas a não ser devidamente apreciadas: Cruges esquece-se de as comprar, as que Ega comprara (também embrulhadas em papel pardo) esmagam-se no tapete dos aposentos de Carlos [cf. OM: 473]; mais tarde, este encomenda a Ega que lhas compre, para Rosa [cf. OM: 628]- mas Ega não irá mais a Sintra: trata-se de uma desculpa para se ver livre do amigo, enquanto lhe não comunica o seu tremendo segredo.

A gastronomia serve, ainda, específicas formas de figuração de ambientes, temas e personagens: por exemplo, o André, onde jantam Carlos, Craft e Ega, no rescaldo da crise Cohen, é triste, demorado, gasto, reles - talvez como o idílio, e o seu desfecho [cf. OM: 285/287]. O jantar no hotel Central, bem lisboeta e bem afrancesado, termina tipicamente, com bebidas, fumo, briga e reconciliação, como numa taberna de fadistas [cf. OM: 171 e seg.s]. Nas corridas - que também envolvem tumultos, terminam com murros e onde, como diz Craft, se bebe por patriotismo péssimo champanhe [cf. OM: 359] - a descrição do bufete atesta a indigência do evento[OM: 321].

São marcantes e numerosas as alusões ao requintado serviço na casa dos Maias, ao cozinheiro, ao *gourmet* exigente em que Afonso se tornou com a idade: "os almoços no Ramalhete eram sempre delicados e longos." [OM: 102]. Na *Toca*, é notável o isomorfismo entre os atributos de Maria Eduarda e os da sua mesa:

> [...] tinham descoberto uma admirável cozinheira alsaciana, educada nas grandes tradições, que servira o bispo de Estrasburgo, e a quem as extravagâncias de um filho e outras desgraças tinham arrojado a Lisboa. Maria, de resto, punha na composição dos seus jantares uma ciência delicada: o dia de vir à *Toca* era considerado pelo marquês "dia de civilização". Os vinhos saíam da frasqueira preciosa do Ramalhete. [OM: 526/527]

Se, na *Toca* ou no Ramalhete, a requintada gastronomia é sinónima de elevação cultural, frequentemente o motivo alimentar está associado à inopinada erupção da natureza *baixa* e biológica, em contraste com a sentimentalidade ou a abstracção teórica que entretêm as personagens. O motivo do contraponto guloso (como em Celas, onde as discussões metafísicas se acompanham de champanhe ou cerveja) irrompe entre os devaneios de Cruges ao piano [cf. OM: 122], ou entre a música religiosa e plangente em casa do marquês [cf. OM: 128]. Na rua de S. Francisco, Domigos e o seu tabuleiro do chá interrompem a intensidade da declaração de amor entre Carlos e Maria [OM: 407]. Emocionado pela morte de Afonso, enevoam-se os olhos de Alencar - que dá um "imenso sorvo ao conhaque" [cf. OM: 676].

É talvez Ega quem mais intensamente corporiza esta coexistência entre o ideal e o estômago: visitando pela primeira vez Maria Eduarda na *Toca* (e ressentido talvez com Raquel, em romance com Dâmaso), entoa "louvores sonoros à família, ao trabalho, aos altos deveres humanos - bebendo copinhos de conhaque" [cf. OM: 523]. No Tavares, depois de uma noite terrível, em que se debatera com a terrível verdade sobre a identidade de Maria, Ega almoça deliciosamente - e sente "adelgaçar-se enfim aquele negrume que desde a véspera lhe pesava na alma" [cf. OM: 630]. Aquando da catástrofe do seu romance, também Ega protagonizou nos Olivais a grotesca coexistência entre a sentimentalidade e a gula [cf. OM: 277]. Associado ao erotismo, o motivo alimentar pode assim representar o contraponto ao sentimento e à idealização, isto é: ao **romantismo**. Grita-lhe Craft:

> - Anda, come e bebe com franqueza. [...] - Não te romantizes. Tu o que tens é fome. Todas as tuas ideias esta noite se ressentem da debilidade! [OM: 277]

Em Sintra, Palma Cavalão emite um aforismo semelhante: "- Que isto quando a gente vem a Sintra, é para abrir o apetite e fazer bem à barriga." [cf. OM: 226].

Constituindo uma forma de líbido, a gastronomia está intimamente ligada ao amor. À porta da *Villa Balzac*, Carlos bem ouve o estalar de rolhas de champanhe; depois, é o próprio Ega quem lho serve - um Epernay arranjado pelo marido da amante; e recomenda "o costume" à cozinheira - as "perdizezinhas bem assadas e bem coradinhas" que acompanharão decerto o seu encontro com Raquel [cf. OM: 146/149]. Na *Toca*, à espera de Maria, já estão também Carlos e a mesa posta, cheia de fruta, com as duas cadeiras chegadas, e os cristais brilhando entre as flores [cf. OM: 433]. No Ramalhete, jantam também, servidos por Teixeira [cf. OM: 470]. O champanhe que bebem pelo mesmo copo, o arroz-doce com as iniciais de Maria, as flores, o ambiente festivo, reevocam irresistivelmente o clima nupcial, explicitado, de resto, por Maria e Carlos: "- São as bodas de Canaã! - São as nossas!"; "[...] não nos falta nada, nem a bênção de Deus".

Deste modo, à gastronomia se associam, muito frequentemente, signos eróticos e religiosos; lembremos, por exemplo, que a preciosa cozinheira da *Toca* servira anteriormente o bispo de Estrasburgo. O sagrado, o alimentar e o gastronómico são recompostos no romance de Carlos com a Gouvarinho, que Ega, indignado, sintetiza assim:

> - [...] arrasta-te duas vezes por semana a casa da titi, regala-se lá de extravagâncias, bebe champanhe, fuma cigarrettes, sobe ao sétimo céu, delira, e depois põe dolorosamente os olhos no chão e chama a isso "sacrifícios"... Só com chicote!... [OM: 420]

Assinalemos, por curiosidade, que o *chambertin* é, por duas vezes, desarrolhado "**com veneração**": por Craft, para reconfortar Mefistófeles [OM: 277] e por Carlos, para jantar com Maria [OM: 470]. E há no romance pratos eternamente falhados, iguarias infalivelmente perdidas: as queijadas de Sintra, as perdizes à espanhola do Alencar, o paio com ervilhas que Carlos se esqueceu de encomendar [cf. OM: 715/716], o coelho guisado que Cruges não chega a provar na Porcalhota.

O motivo gastronómico recompõe, assim, um núcleo simbólico e figurativo que unifica os temas da literatura, do erotismo e do sagrado. Simultaneamente, propicia a tematização de uma das questões centrais do romance: a ociosidade improdutiva, apanágio da líbido e do princípio do prazer. Na *Toca*, Carlos utiliza o seu "génio" para confeccionar um

delicioso ananás com vinho da Madeira, confessando: "[...] É para estas coisas que eu vivo! Eu não nasci para fazer civilização... [OM: 522]

No caminho para a quinta, já Ega o aconselhara a imitar Sancho Pança: em vez de se apressar a casar com Maria, confrontando-se com o avô, deveria antes esperar, gozar o momento, "deixar-se ir" [cf. OM: 518]. Carlos desposa sem reservas essa excelente ideia - associando-a de imediato à celebração gastronómica, subtilmente sacralizante: "E para celebrar o **advento** desta ideia, **Deus** queira que Maria nos tenha um **bom jantar**!".

No final do romance, a materialidade inescapável (e a súbita consciência de que já é tarde para a refeição com os amigos) interrompe e sobrepõe-se às memórias do passado e às sínteses da existência, que ocuparam até agora os dois companheiros. O romance acaba com uma iguaria falhada e um jantar atrasado.

O imaginário gastronómico tem assim, no romance, abundante e variada actualização. Cremos que tal produtividade semântica se deve justamente, n'*Os Maias*, à poderosa vibração simbólica do imaginário da **incorporação orgânica**, veiculado pela temática gastronómica, cuja natureza essencialmente fantástica aflora explicitamente em certas passagens do romance:

> [O palácio de Sintra] - e no alto as duas chaminés colossais, disformes, resumindo tudo, como se essa residência fosse toda ela uma cozinha talhada às proporções de uma gula de Rei que cada dia come um reino... [OM: 224]

A dialéctica exterior/interior (uma forma de actualização da oposição entre Natureza e Cultura, e um dos esquemas estruturantes do imaginário da fusão e da incorporação) tem, no romance, estreitas ligações com os motivos da sociabilidade e da gastronomia: recorde-se a pitoresca defesa, por parte de Ega, de uma "vasta cidade ocupando totalmente o globo, toda de casas, toda de pedra", e o ataque de Ega à "rude animalidade" dos vegetais (a que se opõe risonhamente Vilaça, lembrando a necessidade da "bela fruta" e da "hortaliçazinha"). A hipotética futura alimentação, artificial e laboratorial, à base de produtos "em frasquinhos e em pílulas", que Ega prevê como futuro regime do "ser civilizado e completo", condiz com a sua sintética noção de campo:

> - Sim - rosnou Ega - como uma sala em que também há árvores ainda se admite. [OM: 439]

Desta forma, é precisamente a humana **condição orgânica** - ancorada no motivo alimentar - o fulcro mesmo da questão. Repare-se que esta extremada apologia da interioridade, do artifício e da cidade é, através da mesma personagem, explicitamente ironizada. Logo a seguir, João da Ega parte subitamente para Sintra (em busca de Raquel), deixando a Carlos um bilhete em que lhe confessava a sua "porção de animalidade" e a sua "saudade infinita da Natureza e do verde" [cf. OM: 447].
Um mesmo semantismo (gastronómico e espacial) parece tender, assim, a confundir imaginariamente as categorias do exterior e do interior, do natural e do artificial. As estruturas da **redundância** e da **fusão** parecem interligá-los. Conferindo-se à topologia doméstica uma dimensão suplementar de exterioridade, no seio mesmo da espacialidade exterior simetricamente se imprime por vezes um cunho de interiorização e privacidade. Por exemplo, no hipódromo, ao fim da tarde,

> [...] o recinto, esquecidas as corridas, tomava **um tom de *soirée***, no ar claro e fresco da colina, com o murmúrio de vozes, um mover de leques, e ao fundo a música tocando valsas de Strauss. [OM: 341]

Simetricamente, na sala de jantar da *Toca*,

> A mesa resplandecia; e as tapeçarias representando massas de arvoredos punham em redor como a sombra escura dum retiro silvestre onde por um capricho se tivessem acendido candelabros de prata. [OM: 526]

O motivo alimentar congrega, portanto, uma notável multiplicidade temática e uma não menos notável produtividade simbólica. Um dos efeitos será, sem dúvida, aquele que Andrée Rocha aponta, abordando o"motivo obsidiante" da comida na ficção queirosiana: o de **adensar a consistência** das personagens e dos meios descritos [cf. Rocha 1981: 33]. A mesma autora reconhece que tal pertinaz isotopia (com as suas curiosas extensões temáticas e estilísticas) exorbita largamente os compreensíveis desígnios da objectividade descritiva, para indiciar uma "evidente blocagem imaginativa do romancista na esfera de Lúculo" [cf. Rocha 1981: 35/42]. E assim, Andrée Rocha atribui a Eça uma "complacência gulosa com que se demora na representação de cenas ou pormenores alimentares", os seus esforços permanentes para "tornar essa evocação aliciante" e assinala as evidentes ligações entre o prazer gastronómico à volúpia erótica [cf. Rocha 1981: 41].

Correspondendo ou não a uma "mitologia pessoal" do autor [cf. Rocha 1981: 42], o certo é que a gastronomia parece sem dúvida representar, n'*Os Maias*, um consistente e preponderante agregado temático e simbólico, testemunhando da densidade propriamente **carnal** da figuratividade romanesca. Não podemos, além disso, deixar de considerar que tal preponderância pode traduzir, no romance, a emergência (talvez jubilatória) de um imaginário da incorporação e da intimidade, contaminando a representação física pessoal com as ocorrências simbólicas da espacialidade *recipiente* e protectora e as conotações *ventral* e *digestiva*. Tais traços simbólicos são, por seu turno, profundamente estranhos ao regime simbólico da antítese que parece *oficialmente* presidir ao imaginário corporal da obra.

1.3 O corpo episódico dos conhecidos e dos amigos: dois paradigmas orgânicos

Outro grupo físico importante para a definição caracterizadora da sociabilidade das personagens centrais, é constituído pelos seus **amigos**, mais ou menos próximos. Este grupo possui algumas características em comum com o dos criados e subalternos, e também com o motivo das refeições: gravita na órbita das personagens temáticas e frequenta-as na sua intimidade doméstica; ajuda a caracterizá-las e, por vezes, a simbolicamente completá-las. E também sobre ele, de um modo ou de outro, parece actuar e alastrar uma desconcertante operação de *carnalização* e negativização.

As personagens exteriores à família, ao tempo da estadia dos Maias na quinta de Santa Olávia, cabem todas no canapé, ou à mesa da sala de Afonso. Na quinta, a vida social está exclusivamente restrita à órbita doméstica.

A estrutura geral de representação da materialidade física dessas personagens é basicamente determinada por dois esquemas opostos. Por um lado, abundam as representações de um paradigma feminino (ou feminóide) desacreditado. A moleza, a gordura, a falta de vigor, a patologia, a sugestão da desagregação física vão, em Eusebiozinho ou na Viscondessa, configurar a imagem corpórea da abjecção. Por outro lado, a robustez, a bonomia e a inteireza de Afonso, a energia viçosa e turbulenta de Carlos, a impetuosa força de Brown, contrastam com a velhice achacada, a emotividade trémula, a brandura e a moleza de figuras masculinas ou femininas como as de Vilaça, do doutor delegado, de Eugénia Silveira, do abade Custódio e, é claro, da Viscondessa.

Uma geral desvirilização (compensada, caricaturalmente, pela fogosidade muscular de Brown) associa-se assim, neste capítulo III, à desacreditação do feminino e a uma global deserotização. Multiplicam-se as imagens decepcionantes do casamento - desde o doutor delegado, a quem aterroriza a consumação do matrimónio, até aos meninos "noivinhos" que se separam "sempre arrenegados", ou à conversa sobre cônjuges contrastantes (ela cada vez mais forte e corada, ele cada vez mais pálido e esquelético). Esta fina pulverização de referências físicas e eróticas poderá remeter para uma temática corporal mais remota: talvez à negativização do Eros, certamente à progressiva supressão do feminino da casa dos Maias e do romance.

De todo o modo, os retratos físicos destas personagens de Santa Olávia globalmente indiciam um **valor programático** atribuível ao corpo: como se na sintomatologia orgânica se traçasse uma espécie de inscrição determinista do sentido e, por ela, um destino narrativo. Tentaremos pormenorizar estes aspectos um pouco mais adiante; mas talvez possamos desde já avançar que, certamente, tal investimento determinista na figuratividade corporal prefigura uma mais nítida e precisa inscrição naturalista da representação física da personagem.

Se, na quinta do Douro, o tecido social é muito homogéneo e caseiro, a capital vai ampliar a rede da convivialidade ficcional, estendendo-a a círculos exteriores ao espaço do lar - embora, de uma forma ou de outra, todas as personagens mantenham, mesmo oblíqua ou distante, uma qualquer ligação com os Maias. Em Lisboa, Afonso vai manter-se como centro do pequeno círculo pessoal da sua casa, domínio a que praticamente reduz a sua presença no romance. Mas Carlos, exercendo nominalmente uma actividade profissional, a que acrescenta as actividades social e amorosa, amplifica a latitude dos seus afectos, relações e conhecimentos.

A partir da instalação de avô e neto no Ramalhete, assiste-se, de facto, à autonomização social de Carlos, correspondente à prevalência da sua focalização e à multiplicação do número de personagens com que, variamente, estabelece ligações. A pluralidade dos seus círculos conviviais, relacionada com a amplitude dos movimentos das personagens e dos espaços em que se movem, foi inaugurada pelas alusões elípticas à longa viagem inicial de Carlos, antes da sua chegada a Lisboa; e será, identicamente, rematada pelas referências à viagem que ele próprio e Ega farão, no final do romance.

Conflitos, relações ramificadas e ligações colaterais desenvolvem-se nas ruas, nos recintos públicos (nas suas várias modulações, desde o teatro ao escritório de Palma Cavalão, passando pela redacção da *Tarde*) ou nos lares - no de Afonso e Carlos, nos de Maria Eduarda, na casa de Ega, de Craft, de Gouvarinho ou de Dâmaso.

A distinção entre espaços de sociabilidade e espaços íntimos pode corresponder a uma variável proximidade física entre as personagens, traduzindo-se em gestos e comportamentos diferenciados. Diferentes *proxémias* e *quinésias* relacionam corporalmente as personagens, assim como distintos motivos e experiências desenham migrações e evoluções na **história física** dos seus contactos. Cohen põe paternalmente uma mão no ombro de Ega antes de lhe prometer pontapés, Carlos beija e repele desesperadamente Rosa no final do seu idílio, e Dâmaso, no capítulo VII, já passa familiarmente uma mão pela cinta de Carlos, que antes admirava de longe, mas que conseguiu "filar" e passar a seguir por todo o lado.

A prolixa ramificação das personagens, a partir dos capítulos IV e V (o *presente* da narrativa) corresponderá então, simetricamente, à escassez física da família Maia, uma espécie de *corpo* reduzido ao essencial: grupo sempre pouco numeroso, sem ramos colaterais nem parentelas [cf. OM: 6]. A relativa exiguidade e homogeneidade do espaço físico lisboeta, e a feição para-tribal das relações que ele engendra, constituem, em contrapartida, dispositivos sociais de **saturação orgânica** do universo romanesco. Neste universo de indigenato, dominado pela curiosidade, pelo desejo e pela intensa proximidade física, tudo acaba por se saber, de tudo se acaba por ouvir falar. Como diz Carlos a um Ega desconfiado: "- Em Lisboa sabe-se tudo..." [cf. OM: 154].

O comendador Sousa Neto, de quem Carlos ignora completamente a existência, até o encontrar na casa dos Gouvarinhos, afirma já o conhecer muito bem, de nome. É esta a vantagem de Lisboa em relação a Paris, como observa sagazmente o conde de Gouvarinho: conhecendo-se todos, pelo menos de reputação, previne-se a imoralidade e a relaxação [cf. OM: 388].

De facto, Sousa Neto conhecera pessoalmente os pais de Carlos da Maia. Baseados na estrutura familiar, os dispositivos de conhecimento pessoal depositam, nas relações sociais, parentais e afectivas que ela estrutura e faz proliferar, uma intensa coloração familiarizante. É em torno de uma íntima relação de parentesco e de pertença que as personagens entre si se relacionam, constelando uma teia de desejos, rivalidades, ressentimentos, ocultas correspondências e familiares cumplicidades.

Aos *parvenu*, aos *cursi*, aos Thompson-Gouvarinho, aos Silva-Salcede, aos anónimos Sousa Neto, o lastro de convivência e prosperidade já conferiu historicidade, permitindo-lhes deter, de uma forma ou de outra, a capacidade de usurpar as insígnias da pertença sanguínea, de ostentar enfaticamente as garantias da tribo, e de assim buscar eternidade - com as cores das comendas na lapela, a imortalização modelada no busto, e as enormes coroas de conde na carteira. Contra tal abuso se pode justamente insurgir Alencar, folclórica e histórica figura paternal, que alardeia ter trazido ao colo metade dos rapazes de Lisboa, e começa as frases por "- Eu vos digo, filhos...".

Por um lado, portanto, o corpo episódico de praticamente todas as personagens, mesmo o de algumas muito secundárias, acaba, no romance, por integrar uma constelação simbólica comum, constituindo, de uma ou de outra forma, um **corpo orgânico**. Em tal clima, saturado de afectos e ocultamente dominado por uma espécie de tácita e comum cupidez curiosa - lógica última dos acontecimentos - é fácil reconhecer a figura de uma generalizada e perversa *endogamia*. E, assim, ainda aqui inextricavelmente se confundem a individualidade (física) e o meio (cultural).

Por outro lado, essa teia de relações, assente no conhecimento colectivo de uma historicidade genealógica, tende a absorver, a devassar quem vem *de fora*. Deste modo é conferida a contrastante visibilidade do *estrangeiro* e do *desejável* aos elementos exógenos, àqueles de quem se ignora (e se conjectura) a proveniência biológica, mas de quem, igualmente, se consagra a vigência individualizada de um corpo luminoso. Maria Monforte, Tancredo, Maria Eduarda, o próprio Carlos, o próprio Castro Gomes são alguns destes estrangeirados. E há ainda aqueles em que, ambiguamente, se misturam as referências míticas, as estirpes étnicas, entre o estrangeiramento excêntrico e o casticismo vernáculo: Guimarães, Ega, Craft, ou Steinbroken, inglês *plus vrai que nature*.

Por outro lado ainda, a diferenciação física entre as personagens processa critérios axiológicos dos domínios **expressivo** (por exemplo, a diferença impassibilidade/ exuberância ou lucidez/ perturbação distingue figuras como a de Craft e de Dâmaso) e **ético** (são geralmente importantes as distinções assentes na sinceridade/ hipocrisia, moralidade / imoralidade, sublimidade/ grotesco).

Por último, a encarnação das figuras do *corpo social* - figuras constituintes do pano de fundo diegético - é dominada por uma constante referenciação **lógica**. Oposições dualistas como realidade/ irrealidade, racionalidade/ irracionalidade ou autenticidade/ artificialidade presidem a uma permanente perspectivação irónica da representação física

da personagem social. Tais categorizações trabalham todas as personagens e servem, principalmente, para lhes enunciar as generalizadas formas de alienação e de *fraqueza*.

Esta caracterização, sob o modo irónico, repousa no implícito e sistemático reenvio a uma espécie de intertexto interno, em relação ao qual, e contra o qual, se erige a visão realista; a atitude idealizante, pró-romântica, com os seus discursos, tiques, subterfúgios, motivos e temas, torna-se um verdadeiro universo de referência crítica. A oposição entre realismo e romantismo, desdobrada em categorias oponíveis como as de verdade/ não-verdade, realidade/ fantasia, ou genuinidade/ artificialidade, é um dos informantes gerais da obra e tem um valor basicamente orientante dos processos da representação física. Nomeadamente, tal oposição dirige cada representação no sentido de constituir uma **revelação** da *verdade* biológica de cada personagem. Este desígnio, a desocultação da *verdade* do corpo (mesmo que não atinja a representação de dados corporais directos, em domínios corporais tradicionalmente interditos, como os genitais) parece actualizar no discurso uma atitude quase voyeurista, sob o modo privilegiado da temática corporal e da sua coexistência, geralmente contrapontual, com elementos idealizantes.

Os actos de fala das personagens, acompanhados da representação gestual, prosódica e de outras manifestações físicas e contextuais que escoltam o discurso - funcionalidades directamente tributárias da sua dimensão orgânica - constituem, por seu turno, a mais frequente motivação textual para a menção episódica do corpo deste tipo de personagens. Entre elas, uma parte significativamente importante é determinada, justamente, pela sua associação sistemática ao dispositivo da declamação, da recitação ou da revelação verbal; a representação do seu *corpo enunciativo* encontra-se, assim, em estreita correspondência com uma retórica do não-verbal e do supra-segmental.

Embora mais atenuadamente do que nas figuras dos *declamadores*, dos *mensageiros* ou de Ega (figuras que abordámos no IV Capítulo) também os modos de falar de Steinbroken, Dâmaso, Eusebiozinho, Craft, Cohen, Taveira, D. Diogo, Sequeira, *Miss* Sara ou Melanie são importantes factores de caracterização física indirecta e aglutinam, por vezes, o essencial do perfil orgânico da personagem. Até o elegante Teles da Gama, o apurado Cohen ou o imundo judeu Abraão *dão a ver*, falando, os elementos mais *eloquentes* da sua representação: os dentes, ou a sua falta.

A propósito do judeu, recorde-se que a oposição entre *limpos* e *sujos* actualiza com exemplar nitidez uma classificação de índole elementarmente corporal, sob a figura específica da antítese entre *pureza* e *impureza*. Tal oposição parece estruturar toda a

axiologia da figuratividade romanesca, colocando toda e qualquer segregação ideológica sob o primado do imaginário material dualista.

A simetria dos destinos de Cruges e Alencar - o maestro, talentoso e adoptando o *ar do tempo*, desistindo de Beethoven em favor da opereta, e o poeta, talvez medíocre, mas reabilitando, *contra o tempo*, a sinceridade lírica - consagra a vigência de um imaginário antitético, assente na oposição entre pureza e impureza, como entre artifício e genuinidade:

> Ega confessou que agora realmente agora apreciava imensamente o Alencar. Em primeiro lugar, no meio desta Lisboa toda postiça, Alencar permanecia o único português genuíno. [...] E, por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do Alencar tomava relevo pela correcção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. [OM: 706]

Na nossa opinião, a figuratividade dualista da caracterização das personagens (actualizando as oposições categoriais derivadas do regime antinómico e dos seus poderes de conformação axiológica no interior dos domínios ideológico, estético e ético) constitui, precisamente, a primeira e mais importante estrutura unificadora do sentido do romance. A universalização romanesca de uma axiologia do simbólico, que confere ao romance a sua característica e plurívoca unidade, deve-se, em grande parte, à persistente e coerente (embora ambivalente) actualização do regime antitético. Confirma-se pois, no nosso estudo, a intuição de García Berrio, autor que, na semântica imaginária do texto literário, defende com clareza o primado da "única experiência vital do ser humano": o *posturalismo diurno*, considerado o regime fundador, presidindo à expressividade verbal [cf. García Berrio 1994: 505/508].

Por esta via se confirma, igualmente, a nossa proposta de base que, defendendo a vigência de uma sintaxe antitética do imaginário corporal neste romance, expusemos no início da III Parte deste nosso trabalho [cf. supra III Parte - I Capítulo]. É a presença estruturante do imaginário dualista que confere a este romance a capacidade de accionar um sistema de credibilidade ideológica [cf. Raimond 1966: 193], tendente a constituí-lo como uma fonte coerente de significações. Os esquemas do imaginário da virilidade - deduzidos a partir das figuras e motivos da crítica, da polémica, da discriminação, da racionalidade e da luz - constituem o paradigma medular, a *linha direita* da interpretabilidade de um romance tendencialmente sinusoidal, pluridireccional e cíclico.

1.3.1 O corpo dos amigos de Santa Olávia

Esta linha condensa-se, em todo o caso, em torno daqueles de quem se reconhece a genuína antiguidade da linhagem, e em quem se busca os traços de uma fidelidade física, e simbólica, à casta: o velho Afonso e os seus amigos de sempre.

Com o seu riso paternal e terno, as suas polémicas caturras com o dono da casa sobre a educação de Carlos, o abade Custódio é (como o seu nome prenuncia) uma figura benfazeja e tutelar, um desdobramento da benignidade do avô. Com este, partilha a mesma admiração, o mesmo pasmo pelo neto. O grotesco terno de alguns dos seus gestos (a grande palmada na coxa, as mãos cabeludas apertadas contra o peito) é todo determinado pelo excesso de admiração e afecto. Note-se, entretanto, que a apresentação da roda de amigos da quinta deve sintonizar-se com a predominância, neste trecho, da focalização interna do velho procurador Vilaça.

Sempre pendente das palavras e dos movimentos da criança ou de Afonso, a escuta, a suspensão de movimentos, são típicas no abade[3]. Literalmente **suspenso** entre o ideal e o estômago, entre as convicções e os prazeres, o abade murmura, de palito na boca, as "graças" depois do jantar [cf. OM: 65]; sorve um pouco o café, lambe os beiços, e depois solta uma bela frase [cf. OM: 66]; e, desconsolado com o pendor atlético da educação de Carlos, suspira por fim, sorvendo depois com delícia o resto do café [cf. OM: 68]. A ordem dos termos (primeiro o suspiro, depois o café) indica, no bom abade, o triunfo final do estômago.

Outro dos convivas de Afonso é o noivo vitalício de D. Eugénia Silveira, o doutor delegado. É outra figura masculina assexuada e paternal, eterno tutor, imagem da cortesia paciente, da afabilidade e da pudicícia (escarlate, tapa a face de Eusebiozinho quando Carlos lhes exibe, radiante, a imagem de um feto no útero materno [cf. OM: 87]). Aterrorizado com os aspectos físicos do amor, adia perenemente o casamento, assim parecendo conservar-se imune às mudanças e ao tempo. É a figura da continuidade e da permanência. Apenas a sua calva parece acusar o passar do tempo: "Só o doutor

---

[3] Custódio fica a olhar Afonso, com a caixa de rapé aberta na mão [cf. OM: 67], escuta Carlos, com o lenço de rapé esquecido nas mãos [cf. OM: 59]; suspende o movimento de levar a colher à boca [cf. OM: 60], de garfo no ar [cf. OM: 62]; o pires cheio de café esquecido na mão [cf. OM: 66]; de pé, com a sua chávena na mão [cf. OM: 76].

delegado, esquecido naquela comarca, estava o mesmo, mais calvo talvez, sempre afável, amando sempre a pachorrenta D. Eugénia" [cf. OM: 91].

"Pachorrenta" é o adjectivo preferido para caracterizar a eterna noiva do doutor. Além de excelente e pachorrenta, D. Eugénia Silveira é "de agradável nutrição, trigueirota e pestanuda" [cf. OM: 68]. É uma figura modesta, cuja natureza física é discreta mas expressivamente matizada por dois sufixos. Mãe extremosa de Eusebiozinho e Teresinha, confia, para questões teóricas, nas sólidas opiniões da irmã, Ana, "a esperta Silveira". Por si própria, sorri ao doutor no canapé, faz uma malha mole no seu *crochet* e, pouco a pouco, deixar cair as pálpebras pesadas.

D. Ana é mais enérgica (mais *fálica*?). Severa e opiniosa, esgrime as suas convicções como empunha o seu leque. Moral e fisicamente, representa a face da oposição matriarcal a Afonso. O seu sorriso mudo, os leves bocejos, o "fulgor de cólera" que se lhe espalha por vezes na "face magra" exprimem bem o escândalo e as fundadas suspeitas que lhe desperta o regime pedagógico de Carlos. A sua activa secura física acentua-se anos depois: muito doente, nunca sai de casa. A sua doença completa o esquema de oposição sistemática da sua imagem à do saudável Afonso.

Se as duas irmãs Silveiras partilham entre si as funções maternas - uma a brandura, outra a disciplina - na Viscondessa de Urigo de la Sierra, vagamente parente de Afonso, acentua-se a moleza e a *horizontalidade* de D. Eugénia. Viúva como ela, gorda e baixinha, a Viscondessa, vestida de preto, vive timidamente sentada, acaçapada, enterrada em cadeirinhas baixas ou no canto do canapé, comendo e dormindo. Tem a obesidade indiferenciada: o seio enorme, o rosto anafado, a mão papuda, roscas no pescoço, os braços rechonchudos, a cinta grossa. Branca como o papel, tem um dedo embrulhado em seda negra. Negro é também o leque de lantejoulas com que preguiçosamente se abana, sufocada. Respira com dificuldade e escorrega constantemente para o sono. Morrerá, evidentemente, de apoplexia.

A noivinha de Carlos, pelo contrário, é magra e viva como a tia. Com uma precoce e arguta vocação conjugal, tem cabelos muito negros e olhos lânguidos - mas na juventude faz-se amarela e feia.

1.3.2 Eusebiozinho

Amarelo é também, mas já desde pequeno, o irmão de Teresa. Ao contrário da irmã, Eusebiozinho é muito sossegado - aliás, fica por vezes tão quieto "como se fosse de gesso" [cf. OM: 75]. Caricatura do *puer senex*, tem os atributos grotescos do arquétipo: o "craniozinho calvo", os "olhinhos vagos e azulados, sem pestanas, como se a ciência lhas tivesse já consumido" [cf. OM: 69].

O corpo de Eusebiozinho é, aliás, quase temático: é a própria figura da **repulsão física**, pelo menos para Carlos que, muito mais tarde, já em Lisboa, sente reavivar-se a antiga repugnância que ele costumava inspirar-lhe em Santa Olávia:

> Mas, apenas sentiu na sua mão aquela carne molenga e trémula, ressurgiu nele essa aversão nunca apagada - que já em pequeno o fazia cair sobre o Eusebiozinho, esfrangalhá-lo, sempre que as Silveiras o traziam à quinta. [OM: 606].

Recorde-se que a representação de Eusebiozinho adulto integra em pleno a focalização interna de Carlos. Daí que a tal repulsiva impressão de **moleza** acabe, afinal, por constituir o traço dominante da representação física (e moral) do Silveira. Já em criança, sob a perspectiva de Vilaça, mas testemunhando um momento de intrusão da omnisciência do narrador, se lhe acumulam os sinais (já esboçados na representação da sua mãe e, sobretudo, na da Viscondessa) da invertebralidade e da indiferenciação mole: perninhas bambas e flácidas, olhos mortiços, mãozinhas pendentes. Na inesquecível cena da recitação, o seu fio de voz "lento e babujado" como água de "uma torneira lassa" [cf. OM: 76], o suor com que termina a melopeia, o próprio langor da cadência recitativa - recompõem o imaginário da **abjecção viscosa**. E o seu vício de esfuracar o nariz, a "amarelidão de manteiga" da sua "facezinha trombuda", o seu "excesso de lombrigas" [cf. OM: 69], a pérfida insinuação, por Afonso, de que ele nunca se lava para não se constipar - acrescentam a esta sujidade pastosa o registo da patologia.

Afonso, de resto, acha-o "enfezado" e "estiolado"; induz-se, também por esta via, a sugestão castradora e desvirilizadora da influência da mãe (entendida, evidentemente, como típica da "educação à portuguesa", materna e eclesiástica, como o fora igualmente a de Pedro da Maia). No dizer de Afonso, o menino anda "couraçado de rolos de flanelas" [cf. OM: 78]. Este excesso vestimentar emblematiza a acção sufocante da mãe: insígnia da função materna, as saias da mãe reaparecem no xale que Eusebiozinho leva amarrado na

cabeça, quando, adormecido, é levado em braços para casa, como um "fardo escuro, embrulhado em mantas" [cf. OM: 76].

Efectivamente, o vestuário sublinha, no corpo do Silveirinha, a sua vocação de **caricatura**. Escrupulosamente vestido de guerreiro, de anjo ou de viúvo, não resiste, no entanto, a outra das suas vocações: a sova. A lamentável cena da tareia que Carlos (por muitas razões, mas sobretudo por esse asco incontível que sente reacender-se quando lhe toca) acaba por lhe dar no capítulo XVI - acumula e intensifica, na imagem corporal de Eusébio, as imagens da baixeza, da sordidez, da invertebralidade. Encolhido, atarantado, escanifrado, desengonçado, balbuciante, trémulo, arquejante, o infeliz é nessa ocasião sacudido, atirado contra a porta de uma cocheira; as lunetas negras e o chapéu coberto de luto voam-lhe; e, para terminar, já de bruços nas pedras, é estatelado pela bota de Carlos para cima de uma sarjeta com imundícies de cavalo [cf. OM: 606].

Na descrição que Afonso, deliciado, faz a Vilaça do episódio infantil em que Eusébio, vestido de anjinho, é mutilado e sovado por Carlos –

> O Eusebiozinho aos berros pela titi, todo desfrisado, sem uma asa, com a outra a bater-lhe os calcanhares dependurada de um barbante, a coroa de rosas enterrada até ao pescoço, e os galões de ouro, os tules, as lantejoulas, toda a vestimenta celeste em frangalhos..." [cf. OM: 77]

- vão reencontrar-se, por outro lado, no plano directamente físico, alguns dos motivos icónicos que ilustram o estilo alambicado e florido da carta de Alencar, que ele "ornara de flores e de galões dourados como uma capela em dia de festa" [cf. OM: 79].

Da mesma forma, aqui se reencontra a pulsão sádica que este estilo delicodoce parece convocar (a agressão de Carlos a Eusebiozinho é paralela ao "repelão" que Afonso, enojado, dá à carta de Alencar, ou à sugestão do último verso do poema de Craveiro, que, no hotel Central, Ega recita provocadoramente ao mesmo Alencar: "O Alencar de Alenquer / quer cacete!" [cf. OM: 173]).

Assim se evidencia a clara correspondência entre a omnisciência do narrador, e o ponto de vista crítico de Afonso e de Carlos da Maia. Assim se reconstitui no romance o conglomerado figurativo da abjecção; e assim activamente se reconvoca, numa espécie de cena de retaliação *fálica*, a repulsa violentamente **orgânica** por essa amálgama constituída pelas imagens da retórica ornamental, da devoção beata, do grotesco feminóide e do romantismo enjoativo e torpe.

A este conglomerado somático-semântico, que o corpo "molengão e tristonho" de Eusebiozinho materializa, deve ainda acrescentar-se, na idade adulta, e já viúvo, o aviltamento erótico e a propensão fúnebre da personagem (já deduzível da imobilidade,

da flacidez e das lombrigas). Em suma: a representação caricatural do imaginário ultra-romântico.

Em Sintra, no capítulo VII, o seu aspecto é particularmente abominável: ostenta, suplementarmente (como no dedo da Viscondessa), uma rodela de tafetá negro sobre o pescoço, tapando alguma espinha rebentada. É justamente em Sintra que Carlos e Cruges testemunham uma cena grotesca de humilhação erótica e sentimentalismo pelintra, protagonizada pela temível Concha e por Eusebiozinho que, desde que está na capital, cultiva os amores de lupanar. No final do romance, coroam-se no corpo do Silveirinha as disposições de abjecção erótica, de feição sado-masoquista. Qual mãe castradora, a segunda esposa ("forte e corada, estalando no vestido"), com quem fora "obrigado a casar", parece que o "derreia à pancada", como Carlos ao anjinho. E, mais doente, mais encolhido e indolente, Eusebiozinho lá termina caminhando lentamente, seguindo a sua sombra [cf. OM: 705].

1.3.3 O corpo social lisboeta

Os dois mais velhos amigos de Afonso em Lisboa, o velho *dandy* D. Diogo e o general Sequeira, constituem fisicamente um singular conjunto, entre a deliquescência aristocrática e a virulência militarista e sanguínea.

D. Diogo, velho cortesão, representa a decrepitude física do amor romântico, donjuanesco e palaciano. Lânguido por cultura e por caducidade, o "decrépito leão" [cf. OM: 107], usa sempre uma rosa-de-musgo na botoeira e passa constantemente a longa mão pelos bigodes brancos, que ainda frisa. A lentidão elegante dos gestos e o desdém mundano da sua voz "rouca e surda" [cf. OM: 113] devem um pouco à bronquite, que lhe inspira um horror ao ar e o obriga a alternar a água chàzada com a gemada e o emplastro. É notável o isomorfismo *claustrofílico* destas figuras associadas à languidez: o horror ao ar e à exterioridade, a sua tendência para a calafetagem, as sufocações, os espasmos (veja-se o caso da Viscondessa). Conquistador de larga experiência e gabarito, devem-se-lhe algumas das máximas mais profundas das várias *artes de amar* expostas no romance. "Ali há mulher!", diz ele de Ega [cf. OM: 116]. D. Diogo bem defende que essas coisas nunca se devem saber: a cozinheira é o seu último amor. E o estômago acaba assim, também nele, por ter a última palavra.

O general Sequeira, atarracado e apopléctico, grande amador do ponche, parece, pelo contrário, estar sempre a estourar de sangue [cf. OM: 107, 113, 323]. Mesmo enquanto dormita, velando Afonso, tem "todo o sangue na face" [cf. OM: 676]. É uma curiosa figura imbuída de um *priapismo* paroxístico, discretamente sugerido, mas suficiente para caricaturizar o imaginário da virilidade bélica. O estado de irritação congestiva é nele permanente: a respiração sibilante, os olhos chamejantes, os grunhidos surdos, as fumaças furiosas fazem-no fisicamente assemelhar-se ao seu chicote que, no hipódromo, entalado debaixo do braço - "tremia na ponta como ávido de vergastar alguém" [cf. OM: 323]. Morre à saída dos *cavalinhos*. O general Sequeira, apesar da sua morte menos edificantemente equestre, confirma a persistência, nos romances realistas, desse tipo de velhos generais, que Jean Borie define como "survivants coriaces d'une archaïque virilité féodale"[cf. Borie 1973: 147].

Já no marquês de Souselas, a antiguidade do título ajusta-se à robustez física e à voz possante de homem das lezírias. Tem os gestos exuberantes e largos, a figura maciça e dominadora e, como Brown e Baptista, a "estatura desempenada" [cf. OM: 120]. A franqueza castiça mas cortês do seu trato transparece na galhardia do "largo chapéu desabado" que, do alto da sua égua, tira profundamente para cumprimentar Maria [cf. OM: 524]. O marquês parece respirar saúde e hábitos vigorosos. As suas tendências liberais e positivas, as suas peculiares sínteses devastadoras e a truculência com que as esbraceja parecem determinadas pela sua desenvoltura muscular. Ao achacado D. Diogo, o marquês aconselha ginástica e "muita água fria por essa espinha"; e considera: "A doença é um mau hábito em que a gente se põe. É necessário reagir..." [cf. OM: 123].

Entretanto, e significativamente, é a **garganta** o ponto fraco deste homem de convicções e voz tonitruantes. A partir do capítulo X, entristece, de pescoço enterrado num enorme *cache-nez* de seda branca. Até ao final do romance, este acessório acompanhá-lo-á sempre, substituído ou acompanhado de outros resguardos [cf. OM: 303, 586, etc]. O marquês abafa-se muito, apalpa constantemente a garganta, faz gargarejos, como D. Diogo teme as correntes de ar, preocupa-se com a salvação da sua alma - e, à cautela, tira mesmo o chapéu ao passar à porta de uma igreja. No entanto, no sarau, os ardentes *gargarejos* de Alencar entusiasmam-no; excitado, e já esquecido dos achaques, de *cache-nez* desapertado, bate palmas - e as palmas do marquês retumbam sempre como malhos [cf. OM: 121, 609]. A esta figura viril não faltam os acessórios fálicos: empunha o taco de bilhar como um pampilho de campino [OM: 118].

Esta figura da virilidade temperamental tem, pois, suas fraquezas físicas e sentimentais. Apreciador de cavalos, e de pés femininos, é doido por música, que às vezes o faz chorar e quase sempre lhe abre o apetite [cf. OM: 28]. Ama a sua Manueleta (uma criada?). Morre cedo - ele que, quando tinha medo de morrer, se fechava no quarto com o seu capelão, com quem acabava por jogar às damas.

Ao vigor largo e desembaraçado do marquês corresponde a indolência, o retraimento e o constante **embaraço** do maestro. Cruges parece permanentemente enredado na sua roupa: anda abotoando o paletó, "atarantadamente" [cf. OM: 219], "furiosamente" [cf. OM: 137], enquanto entra, sai ou desce aos trambolhões. Tem sempre a sobrecasaca mal feita, ou de abas demasiado compridas. Ora multiplica os acessórios vestimentares (*cache-nez* de seda na mão, guarda-chuva debaixo do braço), ora se engana na escolha da *toilette*, ora se esquece de um agasalho, ora se sepulta num xale-manta emprestado pela mamã. Ou, mais metaforicamente, pode todo ele surgir "embrulhado em crepes sobrepostos de melancolia." [cf. OM: 136].

Esta relação problemática com o vestuário associa-se a uma timidez melancólica, que por vezes se lhe converte em profundo e sorumbático *spleen*. Nestas alturas, parece ainda mais murcho e encolhido, boceja desconsoladamente, arrasta os passos, fica finalmente amodorrado; procura então um canto em que se refugia - para aí ficar enroscado, mudo e imóvel. Sempre arrepiado, tem tendência à *hibernação* íntima, ao refúgio de esquecimento e langor, que a protecção dos agasalhos pode proporcionar. A sua natureza tímida tem a vocação dos pequenos recantos - "lugares de quietação e de sombra, onde se aninha com um conforto maior o cismar dos indolentes..." [cf. OM: 237].

Talvez pela sua indolência, ou pela casualidade que parece governar os seus movimentos, o maestro aparece por vezes tratado como um **objecto**: "encalhara" junto do piano, na casa de Dâmaso [cf. OM: 558], "estacionara", depois do sarau, à esquina do Chiado [cf. OM: 614]. Ocioso, sempre atrasado, o seu desleixo crónico procura o aconchego da interioridade e da inércia. Cruges é, dessa forma, um representante, no romance, do imaginário valorizador do íntimo e do passivo. A estes valores, todavia, o maestro acrescenta um embaraçoso pendor para a **dissonância**. Mesmo enterrado na gola do paletó, no fundo da frisa, num canto do sofá ou do *break*, é típico em Cruges o súbito *desajustamento* físico - salta de dentro dos seus agasalhos, pula, grunhe, ruge de repente, por lhe terem esquecido as queijadas, ou por lhe ser intolerável a fífia do cantor no teatro.

Quer impaciente, quer enfastiado, o maestro é de humor instável, homem de **apetites** [cf. OM: 220/221, 223, 232/ 233, 240/241]. Nele, os pequenos vícios físicos - a comida, as cartas, as prostitutas espanholas - levam sempre a melhor sobre o espírito: e, mesmo improvisando ao piano, com os olhos errantes pelo tecto, "vagueia por Maendelssohn e Chopin, depois de ter devorado um prato de croquetes." [cf. OM: 122]. Mas tem a sina de nunca satisfazer os apetites; aliás, sai sempre "pesado" dos almoços e dos jantares [cf. OM: 222, 250]

Ao desajeitado Cruges, como a outras personagens, cabe-lhe às vezes rematar comicamente certos episódios - como o da ida a Sintra, ou o da visita justiceira a casa de Dâmaso. Três situações emblematizam no romance o seu acanhamento, a sua vocação de fracasso e a relação de incomodidade com o seu vestuário, que prefiguram esse permanente mal-estar com a sua própria *pele*. Alegoricamente, é como se os *sapatos* do maestro sempre lhe fizessem doer os *pés*. Primeiro, visitando a *Toca*, e em contraste com as *toilettes* campestres de Carlos e de Maria, a casaca escura e mal feita que usa enche-o de mal-estar, acabando por recair num dos seus acessos de *spleen* e de mudez, estragando o jantar [cf. OM: 524]. Depois, arrebanhado ao acaso para acompanhar Ega a casa de Dâmaso, hipercorrige também a solenidade da roupa: aparece perfilado, "de chapéu alto, entalado numa sobrecasaca solene, com botins novos de verniz"; e toda a visita parece rígido de dor, terrivelmente constrangido, por causa dessas duas análogas crueldades - a da humilhação de Dâmaso, e a dos seus próprios e torturantes botins novos [cf. OM: 550/563]. Finalmente, no sarau, durante a sua sábia interpretação de Beethoven, está sentado num banco tão baixo, que roçam pelo chão as abas da casaca, cuja gola lhe foge também para a nuca - e ele termina por fugir também [cf. OM: 596/597].

Cruges, figura do acto falhado, reserva no entanto uma surpresa final. Dez anos depois, Carlos reencontra-o, como sempre vermelho e atarantado, de nariz bicudo, e passando nervosamente a mão pela grenha crespa que cai sobre a gola do paletó claro, agora muito bem abotoado. Compusera entretanto uma ópera cómica, espanholada e, parece, muito apreciada. E o maestro em breve desvenda o motivo do seu nervosismo: tem que ir posar para Barradas, o pintor que lhe anda fazendo o retrato. E, desabotoando finalmente o paletó, "mostrou-se em todo o seu esplendor, com dois corais no peitilho da camisa, e a batuta de marfim metida na abertura do colete." [cf. OM: 695].

Em contraste com o atabalhoamento do maestro, resplandecem Craft, Darque, Clifforfd e Steinbroken. Estes louros ingleses (genuínos, ou "de estampa") são a figura da **correcção formal**.

A frieza, o cepticismo e a placidez impassível de Craft casam bem com o seu laconismo, a sua musculatura de atleta, o seu olhar claro. Para o Ega, o inglês é um corpo quase temático - "a melhor coisa que havia em Portugal" [cf. OM: 108], ou, pelo menos, "das melhores coisas que tem Lisboa" [cf. OM: 154]. E tanto o entusiasma em Craft o seu "temperamento byroniano" [cf. OM: 108], como "aquele ar imperturbável de *gentleman* correcto" [cf. OM: 153].

Pelo menos, Craft parece ser das personagens mais asseadas do romance. De *robe-de-chambre* ou de gravata branca e flor no paletó, "fresco, alvo, engomado, correcto" [cf. OM: 344], respira alvura e impecabilidade. No capítulo XIV, multiplicam-se as referências às várias etapas da sua higiene pessoal: faz a barba, ensaboa a cabeça, enxuga a cabeça, veste-se - enquanto Eusebiozinho, todo de preto, limpa as unhas com um canivete [cf. OM: 464/465].

Discretas mas repetidas menções assinalam outro dos seus hábitos de Craft: a sua constante proximidade das **bebidas** [cf. OM: 175, 274/275, etc.]. De resto, o inglês tem sempre, e sobretudo nos momentos de crise, calma, método e coisas boas para comer e beber em casa. Fleumático como convém ao tipo da "boa raça inglesa", a sua impassibilidade positiva perante os excessos de emoção dos meridionais encerra algum céptico desdém. Não é talvez o **coração** o seu ponto fraco. Porém, terminará regressado a Inglaterra e, segundo Carlos, muito envelhecido e queixando-se do **fígado** [cf. OM: 701].

O visconde de Darque, com os gestos de condescendência bem humorada de fidalgo cavaleiro e dono de uma coudelaria, apresenta semelhanças físicas com Craft. Mas, louro e plácido como o inglês, é mais *carnal*: começa a engordar [cf. OM: 315].

Já no sorriso mal disfarçado de Clifford, proprietário da famosa égua *Mist* e condiscípulo de Craft em Eton, acentua-se o desdém perante os desmandos populares no hipódromo. Louro, forte e chique como Craft, é um pouco *poseur* e, para melhor marcar a sua condescendência superior, estica mesmo a sua linha de *gentleman*. [cf. OM: 321, 326].

Mas é na impecável apresentação de Steinbroken que se sublima a correcção formal destes *gentlemen*. De tal forma, que é o advérbio *excessivement* que definitivamente o caracteriza - dito a meia-voz, com gravidade, e esfregando cautelosamente as mãos.

O conde de Steinbroken é diplomata e esticado. Parece sempre fresco e resplandecente - mesmo depois do seu desagradável ataque intestinal. A avaria das entranhas não macula a pose exterior desta espécie de Gouvarinho cantor e finlandês, que parece inglês e fala português com sotaque francês. É louro como uma espiga (que algumas vezes parece

desbotada), afável e sorridente (embora às vezes esse sorriso pareça "franzido e difícil"), de olhos azuis claros e frios (que têm, por vezes, "no fundo da sua miopia a dureza de um metal" [cf. OM: 117/121]).

A representação - icónica, entre todas - do diplomata finlandês explicitamente utiliza o léxico da "gravura" de moda, processo habitual de alguns romances oitocentistas [cf. Hamon 2001]; a alusão à "estampa" pode sugerir uma silhueta a duas dimensões, sem espessura, talvez equivalente à falta de *conteúdo* que caracteriza a personagem. Steinbroken veste ao rigoroso figurino britânico e cobre-se de insígnias do *chic* - de rosa-chá na botoeira, *crachat* ou grã-cruz sobre o colete branco, ou, no hipódromo, de chapéu branco e a competente ferradura de rubis na gravata. A partir das corridas, aliás, aparece sempre acompanhado do seu lânguido secretário. Não se lhe referem outros afectos. As figuras dos três *gentlemen* do romance, figuras plásticas da Ordem viril e anglófila, contêm, todas elas, o seu princípio interno de desconstrução.

Não é só Eusebiozinho quem tem o hábito deplorável de arranjar as unhas com um canivete. Dâmaso faz o mesmo. Mas o seu canivetezinho é de madrepérola [cf. OM: 197]. Salcede tem outros gestos igualmente pouco graciosos: cata películas dos beiços [cf. OM: 192], põe muitas vezes de fora a ponta da língua, falha as carambolas, dá palmadas nas coxas, bamboleia as pernas, fica facilmente "embezerrado" [cf. OM: 378], segue para a lição de esgrima "com uma lentidão de rês desconfiada" [cf. OM: 200].

Se Eusebiozinho é, na história, a figura da detestável moleza, Dâmaso não é melhor tratado: é grotesco e frouxo como o outro, mas em redondo e fanfarrão. Salcede pode encarnar um oximoro narratológico: sendo uma das personagens mais *planas*, ao nível da composição, é a personagem *redonda* por excelência, ao nível da figuratividade e da semântica ficcional. Essa literal **redundância**, interior e exterior, física e moral, da sua figura, é aliás assinalada, com outra intenção, em conversa entre Taveira e Carlos: "Tinha figura, interior e natureza de péla! Com quanto mais força se atirava ao chão, mais ele ressaltava para o ar, triunfante..." [cf. OM: 448].

A sua exuberância física manifesta-se sobretudo pelo rubor que, a todo o momento, se lhe espalha no rosto[4]. Sobretudo, acentua-se-lhe a tendência a "estourar de gozo" [cf. OM: 158,

[4] Os rubores de Dâmaso: "aplicado e vermelho" [cf. OM: 190], "vermelho e radiante" [cf. OM: 201]; "afogueado e triunfante" [cf. OM: 121], "face em brasa" [cf. OM: 257], "as bochechas esbraseavam-se-lhe de satisfação" [cf. OM: 266], "afogueado, flamante" [cf. OM: 337], "vinha da província cheio de cor, cheio de sangue" [cf. OM: 373],

310], quando consegue a atenção de Carlos, ou quando fala das suas conquistas. O rotundo Salcede materializa a imagem da **carnalidade**.

A primeira imagem de Dâmaso já o descreve "frisado como um noivo de província" [cf. OM: 157]. A sua marcada vocação amorosa torna-o depois transbordante de *verve*, falando dos seus amores. Dâmaso não faz segredo das suas tácticas de conquista, e alardeia uma *arte de amar* bem simples: " - Eu cá, com mulheres, a minha teoria é esta: atracão! Eu cá, é logo: atracão!" [cf. OM: 177]. A mesma **expansividade** caracteriza o seu corpo rotundo: "As coxas roliças estalavam-lhe de gordura dentro da calça de casimira preta." [cf. OM: 374]. Baixote e gordo, "ovante, barrigudo" [cf. OM: 426], são redondas as bochechas, as coxas, as nádegas; tem os olhos azulados e bugalhudos, que às vezes mais arredondam o espanto, o medo ou a fanfarronice; e até os botões de punho que exibe são duas enormes bolas [cf. OM: 188]. Dele diz, significativamente, Machado da Rosa, "Dâmaso é uma figura **desorbitada** de pura sátira" [cf. Rosa: 361 - sublinhados nossos].

Este mesmo autor insinua uma semelhança entre o próprio Carlos, no seu "egoísmo vitorioso e risonho" [cf. Rosa: 373], e o ídolo Tchi, que tutela a sala de estar da *Toca*. Mas, mais do que com Carlos, parece ser com Dâmaso que o monstruoso ídolo Tchi detém parecenças - ao nível físico, mas também ao nível moral, naquela espécie, tão caracteristicamente queirosiana, de figuração sintética psicossomática. E, através desta associação de ambos a Tchi, talvez possa ainda perceber-se os tortuosos e ambíguos motivos de constituir Dâmaso, talvez estruturalmente, um *duplo grotesco* da elegante e aristocrática personagem cujo patronímico dá o título ao romance.

De facto, para além do nome esdrúxulo, Dâmaso Cândido de Salcede faz questão de ostentar uma colecção prodigiosa de insígnias onomásticas, todas tão elaboradas como o nome: "deu um puxão à camisa para mostrar melhor a marca que era um *S* enorme sob uma coroa de conde" [cf. OM: 193]. O mesmo timbre assinala o seu luxuoso papel de carta, o reposteiro da sua sala, e o vistoso cartão de visitas, tão esplêndido como a sua caligrafia. Mostra, na mão, um "grosso anel de armas". No romance detalham-se-lhe as

---

"balbuciava, escarlate" [cf. OM: 374], "protestava, com as orelhas vermelhas" [cf. OM: 375], "exclamou, vermelho" [cf. OM: 378], "corou de gozo" [cf. OM: 193].

toilettes especiosas (e as respectivas dissonâncias): desde o luto integral, mas de flor ao peito [cf. OM: 373], ao véu azul no chapéu, nas corridas. Dâmaso corporiza verdadeiramente, n'*Os Maias*, o campo eminentemente icónico e ostentatório do *parvenu* [cf. Hamon 2001: 165] - e da sua emulação aristocrática.

Filho de um Silva, agiota e talvez judeu, Salcede tem uma adoração incurável por Carlos, verdadeira flor do *chic*[5]. Tal adoração manifesta-se-lhe sobretudo nos gestos físicos. Parece querer apoderar-se, penetrar-se dele: agarra-lhe nos braços, abre-lhe os braços, passa-lhe os braços pela cinta, dá-lhe abraços ternos. Sentindo-se traído por ele, termina por o trair - mas continua a adorá-lo. Tenta fugir de Carlos, mas nunca consegue: no Chiado, a tabacaria onde se refugia não lhe evita a ameaça sobre as orelhas; e, no capítulo final, tenta fugir para dentro de uma confeitaria, mas acaba por o cumprimentar com o antigo desvanecimento. Mas Dâmaso parece feliz, na última imagem que, na obra, lhe sintetiza o físico paradigmaticamente redondo e abdominal:

> O Dâmaso, barrigudo, nédio, mais pesado, de flor ao peito, mamando um grande charuto, e pasmaceando, com o ar regaladamente embrutecido de um ruminante farto e feliz. Ao avistar também os seus dois velhos amigos, teve um movimento para se esquivar, refugiar-se na confeitaria. Mas, insensivelmente, irresistivelmente, achou-se na frente de Carlos, com a mão aberta e um sorriso na bochecha, que se lhe esbraseara. [OM: 697/698]

N'*Os Maias* há, apesar de tudo, quem tenha o sentido das responsabilidades práticas. Taveira, por exemplo, trabalha no Tribunal de Contas e, por isso, as noitadas fazem-lhe mal. Este "bom tipozinho de lisboeta fino", como o define o Ega [cf. OM: 701], tem um bonito bigode, veste com apuro e é lisboetamente estrangeirado: considera, docemente, que o país está perdido, saboreia uma *cigarette*, envolve-se numa *ulster*, abafa-se com um *cache-nez*, adora como Carlos o chique do climas frios. Para descrever, impressionado,

---

[5] Dâmaso perfuma-se para Carlos "como para os braços de uma mulher" [cf. OM: 177]; não despega os olhos dele, segue-o para todo lado, cola-se-lhe à ilharga, segue-lhe os olhares; adula-o, quer impressioná-lo, e imita-o, da barba aos sapatos, "com uma minuciosidade inquieta" [cf. OM: 190]).

Maria Eduarda e o marido (o qual, por acaso, também aprecia "as elegâncias do frio" [cf. OM: 451]), usa quatro galicismos e um anglicismo [cf. OM: 212, 214]. De resto, tem uma excelente relação com a Paca, que é espanhola, e com quem, "juntinhos na mesma cadeira", manifesta o seu típico "ar terno de chulo" [cf. OM: 639]. É vizinho e visita de Carlos: ocupa-lhe regularmente a frisa no S. Carlos, informa-o das novidades da Baixa, aquece-se à sua lareira, bebe-lhe o ponche, ganha-lhe ao dominó. É legítimo supor que aquele termo de "chulo" não se refira apenas às suas actividades eróticas.

Com Teles da Gama partilha algumas características, além da inicial onomástica. Deste distinto político de bastidores, há apenas muito breves e redundantes notações físicas: anda gingando de leve e sorri sempre, mostrando uns dentes magníficos [cf. OM: 295].

Embora o conde de Gouvarinho seja também um homem de sociedade, respira sempre, como Steinbroken, a douta solenidade política. Parlamentar festejado, deve-o em grande parte à voz, "lenta e rotunda" [cf. OM: 142], e às lunetas que faiscam de ideal. É um homem sério, de bigode encerado como as suíças de Cohen, e de pêra curta. Recordemos que a seriedade, a ponderação, a literal *gravidade* constituem o alvo preferido da *ligeireza* espirituosa da ironia [cf. Hamon 1996].

Reservado quando é preciso, expansivo frequentemente, grave sempre, o conde sorri com bonomia e superioridade, e cruza muitas vezes, compenetradamente, as mãos por baixo das abas da casaca. Só lamenta a sua maliciosa e terrível falta de memória - que o atraiçoa e o faz ficar remexendo ansiosamente, com a mão na **testa**. De resto, adora Carlos, excepto quando este lhe abandona a mulher. É até por baixo da sua **fronte** inspirada, esculpida em barro, que eles trocam o primeiro beijo. O seu particular *complexo da fronte* e o seu pendor declamatório aproximam-no de Alencar.

Sousa Neto, seu amigo e alto funcionário da Instrução Pública, embora ignore a literatura inglesa, não conheça sequer Badajoz, nem recorde com precisão o seu Proudhon, é também um digno político, e põe também as mãos atrás das costas. Ostenta - sinal de prosperidade - três enormes corais no peitilho da camisa, além da Comenda da Conceição. É alto, escaveirado, de barba rala, marido de uma senhora forte, vestida de escarlate e com um farto buço. Este típico casal contrastante janta em casa dos Gouvarinhos, e o ministro trava-se de razões com Ega, depois do café. É também um **homem grave** [cf. OM: 392, 398], não joga bilhar, embaraça-se ao recordar Maria Monforte [cf. OM: 397], e acha o amor um assunto escabroso [cf. OM: 398].

Já o banqueiro judeu Jacob Cohen, que também não se interessa por literatura, tem, por seu lado, uma paternal condescendência com a caprichosa volubilidade do Ega. Os bonitos olhos (típicos dos semitas, como dos árabes), aliam-se-lhe ao apuro da figura baixa, às suíças prósperas e retintas, ao diamante no dedo, aos dentes bem tratados. Sorri muito, no jantar do hotel Central, com um sorriso indulgente, às vezes enfastiado, sempre superior. Fornece o champanhe para a *Villa Balzac*. É para Ega um **pai**: que, quando é preciso, também sabe erguer a voz e ser severo, chamando-o à razão no caso da briga com Alencar, ou prometendo-lhe pontapés, quando descobre que o Ega anda a namorar-lhe a mulher. A esta, parece que deu bengaladas e, paternalmente, perdoou. Constitui, por via disso, mais uma figura da Ordem - e da sua subversão.

Palma Cavalão é um futuro membro da classe política, e detém algumas semelhanças físicas com os seus comparsas Dâmaso e Eusebiozinho. Usa, por exemplo, como o Silveirinha, lunetas de vidros grossos, tem como ele face balofa, cor de cidra, e dedos moles, de unhas roídas (não necessitando, talvez por isso, de utilizar o canivete). Mas é gordo e baixo como Dâmaso, como ele dá puxões à calça, que usa colada à coxa e, como ele, ornamenta a carteira com uma reluzente coroa nobiliárquica - mas, mais modestamente, é de visconde e de prata, e não de conde e de ouro, a coroa de Palma. É uma personagem em ascensão.

Está em Sintra, onde o encontram Carlos e o maestro, com Eusebiozinho, numa pândega de espanholas, espécie com que este "benemérito" manifesta afinidades electivas. Debita, também ele, com o seu "infinito salero" [cf. OM: 544], uma modesta receita para uma *arte de amar*, aplicável justamente à sua especialidade erótica [cf. OM: 230/231]. À mesa do Nunes, de colete **desabotoado**, Palma "babuja" uma laranja [cf. OM: 226, 229] (e recorde-se que Eusebiozinho, recitando, também "babujava"). No seu gabinete, **desabotoa** o jaquetão [cf. OM: 541]. E, tanto num local como noutro, bebe sempre genebra [cf. OM: 247, 542]. *Não tem* pescoço [cf. OM: 226]; mas, tendo sempre a face luzidia, limpa com o guardanapo a boca, a testa e o **pescoço** [cf. OM: id.] - ou o sítio onde este deveria estar.

2. Antítese e ironia

Depois desta revista a algumas das figuras e motivos do corpo social do romance, julgamos poder concluir que, no âmbito lógico do imaginário antitético que aparentemente as rege, as figuras descritas parecem genericamente conformar-se à sistemática oposição entre os os *limpos*, os **superiores** (isto é: fortes, enérgicos, luminosos, cultos, estrangeirados, elegantes, coerentes, racionais, concisos, etc.) e os *sujos*, os **inferiores** (fracos, moles, obscuros, ignorantes, provincianos, gordos, dispersos, sentimentais, prolixos, etc.). Esta oposição atinge, por vezes, requintes especiosos: recorde-se Craft, com a sua enérgica higiene, mesmo ao lado de Eusebiozinho, com o seu uso peculiar dos canivetes.

Porém, apesar da sua canónica elevação trágica, serão, como já pudemos perceber, as próprias figuras centrais do romance - Carlos, Afonso, Maria Eduarda - quem, por diferentes modos, desconstruirá esta coerência antitética. Sob o modo da ironia, a representação das personagens secundárias reproduzirá tal desconstrução.

Às figuras viris cujas características plásticas vocacionariam para a *pureza* e superioridade espiritual - os *gentlemen* elegantes, nobres ou estrangeirados, ricos, cultos e imperturbáveis - estiliza-se-lhes até à caricatura a correcção formal, ou revela-se-lhes as ocultas e *baixas* fraquezas carnais. O mesmo princípio interno de desconstrução preside às representações de outras virilidades mais lisboetas, mais vernáculas (o marquês) ou mais mundanas (Taveira, Teles da Gama). A virilidade coriácia e congestiva de um general Sequeira é tão pouco valorizada como a virilidade cortesã do decrépito D. Diogo.

As doenças, fenómeno tipicamente somático, vêm frequentemente esclarecer, modificar ou confirmar a qualidade do investimento simbólico inerente à corporalidade das personagens. Registe-se que, no romance, abundam alusões a figuras afectadas das mais variadas **doenças** - embora com preferência para as patologias respiratórias, com curiosa predominância para as afecções laríngicas[6]. Mesmo indirectas, há repetidas menções de

[6] A primeira libra que Carlos ganhou com o seu trabalho foi por salvar de um garrotilho a filha de um brasileiro [OM: 129]; durante a guerra com a Prússia, conta Maria a Carlos, Rosa tivera justamente o garrotilho [OM: 104], em Celorico houve, segundo Ega, uma terrível epidemia de "anginas diftéricas" [OM: 104]; o general Sequeira padece de respiração silvante [OM: 113]; D.Diogo tem bronquite, sufocações e uma tosse cavernosa [OM: 113]; um

outras patologias, algumas mortais: gota, tísica, hemorragia cerebral, ataque intestinal, dispepsia, sífilis, apoplexia, reumatismo (o reumatismo de Sequeira e o de Afonso aparecem, na história, quase em simultâneo [OM: 475, 648]). O *incómodo de entranhas* que aflige o pobre Steinbroken é diplomaticamente transformado em gota, na informação de Ega a Cohen [cf. OM: 154, 161]. Até Ega se queixa de estranhas "picadas", quando está para adormecer [OM: 135]).

O corpo humano ("esta pobre máquina"[OM: 87], ou "esta velha carcaça" [OM: 102], como diz Afonso) é objecto de constante alusão. A clínica de Carlos é acompanhada da demorada instalação de um laboratório; em menino brincara com estampas de fetos no interior do útero; as perninhas de Tchi (e talvez as de Eusebiozinho) parecem as peles mortas de um feto; e, em Lisboa, já formado, assiste a uma operação ovariotómica. *Os Maias* coligem, assim, um discreto conjunto de alusões misóginas, muito frequentes e sintomáticas do horror finissecular pelo corpo obstétrico, e das suas *terapêuticas* literalmente anti-histéricas [cf. Dottin-Orsini 1993: 231/237].

Outro tópico médico interessante é o do seu estudo sobre as vacinas, que podemos considerar cientificamente avançado: em França a polémica anti-Pasteur (que defendia, como Carlos, o valor profiláctico da inoculação) mobilizou vultos importantes (como Pouchet), integrados na corrente defensora da chamada *geração espontânea*, uma crença pseudo-científica com muitas afinidades ideológicas e *mitológicas* com o discurso literário naturalista [cf. Borie 1981: 42/43].

Carlos parece, assim, um clínico científica e filosoficamente bem informado: influenciado por Michelet, decidiu romper com Hermengarda em Coimbra (decerto impressionado pelas teorias conjugalistas e familiaristas do escritor e filósofo inspirador do naturalismo; as intrigas que lhe moveu depois a ex-amante provavelmente não seriam previstas por Michelet). De qualquer modo, em Carlos, o papel da imaginação estética é determinante na escolha epistemológica: a sedução teórica do naturalismo (que podemos

---

velho amigo de Gouvarinho assoa-se continuamente, dando roncos medonhos [OM: 298/299]; no teatro, onde Carlos foi justamente em busca da condessa, alguém tem um catarro ascoroso [OM: 130]; a padeira alsaciana, vizinha de Carlos e uma das suas primeiras doentes, teve uma pneumonia [OM: 114] e, a *Miss* Sara, Carlos diagnostica-lhe "uma bronquite ligeira" [OM: 352]; e no final do capítulo XVII está muito constipada, segundo a preceptora [OM: 657]; o próprio Alencar (cujas "fervuras do sangue" são o traço fatal do seu temperamento [OM: 238/239]) parece atreito a constipações, motivo da sua presença em Sintra.

identificar com a sedução fantasista pelas formas pitorescas das vísceras e pelo imaginário da salvação humanitária) sobrepõe-se aos aspectos racionais e práticos da ocupação profissional. Na prática, justamente, a medicina serve-lhe interesses eróticos: é a sua qualidade de médico que lhe abre as portas da casa de Maria, que permite à Gouvarinho visitar Carlos no seu consultório, e ter depois com ele um momento de intimidade à cabeceira do filho.

Recém-chegado a Lisboa, Ega anuncia-se doente: o fígado, o baço, uma infinidade de vísceras comprometidas - produto de doze anos de vinhos e águas-ardentes [OM: 104]; também Teles da Gama se proíbe totalmente bebidas e águas-ardentes [OM: 104]. O melancólico jantar do Ramalhete, no capítulo XVII, inicia-se com uma "conversa dormente sobre doenças" [OM: 68]. Aliás, foi exactamente Afonso (que, acabrunhado pelas revelações sobre Maria Eduarda, pretexta nessa noite uma dor de cabeça), quem diagnosticou a generalizada "ocupação geral do país": estar doente [OM: 89].

Já o marquês aconselha, no capítulo V, o achacado D. Diogo sobre a sua saúde: "A doença é um mau hábito em que a gente se põe. É necessário reagir...Você devia fazer ginástica, e muita água fria por essa espinha" [OM: 123]. Mas Carlos, profissional, duvida da eficácia da "oração da manhã" dos *higienistas* como Afonso (a quem o reumatismo vai obrigar a abandonar esse *culto*): como sugere à Gouvarinho, "A água fria e a ginástica têm melhor reputação do que merecem"[cf. 207]. É certo que o marquês, com a sua energia possante e as suas sínteses devastadoras, não está isento de fraquezas e *pieguices*: sentimentalista, hipocondríaco e supersticioso, pode representar - apontando patologias e dando conselhos aos outros - a desmontagem do simplismo de um *higienismo* em voga na época, acompanhando a vulgarização do discurso naturalista de base pretensamente científica. Como diz A. Coleman,

> [...] Eça has used the theoretical tenets of Realism as he understood them in order to actualize the radical presence of *physical* in his texts, to make them *mean* more.
> [Coleman 1980: 215/216 - itálicos do autor].

Em outras figuras, eventualmente mais paternais, mas igualmente *desvirilizadas* - o abade Custódio, o doutor delegado, o conde de Gouvarinho - acentua-se o humano triunfo do corpo, a pacatez anti-erótica ou o desencontro matrimonial. Em Santa Olávia campeia, aliás, uma generalizada deserotização simbólica.

Por sua vez, Gouvarinho e Sousa Neto personificam, no romance, como tentámos descrever, aquilo que melhor pode corresponder à encarnação formal da convenção e da regra: os elementos ironizáveis por excelência. A fraseologia pomposa, as intenções pedagógicas, a gravidade, a pose sentenciosa e o discurso estritamente *institucional*, recheado de aforismos e lugares-comuns - que lhe garantem uma universal univocidade e identificabilidade - configuram textualmente a autoridade, a atitude séria ("e estavam todos três muito sérios"), alvo indispensável da ironia. Com efeito, conforme a síntese de P. Hamon em *L'Ironie Littéraire*, todo o texto irónico tende ao *pastiche* ou à paródia, todo se constrói por *citação caricatural* em relação ao discurso sério, macaqueando-lhe os tiques e as regularidades [cf. Hamon 1996: 26, 66]. Esta forma específica de intertextualidade irónica tem, n'*Os Maias*, abundante actualização.

Em geral, a mecanização da linguagem (Gouvarinho), a rigidez e a teatralidade da pose (Ega, Steinbroken, Alencar, Rufino), a codificação regulamentada e repetitiva, todas as formas representativas da *redundância* são, no romance, e em Eça, objecto de mimetismo caricatural. É ainda, e sempre, a instância paternal e o discurso da gravidade que se desqualificam. Nos declamadores e nos políticos, o dispositivo da recitação assegura uma especial acumulação de efeitos. Tal dispositivo confere especial importância às modulações prosódicas, à gestualidade e ao rosto, campos de manifestação simultânea da linguagem e do corporalidade.

A redundância entre corpo e espírito atinge, na representação de Dâmaso (físico e interior de *péla*), um caso culminante. Mas já em Santa Olávia, conforme notámos, unanimemente as personagens parecem ostentar o *destino* legivelmente inscrito no corpo. Em Lisboa, as relações simbólicas do corpo das personagens com o seu sentido íntimo parecem geralmente mais matizadas: regista-se a vigência mais complexa da alegoria, do estereótipo, multiplicados pela pluralidade e minúcia dos acessórios; além disso, como sabemos, a contradição interna, própria de cada personagem, representa-se muitas vezes temporalmente diferida (tal como acontece com a fortuna de certas personagens, como Cruges ou Alencar); e, deste modo, a sua representação física é intimamente complementar de aspectos afectivos, relacionais e ideológicos (como o mostram as representações de D. Diogo, Sequeira, do marquês, dos *gentlemen*, dos políticos).

As figuras tipicamente repelentes, detêm, pelo contrário, ao longo do romance, um modo notavelmente isotópico de representação. Atribuem-se-lhes, de uma vez por todas, todos os traços da *impureza* e da efeminação negativa: a gordura, a passividade, a moleza, a

sujidade, a viscosidade, a patologia. Carlos resume Palma a uma "coisa sebácea e imunda" [OM: 465]. Ao redondo Dâmaso chama Ega "bola de lama humana" [OM: 474].

Aquilo que designámos por *conglomerado figurativo da abjecção* compõe-se, indiferenciadamente, de grotesco invertebral, de cobardia moral e física, de devoção ignorante e beata, de torpor, de erotismo torpe e de romantismo delambido. O jantar do hotel Central oferece a este respeito exemplos particularmente sugestivos: comenta-se o crime na Mouraria, entre fadistas e faias, onde houve um ventre rasgado à navalha; romantismo e naturalismo trocam epítetos de exacerbada escatologia literária, tratando-se mutuamente de *literatura latrinária*; Ega descreve fantasiosamente a cobardia dos soldados nacionais, a debandar vomitando perante um marujo do Norte; ananás mastigado mistura-se com pontas de cigarro, no prato de Alencar; e o jantar acaba com a compostura destroçada, cadeiras viradas, insultos, convivas desabotoados e vociferantes, todo um ar de taberna, "uma bulha de faias" [OM: 174].

As categorias da abjecção são, aliás, extensíveis ao *corpo social* no seu todo: segundo o marquês, toda a gente em Portugal tem asma, pedra, gota, todos andam "meios podres" [cf. OM: 123]; ao regressar a Lisboa após dez anos, Carlos acha a gente "feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada" [OM: 697].

O esquema simbólico da baixeza material implica, nestas *figuras de fundo*, traços físicos comuns: a massa corporal (Dâmaso, Palma, Viscondessa, D. Eugénia) a flacidez muscular (Eusebiozinho, Dâmaso, Viscondesa, D. Eugénia) e, muitas vezes, a baixa estatura (Viscondessa, Dâmaso, Palma). Trata-se, provavelmente, da mais clara remanescência de um imaginário da bestialidade e da patologia, consagrado pelo romance naturalista e inspirado pelo discurso da medicina. De facto, na caracterização destas personagens o corpo é a componente mais intensamente interveniente, enquanto manifestação de uma escondida *verdade*, que ressoa e se manifesta na corporalidade.

A sua representação tende a actualizar um sistema fisiológico-simbólico de observação (a anatomia é uma figura do saber analítico): à maneira naturalista, a periferia do corpo pessoal exibe marcas, indícios, signos a decifrar [cf. Cabanès 1991: 223] - todos eles remetendo para a abjecção feminóide. Jean Borie observa que o vocabulário dos psiquiatras oitocentistas lembra uma ladainha de imprecações, a ponto de se confundirem o registo neutro do quadro clínico e o registo do anátema [cf. Borie 1981: 16/17]. E, de facto, este retrato, um dos de uma extensa galeria de alienados descrita por um patologista, poderia ser o de Eusebiozinho, ou de Tchi, com as suas alusões fetais:

> La face est stupide et ne dénote aucune intélligence. Les chairs sont flasques et pendantes, la couleur de la peau d'un jaune terreux, le ventre tombant... [apud Borie 1981: 16/17]

De forma extremamente coerente, uma excessiva gordura e uma *atonicidade* (física e moral) denuncia nessas figuras a exuberância carnal e o *déficit* energético, a que correspondem, frequentemente, o pendor para a preguiça, a languidez, a ignomínia sexual e ética. Pelo menos nelas, o corpo corresponde paradigmaticamente ao espírito. A patologia (conceito organicista, entre todos) atinge ambos os níveis. Sobre exactamente Eusebiozinho, dirá Machado da Rosa que "é talvez o produto mais representativo de toda essa **degeneração** física e moral" [cf. Rosa: 361].

Paralelamente, nestas figuras, a *inferioridade* física e moral coexiste com uma acentuada predilecção pela retórica ornamental e pela exibição exterior dos acessórios e insígnias da *superioridade*: divisas genealógicas ou honoríficas, erudição livresca, riqueza ostentatória, excesso de adornos e acessórios, postiços, botas bicudas, sinais de *chic*. Ao culto da ornamentação artificiosa parece corresponder o horror à nudez, à verdade do corpo, à natureza, ao ar - a que corresponde um corpo muito justamente horrível. Estas figuras da pura materialidade, como Eusebiozinho, parecem construídas para serem energicamente agredidas - numa reacção efectivamente fálica que só não é heróica quer pela cobardia das figuras abjectas, quer pela displicência dos *heróis*.

Assim, por vias insuspeitadas, se confirmam as intuições de Fialho de Almeida, Guiomar Torresão e Pinheiro Chagas (citados em epígrafe a este capítulo [cf. Lourenço 2000]), autores que, movidos certamente por desígnios diversos, imediatamente à sua publicação sublinharam, n'*Os Maias*, o seu forte pendor plástico, organicista, atento à exterioridade, em prejuízo de uma representação em profundidade, fundada na observação interior e psicologista, valores que aparentemente mais prezariam. Diz expressivamente Machado da Rosa, intuindo e implicitamente valorizando esse mesmo carácter físico e plástico das personagens secundárias do romance, próprio de um "mestre na arte de ver" como é Eça de Queirós:

> Eça joga com todos esses **bonecos**, fá-los **chocar** uns contra os outros de vários modos, **infla-os** e **desinfla-os**, dá-lhes **bofetadas**, com um sentido prodigioso do cómico, talvez sem paralelo na literatura ocidental. [Rosa: 361 - sublinhados nossos]

Concluindo: ao longo deste capítulo, e processando material textual de referência exclusivamente física ou psicossomática, procurámos pôr em relevo o regime de oposições e semelhanças que parece organizar a representação do corpo social. Cremos, neste capítulo do nosso trabalho, ter tornado evidente que esta representação é profundamente tributária da sua condição eminentemente física, sensorial, icónica e simbólica. É a materialidade da imagem corporal destas personagens que, em última instância, lhes estrutura a funcionalidade temática e lhes sobredetermina a coerência simbólica.

Reconhecemos nesta representação um **sistema dualista** do imaginário, que parece reger a sintaxe profunda da simbólica corporal do romance. Alguma razão tem, assim, Vieira Pimentel quando verbera na construção da personagem principal d'*Os Maias* (que ele considera constituída, em simultâneo, por Carlos e Ega) a prevalência de um "simples esquema de oposições fáceis, um dualismo vocacionalmente maniqueu", fruto do pendor queirosiano para o jogo de contrastes e antinomias [cf. Pimentel 1979: 96/97].

Mas cremos, também, ter tornado manifesta a subtil, mas implacável, **desconstrução** da simplicidade dualista que predominantemente governa a representação corporal das personagens. Outros regimes se insinuam: um regime fusional, valorizando as estruturas de incorporação, de homologia e de coincidência entre interior e exterior parece, por exemplo, governar a abundante actualização do imaginário gastronómico; e um regime dialéctico pode consagrar a polifonia e a perspectiva irónica, desequilibrando drasticamente a organização figurativa e introduzindo-lhe uma distância estratégica, um desnivelamento corrosivo, uma permanente relativização epistémica.

Os fenómenos de alternância, de recíproca refutação e de íntima contaminação entre sistemas simbólicos e imagens consagram, nesta obra, a variedade qualitativa, a diversidade figurativa e a reversibilidade simbólica, suportes dos mais ricos efeitos de coerência e sugestividade imaginária. Lembremos que tais efeitos são a condição maior da adesão propriamente *sensitiva* do leitor ao texto [cf. Fontanille 1996: 182]. E, deste modo, tais efeitos definitivamente instituem, n'*Os Maias*, o *lugar do corpo* como o **lugar estético** por excelência.

II Capítulo - O corpo familiar

Assumimos no início deste trabalho que a encarnação romanesca se funda numa densa rede de figurações materiais, ela própria devedora de um regime antitético que parece presidir à simbolicidade. Pudemos já observar o modo como, através da representação física de algumas figuras secundárias que tematizam vários papéis sociais no romance, se manipulam e subvertem os esquemas dualistas de tal regime - esquemas afectados, assim, por uma ambígua negativização.

Vamos, neste capítulo, tentar compreender o modo como tal negativização pode enformar, particularmente, a representação identitária das personagens centrais, cuja individualidade ficcional, tributária do corpo familiar e dos seus determinismos, conhece, na obra, uma curiosa universalização temática.

No final do romance, Carlos enfrenta o dilema clássico: entre a generalidade abstracta da ética convencional (o tabu do incesto) e as suas pulsões eróticas pessoais. Como no drama cristão da tentação e do pecado original, a Carlos vai restar a afirmação pessoal da consciência e da vontade - e sabemos já que estas lhe não poderão evitar a culpa nem a expiação.

Nota Jean Borie [cf. Borie 1981: 115] que a imoralidade e o pecado radicam sempre numa **prática corporal**. De facto, explica este autor, a *naturalização do pecado* inscreve-o duplamente no corpo: cometido pela prática física, está inscrito geneticamente enquanto marca atávica, excluindo a liberdade e autonomia pessoais [cf. Borie 1981: 78]. Será assim n'*Os Maias*?

A principal questão colocada pela interpretação do tema incestuoso no romance radica, como já discutimos, na *etiologia* e na *genealogia* da culpa de Carlos. Conforme à

mitologia científica subjacente ao romance naturalista, tratar-se-á de uma culpa hereditária. Isso implica uma leitura da fatalidade trágica como efeito da hereditariedade. Estará Carlos condenado ao pecado erótico, tal como seu pai, e talvez seu avô? Nasceu ele já virtualmente culpado de um longínquo e difuso **pecado físico** - avatar naturalista do dogma básico do cristianismo?

1. A família, corpo temático

Meticulosamente, os primeiros capítulos do romance preparam o enquadramento da aventura de Carlos e Maria Eduarda numa série familiar marcada pela fatalidade erótica. É uma interpretação textualmente caucionada, que por vários modos o romance prevê e encena. Vejamos como é representado esse *corpo familiar*, um corpo com uma história de doença e decadência, que partilha, aliás, com a História de Portugal.

Desde a sua abertura, o **corpo temático** do romance é, por excelência, o dos Maias, título do romance. O *incipit* da obra estabelece-o decisivamente como seu centro motívico. A restauração e inauguração da nova morada familiar em Lisboa inaugura o romance e, através dele, a vigência de um filão diegético central: o relançamento da visibilidade social desse conjunto nuclear de personagens, ligadas por uma rede de relações biológicas e existenciais. Essa rede confere-lhes uma recíproca implicação dramática, e determina que o seu estatuto narrativo seja tributário de uma dimensão *serial*, representada pelo papel *dinástico* que ambos, avô e neto, desempenham. Como faz notar Maria do Rosário Cunha, a história de Carlos surge duplamente emoldurada pela descrição do seu espaço cénico de eleição, a casa de família remodelada, e pelo trabalho de memória que o situa, também a ele, na lógica de uma história passada [cf. Cunha 1997: 111].

O corpo colectivo dos Maias - o *ramalhete* do seu agregado - é simbolicamente enunciado pelo signo "casa": no I capítulo da obra há 44 ocorrências deste termo (sem contar com as pertencentes ao seu campo semântico directo: "fogão", "quarto", "mesa", etc.). As acepções do termo repartem-se entre as de *habitat*, *património* e *raça*. Simultaneamente morta e viva, passada e presente, a personagem familiar colectiva, em que se confundem os traços identitários da biologia, do patronímico e do lar, está consubstancialmente ligada aos motivos narrativos da morada e do regresso.

No conceito colectivo de *família*, os traços constitutivos da identidade biológica e genética espacializam-se e narrativizam-se: a casa do Ramalhete, a sua nova-velha morada, confere-lhes uma semiologia espacial; e, por outro lado, esse espaço expressamente restaurado corresponde ao relançamento da nova imagem e da nova história da família: o regresso do patriarca Afonso ("o senhor da casa") ao convívio do

centro social do país, coadjuvado pelo regresso (e introdução) do herdeiro Carlos a esse centro, onde deseja fazer carreira.

No presente, a família dos Maias é um corpo reduzido ao essencial: o patriarca e o herdeiro. Aparentemente depurada do elemento feminino e regenerada por um longo exílio no campo (correspondente à infância e formação de Carlos), a estrutura familiar define-se como pouco numerosa, sem ramos colaterais nem parentelas. É uma família de homens e de património: os signos da contenção, da reserva e do entesouramento materializaram-se na poupança desse exílio de vinte anos na quinta; até um único tio, Sebastião, vive retirado, em Nápoles, e é significativamente referido como numismata.

Eventual reminiscência do retiro, frugalidade e reserva eclesiásticos, e também do apelo romântico, que são os do próprio Ramalhete, a imagem social dos Maias aparece inicialmente purificada de exuberância, excesso e esbanjamento. Vilaça encarrega-se de, junto das "poucas pessoas" que se lembram deles, discretamente aludir à basta *manteiga* com que a família pode pode ainda barrar o seu *pão*. Nem mesmo as obras de restauro da casa, na sua prodigalidade de revestimentos e estofos, acabaram por sair, segundo Vilaça, excessivamente dispendiosas, e lograram integrar as antigualhas da família.

O restauro do Ramalhete, organizado por Carlos, para Carlos e à espera de Carlos, é pois o motivo de abertura de um romance em que esta personagem simultaneamente se destaca e integra numa história e num corpo familiares. Em grande parte, a aposta do romance consistirá em simultaneamente trair e confirmar os investimentos semânticos iniciais; ou seja, como num romance policial, tratar-se-á de permitir que o leitor releia este *incipit* (o que se fará no *explicit*), à luz de uma metáfora básica, que a obra se encarregará de desenrolar - a metáfora da família, e do país, como um corpo colectivo, um corpo sincrético, residual e inabitável.

Como o Ramalhete, a família vai conhecer uma nova etapa, orientada para o herdeiro. Pelo predomínio da focalização do avô nos capítulos I, II e III, a informação pregressa sobre as histórias dos avós, dos pais e da infância de Carlos implicitamente constitui este último como um *produto* dessas existências, de todo o modo ocupando um lugar biológico e histórico que deriva de uma genealogia, configuradora dos sentidos e do percurso das personagens centrais do romance. Sintacticamente, esta analepse introdutória - incluindo centralmente as duas intrigas secundárias (as histórias de Afonso e de Pedro) - estabelece com a intriga principal uma relação de lógica causal ou, pelo menos, temporal e circunstancial. Mais especificamente, parece induzir a uma leitura

analógica entre as histórias do passado e do presente - caucionada pela conexão genealógica entre os respectivos protagonistas.

Nesse sentido, podemos considerar que a estrutura familiar funciona, na obra, como um operador da coerência propriamente **orgânica** do universo ficcional, na exacta medida em que cria previsibilidade, reenvia a um *já-dito* [cf. Hamon 1982: 135/136] e institui nas personagens um campo anafórico de motivações físicas da identidade (a espacialização, a sistematização onomástica, as marcas corporais da hereditariedade); além disso, a narrativa familiar é permanentemente sobredeterminada pelo pano de fundo histórico, acentuando o efeito de *colectivo* e de *sistema*.

Entretanto, será conveniente, antes de prosseguirmos, deter-nos um pouco na consideração de uma questão fulcral, da qual dependerá, até certo ponto, o sentido da nossa reflexão neste capítulo.

Em "Nova interpretação de *Os Maias*", estudo inserto no importante conjunto de ensaios intitulado *Eça, discípulo de Machado?*, Alberto Machado da Rosa defende a co-presença, n'*Os Maias*, de três planos integrados de composição: o histórico, o simbólico e o trágico [cf. Rosa: 344/348]. Este autor atribui à "dedada firme e inconfundível de Oliveira Martins" (cujo *Portugal Contemporâneo* se publicou em 1881) a sugestão, no romance, de uma relação causal entre fenómenos, conceitos e factos históricos - sobretudo no que diz respeito à crónica lisboeta de Afonso e Pedro -, assim como uma interpretação global do sentido da evolução histórica. Tal interpretação materializar-se-ia, n'*Os Maias*, através da representação de um "crescendo de degeneração moral e debilidade geral", característico, ao mesmo tempo, da História oitocentista portuguesa e da história de uma família [cf. Rosa: 345/346, 379].

Os Maias seria, então, uma verdadeira síntese romanesca da evolução (ou involução) de Portugal no século XIX, inspirada pela leitura do *Portugal Contemporâneo* e por um "**sentido orgânico da decadência**" [cf. Rosa: 404 - sublinhados nossos]. Deste modo, Machado parece, por um lado, perfilhar a ideia de que uma "visão sombria e angustiada", ligada aos sentimentos de degenerescência e fim, e comum ao historiador e ao romancista, foi por assim dizer fundamentada numa reflexão historiográfica prévia e numa afinidade ideológica entre o historiador e o romancista [cf. Rosa: 345/346]; por outro lado, o crítico parece defender que tal visão de certo modo implicará, no romance, a prevalência de um determinismo histórico sobre a saga familiar, cuja pertença orgânica ao *corpo nacional* a

habilita a simbolizá-lo exemplarmente. Alexander Coleman perfilhará, no essencial, a interpretação de Machado da Rosa [Coleman 1980: 194/197, 202].

Esta interpretação - que parece postular uma leitura d'*Os Maias* já como *romance de família*, já como romance histórico-simbólico [cf. Rosa: 344, Coleman 1980: 194/197] - não exclui, antes pelo contrário, a identificação, pelos críticos, de outras componentes autorais na obra: preocupações estéticas, pedagógicas, filosóficas, ideológicas [cf. Rosa: 380/401, Coleman 1980: 209/218]. Contudo, a tese principal de Machado da Rosa inequivocamente atribui à influência conjunta de Oliveira Martins e Machado de Assis uma concepção dual do romance: uma "síntese do século XIX", uma "visão panorâmica da vida portuguesa", "uma crónica de costumes", da qual fluísse uma "tragédia" [cf. Rosa: 404].

Esta definição do romance é, a todos os títulos, exemplar. Mas implica, para o nosso próprio tema, uma questão adicional: pertencerá *Os Maias* ao subgénero do *romance de família*, profundamente imbuído, ainda, das representações naturalistas (típicas da série zoliana *Les Roughon-Macquart*) referentes ao determinismo hereditário e ambiencial, à decadência atávica dos indivíduos, das famílias, das classes e dos povos, cristalizando uma ontologia de *fin-de-race*?

Em *Introdução ao estudo d'Os Maias*, Carlos Reis coloca justamente esta questão, sugerida por Machado da Rosa ao identificar *Os Maias* com uma "crónica das três gerações perfeitamente definidas" [cf. Rosa: 344]. Apoiado sobretudo no evidente desequilíbrio que o romance evidencia no que toca à extensão sintagmática, relevância diegética e centralidade enunciativa de que nele desfruta a personagem Carlos da Maia, Carlos Reis acaba implicitamente por concluir que *Os Maias* não configura o *romance de família* típico [cf. Reis 1995: 31/34].

Perfilhamos, no essencial, as considerações de Carlos Reis. Efectivamente, de modo nenhum podemos considerar, como faz A. Coleman, que a intriga principal do romance, o idílio de Carlos e Maria Eduarda, princípio dinamizador da actividade do protagonista, cuja focalização domina dois terços da extensão total do relato, constitua "the most minimal portion of the canvas." [cf. Coleman 1980: 196].

Poderemos apenas acrescentar que esta mesma questão é, no nosso entender, provavelmente prevista e como que preparada, ou *encenada*, pelo próprio autor que, nos três primeiros capítulos do romance - vê-lo-emos em seguida - parece acarrear antecedentes históricos e genealógicos de modo a manter em aberto uma *leitura familiar*

da intriga principal. Como se verá, vai organizar-se, ao longo destes capítulos iniciais do romance, a tematização de um determinismo mais ou menos biológico, hereditário e propriamente genealógico na caracterização do corpo dos membros anteriores da família. Mais: tal determinismo parece poder funcionar como um prognóstico narrativo e hermenêutico, capaz de pesar na interpretação da história e personagem de Carlos da Maia. *Pesar* - mas não explicar nem, muito menos, resumir.

De certa forma, as ambíguas relações de **inclusão** e de **contraste** mantidas entre Carlos e esse corpo familiar são talvez homólogas às representadas, no romance, entre o realismo e o romantismo: um romantismo por muitos modos *familiar* que, personificado em Alencar, parece estar no romance para interferir, lateral mas efectivamente, na acção [cf. Reis 1999: 17/30, *supra* II Parte - I Capítulo e III Parte - IV Capítulo]. Ou, de um modo apenas sugerido, e ainda embrionário, tais ambíguas relações podem ainda equivaler às representadas, na obra, entre o naturalismo (então ainda triunfante) e *outra coisa*, ainda imprecisa mas já intuída - *outra coisa* que se afirmará progressivamente, em obras posteriores de Eça, mas que n'*Os Maias* se esboça sobretudo pela actualização, distanciação e esgotamento das anteriores.

Podemos, de todo modo, concluir ainda o seguinte: tal peculiar estatuto traduz, ainda e sempre, o destaque ímpar da personagem central do romance, e dos valores que se lhe associam. E, entretanto, força-nos, nesta reflexão, ao acompanhamento atentamente diacrónico da caracterização narrativa de um corpo familiar que, ambiguamente, tanto parece **condicionar** como **desobrigar** o seu protagonista.

2. A genealogia, operador hermenêutico

2.1 A primeira geração da história

O pai de Afonso, Caetano da Maia, é um fidalgo miguelista e gotoso, apático e beato, preso a um código patriarcal em que desempenha papel fundamental a bengala da Índia. As lágrimas e as razões da mulher e de uma cunhada desta, que vive com eles em Benfica, facilmente amolecem a severidade burlesca desse pai à antiga, que a rebeldia do filho romanticamente desafia.

Pouco se sabe da mãe de Afonso que, como a tia Fanny, exerce sobre Caetano os poderes emolientes do feminino. A tia Fanny é uma sábia Minerva irlandesa de caracóis brancos, que adora o sobrinho, a quem ensinou inglês e instilou o amor romântico pela Inglaterra, e que aí o acompanhará mais tarde. Figura diurna, angelical, de retaguarda, a tia Fanny também simetricamente complementará a esposa de Afonso, pelo seu tipo nórdico, a sua erudição solitária, o seu amor intelectual aos livros (Addison, Pope), a placidez e a discreção do seu temperamento. A velha irlandesa pode, igualmente, antecipar alguns traços físicos e temperamentais de Maria Eduarda Maia e, sobretudo, reencarnar nos caracóis brancos de uma sua preceptora francesa, modelo de virtude, ela também aristocrata e pobre: *Madame* de Chavigny.

A mãe de Afonso virá a morrer de apoplexia; a tia Fanny morrerá quase simultaneamente, de pneumonia (como Gertrudes, outra figura maternal, em Santa Olávia). Afonso, educado por mulheres, conviverá, em Santa Olávia, como em substituição da tia Fanny, com a Viscondessa de Urigo de la Sierra, de que já nos ocupámos no capítulo anterior, e que é igualmente uma presença feminina colateral (prima da mulher de Afonso). As mortes da viscondessa, também por apoplexia, e a de Gertrudes acabam por radicalizar a ausência feminina na família.

Caetano da Maia morrerá de súbito, como a sua Lisboa miguelista e barbaresca, dividida entre a taberna e capela (a que correspondem, subtilmente, a gota e a devoção do pai de Afonso, mais uma vez condensando, num signo orgânico, um agregado semântico complexo).

2.2 A segunda geração da história

Afonso consorciar-se-á com Maria Eduarda Runa. Os Runas marcam a definitiva inscrição da patologia na hereditariedade dos Maias, caracterizados pela "rica tradição de saúde" [cf. OM: 12] (não obstante a gota e a apatia de Caetano da Maia). A patologia instala-se na família pela enfermidade constitutiva da mulher de Afonso, associada à sua extrema e hereditária devoção ("a devoção dos Runas!"). Polarizada pela perspectiva de Afonso, desenvolve-se aqui, com extrema precisão, aquilo a que podemos chamar a visão naturalista da patologia da crença: a concepção da *fé como doença* [cf. Roy-Reverzy 1997: 171/193]. Como sinteticamente dirá Óscar Lopes,

> [...] o casamento de Afonso com uma senhora castiça e doentiamente beata parece associar-se a outras sugestões de uma explicação hereditária (naturalista) dos episódios da vida romântica nas duas gerações seguintes. [Lopes 1999: 107]

O retrato da mulher de Afonso, Maria Eduarda Runa, é tributário de um profundo e ressentido *parti-pris* ideológico, implicitamente atribuível a seu marido. Nela, o temperamento (como a hereditariedade) constitui o motor da personagem e da narrativa, dominadas canonicamente pelo erotismo devoto, reaccionário e iconólatra, com laivos de histeria. Deste modo, a **patologia orgânica** da personagem torna-se o agente principal da acção, inextricavelmente ligada à evolução do percurso existencial de Afonso e à sua vocação de permanente inconsequência. Toda uma mitologia ideológica do fracasso, com espessas radicações orgânicas e afectivas, se desenvolve então em volta deste consórcio desarmónico e ambivalente, que parece inviabilizar os sonhos de Afonso.

De facto, tal inviabilização ter-se-á iniciado bem antes do casamento - que, aliás, parece estranhamente *infundamentado*, realizado logo após a morte do pai de Afonso e talvez apenas justificado pela beleza e nobreza da noiva[1]. Todavia, a inviabilização das ilusões patriarcais do jovem Maia adquire tradução directamente **física** na escassez procriativa do

[1]Procurando *explicar* este casamento, Alexander Coleman tece as seguintes considerações: "Afonso is "tipically Portuguese", and this is a "tipically Portuguese" union of libertarian males and cloistered, ignorant females." [Coleman 1980: 201/202]

matrimónio. Afonso sonha com descendência numerosa, é um "patriarca moço" [cf. OM: 15]; e terá apenas um filho, Pedro.

Maria Eduarda Runa é bonita, mimosa (o pai era antigo *mimoso* de Carlota Joaquina), adoentada, pequena e trigueira, sempre arrepiada em Inglaterra, abafada em agasalhos (e já notámos a maléfica simbologia feminina do agasalho, directamente oponível à consagração, por Afonso, dos benefícios da água fria). Isto é, a mulher de Afonso representará uma *visceral* inadaptação ao clima e atmosfera nórdicos, no que isso implica de **enraizamento orgânico** numa sensualidade do sul, numa etnia (arabizante), numa atmosfera climática, topográfica e cultural (o sol, a poeira, o rumor pachorrento da devoção lisboeta). Significativamente, nem mesmo o colégio católico de Richmond oferece garantias piedosas a Maria Eduarda: "aquele catolicismo sem romarias, sem fogueiras de S. João, sem imagens do Senhor dos Passos, sem frades nas ruas - não lhe parecia religião." [cf. OM: 17]. Evocada das brumas hostis e da secura sensual do exílio do Norte, a pátria imaginada alimenta-se dos símbolos nostálgicos da crença; uma crença que, de modo tipicamente naturalista, se representa em Maria Eduarda como uma forma de exaltação *carnal* da sentimentalidade [cf. OM: 681, cf. Roy-Reverzy 1997: 157].

Esta Lisboa devota, entretanto já liberal (mas, por seu lado, a Afonso "os soldados do senhor D. Pedro não lhe davam mais garantias que os malsins do senhor D. Miguel" [cf. OM: 19]), é implicitamente evocada por Afonso com "as suas novenas, os santos devotos do seu bairro, as **p**rocissões **p**assando num rumor de **p**achorrenta **p**enitência **p**or tardes de sol e **p**oeira" [cf. OM: 19]. A aliteração reforça a tonalidade de melopeia e anestesiamento, tipicamente associada, em Eça, às cidades meridionais; mas, sobretudo, corporiza aqui a profunda intrincação - propriamente **física** - entre a imagem de um país, metonimizada pela capital e pelo bairro, e o poder hipnótico do ritual religioso colectivo.

Assim, na devoção enraizadamente bairrista e idólatra da mulher (a que se misturam ícones pagãos: as fogueiras, as romarias) projecta-se a inviabilização da *anglicização* (e *cosmopolitização*) da família no seu todo. Era um sonho de purificação e elevação éticas e étnicas, veiculadas pela força, saúde e procriação, figuras dessa esplêndida e disciplinada abundância naturalmente regulada, correspondente às mitologias de vitalismo e fecundidade dos naturalistas, talvez inspirados em Michelet.

Isto é, pelo *corpo doente* da mulher se opera, no fundo, a própria inviabilização da célula familiar, traduzida na radicação topológica e orgânica da família: a continuidade espacial (a morada), e a continuidade genealógica (a prole).

A tristeza, o mutismo, a tosse que vai aumentando, a doença, as lágrimas, os acessos de febre de Maria Eduarda (em breve designada por "a pobre doente") exercem sobre Afonso uma tensão externa, advinda directamente do corpo da mulher.

Essa surda pressão progride e aumenta; tísica, a triste senhora definha lentamente, todos os dias mais pálida, de mãos transparentes [cf. OM: 17/21]. As típicas armas femininas (as mesmas da mãe de Afonso) afundam o carácter passivo e sofredor da imagem da mulher: silêncio, melancolia permanente, repetição incessante e cada vez mais trágica das mesmas queixas, impossibilidade de comunicação.

A mulher de Afonso é um **corpo que sofre**: a patologia mina-lhe o peito (os pulmões, os afectos), de nostalgia, de fé e de tuberculose; é uma representação desviante da sentimentalidade, que se somatiza num complexo patológico fatal, tipicamente atribuído à mulher pela mitologia do fim-do-século. Como dirão os Goncourt: "La réligion est une partie du sexe de la femme" [cf. Roy-Reverzy 1997: 124].

Na patologia devota polariza Maria Eduarda a ausência de Lisboa e o ódio ao espaço inglês - ao frio, à neve, à falta de sol, à língua, ao protestantismo. A fé coagula um resíduo temperamental instintivo, refractário à mudança e identificado com uma pertença original. A fé traduz assim o primado da autoctonia propriamente **corporal**, que recusa a aculturação. Todo o corpo desta "verdadeira lisboeta" traduz essa recusa, a que corresponde uma deserção física dos espaços da casa inglesa - o silêncio, os suspiros, a errância pelas salas, a imobilidade junto do fogão, o terço rezado no sótão, com as criadas:

> E só se satisfazia à noite, indo refugiar-se no sótão com as criadas portuguesas, para rezar o terço agachada numa esteira - gozando ali, nesse murmúrio de ave-marias em país protestante, o encanto de uma conjuração católica! [OM: 17]

Parece típica desta forma de desregulação feminina a associação espontânea entre a fé e a sensualidade. Pierre Ouvrard, em *Zola et le Prêtre*, define a religiosidade das personagens de Zola como *um desejo que se engana no objecto* [cf. Ouvrard 1986: 63 *apud* Roy-Reverzy 1997: 125]. O primeiro romance de Eça (*O Crime do Padre Amaro*) já explorava a confusão subtil entre devoção e erotismo; n'*As Farpas*, a crítica às práticas e discursos da fé sublinha o carácter lascivo dos ícones e da retórica devota, o qual será depois, sob o modo burlesco, o motivo central d'*A Relíquia*; é assim verosímil que n'*Os Maias* subsista,

curiosamente diluída numa espécie de generalizada litote, a noção de religião enquanto *patologia do desejo*, prática afectiva compensatória e auxiliar da líbido.

Maria Eduarda Runa (como, de resto, o próprio Afonso) pode, de certo modo, ser considerada uma personagem por assim dizer sobrevivente - ou vítima - do imaginário naturalista de Eça. De todo o modo, a ostensiva ambiguidade de signos ("só se satisfazia à noite", "gozando", "agachada na esteira") sugere tanto uma leitura erótica, como a representação sarcástica de uma prática sacrificial mecanizada, associada à vigência do feminino (criadas, ave-marias), o qual, *exconjurado* pelo romance, se sente explicitamente *conjurado*, exilado no refúgio, no sótão e no murmúrio.

A atitude física (prostração, encurvamento do corpo) e o contexto íntimo e secreto do espaço, proporcionando um apaziguamento e uma efectiva **satisfação física**, podem ainda indiciar uma regressão à vida infantil e à interioridade fisiológica. Tais motivos reeditam a associação romanesca entre erotismo, fraqueza, infantilismo, sordidez e devoção, associação que parece estável na ficção queirosiana: veja-se Amaro, Eusebiozinho ou Pedro, todos eles crescendo na suja intimidade do quarto das criadas. E, de toda a forma, esses motivos confirmam, nesta fé naturalistamente representada, a estreita dependência entre a devoção (pouco menos que um vício) e o rumor monótono, repetitivo e interminável das actividades rituais, físicas e discursivas: as novenas, as ladainhas, os rosários. Equivalente a este rumor monocórdico será, em breve, para Carlos, "essa sussurração lenta de cidade preguiçosa" que lhe entrará pela janela do consultório e o envolverá na indolência e torpor do seu divã [OM: 103].

Parece, pois, razoável falar-se aqui de uma evidente persistência, simbolicamente refigurada e ideologicamente expandida, do típico motivo naturalista da sensualidade mística [cf. Roy-Reverzy 1997: 153], em que se postula, na personagem, a fusão do espiritual e do carnal. Nesta obra e em outras, esta fusão é generalizada a toda uma deletéria atmosfera da cultura nacional, em que o misticismo erótico e ocioso é representado como um desvio da ordem racional, um índice de inferioridade étnica, e um factor de decadência. Que essa atmosfera adquira um tom de intemporalidade, de invariabilidade, e de irresistibilidade - é talvez uma das postulações do romance, que a vai trabalhar, pelo menos, a dois níveis diegéticos e em dois registos romanescos: o trágico de uma família, o satírico de uma sociedade.

O inevitável regresso dos Maias a Lisboa ("Foi necessário calmá-la, voltar a Benfica"[OM: 19]) intensifica a desarmonia conjugal, tipificando-a como uma *mésalliance* em regra. Ao secreto e nocturno murmúrio de rezas no sótão corresponde agora, constantemente, vindo dos quartos da senhora, "dolente e vago, um rumor de ladainha." [OM: 19].

A representação da "vida desconsolada" de Afonso no seu lar corresponde especificamente à síndrome da intimidade perdida dos lares separados em espaços incomunicantes, referidos por Eléonore Roy-Reverzy [1997: 127]. O "grande homem da casa", educador do seu filho e director espiritual da sua mulher - e que frequenta a intimidade do seu quarto - é agora o capelão dos Runas, o padre Vasques, mandado vir de Lisboa educar Pedrinho e que regressa agora de Inglaterra com a família, para se apoderar do lar.

No seu quarto, o padre Vasques, quiçá outra figura da paternalidade terrífica, possui a alma de Maria, agonizante e aterrada, explorando a sua fraqueza e infantilidade (o pavor do Inferno) e personificando, simultaneamente, uma dupla expiação: expiação devota, para Maria Eduarda ("para quem Deus era um amo feroz"-[cf. OM: 19]), expiação viril e doméstica, para Afonso (que, cercado de beatice, se vai refugiando num "ateísmo rancoroso" [OM: 20]).

É agora Afonso quem se *exila*, para o fundo da sua quinta ou para a quinta em Queluz do seu amigo Sequeira (nesse tempo ainda coronel [cf. OM: 20]). Aí desabafa ou relê o seu Voltaire, ruminando o seu ódio aos padres que lhe invadem toda a casa - não só jesuítas já, mas antigos franciscanos, capuchinhos, que lhe parasitam o lar, lhe bebem o vinho, lhe extorquem missas e mesadas piedosas. Simultaneamente, a patética e terrível agonia da devota, debatendo-se nos pavores do Inferno, explicita o carácter maléfico de uma religião representada como paternalista, infantilizante, repressiva e extorsionária. A estável associação entre a feminilidade e os valores do culto leva Francisco Dantas a concluir:

> Deste modo, encontramos em *Os Maias* uma censura incisiva, como também em *O Crime do Padre Amaro*, à formação feminina que se abastece nos valores "festivos" do culto católico e na disciplina baseada no temor. [Dantas 1999: 243]

Cremos, no entanto, que o poder repressor da Igreja atinge atinge preferencialmente as mulheres, mas é, sobretudo, manipulado pelos sacerdotes - como se lê n'*O Crime do Padre Amaro* e n'*Os Maias*. Os padres parecem, efectivamente, deter todo o poder maléfico, oriundo quer da sedução feminil, sensorial e estética dos rituais e dos espaços de culto, quer dos aspectos patriarcais e atemorizantes da virilidade divina. Este poder manifesta-se na educação ministrada a Pedro, educação católica tradicional, por imposição da mãe. O padre Vasques é, necessariamente, "obeso e sórdido". Como o abade Custódio, tem o lenço de rapé sobre os joelhos, mas é muito mais abjecto e ameaçador: arrota do fundo da sua poltrona, e instila no menino, com a sua voz dormente como do fundo de uma treva [cf. OM: 18], o temor dos *inimigos da alma*: Mundo, Diabo e Carne. Com a influência da mãe, a educação do Padre Vasques é explicitamente responsabilizada pela "fraqueza" de Pedro, em menino dominado justamente pelo **medo**. E em Pedro adulto se consumará a obra conjuntamente mortífera da Igreja e da sentimentalidade, na decadência da *raça*.

2.3 A terceira geração da história

A imagem física do filho de Afonso apresenta, como a da sua mãe, todos os atributos do retrato naturalista. A hereditariedade, o temperamento e a geral patologia da personagem *explicam*, com especial relevo e particular clareza, o **tipo** e o seu destino narrativo:

> Ficara 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 humedecer-se, faziam-no assemelhar-se a um belo árabe. Desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros. Nenhum desejo forte parecera jamais vibrar naquela alma adormecida e passiva.
>
> 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 murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso, até aí, fora a paixão pela mãe.
>
> Depois foi despontando naquela organização uma grande tendência amorosa: aos dezanove anos teve o seu bastardozinho. [OM: 20]

O excerto transcrito sugere, com invulgar clareza, as linhas-mestras da construção naturalista da personagem, fundada na sua **organicidade**.

No corpo de Pedro actualiza-se o *desvio patológico* em que consiste a influência materna - a raça, a força dos Maias dá lugar à figura franzina e, o que é mais importante, marcada pela patologia nervosa herdada da mãe. Um léxico medicalizante ("organização", "crises", "tendência", "natureza desequilibrada") e a posterior suspeita de uma hereditariedade de loucura e suicídio (de um tio materno, Runa) determinam uma leitura da história de Pedro à luz da fisiologia e validam, posteriormente, uma interpretação determinista do seu desfecho. Note-se que, mesmo aqui, há uma simetria importante: o tio Runa imaginara-se o traidor Judas e, imitando o falso apóstolo, enforcara-se numa figueira; Pedro, traído, introjecta a traição, virando contra si o tiro com que alvejara inadvertidamente o futuro rival, o trouxera para a intimidade da sua casa e, indirectamente, assim ocasionara a sua própria traição. Nota, a este propósito, Alan Freeland:

> Se bem que o suicídio de Pedro tenha um precedente na família Runa, e ainda que a sua "paixão pela mãe" tenha, mais tarde, um eco na relação incestuosa entre os seus filhos, estas repetições podem ser explicadas mais satisfatoriamente como motivos de um padrão temático do que como indicações de que a família Maia manifesta uma propensão geneticamente transmitida para o incesto e o suicídio. Deste modo, no caso específico do avô Runa esta forma particular de loucura - imaginar-se Judas - está relacionada com um tema de traição que envolve várias relações intergerações. [Freeland 1989: 108/109]

A traição aos Maias é obra da mulher. Em Pedro, a beleza e a sensibilidade aliam-se à devoção mórbida e à sensualidade, com laivos incestuosos: as nefandas heranças da mãe. Atavismo e educação associam-se na produção de uma constituição fisica representada como tipicamente efeminada, condicionando decisivamente a personagem e concentrando-lhe a significação essencial.

Por um lado, manifestam-se em Pedro a apatia, a passividade, a fraqueza, a cobardia, a exagerada emotividade e nervosismo: outros tantos traços paradigmáticos do **orgânico feminino**, caracterizado igualmente pelas suas afinidades com a moleza, a suavidade, a interioridade, a clausura (o colo das criadas, os cantos estofados, "aqueles braços de mãe que o amoleciam"). A manta da mamã protege Pedrinho das asperezas dos passeios com o pai pela beira do Tamisa. E todos os valores da virilidade e da vida natural - o vento, "o forte rumor da vida livre", "a grande luz do rio", "o bosque vivo", e sobretudo as grandes árvores - são atributos de Afonso, ameaçando Pedrinho [cf. OM: 18]. Opõem-se, sem

sucesso, à "treva" do Padre Vasques, ao "pesadume crasso da cartilha", à dormência da sua voz, e sobretudo da sua doutrina, inimiga das "coisas vivas". Por isso Afonso, que quereria levá-lo para correr, verga também os ombros, e regressam, pai e filho, em "passo desconsolado" [OM: id.]. Nesta postura corporal mútua está contido o essencial da história de ambos.

A precoce vocação amorosa de Pedro integra o quadro da sua geral *fraqueza* - a desvirilização associa-se-lhe, como no padre Amaro, à sensualidade (os seus olhos de árabe, a sua beleza física) e à devoção beata. Os "arrebatamentos de loucura" de Pedro pela morte da mãe, a sua "dor exagerada e mórbida", a "angústia soturna, obtusa" em que cai depois, a "promessa histérica" com que pretendera demover Deus de a levar - dormir um ano nas lajes do pátio - conjugam-se com uma vocação de **penitência** que, nesta personagem, acompanha insistentemente uma atitude corporal típica. Por três vezes, Pedro é representado **estirado de bruços**: durante as crises devotas da adolescência [OM: 21], depois da morte da mãe [OM: 21], e durante o namoro com Maria Monforte [OM: 28]. Implicitamente se equivalem, portanto, nos seus efeitos, a devoção religiosa, o amor pela mãe e a paixão pela mulher. São, todos, vectores sintomáticos de "uma natureza desequilibrada", feita de excessos, ao sabor das pulsões. E, nesta constituição patológica, a passividade melancólica alterna com a "banalidade" da sua estroinice e a "torpeza" do seu romantismo.

A ausência da força moderadora e disciplinadora da razão (viril, soberana, talvez paterna, certamente positivista) dilacera o corpo de Pedro, dividido entre o medo culpado, com a correspondente atitude penitente e taciturna - e a "exuberância ansiosa" dos períodos de "vida dissipada e turbulenta". Note-se que esta mesma falsa e nervosa exuberância será, igualmente, a do seu filho Carlos, naquele ambíguo período de arrastamento da culpa, que sucede à revelação da sua consanguinidade com Maria. O narrador é explícito: eram estes bruscos abatimentos de alma que levavam outrora os fracos aos mosteiros [OM: 21]. Também Ega, ao seu modo grotesco, fala em entrar num convento, depois do desastre do seu romance; e também Carlos, no paroxismo da sua dor, pensa ir para a Trapa, anseia por um *santo* que o confesse e o redima. Mas, ao contrário de Carlos, parece que Pedro *nasceu* culpado - a culpa é nele *congénita*, não aleatoriamente adquirida; pelo contrário, é absolutamente motivada, enraizada na biologia, exacerbada pela educação e pela atmosfera ultra-romântica.

A paixão fulminante por Maria Monforte surge assim plenamente enquadrada por uma predisposição genética, cultural e afectiva. Pedro assina a *Grinalda*, jornal de versos, compõe no Marrare, em linhas "encruzadas", acompanhadas de genebra, versos "desordenados" para Maria, a qual namora publicamente, "à antiga". Corporiza, assim, um *heroísmo* erótico ostensivamente caótico, impulsivo e romântico.

A típica *paradoxalidade* do amor romântico, caução social da paixão, analisada por Niklas Luhman, confere às práticas amorosas socialmente ritualizadas um tipo *cortês* de formalização:

> Em tudo isto impõe-se um novo paradoxo, tipicamente romântico: a vivência da *intensificação* do olhar, do experimentar, do fruir, *através da distância.* [...] O acento transfere-se assim da realização para a esperança, para a nostalgia, para o horizonte distante [...]
> [Luhman 1991: 180/181 - itálicos do autor]

O **olhar** desempenha uma função desencadeante e permanentemente dinamiza esta paixão "fatal e deslumbradora". Pedro é fulminado pela visão de Maria. E o olhar desta, grave e longo, no teatro, sela sobre Pedro um domínio que não mais cessará. A cena quase ritual da primeira troca de olhares - cena causal e inaugural - é considerada por Jean Rousset uma verdadeira figura retórica, pertencente ao código romanesco, com os seus específicos cerimoniais e protocolos [cf. Rousset 1984: 7/8]. N'*Os Maias*, a troca erótica de olhares engendra um lançamento narrativo absolutamente nuclear e determina-lhe escolhas decisivas: representa uma ruptura que, indirectamente, vai desencadear uma refundação narrativa e genealógica; vai repetir-se, modular-se, constituindo o elemento-chave do dispositivo romanesco da sedução e do desejo - o qual constitui, em si próprio, um dos polos temáticos da obra [cf. *infra* IV Parte - III Capítulo].

A efusão extáctica em que este olhar lança Pedro manifesta-se-lhe pelo "belo e franco sorriso", pelo ar "radiante". Mais tarde, quando regressa já casado a Lisboa, anuncia, na carta que escreve ao pai, a esperança de um herdeiro e as copiosas graças da mulher, com uma "efusão de namorado indiscreto" [cf. OM: 681]. Alegoricamente Pedro viverá, como Afonso uma vez o viu, sob o domínio feminino: a carícia cor-de-rosa dos folhos do vestido de Maria, em que se acolhe e se envolve, eufemiza a cor mortiferamente escarlate da sombrinha, que se inclina sobre ele, o apaga e aniquila.

Pedro casa contra as ordens do pai, na madrugada em que o duque de Saldanha é demitido do Paço; já Afonso, por sua vez, passara os dias da Abrilada nas corridas de Epsom, com um grande nariz postiço, dando hurras - como se, pela esquiva sentimental ou grotesca, pai e filho se equivalessem numa mesma e ambígua representação irrisória da História, e dos seus lances fundamentais.

Exilado da genealogia, em breve o será também no seu lar. Se Afonso se refugiava no mirante do fundo da quinta, da devastação do seu lar causada pela invasão dos padres junto da sua mulher, Pedro refugia-se às vezes num canto do salão, trincando com furor o charuto, do esplendor ruidoso do seu lar assolado por admiradores da mulher. E assim se estabelece um insuspeito paralelo entre Afonso e o seu filho, como entre Maria Eduarda Runa e Maria Monforte. O III capítulo é marcado pelo progressivo apagamento físico de Pedro - o apagamento generalizado de uma virilidade subalternizada e ofuscada pela luminosa e exuberante presença feminina.

Tal presença parece conter uma energia que se revelará mortífera. Abandonado e traído, Pedro corre a Benfica, trazendo o bébé que a mãe abandonou. O charuto apagado que então aperta (índice possível de uma desvirilização e de um literal *apagamento* físico) reaparecerá, fumegante, na pistola que virou contra si[2]. Os determinismos do temperamento e da educação parecem obter consumação lógica na aniquilação física.

Como assinala J.-L. Cabanès, no romance realista a evocação do temperamento das personagem coloca-as frequentemente sob o modo retórico do *excesso*; a deriva inelutável para o fracasso, a doença e a morte parece inerente à dinâmica temperamental [Cabanès 1991: 305]. Sintetiza Machado da Rosa, seleccionando justamente o domínio erótico e orgânico como traço caracterizador da personagem e do seu ambiente:

> No meio lisboeta em que vive Pedro, com os seus sentimentos mais ou menos byronianos e a retórica dessa sensibilidade na sua forma mais epidérmica [...], dominam a pequena boémia, o erotismo sob a forma de poesia lírica (Alencar) e um espírito burgês excitado pela literatura, todo ele voltado para a fantasia e o encanto das paixões violentas. Pedro, com os seus impulsos de melancólico, febril e inconstante, identifica-se com o clima ultra-romântico em que vive e morre. [Rosa: 346/347]

[2] O discreto motivo do charuto apagado, mordido com furor, parece pertencer a todas as personagens masculinas que se pressentem traídas: reaparecerá, por exemplo, entre os dentes de Dâmaso, quando ele, desconfiado, interroga Carlos sobre os motivos que, na sua ausência, o levaram a insinuar-se na casa de Maria Eduarda [cf. OM: 378].

Deste modo se tipifica, com ostensiva clareza (excessivamente ostensiva?), nos três primeiros capítulos d'*Os Maias*, essa radicação da virtualidade narrativa da catástrofe numa **entidade fisiológica** - o *temperamento*, a *natureza*, a *organização*.

A caracterização física de Pedro da Maia encerra o essencial do sentido da personagem, constituindo-lhe como que o cerne determinista e propriamente materializando a representação do seu conglomerado semântico. No seu corpo se concentra a manifestação de um prognóstico narrativo, com fundas implicações temáticas, simbólicas e ideológicas. Tal prognóstico e tais implicações organizam, assim, uma espécie de *paradigma prévio* de interpretação da intriga principal do romance, que o seu desenvolvimento se encarregará de esclarecer, trair ou, ambiguamente, honrar.

III Capítulo - O corpo erótico

Se, n'*Os Maias*, a identidade cultural e biológica de Pedro é directamente condicionada pela figura da mãe, a do sujeito central, Carlos, parece determinada, ao mesmo tempo, pelo domínio para-paternal do avô e pelas implícitas ruptura e truncagem da vinculação materna.

A estruturação da identidade da personagem do último *herdeiro* funda-se na partilha desigual dos papéis feminino e masculino, associada a uma correlativa miscigenação destes papéis. No avô se concentram pai e mãe. No próprio Carlos, é por vezes sensível uma relativa labilidade, ou mesmo inversão de tipificação sexual - nas suas relações com a Gouvarinho, na fraqueza da sua sentimentalidade, na sua inactividade, no seu gosto pela elegância e pela aparência decorativa, na flutuação e inespecificidade dos seus interesses. Observa a este propósito F. Dantas:

> Observe-se que a grande censura que tanto Afonso quanto a ideologia romanesca fazem a Carlos é justamente a sua "fatal dispersão da curiosidade" [OM: 95]. Sem dúvida, esta tendência de Carlos é culturalmente feminina, o que explica, portanto, a sua falência tanto como médico quanto como intelectual, a sua falência como homem impedido de ocupar um lugar na Casa e no seu mundo. [Dantas 1999: 242]:

Segundo pensamos, esta desigualdade constitutiva entre os atributos femininos e masculinos e a relativa inespecificidade sexual das atribuições de Carlos poderão, antes, indiciar uma representação ambivalente e desviante do feminino. Por um lado, a representação negativa da mulher e do erotismo, correspondendo ao apagamento feminino no romance, tende à anulação da sua desejabilidade e à denúncia racionalista

dos valores que ela representa. Por outro lado, esta representação negativa do Eros coincide com a emergência finissecular de uma generalizada **mitificação feminina**. Uma mitificação de contornos negativizantes - mas uma mitificação, em todo o caso.

Neste romance, esta ambivalência representacional objectiviza-se no *agigantamento* do enigma identitário de Maria Eduarda e Maria Monforte, implicando uma inscrição *monumentalista* e estetizante das respectivas representações físicas, e promovendo um paradigma erótico extraordinariamente problemático. Segundo alguns autores (Dottin-Orsini, Roy-Reverzy), esta ambivalência é sistemática nas formações culturais do fim-do-século, configurando *uma morte de Eros* e uma *mésalliance* sexual que não conhecerão tão cedo solução.

1. Maria Monforte e a proscrição feminina

No romance, como já se observou [cf. *supra* II Parte - A Ausência], as figuras maternas, todas de representação pejorativa, estão ocultadas e negativizadas: primam pela influência negativa e indirecta, ou pela influência passiva e lacrimejante. As múltiplas representações do feminino grotesco e singularmente **mutilado** - de que a grotesca Adozinda é, no capítulo final, a caricatura muito esquemática - podem relacionar-se ideologicamente com a misoginia positivista, bastamente apontada em Eça e sistematizada por F. Dantas.

Este mesmo autor assinala contudo, em Maria Monforte, a vigência do que difusamente compreende como um estatuto de excepção e de notabilidade. Sublinhando, na Monforte, a excepcionalidade suspeitosa da origem e da beleza física, o autor atribui à sua formação *inadequada e viciosa* (que compara à de Luiza, d'*O Primo Bazílio*) o seu *pendor para a representação*, que a impele a tentar encarnar personagens admiradas, assim como o seu *arrebatamento sentimental* (buscando a verdadeira paixão tal como as novelas ensinam). Realça F. Dantas, igualmente, a tendência da Monforte para a ruptura, o que lhe permite perfazer uma rota que se distancia da vocação a que tendem as mulheres que a rodeiam. Desafiando abertamente as leis sociais, e sofrendo-lhe as sanções, Maria Monforte não é, segundo o autor, uma *farsante*, como a Gouvarinho ou a Cohen, a quem a hipocrisia assegura a sobrevivência social. Pelo contrário, salienta:

> Podemos mesmo afirmar que a ideologia romanesca implicita o teor notável do seu carácter - não é interesseira, ao contrário do que supunham Afonso e Vilaça, o romance encarrega-se de inocentá-la; o que se censura nela é a sua insensatez, o seu exagero, a sua falta de conveniência social, o seu retardatário pendor romântico. [...] e a heroína romântica que Maria Monforte tinha em mente para si mesma transforma-se, neste romance realista, no avesso, também romântico, que o modelo de Dumas oferece [...][Dantas 1999: 248]

Devemos notar que este *modelo* romântico é, no romance, o *contra-modelo*, o modelo execrando e ironizado. Todavia, a excepcionalidade romântica e, sobretudo, a aproximação bovarística entre o real e o ficcional caracterizam efectivamente a Monforte

e os seus parceiros, como Pedro, Alencar, ou mais ainda, Tancredo, a quem Alencar atribui (como Ega a Craft, aliás), um temperamento *byroniano*.

N'*Os Maias*, a referência romanesca integra a tendência, que já descrevemos, para a inscrição da representação *em dois níveis*, para a representação duplamente ficcionalizante, actuando a alusão estética como um eco ou um contraponto da caracterização ficcional; neste caso específico, a referência romântica pode reforçar igualmente uma classificação tipológica, uma catalogação simplista da personagem, tributária de um modelo romanesco banalizado.

É Alencar quem, mais tarde, tecerá a Maria o epitáfio que caberia a uma *Dama das Camélias* (Maria preferia as túlipas para emblema); e Guimarães, outro foragido romântico que privou com ela em Paris, realça a sua "generosidade" e o seu "feitio extraordinário". Ega considerá-la-á "uma inspirada". Mas será preciso notar que esta aura magnífica se desvanece, ou se degrada sensivelmente, quando confrontada com a imagem *real* da Monforte, fornecida pelas confidências retrospectivas de sua filha. Tipicamente, a excepção romântica descobre-se *na verdade* desvario, alienação, promiscuidade, ociosidade, desonestidade e, finalmente, patologia e degradação.

Entre a prostituta e a deusa, Maria Monforte congrega, portanto, uma rede de referências imaginárias que podemos aproximar do sistema finissecular de imagens femininas, estudado por Eléonore Roy-Reverzy e Mireille Dottin-Orsini. [cf. Roy-Reverzy 1997 e Dottin-Orsini 1993]. Tal sistema tendencialmente configura - por **proscrição** e **degradação** - a adopção de um registo mitificante do feminino. Trata-se de um registo sucedâneo, que inverte, mas ainda reproduz, o dualismo sexual romântico, nos seus diabolismo e angelismo, no seu fascínio aterrorizado pela mulher (cujos aspectos são magistralmente explorados e desenvolvidos por Mario Praz [cf. 1988]). Sistematiza Roy-Reverzy as consequências de tal regime *realista* da representação feminina, em que a proscrição da espiritualidade na mulher se traduzirá na *proscrição do romanesco*:

> [...] la bipolarité, qui structurait notamment la vision hugolienne, se trouve rompue: le réalisme ruine l'équilibre en sapant l'élément sublime, en le traitant sur le mode de la pure dérision. [...] Car la condamnation de la femme et de la forme romanesque se corroborent nécéssairement: [...] Ne pouvant éliminer totalement la femme ni bâtir autre chose, les romanciers de la fin du siècle se complairont à supprimer en elle toute dimension métaphysique et lui réfuseront délibérément l'absolu [...] celle qui avait présidé aux destinées romantiques est ravalée à une physiologie grotesque, réduite à un corps dont la beauté masque mal le travail des pulsions. [...] elle dominera

> toujours, mais dans l'avilissement, elle sera reine, mais d'un royaume grotesque dont les sujets seront des hommes lâches, malades d'idéalisme. [Roy-Reverzy 1997: 11/13 - comas do autor]

Já Natália Correia refere a "ausência de Eurídice em Eça", diagnosticando-lhe um "receio de sedução", "uma reserva defensiva perante os atractivos femininos", um "visível retraimento em face do cosmo feminino", nos quais a autora adivinha "a prevenção de um espírito receoso de enfrentar a esfinge do amor"; e acaba por sintetizar: "Eça não tem Eurídice: é um homem classicamente embebido no *aqui* e *agora*." [cf. Correia 1971].
Notemos, no entanto, que a representação física e caracterial de Maria Monforte pode ainda apresentar resíduos estéticos - talvez intencionais - da metafísica imagem feminina do romantismo. Contudo, certamente o mais importante será observarmos, nas próximas páginas, o modo como a sua caracterização reflecte literalmente a preponderância exclusiva do olhar masculino, construtor de imagens míticas, e talvez *doente de idealismo*. Por outro lado, interessará perceber que tal caracterização evoluirá para uma espécie de duelo entre os valores de Eros e os da família. Complementarmente, consideraremos aqui a forma como tal olhar masculino, aliado ao apagamento feminino no romance, vai consignar, através dessa ausência, uma mutilação identitária irreversível.

1.1 Construção e desconstrução de um corpo mítico

A Maria Monforte - contemplada por Pedro, Alencar e por uma multidão lisboeta deslumbrada - cabem atributos divinizantes, próprios de "alguma coisa de imortal e superior à terra" [OM: 22]. A caracterização inicial da sua presença é explicitamente fornecida pelas *visões* alternadas de Alencar e Pedro, que se dedicam a observá-la, ambos significativamente encostados às duas **ombreiras** da mesma **porta** do Marrare, olhando para a **porta** em frente, da modista *Madame* Levaillant, ou no **teatro**. Destas visões ressalta sobretudo aquilo que podemos designar pelo efeito estético-erótico da "auréola", que emana tanto do seu "passo de deusa", da "claridade loira" potenciada pelo brilho das suas jóias, como da "impressão" que magnetiza nos *espectadores*.
A "impressão" que causa Maria vive, portanto, dos efeitos visuais, mais ou menos cenográficos, do contraste cromático e óptico, assim como de aspectos contextuais, decorrentes da *topografia* da contemplação. Tais aspectos tendem a conferir

UNIVERSIDADE DE EVORA

amplificação, iluminação e elevação à figura contemplada. Referências estéticas, comparações estatuárias, marmóreas, picturais - reforçam, simultaneamente, o efeito de sacralização da imagem feminina, o carácter intensamente **icónico** da sua representação, assim como o seu pendor teatral. As associações a Ceres são subtilmente desconstruídas pela pequena frase: "Ela conservou durante algum tempo a sua atitude de deusa insensível" [OM: 26], que explicita o desígnio sedutor da pose.

Mais tarde, já em Arroios e casada, a aliança à túlipa real *carnaliza-a* um pouco mais: evocação frívola de um motivo romanesco, este emblema floral retoma as sugestões sensuais e férteis da figura feminina excessiva, com o esplendor copioso e rico de Ceres ou Juno. Em Maria, o corpo é o elemento que mais intrinsecamente tematiza a personagem. O espaço em que se move (sobretudo o de Arroios), é verdadeiramente a *materialização determinista* [cf. Mitterand 1987: 121] dos seus atributos físicos.

O corpo polposo, a intencionalidade capitosa, a exuberância teatral dos adornos adquirem um vivo contraste com a obscuridade e a penumbra do pai e, depois, de todos os outros que a rodeiam. A imagem de Maria Monforte é sempre invasiva: folhos, decotes, jóias, guardas-sóis, acessórios e extensões literalmente cobrem e ofuscam os admiradores. O seu é, por definição, um **corpo focal** - cuja imagem é apoteoticamente reflectida nos espelhos, nos estofos, nas grinaldas, nos brilhos, nos "quadros vivos" que literalmente encena, como nos olhos dos outros figurantes reduzidos ao eclipse [cf. *supra* II Parte - II Capítulo].

Exuberantemente icónica, a representação do corpo de Maria Monforte corresponde, com singular precisão, ao típico *corpo-imagem*, fixado nos jogos mundanos de salão, ou teatralizado nas suas atitudes e nos seus movimentos pelos pelos rituais estereotipados da vida social. Philippe Hamon refere-se a este tipo de representação como a de um corpo "saisi comme *tableau* par un tiers voyeur" [cf. Hamon 2001: 194]. Ou seja, o seu é um corpo enquadrado textualmente por um dispositivo cénico e por um indispensável observador ou conjunto de observadores, que o transformam em espectáculo.

A sua é, de facto, uma *imagem-espectáculo*, com a vocação da luz e do palco. Não admira, portanto, que Pedro a namore também ostensivamente, "**publicamente**, à antiga, plantado a uma **esquina**, defronte do palacete dos Vargas, com **os olhos cravados** na **janela** dela, pálido e em **êxtase**." [OM: 26].

Azuis e profundos são os seus olhos, e também a caleche, e o "ninho todo azul-ferrete" em que devora romances em Lisboa, e igualmente o outro "ninho" parisiense, sobre os Campos Elísios, todo de veludo azul, assim como o seu futuro e precioso *boudoir* azul. Volumes de novelas e cartões de modista juncam esses espaços, numa discreta denúncia de frivolidade, que a sua preferência por Paris e por lojas de modas vai reforçar.

Ao azul junta-se a cor complementar, o amarelo ou dourado - atributo de Ceres e de Eros, cor dos seus cabelos, mas também da riqueza ominosa do pai. Outro contemplador silencioso, Afonso, vê-a passar, de cor-de-rosa e escarlate, como uma mancha de sangue sobre Pedro. Assim totaliza Maria Monforte o espectro das três cores primárias. A nitidez das conotações é, digamo-lo, também excessivamente óbvia.

A tematização sacralizante do corpo feminino é, assim, permanentemente acompanhada pela sua desconstrução *realista*. Na caracterização da Monforte representa-se, com bastante clareza, a dissonância entre a sumptuosa imagem física e a indigência moral. Logo no capítulo II, sublinha-se o ambiente de "festança" de Arroios, em que reina uma esposa decotada e gastadora. Já antes se tinha denunciado a duplicidade de Maria, a sua dissimulação afectiva, a sua insensibilidade artística (a Itália enfastia-a), o seu calculismo egoísta, as suas volubilidade, futilidade, inautenticidade, vaidade, irascibilidade. A desacreditação do discurso de Maria consuma-se pela exarcebação sentimental e colérica dos seus "delírios" devotos pela filha e do seu ódio a Afonso - ódio desabrido ("D. Fuas", "Barbatanas") ou dissimulado ("diz-lhe que eu já o adoro"/"odiou o velho"). Nestes transportes da ira, os seus olhos parecem negros. Avoluma-se o teor *temperamentalista* da representação da Monforte - sintoma de um fatal destino narrativo. Por outro lado, o corpo temático da mulher, entre a deusa e a Fúria, configura-a como digna oponente ao corpo temático da virilidade.

Da mesma forma se adensa, na penumbra, a ameaça da história familiar de Maria, materializada nesse pai velhote, desajeitado e tímido. Reduzido a um discurso intermitente, truncado e incaracterístico (o seu "francês de embarcadiço"), atrás da sua alta gravata, na obscuridade do seu recanto, no seu leve coxear, o papá Monforte reproduz fisicamente a "claudicação" da sua biografia sombria e do seu nome retocado. Como muitas das histórias do romance, esta "história obscura e mal provada" nunca se esclarecerá factualmente. Os desenvolvimentos aventureiros da vida de Maria, igualmente claudicantes e conjecturais, constituirão a continuação deste registo mais ou menos elíptico.

No capítulo II, traça-se com exemplar precisão a antítese Eros/ Família. De um lado, o dos Monfortes, alinham-se os signos da sedução romântica, feminizante e sensual, "os braços nus" da mulher e o esplendor visual dos espaços; do outro, remetido à ausência temática e ao silêncio ressentido, está Afonso, retirado em Santa Olávia.

O domínio de Eros, baseado no triunfo da mulher e dos seus adereços, reduz os elementos masculinos à condição de "cortesãos" a fingir, mediadores do seu fascínio, admiradores do seu espectáculo, basicamente desvirilizados. Alencar é o seu "cavaleiro e poeta", "inofensivo", especializado na estetização romanesca do ambiente; outros, mais ou menos anónimos, constituem a massa da "corte"; Pedro, às vezes pelos cantos como o sogro, despeitado, morde o seu charuto apagado. Só Tancredo, "indolente e belo", como ela "uma imagem"[OM: 42], "uma pintura" [OM: 40], e a pequenina Maria, adorada pela mãe e por Tancredo, podem concorrer com Maria na polarização óptica do desejo.

A propósito de Maria, de Tancredo e da menina são, neste capítulo, enunciadas mais de 30 formas lexicais relacionadas com amor, desejo e exibição. Provavelmente, a cena mais expressiva da condição simultaneamente sensualista e *voyeurista* do desejo é protagonizada pelo velho Monforte admirando Tancredo:

> Todos ali o adoravam; mas ninguém mais que o velho Monforte, que passava horas, enterrado na sua alta gravata, contemplando o príncipe com enternecimento. Depois, de repente, erguia-se, atravessava a sala, ia-se debruçar sobre ele, palpá-lo, senti-lo, respirá-lo, murmurando no seu francês de embarcadiço:
> - *Ça aller bien... Hein? Beaucoup bien*...Ora estimo... [OM: 43]

Este grupo polarizante do desejo, composto por uma rede de referências figurativas sacrais - Judith, Helena, Beatriz, Madona, Apolo, Cristo, princesa, *Bambino* Sagrado - tenderá, portanto, a autonomizar-se da família institucional, *normal*, e dos critérios biológicos de representação. As figuras operadoras da verosimilhança pessoal - figuras estruturantes da personagem, tais como a representação da identidade carnal e a atribuição onomástica - tenderão, neste grupo, a ceder lugar à vigência do **fantasma**. Em suma: a fantasia idealizante é colectivamente investida sobre a identidade, uma identidade erotizada e espectacularizada (significativamente provida de uma multiplicidade de designações, epítetos, títulos, próteses, emblemas, acessórios intensificadores - perfumes, laços, rendas, jóias, grandes sedas), e tornada objecto de representação estética (quadros vivos, retratos, pinturas).

1.2 A identidade feminina e as suas aporias

A representação da Monforte e do seu trajecto narrativo adapta-se, assim, com singular rigor, aos contornos arquetípicos de que se reveste, para os psicanalistas, o complexo processo da identidade feminina [cf. Pommier 1992]. Em Maria Monforte, a dissociação quase absoluta entre *corpo* e *nome* - curiosamente análoga à dissociação entre presença e representação - é agravada culturalmente pelo regime *anómico* que parece generalizadamente presidir à atribuição do patronímico às mulheres.

Como G. Pommier sublinha, a substituição, pelo casamento, do nome do pai pelo do marido, consagra, na mulher, o advento do reconhecimento da sua identidade sexual; a característica exclusiva do patronímico feminino é, então, a de *dever ser perdido* [Pommier 1992: 19/24]. Desta forma, é justamente a carência ou o apagamento da função paterna que permite o acesso a uma identidade autónoma da mulher. O primeiro nome das mulheres - o nome *próprio* - é, assim, o sinal mais estável do feminino, ainda assim reconhecendo-lhes um género, mais que uma individualidade. No caso de Maria Monforte, já observámos em que medida até o seu nome próprio é verdadeiramente um *não-nome*, denominação verdadeiramente *genérica*, permitindo qualificar uma margem ampla, indiferenciada, de feminilidade [cf. *supra* II Parte - A Ausência].

De qualquer forma, à mulher, mais ainda do que ao homem, parece cometida, como meio único de afirmação autónoma da identidade, a tarefa da anulação simbólica do pai, cuja *certidão de óbito* seria justamente *assinada* pela mudança de nome, através do casamento ou de outra forma de afirmação identitária. Já notámos a forma como o papá Monforte favorece, com o seu apagamento físico, a desejabilidade ostensiva da filha. Já compreendemos, igualmente, o modo como a identidade formal de Maria Monforte parece incompatível com a sua valência erótica. No período de vigência do esplendor físico de Maria - e do pleno reconhecimento social da sua identidade sexual - outras formas desviantes de desacreditação ficcional do nome paterno podem ainda consistir nas agressões verbais a Afonso, na ocultação do nome específico da filha, na atribuição de um nome de inspiração romanesca a Carlos, na assunção de Alencar enquanto seu *padrinho* fictício.

Parece-nos possível concluir, assim, que Maria Monforte materializa, de facto, a básica incompatibilidade entre o Eros e o regime instituído da procriação regulamentar, da herança patronímica e da formalização identitária.

A anulação drástica da presença temática de Maria e o abandono dos seus espaços coincidirão, por sua vez, com o regresso da presença de Afonso, com a morte temática de Pedro em Benfica, e também com o *nascimento narrativo* de Carlos, traduzido pela sua reintegração no espaço original da família e no seu correspondente lugar dinástico. Já vimos que tal nascimento se consagra por uma espécie de *segundo baptismo* pelo avô, à luz *normalizadora* da raça familiar personificada por Afonso [cf. *supra* III Parte - V Capítulo]. Restará lembrar que Carlos, tal como a irmã, desempenhará junto de Afonso idênticas funções de *Menino Sagrado*, num registo erotizante significativamente mais discreto do que o dela (manifestado nas menções ao seu viço, vigor, frescura, alegria, etc, aos seus aparatos de rendas, franjas e guizos de prata, mas ainda assim explicitando a alusão sacral: "No vasto leito o pequeno dormia como um Menino Jesus cansado" [OM: 51]). Mas Carlos, já o vimos, é claramente identificado com a função *redentora* do herdeiro. Literalmente, vigorará no romance *em nome do pai.*

Na ausência da Monforte, alude-se ao desenvolvimento estranhamente inconclusivo de actividades detectivescas de investigação, através da influência das legações, através da polícia secreta "regiamente paga" por Afonso, através de delegados pessoais. Por um lado, e por suposição de Afonso e Vilaça, atribui-se aos fugitivos, "naturezas boémias", a errância exótica por regiões longínquas. Por outro lado, justamente se supõe que tenham mudado de nome.

De facto, sabe-se depois, pela florida carta de Alencar, que o exotismo da fuga se limita a Viena, ao Mónaco, a Londres, Paris e Alemanha; e realmente sucedem-se na Monforte as adopções sucessivas de nome ilegítimos. Morta uma filha e morto Tancredo - outras duas histórias embrionárias e digressivas - Maria chamar-se-á de l'Estorade, talvez Cattani. Este último nome, ao que parece de um acrobata de circo (o que não deixa de poder constituir uma alusão ao único marido de Sarah Bernhardt) é uma versão degradada do apolíneo Tancredo: um "Apolo de feira". Todas estas "torpezas" enojam o digno Afonso, e mais ainda o fazem os lirismos relambidos do estilo de Alencar.

A carta do poeta romântico integra, de facto, a montagem de um dispositivo dialógico intertextual: por um lado, como *texto citado*, permite que os citantes-leitores (Afonso, Vilaça) tomem as suas características posições em relação a ele: desde o "repelão" de Afonso à "recolha religiosa" de Vilaça. Por outro lado, a carta de Alencar permite devolver à história de Maria o registo idealizante, meta-ficcionalizante e meta-romanesco, que é o seu n'*Os Maias*.

Do corpo esplêndido da Monforte, não resta, agora, por ordem de Pedro, nenhum contorno ou retrato. A memória de Maria será activada apenas retrospectivamente, discursivamente: pelo bilhete que deixa ao marido, pela carta de Alencar, pelos testemunhos deste, de Guimarães e de Maria Eduarda, e depois pelo seu depoimento póstumo.

O destino dessas mulheres "que muito amaram", liricamente deplorado na prosa de Alencar, consagra então Maria Monforte como uma espécie de grande alegoria intratextual do feminino, em relação à qual todas as distâncias são tomadas: distâncias **enunciativas** (Maria é sempre *vista* ou mencionada do exterior, pelos *olhos* fascinados ou horrorizados dos admiradores, ouvintes ou leitores - mesmo retrospectivos ou indirectos); distâncias **representacionais** (Maria é sempre descrita como um corpo *especulativo* e em pose, frequentemente sob o enquadramento teatral ou *protésico* conferido pelos contrastes ópticos e cromáticos, pelo dispositivo reflexivo dos espelhos e luzes, jóias, espaços e adornos).

Bem ao gosto de Dumas, a sua declaração final sobre a identidade do pai de Maria surge finalmente, ante os olhos de Manuel Vilaça e de Ega, envolta num enquadramento cénico pitoresco: um documento inverosímil, entregue por um velho com barbas de profeta, num embrulho misterioso, lacrado, atado com fitas como um corpete feminino, que contém uma caixa de charutos onde, por sua vez, a grave declaração se mistura com provas frívolas de uma vida deplorável. Tal cenografia mimetiza ainda, caricaturizando-a, essa multiplicação de acessórios metonímicos, típicos da representação física da Monforte, os quais, em camadas sobrepostas, lhe disfarçam o vazio e a irrisão.

Concluindo: segundo pensamos, a representação de Maria Monforte (uma representação apesar de tudo *temperamentalista* e evidenciando a *doença de idealismo* de que padece toda a sociedade adoradora de Maria) cumpre os desígnios naturalistas de **contra-sacralização** da mulher. Todavia, esses desígnios são singularmente relativizados. É que a carnalidade da mulher (ser toscamente instintivo, em que a animalidade das pulsões traiçoeiramente se mascara de beleza) será sempre curiosamente elidida, mediatizada, *obscura e mal provada* como a sua identidade biológica. A ênfase é colocada no efeito maléfico da sedução - e não na causa ou no objecto.

O poder de Maria é construído *do exterior*, é-lhe atribuído por *via contextual* (no sentido mais lato do termo). Maria é exactamente representada como um objecto de desejo - um objecto cujas inércia e intrínseca vacuidade disponibilizam para reflectir o desejo e o sentido, sempre investidos *de fora para dentro*. Com razão, Baudrillard fala na supremacia da sedução metafórica do objecto: "O sujeito pode desejar, só o objecto pode seduzir" [Baudrillard 1990: 95].

Ou seja: cremos que acabam por se não cumprir, na representação da Monforte, importantes preceitos da fórmula misógina da proscrição feminina pelo realismo racionalista. Por um lado, tal proscrição não se consuma jamais, permanecendo na narrativa constantes alusões ao fascínio *contextual* e *extrínseco* de um corpo-espectáculo que, em si próprio, não é nunca representado. Por outro lado, é certo que tal objectiva proscrição, exercida no romance por intermédio do complexo ético, virilizante e patriarcal representado por Afonso, salientará, por muitas formas, os poderes desviantes e maléficos da proscrita. Mas, na economia semântica do romance, é justamente a sua apressada proscrição que exponencialmente potenciará a produtividade e a tematicidade desta *mulher fatal*.

Representam-se, de muitos modos, os efeitos falsificadores e destruidores de tal proscrição: o *romance de origens* de Carlos será outra história *obscura e mal provada*, e disso derivará toda a tragédia. O Eros defectivo, tributário da ausência, as sugestões constantes de inconsequência, incompletude, falha, dissociação e lacuna identitária, as permanentes clivagens entre o *ser* e o *parecer* - mascaram-se, no romance, por meio de cópias, simulacros, acessórios, prolongamentos e reflexos, fúteis como os da Monforte: tal como, na fachada do Ramalhete, o vazio do escudo heráldico dos Maias é ocultado pelo painel de azulejos que frivolamente lhe confere um **nome substitutivo**.

Por outro lado ainda, é certo que a sua presença fugitiva deixará, na economia simbólica do romance, um sulco profundo de latência e ameaça. Mesmo fisicamente ausente, a sua evocação continuará a ser profundamente icónica e alegórica, materializando, no plano propriamente **figurativo**, a persistência surda e as metamorfoses do feminino. Alberto Machado da Rosa sublinha justamente a importância do simbolismo "quase disfarçado" da estátua do quintal do Ramalhete, que considera incluir a "primeira estátua", Maria Monforte, cuja figura permanecerá, habitanto a Vénus Citereia, como "uma vaga premonição de tragédia"; a estátua renovar-se-á depois, com a remodelação do palacete e a aparição de Maria Eduarda em Lisboa, para, acompanhando a saciedade e a

repugnância de Carlos, se transformar enfim na imagem de grossos membros sob a ferrugem verde, do Ramalhete final [cf. Rosa: 351/355]. Machado da Rosa salienta ainda, na figuração divinizante de Maria Monforte, a analogia com Ceres, sugerindo que

> [...] o romancista talvez tivesse sentido nessa sua criação a fecundidade original e inconsciente que produz a vida e todas as tragédias consequentes. [cf. Rosa: 352]

E assim pode agigantar-se a representação de Maria, ganhando todos os atributos e poderes do arquétipo venusiano, o qual parece desempenhar um papel a vários títulos estruturante na ficção queirosiana [cf. *infra* próximo capítulo].

O jogo entre a presença e a ausência da Monforte, em alternância com as de Afonso, estrutura todo o II capítulo da obra. Por extrapolação, este jogo tende a estruturar, no romance, a representação familiar de um duelo entre os princípios masculino-razão e feminino-sedução, traduzidos no antagonismo entre a honra familiar e o Eros desviante - ou entre realismo e romantismo. A evocação da *grande ausente* pontua os lances fulcrais da intriga; em limite, os seus efeitos implacáveis e transcendentes identificam-na com o destino. A inscrição da ausência feminina atinge, efectivamente, um estatuto metanarrativo. Não se pode talvez render melhor preito a uma força proscrita.

Em resumo: a representação de Maria Monforte é efectivamente *exemplar*. Consiste talvez numa alegoria dos malefícios da idealização feminina, e na sua segregação exorcística. A cristalização da ausência feminina no romance não deixa de representar, porém, os malefícios do próprio exorcismo.

Sublinha-se, de vários modos, a cumplicidade ambiencial. A condenação da mulher fatalmente sedutora é, por isso, também a condenação de uma época, de uma tendência e de uma força: as da idealização, da fantasia e do desejo. As consequências inglórias dessa condenação vêm provar a esterilidade do *divórcio ontológico* entre o sujeito e o objecto do desejo. Tal divórcio, cristalizado numa generalizada *mésalliance* entre os sexos, consumou-se literariamente na misoginia finissecular, que constitui, afinal, umas das heranças mais persistentes do positivismo e do naturalismo. Alguns anos depois da publicação d'*Os Maias*, em 1893, sob termos igualmente conjugalistas, Eça de Queirós reequacionará esta questão, em outro texto a vários títulos exemplar: "Positivismo e Idealismo".

Restará apurar, entretanto, se a representação da **perda da vinculação orgânica**, produzida pela rasura da componente materna da identidade, se não deixa subtilmente traduzir n'*Os Maias* por essa estranha, omnipresente representação textual de des-vinculação semiótica entre expressão e substância, ou entre significado e significante. É uma dissociação notada, entre outros, por Alan Freeland na própria remodelação da casa da família:

> É particularmente clara, no resumo dos efeitos dos seus esforços, a implicação de que Carlos, com toda esta sua actividade estética, está a destruir a relação entre significante e significado: [...] A fisionomia da casa, como a de muitas das personagens do romance, já não exprime qualquer identidade. [Freeland 1989: 128]

2. As mulheres no romance

2.1 Aspectos ideológicos: *Os Maias*, a questão feminina e a referência proudhoniana

São em geral as mulheres quem, neste romance, mais parece carecer de identidade autónoma, credível e respeitável (e até meramente referencial: como faz notar Beatriz Berrini, a presença masculina é avassaladora n'*Os Maias* [cf. Berrini 1984: 133]). Assinalando as influências de Michelet, Proudhon e Comte na estruturação do ideário queirosiano a respeito da mulher, Berrini reconhece expressamente a vacilação das atitudes do próprio autor, debatendo-se entre a compreensão e o repúdio, o enlevo e o desprezo, o sonho e a realidade [cf. Berrini 1984: 190].

Outro dos estudos que de forma completa e sistemática aborda a questão da imagem feminina na ficção queirosiana é *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, de Francisco J. C. Dantas [1999], obra que já por várias vezes citámos ao longo deste trabalho. No que a'*Os Maias* diz respeito, a tese do autor parece conter duas vertentes complementares. Por um lado, F. Dantas observa, neste romance, a consumação de estratégias e fórmulas ideológicas já patentes em romances anteriores - estratégias e fórmulas tendencialmente misóginas, que o autor resume deste modo:

> [...] a condição feminina, tal como está traçada em *Os Maias*, não é mais que um lugar vazio, um espaço de vacância, preenchido por um repertório de indefinições - de convenções [...]
> [Dantas 1999: 359]

Por outro lado, Francisco Dantas insiste, e a nosso ver com toda a pertinência, na singularidade causalmente feminina d'*Os Maias* [cf. Dantas 1999: 233 e seg.s]. Este estudioso acaba, por isso, por sintetizar assim as suas apreciações sobre a importância da figura feminina neste romance:

> *Os Maias* reedita o impasse social de formulação de alternativas plausíveis para uma situação problemática criada em torno das transgressões femininas, recorrendo mais uma vez à formulação da tragédia clássica, deslocando da mão dos homens tal resolução, para depositá-la na dos deuses. E, optando por esta alternativa, o romance acaba por minimizar as conquistas obtidas numa

> primeira instância - e que indiciavam uma tonalidade revolucionária porque questionadora da ordem social inerente ao século XIX. [Dantas 1999: 366/367]

No essencial, estas interpretações parecem-nos pertinentes; merecem-nos, porém, alguns reparos complementares. Se, por um lado, *Os Maias* consiste indiscutivelmente numa *reactualização* e numa *retoma* das questões femininas em que Eça sempre trabalhou, é igualmente indiscutível que a concentração temática dessas questões num mesmo universo romanesco - e numa mesma e única figura feminina desse universo - cumpre um efeito dialéctico de conjugação, relativização e, até, de anulação epistemológica. As inúmeras antíteses convocadas pela disjunção proudhoniana, *courtisane ou ménagère*, dão lugar, pela sua objectiva **conjunção** (ou "adição", no dizer certeiro de B. Berrini [cf. 1984: 181]) na figura de Maria Eduarda, às figuras explosivas do oximoro e da aporia.

Por outro lado, é necessário compreender que esta aporia é, antes do mais, de ordem literária e poética: ela reproduz a noção de efectivo impasse a que conduzira o preceito anti-feminino dos naturalistas e a consequente proscrição da sublimidade e desejabilidade femininas, herdadas do romantismo.

Finalmente, parece-nos que, no romance, o incesto não pode resumir-se a um recuo ideológico pela via da transcendência. Pelo contrário, a própria hermenêutica romanesca deriva do motivo incestuoso, o qual encerra a chave interpretativa da história, confere à figuratividade e à modalização uma magistral unicidade simbólica [cf. *supra* III Parte - II Capítulo], e exemplarmente materializa a intrínseca **inviabilidade** das categorizações femininas e eróticas do romance. Em Maria e Carlos se cumpre, com impossível rigor, a conjugação erótica entre o *outro* e o *mesmo*.

De facto, n'*Os Maias*, a questão erótica, e a correspondente imagem feminina, são sempre representadas por um **impasse epistemológico**. Cumprirá perceber se esse impasse, veiculado pelos dilemas e perversidades de Eros, se não generaliza até constituir a essência mesma do sentido romanesco.

A representação da indigência cultural das mulheres encontra-se, talvez, ao serviço da anulação da desejabilidade feminina, cumprindo a missão positivista contra-sedutora. No jantar dos Gouvarinhos, a catalogação dos temas femininos de conversa é realmente desoladora: passeios e maleitas domésticas, bisbilhotices, criadas, filhos, penteados, animais de estimação. Mas, entretanto, a pretensa gravidade do discurso masculino é dominada pela autoridade do conde - e isso basta para a caracterizar.

Se a banalidade e a inconsequência não são exclusivas das mulheres, é-o sem dúvida a função decorativa que lhes é atribuída (Ega, por exemplo, suspira pela "graça dos decotes" que possa, num salão, "cortar a severidade das filosofias" [OM: 109]). Mas até essa função é difícil ver preenchida em Lisboa. E se a cultura feminina deveria, convencionalmente, preparar a mulher burguesa para uma superficial "conversa aprazível", à medida do papel feminino no *High Life* [Dantas 1999: 237], será talvez excessiva complacência considerar assim as considerações piedosas da condessa sobre a morte do bom *Tommy*, o seu cão preferido, ao qual tinham "nascido umas coisas nos ouvidos" [OM: 394].

Interessante é, inegavelmente, outra constatação feita por Dantas. Segundo este estudioso, as mulheres mais instruídas do romance são as estrangeiras e as que detêm, pela subalternidade, celibato ou irregularidade cívica, uma posição de relativa marginalização em relação à estrutura familiar: a tia Fanny, *Miss* Sara, *Madame* Rughel, Ana Silveira. Aponta o autor um pormenor relevante: esta instrução diferenciada coincide sempre com uma qualquer "sanção romanesca" sobre estas figuras desviantes, de todo o modo também caracterizadas pelos seus saberes intransitivos e difusos. F. Dantas conclui:

> Deste modo, a identidade feminina compreende uma série de actividades gerais, um diletantismo que, para além de seu circuito de base, está proibido de realizar uma acção precisa. Define-se, assim, por uma função que não tem especificidade, por uma impossível identidade. Assim sendo, fora do papel consagrado à mulher pela tradição - o de dona do lar, mãe e esposa - não há um efectivo espaço social para ela ocupar. [Dantas 1999: 241]

Resta-nos recordar que a cultura masculina - a cultura *tout court* - é, no romance, caracterizada essencialmente do mesmo modo.

Como já sabemos, Francisco Dantas observa na "fatal dispersão de curiosidade" [OM:95] a subtil *feminização cultural* de Carlos, que o impede de, competentemente, assumir as suas funções na família e na sociedade [Dantas 1999: 242]. Mas, efectivamente, como também já vimos [cf. *supra* IV Parte - I Capítulo], a "fatal dispersão" e a improdutividade são extensivas à generalidade das personagens da obra (à excepção dos *profissionalmente* subalternos). Efectivamente, a cultura da virtualidade e do impasse não parece, n'*Os Maias*, um exclusivo feminino.

A questão proudhoniana do adultério, outra questão que exemplarmente ilustra a perversidade constitutiva do amor e que desigualmente compromete ambos os sexos, parece um tema basicamente insolúvel, patente em Eça desde *As Farpas* [OM: 108]. Desde esse tempo, pelo menos, que tal magno problema ocupa o seu espírito:

> Não a resolveu, a essa questão esmagadora, a Bíblia; não a resolveu, com toda a sua grandeza, o velho espírito romano: perturbaram-na e lançaram-na em confusão a teologia e o cristianismo; apenas a revolução, pela ciência de Proudhon, começa a dar-lhe uma solução racional e positiva. [UCA: 390]

Em busca de soluções, ao Eça d'*As Farpas* nada ocorre se não refugiar-se em Proudhon, recomendar trabalho doméstico intenso, discrição, pouca idealização e vigilância sobre as mulheres casadas [UCA: 401] - e, como medida profiláctica, às solteiras recomenda poucas leituras, boa alimentação, exercício físico e dançar a valsa [UCA: 397/398].

N'*O Primo Basílio*, por exemplo, a morte improvável da pueril Luiza (que nunca tivera quintal, lia romances, não trabalhava nem consta que valsasse amiúde) parece a resolução material de um impasse ético, ou a consequência de uma ineficiente administração, pela personagem (ao contrário do seu primo ou da sua amiga Leopoldina), do código da desenvoltura adúltera. Por isso, não se estranha que, n'*Os Maias*, as elegantes, adúlteras e sobreviventes Cohen ou Gouvarinho desempenhem com mais competência as suas funções estratégicas, que parecem incluir cautelas adicionais, cúmplices capazes e uma destreza emocional mais desenvolvida.

Nesse mesmo jantar dos Gouvarinhos, a propósito da educação feminina, Ega *cita* justamente Proudhon - à sua maneira [OM: 398]. Porém, no romance, jamais o sr. Sousa Neto ou o leitor ficarão elucidados sobre o que diz **exactamente** Proudhon sobre o amor. É certo que, no decurso desta conversa, as caricaturais afirmações de Ega reproduzem, com apreciável fidelidade, algumas das opiniões deste filósofo sobre as aptidões intelectuais das mulheres [cf. Proudhon 1875]. Mas tais sínteses eram já lugar-comum na época, infatigavelmente glosadas por muitos outros autores - e pelo próprio Eça - desde, pelo menos, a década de 70.

Como aponta F. Dantas,

> De qualquer maneira, o conceito sobre o feminino, de reaccionária origem proudhoniana, e enunciado no jantar dos Gouvarinhos, embora pretenda apaziguar a mulher no lar, conduz, com uma única excepção em *Os Maias*, apenas ao nível depreciativo, aquele que aponta para o

> adultério, para a simulação, para o embuste, donde se conclui que, nesta problematização entre o que dizem e o enunciado da narrativa, tal conceito se revela insuficiente e equivocado. Diante disso, a narrativa se encarrega de questionar tal enunciado e de corrigi-lo. [Dantas: 245]

De todas as formas, é o mesmo Ega quem mais tarde aponta escarninhamente o "topete" da Gouvarinho [OM: 604]; as reconciliações conjugais parecem-lhe (sobretudo no caso dos Cohen) obscenas; e, na *Toca*, entoa louvores sonoros à família, ao trabalho, aos altos deveres humanos e cita Proudhon - bebendo copinhos de conhaque [cf. OM: 523]. Ou seja: o moralismo proudhoniano, de que Ega é repetido *citador*, parece, n'*Os Maias*, ter intregado já aquele conjunto canónico de banalidades austeras e veneráveis que constitui o alvo táctico da **ironia**: uma ironia anti-Proudhon que não ousa ainda manifestar-se se não de forma muito indirecta, pela citação proudhoniana nunca verdadeiramente consumada, em contexto desadequado, contrastante ou através de uma personagem pouco credível.

É certo que, na globalidade da ficção e em muito dos textos não-ficcionais queirosianos, se actualiza com nitidez a dupla antítese proudhoniana:

> L'homme est principalement une puisssance d'Action; la femme, une puissance de Séduction [Proudhon 1875: 44]

F. Dantas sublinha exactamente tal ortodoxia, relacionando-a com as implícitas e correspondentes qualificações estético-ideológicas:

> Por outro lado, vemos que Eça manipula as acepções de feminino e masculino à maneira convencional. Tudo aquilo que diz respeito à ordem do racional, do exacto, do positivo, do harmónico, do claro, do forte, é tributado à esfera do masculino; e o seu oposto - o fantasioso, o irregular, o tenebroso, o irracional, o obscuro, o débil, o excessivo - aparece sempre como dom feminino. O romancista lança mão do primeiro para flexionar o carácter do Republicanismo e do Realismo; e do segundo, para caracterizar as manifestações da Monarquia e do Romantismo. [Dantas 1999: 363/364]

Efectivamente, é em torno da questão da mulher e do corpo - conceitos quase sinónimos, conotadores ambos de *mistério* e de *alteridade* - que se polarizam as diferenças entre romantismo e realismo, idealização e materialismo, mentira e verdade. As correspondências apontadas por F. Dantas, entre republicanismo e realismo, como entre

monarquia e romantismo, não nos parecem de forma nenhuma automáticas nem explícitas. Todavia, não podemos deixar de assinalar, na antítese entre mulher e homem, como entre romantismo e realismo, a vigência, que temos vindo a assinalar, de um regime antitético do imaginário, governando as qualificações figurativas, as atribuições estéticas, judicativas e éticas e, muito significativamente, estruturando-as em torno da sexualidade. O conflito preferencialmente tematizado por Eça seria, justamente, o dos poderes da razão contra os da sedução - o qual pode, neste romance, encobrir um outro tema: o da descoberta do primado final do corpo.

Neste romance, o itinerário das personagens centrais consiste numa sucessividade de cenas de aquisição de informação que lhe restituem, pouco a pouco, o conhecimento da *verdade* sobre o seu corpo, no que ele contém de simultaneamente natural e cultural, orgânico e simbólico, biológico e fantasmático, erótico e genético, icónico e espectral. Este itinerário tematiza-se privilegiadamente através do trajecto amoroso, sucessão de cegueiras e de revelações; e tematiza-se igualmente através da sucessão, infinitamente repetível e relançável, da própria **organicidade e ciclicidade** narrativas - entre o apetite e a saciedade, a elevação e a queda, com os seus efeitos de avidez, retardamento, intensidade, ressonância, cansaço e recaída.

A corporalidade e a sexualidade são, no romance, *traços hermenêuticos* [cf. Hamon 1998:205]: enquanto informantes de um saber oculto, não só permitem a interpretação das personagens, entre si (D. Diogo, Alencar e D.Maria Cunha "sabem", adivinham, são quase *especialistas* do Eros, como a outra D. Maria, alcoviteira cúmplice), mas também circunscrevem o eixo temático da história, fornecem as categorizações elementares do imaginário, e constituem o fenómeno em relação ao qual se posicionam e se definem as ideologias (polarizadas nas oposições razão/sentimento e positivismo/idealismo).

Como também já tivemos oportunidade de verificar, as extensões axiais derivadas da categorização simbólica - radicada, como recordamos, na noção básica da corporalidade biológica - primam, no entanto, pela sua **reversibilidade**: se ao romance naturalista parecem cometidas as atribuições virilizantes e heróicas, e ao romantismo as figurações feminóides e regressivas, estas mesmas categorias aparecem inversamente distribuídas, quando, por exemplo, a Alencar é dado exprimir as suas opiniões.

Ou seja: as simplistas, esquemáticas matrizes antinómicas da qualificação, assentes na bipolarização sexual e cultural sistematizada por Proudhon (que por sua vez herdou e inverteu a bipolarização herdada do romantismo) parecem, n'*Os Maias*, implicitamente

refutadas - ou, pelo menos, problematizadas. É um fenómeno que já em outros momentos apontámos, e a que certamente voltaremos.

No entanto, podemos desde já concluir que, se a influência ideológica de Proudhon (e de toda a parafrenália imagética do positivismo em geral) aparece neste romance relativizada e até quase ironizada - apesar de tudo ainda parece disponibilizar, tal como a de Michelet (leitura de Carlos em Coimbra, responsável por ter deixado Hermengarda, comovido pela visão do filho e marido) um articulado globalmente identificável.

O que nos parece, em suma, é que as alusões (ou a encenação irónica dessas alusões) a estes filósofos, referências tutelares do realismo e do naturalismo, integram uma geral questionação, ou sistemática revisão, dos paradigmas e discursos culturais disponíveis sobre o o corpo, o erotismo, a estrutura familiar, a identidade, e talvez sobre a sua própria representabilidade na literatura. É exactamente esse o conjunto central de questões que neste trabalho, de forma espiralada e acumulativa, vimos tentando sistematicamente equacionar.

2.2 A mulher, corpo temático

Em regra - uma regra fortemente cultural - o corpo da mulheres é mais fácil e imediatamente tematizável que o dos homens. Mesmo nos casos deploráveis das manas Silveiras ou da Viscondessa, é sensível, pela negativa, essa qualidade. Devedoras talvez da formulação naturalista, n'*Os Maias* as mulheres são mais intensamente *sexualizadas*. Note-se, no entanto, que a diferença sexual é um motivo canónico do universo romanesco: na literatura, e em particular no romance, a tematização do corpo desejado desempenha funções dinamizadoras e determinantes aos níveis da diegese, da simbolicidade e da figuratividade; e a representação do desejo produz, ainda, largas ressonâncias na temporalidade narrativa, que pode submeter-se a uma flexão para-erótica [cf. Brooks 1993].

Do mesmo modo, as mulheres parecem deter, enquanto *agentes sexuais*, a prerrogativa de manipularem a cena erótica, por exercício de tácticas mais ou menos subtis de sedução e pressão (numa escala que vai da extrema subtileza de Maria Eduarda até à ostensiva insistência da Gouvarinho). Mas o desejo é - como diz Baudrillard - privilégio dos *sujeitos*, isto é, dos homens. À excepção da Gouvarinho (excepção sentida, por Carlos e

com ele pelo narrador, como inconveniente e abusiva), o desejo é sempre representado do ponto de vista masculino: veja-se o caso exemplar de Carlos e Maria. O erotismo parece, assim, apoiar-se objectualmente nas mulheres, mas consistir sobretudo numa questão *de homens*. E, entre homens, o prazer mais sólido da aventura amorosa é ainda, para Carlos, o da confidência (ou confissão) a Ega - como se, até ao seu termo, o processo amoroso exigisse a caução de um profano *consagrante*: oponente, emulador, destinador, testemunha, rival, cúmplice ou confidente.

Madame Rughel, Hermengarda, Encarnación e Gouvarinho integram o lote de ex-amantes de Carlos, todas, de uma forma ou de outra, ligadas a uma triangulação amorosa e a uma transgressão anti-patriarcal. As histórias amorosas parecem exigi-lo.

Neste romance, como já vimos, o erotismo privilegia as oblíquas configurações triangulares, sobreponíveis às familiares. Em Lisboa, até "os chulos, os queridos, os polhos" ou os *souteneurs* complicam medonhamente a cena - mesmo quando se trata de um inofensivo "jantar no campo com actrizes" [OM: 109]. Em Lisboa, a noção de **pertença**, noção estruturalmente corporal, prolonga-se até aos teatros: as actrizes convidadas insistem em levar tia e filhos, os tutores dão coças, cortam mesadas, fazem intrigas e partidos, dão-se facadas. Motivos obrigatoriamente associados à cena erótica, as figuras e os papéis temáticos destinados ao *terceiro* - pai, amante instituído, obstáculo, emulador ou mediador - dinamizam a representação feminina.

No plano concretamente físico, seleccionam-se por vezes nas mulheres *morceaux choisis*, polarizadores do desejo: os **olhos** (verdes em Hermengarda, garços na secretariazinha da Rússia, azuis em Maria Monforte, negros em Maria Eduarda), e a "graça" das formas físicas (entre as quais os **pés**, preferência reclamada pelo marquês e por Dâmaso).

Contudo, no geral, a tematização erótica do corpo feminino apoia-se, como no caso da Monforte, no imaginário do luxo. Por exemplo, a representação de Encarnación, declarada espanhola e prostituta, consiste numa espécie de inversão mimética, à escala coimbrã, dos valores cenográficos da sedução da Monforte. A espanhola é como ela uma *Dama das Camélias*, como ela (e como a "divina" Raquel) passeia-se de caleche (a caleche da judia é azul como a da Monforte), deslumbra e empalidece os rapazes, a quem parece "uma flor de luxo das civilizações superiores" [OM: 94]; como ela (e como Raquel) inspira poemas e epítetos sacralizantes; como ela é conservadora, como ela especializada na tosca contrafacção genealógica (a espanhola diz-se aparentada com os Medina-Coeli); como ela (e como Raquel) rende-se enfim aos encantos de outro.

O erotismo parece não dispensar a **referência grandiosa**, muitas vezes estética, sempre idealizadora, e frequententemente emulativa. Hermengarda é a única que não conta, à parte os seus atributos pessoais, com nenhuma instância superior a outorgar-lhe fascínio adicional - se descontarmos o marido (como sempre relacionado com o Poder) e o facto do seu nome próprio encerrar já uma forte virtualidade romanesca.

A este respeito, é eloquente a súmula dos encantos de *Madame* Rughel, feita por Carlos a Baptista em momento de cordial expansão:

> [...] *Madame* Rughel era uma ninfa de Rubens, senhor! *Madame* Rughel tinha o esplendor de uma deusa da Renascença, senhor! *Madame* Rughel devia ter dormido no leito imperial de Carlos Quinto... [OM: 141]

Como Encarnación, Raquel suscita ainda referências líricas. Em Ega, ambiguamente, líricas e satíricas. Curioso é, justamente, que a caracterização física da Cohen surja inicialmente através das apreciações desencontradas de Taveira, do marquês, de Cruges, dos jornais, do próprio Ega, para só depois assumir a enunciação directa e omnisciente, que afinal as resume, com a menção do seu "**ar** de romance e de lírio meio murcho" e no seu "**ar** de insignificância" [cf. OM: 130/131]. A impressão definitiva parece, assim, alimentar-se explicitamente das diversas versões e apoiar a representação num indefinível *efeito agregador* [cf. *supra* III Parte - III Capítulo].

Na tematização do corpo feminino, é sistemático e determinante o papel da indução e da mediação por terceiros, ou então pelo público em geral, a quem a colectivização confere autoridade. A notabilização da mulher - pela opinião colectiva, a referência estética, ou ambas - implica igualmente a presença de um rival (ou de muitos potenciais rivais), como condição estratégica para o desencadear contagiante do desejo.

No caso da condessa de Gouvarinho, o indutor principal é Ega, mas Taveira dá também a sua modesta contribuição ao desejo de Carlos, assegurando-lhe que a senhora, no teatro, sem o conhecer, faz-lhe já "um olhão". E até o marido, "alto" e "Par do Reino", contribui para o seu prestígio [cf. OM: 126]

A desejabilidade da Gouvarinho, como já foi dito [cf. *supra* III Parte - V Capítulo], traduz-se, em Carlos, pela activação de um regime irritativo e estimulador, caracterizado pela *entre-visão*, pela intermitência ocultação/desocultação, pela promessa e pela iminência. A sedução da Gouvarinho deve tanto ao brilho eloquente dos seus olhos, e à a cor fulva do

cabelo, como à frustração das expectativas criadas (no teatro, no consultório) e à imaginação excitada por elas.

Desde o início, Carlos (como Ega) aplica-lhe exactamente, e repetidamente, o adjectivo "picante" [cf. OM: 135, 137, 150, 211], aplicável tanto à sua "audácia" romântica como ao ser "arzinho de provocação e de ataque" [OM: 143]. Mas explicita, em monólogo interior, logo após a visita da condessa ao seu consultório:

> No braços dela o seu coração ficaria mudo: e apenas esgotada a primeira curiosidade, começaria o tédio dos beijos que se não desejam, a horrível maçada do prazer a frio. [OM: 211]

O carácter epidérmico deste desejo, *picado* pela imaginação, pelo contexto e pela indução exterior, pode em parte derivar do registo de **excessividade** - talvez uma forma de virilização - que preside à representação física da condessa. Este registo é por sistema reforçado pelo seu temperamento exaltado e sentimental, pelo rebuscamento das *toilettes* "exageradas", como máscaras [OM: 205, 296, 441], pelo vistoso e "audaz" contraste cromático (*toilette* preta e branca, ou preta e vermelha, ou toda negra a contrastar com a pele, com os diamantes e com os cabelos ruivos), pelo grande número e volume das jóias ("uma infinidade de aros de prata e de *blangles* índios" [OM: 142]), e pelo aroma exagerado a verbena [OM: 143, 208, etc]. À excepção da intensidade excessiva do aroma, todas estas características a aproximam, aliás, de Maria Monforte.

Como a Monforte, a Gouvarinho é estrangeirada, adquiriu estatuto social pelo casamento, e está pronta largá-lo, accionando a estratégia romântica da fuga (mas Carlos, apesar de, como Tancredo, actuar aqui como um objecto de desejo [cf. *supra*], teme por enquanto essas inconveniências).

Como, em menina, Maria Eduarda para Maria Monforte, o filho da Gouvarinho, por coincidência *Charlie*, é uma extensão e um instrumento da sedução da mãe. Aliás, a representação objectivamente feminizante do rapazinho sublinha o cariz de oferta sexual de que se reveste a visita de ambos ao consultório:

> E Charlie, seriozinho, bem ensinado [...], veio logo, desapertou delicadamente o seu grande colarinho, e, quase entre os joelhos de Carlos, dobrou o pescoço macio e alvo como um lírio. [OM: 206]

Muitas vezes, nos teatros, nas ruas, ou nos lares (e, assinala F. Dantas, expostas nas corridas como os próprios cavalos [cf. Dantas 1999: 243]), as mulheres não são sequer individualizadas, se não pela sua pertença familiar: a Sá Videira, nova-rica, pedante e filha do negociante de sapatos de ourelo, as Pedrosos banqueiras, as irmãs do Taveira. Em geral, ou são indiferenciadamente pouco desejáveis (desarranjadas, magrinhas ou obesas, gastas ou murchas) ou excessivamente empreendedoras (caso da secretariazinha da Rússia, com os seus olhos garços).

As prostitutas repetem, degradado, este padrão: como a "enorme" condessa bávara, a Concha é um "mulherão". E a outra, a Lola, é muito franzina, de olhos meigos e rosetas de febre. A *esposa* do gordo Palma contrasta com ele como contrasta a vasta condessa de Craben com o seu saltitante marido pequenino, tal como contrastam entre si os esposos Sousa Neto - ela corpulenta e com grande buço, ele escaveirado e de barba rala [OM: 388]. A fúria da maciça Concha, por outro lado, vai reactivar, junto do sucumbido Eusebiozinho, a componente sádica que esta personagem parece destinada a convocar, e que as sovas supostamente dadas pela esposa irão enfim institucionalizar.

As espanholas não são o único tipo de mulheres inconvenientes: a bela marquesa (ou condessa) de Soutal aparece sempre desarranjada, de saias sujas de lama ou com vestidos muito velhos [OM: 316, 596]. A baronesa (ou viscondessa) de Alvim, sempre cáustica, é inseparável da terna e gordinha Joaninha Vilar.

Destaca-se D. Maria da Cunha, ainda bela mas já gasta, que parece, "com o seu sorriso de boa mamã" [OM: 317], sempre medianamente desenvolta, divertida e inteligente. Ela e Maria Eduarda são as duas únicas mulheres a quem é atribuída a capacidade de exercer docemente a ironia. O passado de alguma libertinagem não parece pesar-lhe (como não parece em Maria), se não pela sabedoria, benevolência e cansaço, próprios de uma mulher contemporânea de Alencar.

A representação das mulheres parece sempre destacar-lhes a carnalidade, privilegiando o registo visualista: para descrever a cantora de ópera, Taveira coloca as palavras "como pinceladas"- mas destacando-lhe primeiro a insignificância do talento [OM: 126]. Um corpo literalmente *invisível* é o das mulheres pobres: adoentadas, melancólicas, carregadas de luto, encolhidas em xailes, de lenços na cabeça, ou soluçando por baixo do véu [OM: 311, 345, 362, 702].

2.3 O dispositivo da sedução - e a sua desconstrução

Em resumo: um dispositivo da sedução, minuciosamente tipificado, pode definir um padrão preciso, que se repete e se modula ao longo do romance. Podemos caracterizá-lo assim: o objecto desejável é aquele que aparentemente melhor corresponde às propriedades da *estranheza estética*, factor indispensável para pôr em marcha a fantasia; esse objecto assume, preferencialmente, a figura de uma mulher *estrangeirada* (embora, como vimos com Tancredo ou Carlos, possa também ser um homem igualmente *estrangeirado*); a aparição súbita e a origem misteriosa dessa figura favorecem a idealização e a divinização. O arranque da representação idealizante é potenciado, igualmente, por vários elementos de mediação e indução, e é auto-alimentado pelo unânime deslumbramento que a figura provoca. A teatralidade dos aparatos cenográficos em que ocorre a aparição deslumbrante associa-se à amplificação conferida pela presença de elementos acessórios, assim como ao luxo sumptuoso que estes insinuam: no caso das mulheres, os espaços que habitam ou frequentam, as jóias e *toilettes* que ostentam, o marido (ou pai) notável (ou grotesco) que as acompanha, a beleza ambígua do filho ou filha, o cãozinho de luxo, a caleche, os criados.

Na presença deste padrão, que claramente postula a excepcionalidade e a superioridade do objecto sedutor, talvez se compreenda a razoabilidade das reflexões de Luiz de Sousa Rebelo, propondo, n'*Os Maias*, a actualização de um modelo de selecção sexual de raiz darwiniana que, segundo o autor, terá sido até hoje insuficientemente explorado no romance [cf. Rebelo 1988: 772].

A eficácia deste padrão, configurado inicialmente por Maria Monforte e repetido e modulado em muitas escalas, desde a de Encarnación até à do próprio Carlos Eduardo (cujos "luxo, groom, a égua inglesa" foram em Coimbra os motivos de "fanatização" de Hermengarda [OM: 93]) - parece, pois, infalivelmente assente na **singularização**, **metonimização** e **espectacularização** do objecto de desejo.

Contrastante com os efeitos de singularização sedutora, justamente se esboça uma caracterização oposta, massificante, a das mulheres *em geral*, nas corridas, no sarau ou no hipódromo. É uma representação desapaixonada e tendencialmente satírica, dominada pelo anonimato individual, pela acentuação da pertença familiar, pelo efeito colectivizante do "rancho íntimo" ou do "canteirinho de camélias meladas". Um efeito que, no caso das mulheres do povo, se acentua até à sua invisibilidade.

Paralelamente, o desenvolvimento e o desfecho irrisórios das histórias de amor desencadeadas pela activação do dispositivo do *estranhamento*, contemplação e idealização estéticas, representa, nos casos exemplares da Monforte, da Cohen, da Encarnación ou mesmo da Gouvarinho, a denúncia do poder ilusório de tal dispositivo. Tal denúncia opera pela *revelação* da efectiva inanidade dos objectos idealizados, cuja real materialidade, ocultada pelo desejo e pela cenografia, acaba por se desmascarar. E, desta maneira, a sublimidade aparente revela-se tosca carnalidade, num movimento contra-metafórico que já conhecemos. À pergunta de Carlos sobre a vida da Cohen em Sintra, responde Ega:

> - Ensopa-se na crápula. Não há a menor dúvida que dá todo o seu coração ao Dâmaso... Tu sabes o que nestes casos significa o termo "coração"... [OM: 523]

Os aspectos superficiais da indução do desejo pelo acessório e pela fantasia ilusória (advinda da ocultação, da ausência, da expectativa e da curiosidade por elas despertadas) são muito evidentes na representação da Gouvarinho. Mas a história amorosa de Carlos com a condessa poderá desempenhar uma função específica, sublinhada pela sua distribuição na narrativa, que a faz sistematicamente **contrapontuar** com a de Maria Eduarda.

O padrão de sedução actualizado pela Gouvarinho (uma variação degradada do de Maria Monforte) opõe-se, termo a termo, ao padrão de Maria. A primeira (tal como a Monforte) frequenta, como compete à mulher-espectáculo, os teatros e os lugares mundanos de maior visibilidade; a segunda deixa-se entrever no peristilo do hotel, e na rua, para depois desaparecer desesperadoramente. Mais tarde, as casas de ambas, assim como os respectivos *ninhos de amor*, serão correspondentemente contrastados.

Da condessa, estrangeirada mas provinciana, conhecem-se as origens e a intimidade. As revelações do criado da Lawrence, os olhos dardejantes de Melanie ou os olhos esplendorosamente azuis da filha são sinais que parecem, pelo contrário, adensar e complicar os mistérios de Maria. À audácia, ao **excesso**, à nitidez e à clareza contrastivas do corpo e atitudes da Gouvarinho (cuja elementaridade e exuberância reenviam, mais uma vez, à Monforte) respondem a discreção, a subtileza, a imprecisão de contornos e a magnífica **reserva** dos de Maria Eduarda.

Junto de Carlos, o mediador da Gouvarinho é o competente e truculento *Mefistófeles* que estimula, acompanha e orienta o romance; o de Maria Eduarda é o grotesco, incompetente e ingénuo Dâmaso. Os Gouvarinhos estão sempre insistentemente, inexplicavelmente presentes [cf. OM: 291, 360, 381, 421]. Os Castro Gomes somem-se inesperadamente.

A condessa (como Maria Monforte) abusa das jóias e dos contrastes dramáticos e picantes; Maria usa poucas jóias, roupas simples de estilo austero, que lhe dão "um ar casto e forte" [OM: 203]. Na Gouvarinho, como antes na Monforte, destacam-se as cores fortes do vestuário; as cores da roupa de Maria são imprecisamente "claras" ou "escuras", oscilando entre o escuro dos primeiros tempos, o claro e campestre da *Toca* e o negro do luto final. Quando Carlos a vê no hotel, Maria entra *em cena* com o famoso casaco de veludo branco de Génova; quando conhece a Gouvarinho no teatro, ela está de negro.

A Gouvarinho tem, significativamente, os cabelos ruivos; os de Maria, não menos emblematicamente, parecem louros, ou escuros, ou de dois tons. Se a pele da condessa lembra a Carlos um "cetim", a de Maria Eduarda parece-lhe um mármore. A Gouvarinho quer fugir com ele; ele quer fugir com Maria. A condessa não lhe fala ao coração; já observámos de que forma faz Maria Eduarda palpitar o coração de Carlos [cf. *supra* III Parte - V Capítulo].

Os aromas usados por ambas, ambos florais, são de natureza e efeitos bem diferentes: o da condessa, bem definido, às vezes sufocante, é monotonamente o da verbena; no de Maria, mais complexo, "indefinido e forte", há jasmim. Será justamente pela inversão do valor erótico do seu perfume que para Carlos se indiciará a repulsa final de Maria. E será ainda a imagem da Gouvarinho que, "sem saber porquê" lhe ocorrerá quando, inquieto, se prepara para visitar aquela que já sabe sua irmã [OM: 655].

Os efeitos de contraste, sobreposição e alternância das imagens entre ambas não se ficarão talvez por aqui. Mas os aspectos que referimos talvez bastem já para concluirmos o seguinte: correspondendo a Gouvarinho, como vimos acima, ao padrão básico da sedução, tipificado antes por Maria Monforte - por seu lado, aquele que enformará Maria Eduarda, parecendo repeti-lo, consistirá na sua subtil mas efectiva desconstrução. Ao excesso de visibilidade, superficialidade, imediatismo, nitidez, presença e voluntarismo, corresponderão em Maria a imprecisão e a atenuação da visibilidade, o efeito de *aura*, a protelação, a progressividade, a intimidade, a subtileza a raiar a impenetrabilidade.

Isto é: a desconstrução do paradigma da sedução feminina, cristalizado em Maria Monforte, não se actualiza exactamente do mesmo modo na sua sucessora.

Fundamentalmente, no caso de Maria Eduarda, os factores conjugados da temporalidade e da ausência modularão a representação, inflacionarão a metonímia orgânica até à metaforização espacial e amplificar-lhe-ão fatalmente a sedução. Se o corpo da mulher é, ainda, objecto de contemplação e fulminante activador da fantasia estética, se a correspondente ocultação da sua identidade biológica e o mistério que a envolve parecem ajustar-se à idealização de que é alvo, em Maria Eduarda tais elementos surgem singularmente magnificados pela longa, multiforme e desarmante ausência.

Se, por outro lado, na ligação entre Maria e Carlos, há também, inicial e aparentemente, as componentes da perversão, constitutivas da cena erótica canónica e materializadas no marido (o terceiro indispensável), na mediação representacional e no fetichismo (o luxo, as roupas, etc) - tais componentes vão explicitamente perder importância ou mesmo desaparecer. Com o desenvolver do idílio, Maria empenha as jóias, o *marido* desvincula-se, o interdito anula-se, o passado *confessa-se*. É justamente Maria quem interroga acusadoramente o amante:

> [...] O que é que tu amavas então em mim? Dize lá! Era a mulher de outro, o nome, o requinte do adultério, as *toilettes*?... Ou era eu própria, o meu corpo, a minha alma e o meu amor por ti? [...][OM: 501]

O amor entre Carlos e Maria sobrevive, já o vimos, à posse e ao progressivo despojamento contextual. É irrefutável, no romance, a progressiva *autentificação* deste amor. Nele, o que acaba tragicamente por contar é, efectivamente, o valor intrínseco do objecto, e a interiorização afectiva que dele se foi estabelecendo no sujeito - os quais, por seu lado, foram poderosamente mitificados e ampliados pela longa espera.

De resto, como vamos ver, na representação do corpo temático de Maria Eduarda vão cruzar-se, e reciprocamente potenciar-se, o **registo mitificante** conferido pelos poderes da ausência (uma ausência que glosa postumamente a ausência ominosa da mãe) e o **registo familiarizante**, construído pelos não menos poderosos vínculos da presença, da intimidade conjugal e do hábito.

IV Capítulo - O corpo temático de Maria Eduarda

1. Uma trajectória elíptica

Se outra razão não houvesse para dedicarmos, neste nosso trabalho, todo um capítulo à representação física da irmã e amante de Carlos da Maia, bastaria, provavelmente, citar uma afirmação de Carlos Reis. Segundo este autor, Maria Eduarda "revela-se uma personagem cuja presença no universo diegético se concretiza numa imagem eminentemente **física**" [cf. Reis 1984: 132 - sublinhado nosso].

Maria Eduarda nasce em Lisboa em Outubro de 1851 (os pais casaram-se em Fevereiro de 1850 [cf. OM: 31, Freeland 1989: 144, Reis 1995: 130]), chega a Lisboa em Abril de 1876 e parte em Outubro ou Novembro do mesmo ano. A sua trajectória biográfica, entre solstícios e equinócios, cumpre uma curiosa órbita bipolar. Vejamos, numa breve síntese, de que modo tal rota se desenha no romance.

Desde o seu nascimento, sob uma focalização omnisciente, Maria é representada como corpo temático, polarizador do desejo: linda, gorda, loura e cor-de-rosa, de belos olhos negros dos Maias. Mencionam-se-lhe as carninhas tenras, os pezinhos, as coxas. É adorada com um luxo de princesa, envolta em rendas, laços, perfumes; Tancredo multiplica-lhe os retratos: a carvão, a esfuminho, a aguarela [cf. OM: 34, 44].

A alusão aos múltiplos retratos pode não constituir, porém, uma mera expansão do jogo de reflexos do corpo de Maria Monforte: anos mais tarde, outro retrato de uma menina morta em Londres (cidade marcada pelo sinistro) induzirá em erro Alencar e, por seu intermédio, Afonso considerá-la-á definitivamente arredada da constituição oficial da família. O motivo do retrato funciona, portanto, quer no plano simbólico, quer no diegético.

De qualquer modo, a criança tematiza, como já vimos, as componentes figurativas integrantes da representação narcísica da mãe. O amor frenético de Maria pela filha explicita a proximidade consubstancial entre ambas: "[...] levo a Maria, que me não posso separar dela" [cf. OM: 46]. A pertença familiar é aliás motivo subtil de disputa: no capítulo III, refere-se que Afonso tivera, desde sempre, a preocupação ardente em **tirar-lhe** a filha [cf. OM: 78]. Mais tarde, o marquês perguntará a Carlos: "- Caramba, aquilo **pertence-lhe**?" [cf. OM: 306].

Segundo Vilaça, a vida da menina constituiria um valor material para a mãe, um pretexto para extorsão. Afonso pensa mesmo *comprar-lha* por dez ou quinze contos de réis [cf. OM: 81]. A imprecisão das conjecturas e dos lapsos associa-se a um conveniente silenciamento social sobre a existência da criança. Ela é "um detalhe que passou despercebido no grande escândalo". Nem Alencar soubera que a Monforte levara a filha consigo [cf. OM: 81].

A desvalorização humana desse *detalhe* ignorado, o vago e distante da sua representação, focalizada em Santa Olávia por Afonso e Vilaça, contrastam com a tematicidade inicial da criança no contexto de Arroios. Tal desvalorização reforça no entanto a indefinição identitária, a indiferenciação maternal que desde sempre caracterizou Maria Eduarda, assim como a proscrição e o teor suspeitoso da figura, aspectos que partilha igualmente com a mãe.

Vilaça estima a idade da menina - se estiver viva - em cerca de treze anos; alimenta suspeitas sobre o seu temperamento, carácter e hábitos; conjectura sobre a língua que falará, as saudades que poderia sentir da mãe, se viesse viver como avô; e resume: seria "uma **estranha** em casa" [cf. OM: 79]

É justamente este aspecto que vai acentuar-se-lhe: Afonso (e, com ele, o leitor) vai "**esquecendo**" a Monforte e a sua outra neta, tão distante, tão vaga, a quem "**ignorava**" as feições, de quem "**mal sabia o nome**" - todo ocupado pelo neto que crescia ao seu lado [cf. OM: 79]. E, através do enternecimento contínuo do avô (a que corresponde a quase

contínua vigência da focalização interna do neto), é Carlos quem vai passar a ocupar todo o espaço da cena narrativa.

Mais tarde, saber-se-á pela própria que essa adolescente suspeita tem, segundo o amante da mãe, um "arzinho sisudo" e, segundo ela mesma, "modos graves e dóceis"; que, internada num convento, é aplicada nos estudos e usa regulamentarmente o cabelo caído em duas tranças [cf. OM: 507]. Ou seja: tanto quanto a educação anti-clerical de Carlos, a educação religiosa de Maria tê-la-á diferenciado da mãe e dos seus espaços de boémia (correspondentemente substituídos pela Madre Superiora, *Madame* Chavigny e a reclusão conventual, figuras paralelas, no caso de Carlos, a Afonso e ao retiro de Santa Olávia). O cariz benéfico de tal diferenciação, tal como é reiteradamente mencionado no romance, faz-nos questionar o fundamento de certas inferências sobre o efeito traumático ou a suposta "ferida narcísica" que o "abandono materno" teria provocado em ambos [cf. Lisboa 2000].

Segue-se um duplo período de cerca de dez anos: o período da infância e adolescência de ambos os irmãos - um na clandestinidade, outro na oficialidade narrativa. A história oculta de Maria só é reconstituível pelas sua memórias confessadas a Carlos, e não totalmente interpretáveis por este, no imediato. Note-se que as conjecturas de Afonso e Vilaça e a sua correcção pelas confissões de Maria Eduarda são equidistantes, respectivamente, do início e do final do romance. Cada uma a seu modo, encerram omissões e desvios, cuja importância só mais tarde é devidamente avaliável. A história do tempo de formação de Carlos é também elíptica, representada através da focalização de Vilaça, dos resumos e versões opinativos e contraditórios de Teixeira, Afonso e Ana Silveira, ou mesmo de Ega. E ambos os irmãos desconhecem grande parte da respectiva origem.

Se Carlos viaja, Maria também o faz - cada qual completando, a seu modo, a sua educação. As histórias amorosas da juventude de ambos são curiosamente sobreponíveis: Carlos enrodilha-se constantemente em ligações trianguladas, e Maria também não lhes escapa, resistindo ao temível amante da mãe, embaraçando-se com a adoração desta por MacGren e debatendo-se com a oposição da avó deste último. Mac Gren parece, aliás,

uma espécie de Pedro da Maia irlandês, com a sua pueril e fatal paixão pela caça e pelas armas[1].

A instalação de Carlos no Ramalhete antecede em poucos meses a chegada de Maria - e de Dâmaso, outro viajante - a Lisboa. Segue-se, no capítulo VI, o encontro, sob os modos da aparição e da passagem, no peristilo do hotel Central, em que Maria aparece acompanhada de Castro Gomes, um criado preto que não reaparecerá, e uma cadelinha prateada; Carlos e Craft afastam-se para a deixar passar. Assim se define outra vez um triângulo duplo, cujos vértices são ocupados pela luminosidade esplêndida do elemento feminino (Maria Eduarda *dobrada* pela cadelinha), pela obscuridade não menos esplêndida do elemento masculino seu *guardião* (Castro Gomes e o seu *duplo*, o criado preto) e pela marginalidade do elemento masculino rival (Carlos *dobrado* por Craft) [cf. OM: 156/157].

A aparição no hotel Central é o fulcro figurativo da representação de Maria, com poderosos efeitos de ressonância. Integrada num capítulo em que repetiram as representações degradadas da mulher - desde os grotescos fetiches em que consistem os despojos de Raquel na *Villa Balzac*, a discussão dos ostensivos atributos da Gouvarinho, o retrato da espanhola viciosa no tio Abraão, a alusão e banalização de Maria Eduarda pelo discurso de Dâmaso, o feminino simplificado e grotesco da cozinheira ruiva de Ega e da taberneira com dores de dentes - a visão fulgurante de Maria Eduarda por Carlos culmina, sublimando-o, um problemático paradigma da feminilidade.

Depois, é Taveira quem confirma frivolamente a apreciação de Carlos e Craft, com curiosidade, admiração e estrangeirismos, banalizando a sua condição de deusa: "a mulher é divina! Que *toilette*, que ar, que *chic*! É uma Vénus, menino!... [cf. OM: 212]. Mais tarde Cruges dará o seu sensato veredicto, não menos estrangeirado: "um verdadeiro tipo de *grande dame*" [cf. OM: 372].

Encerrando este capítulo, à *aparição* vai corresponder a *visão* de Carlos, com os seus efeitos de gigantização, concentração e realce [cf. OM: 184]. Note-se que, a partir deste momento, vigorará, de modo praticamente exclusivo, a focalização interna de Carlos, no

[1]Note-se que, se a figura da vaga avó de MacGren funcionalmente se aproxima da de Afonso (impedindo o casamento dos jovens), não deixa entretanto de constituir uma curiosa evocação da figura de Sarah Bernhardt, com as suas feras, com a sua excentricidade, com as suas exortações bélicas [cf. OM: 509, 511].

interior da qual se situará, quase até ao final, a imagem de Maria. A este propósito, faz notar Carlos Reis:

> [...] é a Carlos que compete, sob os auspícios da focalização interna, comandar a representação narrativa, quando se impõe levar a cabo referências a Maria Eduarda. [Reis 1984: 131]

De um modo ou de outro, essa imagem é, assim, um *produto* da perspectiva daquele que virá a ser seu amante. E, no imediato, ainda no hotel Central, como mais tarde em Sintra, a própria paisagem exterior vai amplificar-lhe os contornos projectivos. Esta série anafórica de representações sucessivas, reiterativas e expansivas de Maria Eduarda vai fazer assumir-lhe um registo como que atmosférico. O seu corpo *espacializa-se*. Mais do que a presença, vão fixar-se-lhe o clima e a luz, através das múltiplas alusões ao brilho, à brancura, ao esplendor, à aura. Esta atmosfera parece servir-se, por seu turno, tanto dos efeitos do **contraste** como da **ampliação** - conferindo à sua imagem distância, elevação, profundidade e perspectiva. Ou seja: o registo da visualidade compatibiliza-se com o da iconicidade fantasmática, emprestando a esse corpo *plus vrai que nature* "o relevo, a linha ondeante, e a coloração de coisas vivas" [OM: 184].

No capítulo seguinte, Carlos revê-a no Aterro, perante a "cegueira" do inepto Steinbroken [cf. OM: 202]. O diplomata é, apesar de tudo, um representante das nórdicas "civilizações superiores" - e está, como sempre (veja-se o seu comportamento nas corridas e no sarau), totalmente desprovido de capacidade crítica: não compreende a dimensão simbólica ou irónica do real. Pode desempenhar, no Aterro, o papel funcional do *terceiro*, ausente, supérfluo e grotesco, introduzindo na cena de contemplação erótica a perversidade do *quiproquo*. É o duplo simétrico quer do ausente marido, quer do leitor, cúmplice de Carlos.

Carlos, pelo contrário, auto-critica-se, interpreta-se, culpabiliza-se pela sua permeabilidade à sedução feminina, por esse seu absurdo "interesse romanesco" que o humilha como um "rafeiro perdido", que o faz trocar o estudo sério pelo estudo da gravata: vê-se como *do exterior*, dando margem e voz a esse terceiro sempre pressuposto - o leitor irónico.

Os três capítulos seguintes estruturam-se em torno desta ausência e deste interesse, que vai aguçar-se pela visita ao hotel Central e pelo breve contacto visual em frente ao Grémio. O capítulo XI marca finalmente a introdução da presença física de Maria, através

do encontro pessoal entre ambos, na casa da rua de S. Francisco - um encontro submetido, como o outro, aos efeitos da repetição e da maturação [cf. OM: 353/354].

As visitas diárias de Carlos proporcionam as notações detalhadas da voz, de gestos e hábitos de Maria Eduarda - embora a descrição permaneça singularmente imprecisa e fragmentária. Representa-se sobretudo uma atmosfera, íntima e aconchegante, pontuada de detalhes físicos e de ritmos - o bordardo, o compor a simetria das coisas, o arrumar, o espanejar, o cruzar as mãos sobre os joelhos, o faiscar dos anéis nos dedos, pormenores como uma covinha no queixo, um sorriso, flores (rosas ou cravos?), *Niniche*, Rosa, objectos manipulados (papel, pena, lenço, leque).

A repetição das visitas acentua, sempre pela perspectiva subjectiva de Carlos e do seu desejo, todos os valores físicos da intimidade: a proximidade, a penetração [cf. Vargas 1997], a duratividade (materializada classicamente na urdidura dos longos fios de lã), a familiaridade ("como na presença familiar de um velho amigo"), o isolamento (pela "dispersão providencial de todos os importunos" - os *terceiros*, a condessa e Dâmaso [cf. OM: 364]).

No capítulo XII Carlos *declara-se*; no seguinte, a primeira visita de Maria à *Toca* encerra-se com uma elipse eroticamente motivada ("E então todo o rumor se extingiu, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de Julho [cf. OM: 438]) - que pode também mimetizar um apagamento da consciência da personagem focal.

O longo capítulo XIV, dominado pela intimidade idílica na *Toca*, e pela visita de Maria ao Ramalhete, encerra o período de posse e conhecimento recíprocos; a visita de Castro Gomes assinala o início do ciclo disfórico, dominado pelo *pathos* e pela mais nítida imagem de despojamento e depuração física de Maria e do romance de ambos. Já sabemos que a *autentificação* daí resultante - certificada e sacramentada pelas confissões e pela intenção de casamento - vai futilmente traduzir-se na consagração profana da convivência social (o primeiro a consagrar a união é Ega, depois Cruges e o marquês: à maneira diletante, a literatura, a música, a nobreza coadjuvam o amor).

O artigo na *Corneta* e o aparecimento de Guimarães, no capítulo seguinte, combinam com o anúncio do Outono, as últimas rosas, as árvores desfolhadas, as dúvidas éticas de Carlos sobre o projectado matrimónio, os conselhos e as delegações de Ega. O regresso a Lisboa e à rua de S. Francisco acentuam o cariz conjugal e intimista da representação de Maria, pela ênfase colocada na interioridade e na suavidade do conchego doméstico, que

acolhem a sua preguiça e a de Carlos [cf. OM: 582/584]. Tem vindo a ser esboçado um pendor discretamente *maternalizante* na sua representação física, que manifesta uma fixação visual mais *descendente*, fixando-se preferencialmente no decote e no busto de Maria Eduarda [cf. OM: 459, 527]. A valsa lenta tocada ao piano, a "canção cismadora e triste" estetizam a melancolia outonal; sentada ao piano, Maria nunca pareceu tão bela a Ega. Mas o torpor envolvente da música e da meia-luz que a nimba podem já anunciar a perturbadora atmosfera que a rodeará no capítulo seguinte.

A consumação física do incesto traduz-se na redução de Maria à horizontalidade, à nudez e à *baixa* corporalidade (os membros inferiores); reforçam-se na sua representação a languidez e a volúpia:

> O grande e belo corpo de Maria, embrulhado num roupão branco de seda, movia-se, espreguiçava-se languidamente sobre o leito brando [...] encontrou um joelho, a que percebia forma e o calor suave, através da seda leve [...][OM: 658]

A sua representação imaginária como "fera ciosa" [OM: 666] vai finalmente corresponder, no capítulo XVII, opondo-se-lhe termo a termo, à visão divinizante de Carlos no capítulo VI, assim se recompondo a bipolarização que parece governar a sua encarnação romanesca. A insuportável proximidade do corpo de Maria é então, a perfeita inversão da ausência, e equivalente ao oximoro "a consanguinidade que os separava".

No final deste capítulo XVII, as desesperadas digressões, hesitações e elipses de Ega (que *in extremis* lhe poupam a experiência directa da revelação), a dor contida de Maria, a mudez e a monumentalização física da "bela desconhecida" de Santa Apolónia, parecem recuperar para Maria Eduarda o imobilismo, a virtualidade conjectural e o mistério dessa parente distante e vaga, esquecida por Afonso, a quem se ignoram feições e de quem mal se sabe o nome.

Em resumo: os fenómenos de **dilatação**, concedidos tanto pela lonjura magnificante da ausência, como pela desmesurada proximidade da presença, sempre afectam de uma singular *desfocagem* a representação física de Maria Eduarda - como se o esplendor da estátua e a carnalidade da fera se conjugassem para a sua ampliação cenográfica. Tal desfocagem pode ser subsidiária daquela que já observámos na representação física de Carlos [cf. *supra* III Parte - V Capítulo], personagem de cujo dispositivo representacional co-participa e de que constitui, por vários modos, uma duplicação.

De uma forma ou de outra, a sua é uma presença duplamente **elíptica**: percorrendo um trajecto curvilíneo e bipolar, a representação física de Maria descreve uma abstracta elipse geométrica - que reencontra na figura retórica da elipse textual (sob a qual, pelo modo da ausência, duradouramente se insinua) os mesmos contornos desviantes e evasivos.

2. O desejo, operador hermenêutico e simbólico

Entre a ausência e a intimidade, a representação física de Maria Eduarda constrói-se, de facto, entre a abstracção estética da alteridade e a concretização física da identidade. Em Maria se consuma, com impossível rigor, a conjugação erótica entre o *outro* e o *mesmo*.
Convirá, antes de avançarmos mais, recordar que a caracterização de Maria Eduarda integra organicamente a focalização interna de Carlos, em que surge totalmente embutida, de que de todo depende e de que constitui, também, o principal motivo dinamizador. Esta integração é de tal forma perfeita, que Carlos Reis realça:

> Deste modo, Maria Eduarda, não sendo submetida, de modo sistemático, à omnisciência do narrador, praticamente não é objecto de intrusões que, porque imputadas ao sujeito da enunciação, pudessem precisar a atitude efectiva deste perante a personagem - não existe modo de comparar o modo de comportamento do narrador com o que é interpretado por Carlos da Maia, perante Maria Eduarda. [Reis 1984: 166/167]

De forma que, perante a demissão do narrador do encargo de completar, retocar ou rectificar a representação de Maria, poderemos concluir que esta por inteiro como que *pertence* a Carlos; e assim por outra via se confirma a pertinência da displicente pergunta do marquês: "- Caramba, aquilo *pertence-lhe*?" [cf. OM: 306]. Ou, como dirá mais cortantemente Natália Correia, "Maria Eduarda é uma fantasmagoria de Carlos", "é uma requintada perversidade do dandismo de Carlos" [cf. Correia 1971].
Para além desta *pertença* enunciativa (e figurativa, e biológica), interessa-nos, ainda, concluir do paralelismo das trajectórias e o prolongado jogo especular entre as representações corporais de Maria e de Carlos. Tal identificação cumpre-se, nos dois, pela inicial idealização estetizante da representação física (em ambos de referência renascentista), que se degrada até à corporalidade mais instintiva, e desta evolui até à virtualidade e ao imobilismo. Em ambos - em Carlos e, portanto, *através dele* em Maria - se leva a cabo a terrível tematização do corpo, por meio da activação e sobreposição dos registos culturais e biológicos da simbolicidade física.

Inegavelmente, porém, o de Maria Eduarda é, n'*Os Maias*, o **corpo temático** por excelência. O poderoso tropismo que ele exerce sobre Carlos advém da tensão externa que engendra. Só muito ao de leve, pelo contrário, se representa tensão em Maria - e nunca internamente motivada; parece indiferente ao desejo deslumbrado dos outros pelo seu corpo (a não ser no caso da alusão a M. de Trevernnes) - talvez por efeito dessa espécie de *virgindade* marmórea e metafórica que confessou a Carlos [cf. OM: 515]; e a consciência final do pecado do incesto, motivo em que coincidem tensão interna e tensão externa, não se distingue do desgosto pela ruptura. Talvez até por isso, pela magnífica coincidência harmoniosa com o seu próprio corpo, expressa igualmente pela consonância entre o moral e o físico (a que corresponde a constante dissociação entre o corpo e a sua identidade nominal), Maria pareça, por definição, o **objecto do desejo**.

Reflector das fantasias de Carlos, objecto da sua observação, busca, desejo, medo e repulsa, é a descoberta e o literal conhecimento do *corpo comum* que constitui o principal motor narrativo e a fonte da figuratividade do romance. Esta descoberta e este conhecimento passam, através da focalização de Carlos, da tensão externa à tensão interna: da avidez pelo *outro* à repulsa pelo *mesmo*. A representação do desejo tem por isso, no romance, uma função estruturante e anafórica; o desejo é, n'*Os Maias*, um operador epistemológico e hermenêutico. Apoiada em Peter Brooks, sintetiza Isabel Pires de Lima a propósito de Eça:

> O jogo de ocultação e de desvelamento do corpo desejado comanda o olhar erótico, a sua aproximação por espreitadelas furtivas e *fetichistas*, a que se seguem movimentos de retardamento, produz expectativas enganadoras, mas também dinamismo conducente ao desenlace final [...] [Lima 1997: 253 - itálico da autora]

A nível enunciativo, o permanente acompanhamento da consciência de Carlos permite compreender com precisão a evolução deste percurso gnoseológico. Significativamente, a representação do seu desejo sempre utiliza termos dos domínios cognitivo e performativo: o seu trajecto amoroso, o seu *querer*, é sempre dobrado pela modalidade do *saber*.

A evolução é marcada no discurso pela diversidade destes termos. Na fase da ausência e da *deusa*, estes termos são de teor abstracto e fortemente especulativo, tematizando as modalidades do *não-saber* e do *querer-saber*. Tal complexidade modal pode manifestar-

se em inúmeras expressões: "procurar", "interrogar", "imaginar", " adivinhar", "perceber vagamente", "descobrir", "intenção", "esperança", "interesse ".

Na fase intermédia (a intimidade conjugal da rua de S. Francisco e da *Toca*) predomina, na expressão do desejo, a semântica do eufórico, do concreto e do fusional - a *comunhão* de corpo e alma - prevalecendo temporariamente a modalização positiva (*querer* associado a *saber* e a *poder*):

> Nunca Carlos a achara tão linda, tão perfeita [OM:71]
> [...] contemplando-a profundamente, até à alma [OM: 505]
> [...] e os seus lábios ficaram colados muito tempo, em silêncio, completando a comunhão perfeita das suas almas [OM: 515]
> [...] e bastou o sorriso, aqueles ombros... - para que Carlos detestasse logo as dúvidas desleais e covardes, a que se abandonara um momento sob as árvores desfolhadas [OM: 534]

No clímax incestuoso, reforça-se a componente disfórica do *saber*:

> [...] esquecia-se pensando numa outra vida que podia ter... E desgraçadamente agora já não duvidava... [OM: 666/7]

Finalmente, no último capítulo, depois da partida, repõe-se, nas expressões utilizadas por Carlos para se referir a Maria, o carácter especulativo, conjectural e abstractizante do início. Algumas expressões, que podemos respigar do capítulo final do romance, exemplificam à saciedade esse registo ambiguamente modalizante que parece aí caracterizar o discurso cognitivo da personagem[2].

Esta sensível evolução, que observamos nas formas de *dizer* o desejo do sujeito, parece-nos ter reflexos nas decorrentes e formas de *dizer* o objecto. Na representação de Maria, encontramos, analogamente, a predominância sucessiva (embora por vezes sobreposta,

---

[2] A saber: "indicação", "suspeita", "soube-o de repente", "formidável nova que ele contara", "anunciara", "carta", "não parecia ser uma resolução tomada arrebatadamente", "propósito lento", "aludia", "Carlos via ali" [cf. OM:710]; "Carlos pensava que", "era evidentemente", "conhecendo bem", "sabe tudo", "ela diz que M. de Trelain conhecia", "isto dá a entender que não sabe tudo", "o noivo devia habitar", "era naturalmente", "Creio que te mandei contar tudo isso", "deve estar uma mulher" [cf. OM: 711]; "efeito de conclusão, de absoluto remate" [cf. OM: 712].

mesclada e matizada) de três regimes de representação figurativa: o regime **idealizante**, o regime **intimista**, o regime **relativizante**.

O primeiro é claramente de matriz antitética, ascensional, acentuando em Maria a singularidade, a distinção, a idealização; este regime é favorecido pela ausência e pelas suas propriedades metonímicas e evocativas. O segundo, fusional, parece governado pelos esquemas simbólicos da descida e da inversão, da interioridade, da antífrase e do paradoxo figurativo, em toda a ambiguidade que a comunhão física convoca. No final, ambos os regimes se anulam, emergindo da sua sucessividade a expressão de uma sistematização dialéctica, assinalada por termos de teor pragmático e modalizante.

O primeiro regime, correspondente ao sistema antitético do imaginário, parece prescrever a Maria Eduarda um estatuto paradigmático: a **singularidade** feminina. Oposta, recordemo-lo, às figurações degradantes da feminilidade que imediatamente a precederam no capítulo que marca a sua aparição narrativa, a sua representação funda-se em esquemas simbólicos típicos: a divinização, a distinção, a ascensionalidade e a luminosidade. Complementarmente, a repercussão figurativa da sua representação será amplificada pelo seu persistente desaparecimento. E, conjugados os vectores da ausência e da singularização, Maria será um corpo dotado de poderosa iconicidade metonímica. Mais: ilustrará neste processo a deslizante associação entre metonímia e metáfora.

Desenvolveremos a abordagem de cada um destes regimes nas rubricas 4., 5 e 6. deste mesmo capítulo do nosso trabalho. Antes, porém, detenhamo-nos um pouco na consideração da alusão divinizante, que concentra no arquétipo de Vénus a referência maior da representação feminina. Tal arquétipo pode, segundo cremos, em si próprio conter todas a variações regimentais da simbólica corporal feminina e acompanhar a sua evolução neste romance.

3. Vénus ou o paradigma da feminilidade

O padrão tipificado da sedução feminina não dispensa, como já sabemos, o cabal *estranhamento distintivo* da mulher. Esse estranhamento é conferido a Maria Eduarda pelo seu "destaque estrangeiro", "o requinte claro de civilizações superiores" - contrastando, obviamente, com o "cais triste de cidade antiquada" [cf. OM: 202]. Vem de longe, de Paris, só Dâmaso a conhece, é "très chic", está de passagem em Lisboa. Está também de passagem no *hall* do hotel e na fantasia de Carlos: "uma mulher passava [...] uma mulher passava [...] E passava sempre" [cf. OM: 184]. "À maneira que ela se afastava, parecia-lhe maior, mais bela" [cf. OM: 202]

Se antes Afonso ignorava as feições dessa neta longínqua [cf. OM: 79], também Carlos não poderá detalhar-lhas: da primeira vez que a viu, ocultava-as "um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea" [cf. OM: 156]; no Aterro, "nenhum véu, nessa tarde, lhe assombreava o rosto. Mas Carlos não pôde detalhar-lhe as feições; apenas de entre o esplendor ebúrneo da carnação" [cf. OM: 202]. Os bem conhecidos efeitos favorecedores da ocultação, e da insinuação, colocam aqui o mistério ao serviço do esplendor.

O mistério e a superioridade estrangeira estão intimamente relacionados com a elevação, a mitificação, a ampliação divinizante (que também activam a figura da **passagem** e implicam a **distância**): desde bébé, Maria é o "anjo" ou o "querubim" de sua mãe; em mulher, tem "um passo soberbo de deusa [cf. OM: 156], é "bela como uma deusa" [cf. OM: 184], "mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo" [cf. OM: 184].

Ampliado, magnificado nesse movimento de subida, de passagem e de afastamento, transviado nesse limbo entre o real e o sonho - o registo da fantasia - o corpo de Maria aufere, adicionalmente, de todos os valores da ausência e da sua portentosa ressonância fantasmática. De facto (um facto que a narrativa omitiu), a sua é uma presença espectral, um *regresso* inverosímil, uma *aparição*, que o texto sublinha com perversidade:

> Foi como uma inesperada aparição - e vergou profundamente os ombros [...] [OM: 348]

Se a mãe foi comparada a Ceres, Helena ou Judite [cf. *supra* III Capítulo], a filha é associada a Juno [cf. OM: 184, 245], a Diana [cf. OM: 222] e a Vénus [cf. OM: 372]. Parece-nos, porém, que tais variações são irrelevantes. Do ponto de vista simbólico, todas estas referências são equivalentes figurações venusianas, enraizadas todas num mito mais antigo: o de de Ísis. Helenizada, a imagem de Ísis confundir-se-á com a de Deméter (a romana Ceres), de Afrodite (Vénus), de Hera (Juno), ou de Artemisa (Diana). Como recorda Ann-Déborah Lévy-Bertherat, no *Dictionnaire des Mythes Littéraires*,

> Le premier hymne d'Isidoros, de même époque [séc. I a.C], énumère les noms de la déesse (Astarté, Artémis, Hera, Aphrodite, Hestia, Rhéa, Déméter, etc.): elle est *myrionyma*, et si son culte confine au monothéisme, il semble aussi fortement empreint de panthéisme.
> [Lévy-Bertherat: 821]

Esta informação é confirmada por um dicionário de símbolos:

> Dans l'Antiquité la déesse Vénus était la personnification de la nature et le principe passif de la génération agissant sous diverses manifestations (Cérès, Junon, Diane, Isis...). On pensait aussi qu'elle était la cause qui produit et développe les semences de toutes choses dans l'humidité... la Nature, mère des choses ou créatrice.[Julien 1989: 426]

Se é inegável que a alusão a Juno, Diana ou Vénus prescreve um ideal de beleza feminina canonicamente *clássico* (a imponência estatuária, o equilíbrio formal, a brancura, a serenidade majestática) tal ideal de beleza, com a sua retórica, conforma-se provavelmente a uma mitificação feminina subjacente, ela própria devedora da referência maternal.

Note-se que os mitos de Vénus/Ísis/Juno não associam a figura desta deusa *miriónima* apenas à sedução, à sensualidade e ao amor; na verdade, em tal figuração (tendencialmente orientalizante) complexamente se homologa a mulher à Natureza, à procriação, à morte e ao renascimento. Tal mito, muito arcaico, terá sofrido desde cedo - pelo menos desde Platão - um processo de *profanação* retórica (paralelo ao que sofreu o de Eros, evoluindo desde o mito cosmogónico até à frivolidade do cupidinho [cf Lévy-Bertherat 1988 A: 564/573]).

Para Lucette Petit, autora que defende com grande competência a função estruturante do complexo venusiano n'*Os Maias*, a instauração de um *clima mítico* desde o início do romance (instauração propiciada pela tutela doméstica da Vénus Citereia, ao fundo do quintal) serviria um desígnio simultaneamente estético e ético. As alusões mitológicas, clássicas e estatuárias integrariam uma tendência *plástica* do romance, que contribuiria para fazer dele uma *narrativa mítica*; encontrando o seu fundamento no mármore antigo, a moral do romance consistiria no regresso à *essência das coisas*, ganhando distância em relação ao mundo real, que se resolve em ilusão [cf. Petit 1987: 411]. E, deste modo, conclui a autora,

> Dès lors, *Os Maias* peut être considéré comme une oeuvre où l'auteur met en situation une doctrine "éthico-esthétique". Il montre au travers d'un récit romanesque les méfaits de l'attachement au monde de l'illusion, source d'errements. [...] Il expérimente une mise en situation d'éléments donnés: soit une femme belle (symbolisé par Vénus) au passé douteux, qu'un homme aime pour sa plastique sans connaître son passé. L'apprenant par bribes et découvrant lui-même des signes d'un hiatus entre la plastique merveilleuse et l'éthique douteuse, il continue de l'idôlatrer. Or, on ne peut idôlatrer que le beau et le pur indissociés qui élèvent l'âme. [...] L'homme, qui demain recommencera ses erreurs d'aujourd'hui parce qu'il n'a pas compris que tout n'est qu'un rêve d'un rêve, et que renoncer au "vouloir-vivre" et aux passions est le seul moyen de vivre dans une paix qui s'harmonise avec celle de la nature. [Petit 1987: 411/412]

Ora, segundo pensamos, não é preciso tentar descortinar no registo plástico ou na alusão mítica um desígnio de doutrinação ético-estética (uma qualquer *síntese da existência*, de teor platónico ou *muçulmano*), desígnio que a narrativa, aliás, se encarrega de ironizar. Aquilo que nos parece, pelo contrário, é que será justamente a insistente tematização do arquétipo venusiano, e as suas materializações poderosamente **corporais**, a fornecer-nos algumas das chaves-mestras da orientação simbólica da obra - através da representação física de Maria Eduarda e da sua subtil homologação à de Carlos.

Efectivamente, cremos que o mito feminino não é instrumental, exemplar ou experiencial, mas radical, simbólica e esteticamente estruturante. N'*Os Maias*, ele pode representar a trabalhosa síntese entre o erotismo romântico e o naturalista - concluindo por um impasse simbólico que recupera, intactas, todas as vertentes originais do mito.

Se aceitarmos a radicação genealógica de Vénus em Ísis (até no plano mitológico têm aparentemente importância as questões da pertença familiar) não será difícil aceitarmos igualmente que esta arcaica deusa egípcia terá nas personagens de Eça persistentes

cultores. Justamente disfarçados de retóricos ou de peregrinos, o burlesco Raposão, ou mesmo o *dandy* Carlos, rendem preito a Cíbele ou a Vénus, num engano que o próprio Satanás se apressa a desfazer: "- Não era Maricocas, era Ísis!" [cf. AR: 84, 93]. Ao característico modo da *blague* profética d'*Os Maias*, a Maria Eduarda atribui Ega (o ironizado Satanás deste romance) a identidade de Cleópatra. Mas é curioso registar que, no Egipto helenístico, a mais célebre das rainhas se fazia, realmente, chamar *Nea Isis* [cf. Lévy-Bertherat 1988: 821].

As atribuições de Ísis, num registo venusiano mais *bárbaro* do que a perfeita elegância d'*Os Maias* permitiria conferir explicitamente a Maria, compreendem as da medicina, da magia, da fertilidade e da maternidade - o que explicará que, helenizada, a figura reencarne depois em Deméter-Ceres e Hera-Juno. Mas mesmo à latina Vénus são associados lugares exóticos de culto: Cítera, por exemplo, é marca de uma origem arcaica e orientalizante [cf. Brunel 1988: 818/822, 98].

Por influência platónica, no cristianismo o próprio amor dissociar-se-á em amor carnal, o mais indigno, o *amor das formas*, e amor divino, o mais nobre, o *amor das ideias*. A esse deus novo dos cristãos, lamenta Satanás, parece ser grata a fealdade das formas [AR: 84]. Provavelmente, é o desaparecimento dessa beleza dionisíaca e elementar que Satanás deplora a Teodorico: é que, mesmo na selvática Babilónia, as mulheres, esperando os homens nos bosques sagrados, parecem "esplêndidos mármores" - e, nuas, escondem a face num véu preto [cf. AR: 84]. Mesmo nua, Vénus está sempre oculta: um véu tapa-lhe as feições e a natureza divina.

A imponente *primeira* Afrodite, a de Homero e Vergílio, detinha um conjunto de dois poderes temíveis (porque complementares): o poder de inspirar o desejo incontrolado (o "**aguilhão** de Afrodite"), revelador da origem transcendente de Eros, e o dom terrífico da transfiguração. Como assinala Jean-Louis Backès, a transfiguração ("Não era Maricocas...") parece, de forma privilegiada, pertencer a Afrodite:

> [...] car l'éclat divin est semblable au sourire qui illumine un visage, et Aphrodite est la déesse du sourire [Backès 1988: 101]

O dom da transfiguração revela-se a Anquises, pastor homérico, a quem a deusa se une, disfarçada de humana, e a quem aterroriza com o seu esplendor. N'*Os Maias*, é Carlos, doente de idealismo e de paixão, quem paira sobre nuvens de oiro, arrebatado como

Anquises pela deusa imortal. E Maria, num dos seus lindos sorrisos que lhe dão mais doçura às feições sérias, revela por vezes a sua identidade secreta.

Esta identidade - a de Ísis, a grande - é também a da Natureza, mãe universal, cantada por Novalis, Schiller ou Nerval. A interpretação nocturna e romântica do mito venusiano recupera-lhe as figurações concretas: o **manto** franjado, negro e esplêndido, por vezes cravejado de estrelas refulgentes. O seu desvelamento é uma transgressão: ao arquétipo venusiano pertence o **segredo**, a dinâmica eterna da **busca**. A busca de Ísis, busca frenética ou metódica, diz Lévy-Bertherat, é um dos caminhos da aprendizagem humana [cf. Lévy-Bertherat 1988: 827].

A pesquisa da actualização figurativa do mito de Ísis/Vénus, e da sua evolução romanesca, encontraria copioso material de reflexão na ficção queirosiana - desde o manto sagrado, picado de estrelas, experimentado por Amélia (n'*O Crime do Padre Amaro*), até ao chapéu negro e a romeira salpicada de vidrilhos, usados por *Madame* Colombe (n'*A Cidade e as Serras*). N'*A Ilustre Casa de Ramires*, D. Ana Lucena, com a sua "voz de papo", é uma "Vénus rural", que Regina Ferretti opõe a Gracinha Ramires, completando a bipartição feminina entre espiritualidade e sensualidade [cf. Ferretti 1997: 688].

Ao contrário de Lucette Petit [cf. 1987], não entendemos estas figurações, às vezes antifrásticas, clivadas ou grotescas, como representações lineares da *profanação* de uma *beleza ideal*, que redundará num *castigo* ético. Essa seria a lição platónica: o amor carnal, como *degradação profana* do amor puramente espiritual. Não as interpretamos através desse esquema escatológico de pecado e castigo por quatro ordens de razões. Em primeiro lugar, porque em Eça, e sobretudo n'*Os Maias*, é sempre preciso temperar a gravidade e linearidade da lição mítica com as posturas estrategicamente distanciadas e oblíquas, derivadas da ironia, da delegação enunciativa e da poderosa atracção do burlesco.

Depois, porque uma recorrente nostalgia de um erotismo orgíaco e telúrico parece visitar Eça de Queirós até à última fase da sua vida. É um apelo ainda ambiguamente **bacante** aquele que, por exemplo n'*A Cidade e as Serras*, organicamente embeberá a proliferação benéfica dessa "água sussurrante, da água fecundante" da serra, dessa hera dionisíaca que em todo o lado "se enrosca" voluptuosamente. Razão terá Satanás (ou Ísis?) para concluir: "Eles passam, eu fico!" [AR: 84].

Por outro lado ainda, parece-nos pouco queirosiana - ou só parcialmente queirosiana - a defesa platónica da beleza intocável. O apelo da substância, da consistência e da profusão materiais (marmórea, mineral, vegetal, orgânica) é talvez, em Eça, uma réplica, no plano físico, ao platónico apelo da ideia. O imaginário queirosiano da plétora, da fusão na matéria, parece a concreta antífrase da seca ascese platónica. Acreditamos que a saturação figurativa dos espaços e das histórias tenderá, com efeito, como diz Petit, à valorização da *essência da coisas* [cf. Petit 1987: 411]. No entanto, cremos que tal *essência* não terá a ver com um desígnio moralizante eivado de platonismo - mas, antes, com a recuperação e a activação da imaginação material, com o imaginário profuso e obscuro da corporalidade.

Finalmente, a nosso ver, a mulher e o erotismo parecem-nos integrar, no problematismo da sua divinização e da sua culpa, uma mais ampla e ambígua indagação: a da representabilidade do corpo desejável, fautor de ilusões, objecto de projecções e operador epistemológico. Desenvolvermos esta ideia no final deste mesmo capítulo.

Em suma: a flexível referência a Vénus parece acompanhar, de facto, a evolução do regime de simbolização da imagem de Maria. A evolução da sua figuração será justamente o objecto das três próximas rubricas; com algum detalhe, aí procuraremos explorar aspectos particulares de cada uma das suas três fases. Todas três integram o arquétipo venusiano que, cremos, estrutura profundamente a representação do corpo temático de Maria Eduarda. A persistência deste arquétipo, numa escala que representa a mulher num lugar entre o da transcendência e o da biologia, parece determinante na sua representação física e talvez na própria simbólica romanesca no seu todo [cf. Petit 1987: 367/427]. A persistência desse arquétipo permitirá, além disso, unificar, em Eça, um imaginário feminino complexo, ou até contraditório, e enformar transversalmente a sua coerência evolutiva.

Numa primeira fase da imagem de Maria, a alusão venusiana vigorará sobretudo pelas suas valências gerais da beleza, magnificência e imaterialidade, integradas nos esquemas ascensionais de um regime profundamente comprometido com a transcendência. Mas já aí conterá também aspectos discretamente maternalizantes (simbolizados por Juno), reenviando aos ternos valores da intimidade orgânica - e, mais remotamente, aos esquemas devoradores da *Mãe Terrível* (também associados à mesma deusa, avatar de Ísis).

No início do capítulo XVI, sob a focalização de Ega, este ainda lhe atribui a "perfeição do mármore" [cf. OM: 583]. Mas, no final do capítulo, a elegância de Maria parece re-humanizar-se - Vénus, afinal, veste-se na Laferrière [cf. OM: 622]. Lucette Petit explicita: já não se trata da imagem de uma deusa - e o modelo marmóreo já náo a caracteriza [cf. Petit 1987: 583].

De facto, à luz irónica das reflexões materialistas de Ega, nem o próprio incesto já parece inverosímil; muito pelo contrário, traduz a mais que provável atracção recíproca entre dois seres superiores: "Há nada mais **natural**?". Ele próprio conhece outro caso, em Celorico. A imagem feminina parece estabilizar-se num regime explicativo, racionalizante. De forma nenhuma Vénus - e muito menos Ísis - parece ter alguma coisa a ver com a história.

Contudo, as virtualidades venusianas poderão refinar-se: a ironia do arquétipo é superior à dos humanos.

4. Um regime idealizante: o esplendor da metonímia

A alusão divinizante produz-se através de uma pluralidade de registos: o puramente retórico, de sabor mundano; o onírico e mítico; o icónico e estatuário[3]. Numa fase inicial, a imagem venusiana de Maria Eduarda é sobretudo genérica e estética:

> [...] ela sorria, feliz entre os seus novos amigos, divinamente bela [OM: 527].

Por vezes, essa imagem é explicitamente refutada -

> [...] nessa tarde não era a deusa descendo das nuvens de ouro que se enrolavam além sobre o mar [OM: 204] -,

suavemente ironizada -

> [...] bela como uma deusa transviada no Aterro [OM: 244]
>
> [...] a brilhante deusa era também uma boa mamã [OM: 245] -,

ou desenvoltamente frivolizada -

> [Ega] tinha uma infinita curiosidade de ver no seu interior, à sua mesa, essa criatura tão bela, com a sua graça nobre de deusa moderna! [OM: 519] -,

ou, enfim, decididamente sensualizada - sem perder a transcendência, talvez já claramente metafórica:

> [...] e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe apareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro... [OM: 459].

Ou seja: a alusão sagrada parece, efectivamente, corresponder no romance à precisa definição de Carlos [OM: 202]: uma imagem representada como "falsa e literária", mas persistente.

A ambiguidade de tal estatuto vai impregnar, antes do mais, as atribuições físicas que regem este esquema da representação. Note-se que a grande coerência simbólica da figuratividade se mantém de modo notável: o regime idealizante faz conferir a Maria o

---

[3] A alusão estatuária e sacralizante é duplicada no Ramalhete pela Vénus Citereia, pelo retrato de Maria Eduarda Runa (Diana em trajo de caça), pelo de Maria Madalena (penitente lúbrica) e, na *Toca*, pela comemoração da Vénus de Milo.

essencial dos **atributos fálicos** - a verticalidade, a singularidade, a ascensionalidade e a luminosidade. Nesta "esplêndida mulher", um dos traços iniciais é justamente o esplendor da "carnação ebúrnea" [cf. OM: 156, 202]; já na *Toca*, "o mate ebúrneo do seu rosto" é avivado pelo ar do campo com um brilho mais quente [cf. OM: 454]; a alusão vai persistir até ao capítulo XVII:

> [...] o incomparável ebúrneo da sua pele ganhava em esplendor e mimo... [OM: 583].

Por outro lado, o **esplendor**, flexionado em "esplêndido" e em "resplandecer", vai diversificar-se em claridade, reflexo, brilho - que provém dos verniz dos sapatos, do colo, dos cabelos, da pele, dos olhos, da janela de Maria Eduarda [cf. OM: 156, 307, 431, 521, 527, 534, 583].

As alusões ao motivo literário por excelência, petrarquista antes do mais, os **olhos**, oferece a esse respeito abundante e sugestiva produtividade. Negros e profundos [cf. OM: 202, 204, 222, 223, 244, 371] como os dos Maias (ou dos Runas), omite-se-lhes toda a alusão à sensualidade (atribuída aos olhos de Pedro). Pelo contrário, acentua-se-lhes a seriedade (atribuída a Carlos e a Maria Monforte) [OM: 204, 349]. Todavia, o negrume dos olhos é contraditória condição tanto da profundidade como da luz:

> [...] Na grande luz escura dos seus olhos [OM: 222];
> [...] o calmo raio do seu olhar negro [OM: 371]

A luz negra dos olhos é, aliás, um reflexo da luz íntima, da *energia oculta*: como, no registo do picante, os olhos da Gouvarinho prometem "mil coisas", os olhos de Maria deixam escapar parte do seu "segredo".

Repare-se que o motivo dos olhos é, indistintamente, tão *especulativo* como *especular*. Carlos imagina constantemente os olhos de Maria pousados nos seus - numa projecção da sua própria *fixação* visual e erótica. Estelares [cf. OM: 223, 234], os olhos de Maria comungam da elevação totalizante da imagem feminina. Enquanto "luz negra" e "profunda", podem *reflectir* tanto o exterior como o interior, o passado e o presente, reenviando ainda à hereditariedade física e, através dela, a um atavismo erótico mais lato. O oximoro (*luz negra*) é um índice da tradicional paradoxalidade feminina, herdeira talvez da obscura energia de Ísis. E reenvia ainda a uma *estética da negatividade*, típica talvez da representação icónica finissecular [cf. Hamon 2001].

Por outro lado, como lembra Jean Vuillemin, todo o olhar humano é ambíguo: o olhar não é nunca puramente perscrutador e observador; e o olhar dos *outros* também contribui para a constituição do olhar do *eu*, enquanto realidade corporal diferente [cf. Vuillemin 1949: 44 *apud* Bernard 1995: 110/111]. Efectivamente, o *sistema óptico* do romance, como o já descrevemos neste trabalho [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo], tem profundas ligações com a narração e afecta todo o dispositivo da representação romanesca. Tal como os de Carlos, os olhos de Maria conferem, ao *real olhado*, as qualidades do seu próprio *olhar*:

> E os seus olhos mergulhavam inquietos naquela mudez negra, onde os arbustos familiares do jardim, toda a quinta, parecia perder a realidade, sumida, diluída na sombra [OM: 458]

Por outro lado, o motivo da **estrela** - ponto de luz no meio do negrume - erotiza-se mais quando associado à imagem igualmente ocular da "fenda de luz", por baixo da "janela fechada". Embora a tematização voyeurista da janela pareça n'*Os Maias* singularmente sublimada, esse perfil luminoso, no seu ambíguo movimento de ocultação e desvelamento, adquire no romance uma recorrente conotação erotizante.

Já examinámos com mais minúcia, a propósito das funções da ausência, o sentido do motivo dessa janela alumiada no 2º andar da rua de S. Francisco [cf. *supra* II Parte]. O que nos interessará talvez acrescentar aqui é que, efectivamente, a **luz** nunca representa, em Maria, uma qualidade puramente epidérmica e superficial (como as correntes acepções de "brilho" podem indiciar). A claridade da janela materializa exemplarmente o signo da ocultação eloquente, nesse prometedor limiar entre o interior e o exterior, nessa insinuação sedutora da fissura, por onde aflora uma corpo escondido e íntimo. A fenda iluminada da janela é, também, um *olho* que deixa escapar um *segredo*.

Analogamente, essa claridade que Maria parece irradiar subtilmente contém também um **valor interiorizante**, tanto afectivo como sensual:

> No fundo do coupé, forrado de negro, destacava um perfil claro de estátua, um tom ondeado de cabelo louro... Ela abaixou a cabeça, de leve; alguma coisa de luminoso, um confuso rubor de emoção, espalhou-se-lhe no rosto. E fugitivamente foi como se, da mãe e da filha, ao mesmo tempo, viesse para ele uma suave e quente emanação de simpatia [OM: 305]

> E através da manga justa de sarja, terminando num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços [OM: 349]

Da mesma forma, a **luz** tem afinidades com o **perfume**, no que ambos os motivos encerram de exalação metonímica do corpo:

> Um perfume indefinido e forte de jasmim, de marechala, de *tanglewood* elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face como um bafo suave de carícia. [OM: 261]

E deste modo se consuma a cumplicidade simbólica entre a temática da trancendência e as figurações do íntimo.

A imagem divinizante parece, por outro lado, intimamente associada ao tema da **estatuária** - o que recoloca na família simbólica a discreta Vénus Citereia (e, na antecâmara do Ramalhete, a sua correspondente mais humana e frívola, a *Friorenta*, igualmente vizinha da água). Todavia, as menções ao "mármore" ou ao "ebúrneo" quase sempre detêm um valor semântico algo paradoxal, análogo justamente às valências interiores da luz e do perfume: parecem vocacionadas a representar uma estranha, espectral *estátua viva*, uma estátua com esse "terno estremecimento humano nas suas belas formas de mármore" [OM: 245], essa "graça quente, ondeante e nervosa" que anima o corpo de Maria Eduarda, "sob as linhas ricas de mármore antigo" [cf. OM: 202].

Muito semelhante é o efeito do vestuário. Contemplando com enlevo Maria Eduarda, Ega resume:

> [...] o vestido claro que tinha nessa noite modelava-a com a perfeição de um mármore. [OM: 583]

Em Maria, a *toilette* é uma expressão - uma *modelagem* - da presença, equivalente simétrica do perfume: uma encarna a presença, o outro espiritualiza-a. Em Maria, o vestuário é acentuadamente **elementar**: sóbrio, simples, singelo, justo. De certa forma, a perfeita correspondência entre corpo e vestuário repete a fantasia da *estátua viva*, porque permite a encarnação formal de uma interioridade:

> [...] Vinha toda vestido de escuro, numa *toilette* de serge muito simples que era como o complemento natural da sua pessoa, colando-se bem sobre ela, dando-lhe, na sua correcção, um ar casto e forte. [OM: 202]
>
> [...] Trazia ordinariamente um vestido escuro e simples: apenas às vezes uma gravata de rica seda antiga, ou um cinto cuja fivela era cravejada de pedras, avivam esse traje sóbrio, quase severo, que parecia a Carlos o mais belo, e como uma expressão do seu espírito. [OM: 365]
>
> [...] na singela rosa que lhe ornava o peito, via a superioridade do seu gosto [OM: 471]

É um corpo entre o material e o imaterial, a forma e a substância, o exterior e o interior: deve a materialidade à forma (é o vestuário que deixa *adivinhar* o corpo); e deve a imaterialidade à substância (a essência abstracta é expressa pelo acessório concreto). O corpo de Maria assemelha-se ao corpo feminino cantado pelos poetas pós-petrarquistas que, tentando escapar à antítese corpo/alma (tentando escapar à retórica dualista do retrato de Laura), cantam a amada através de um duplo processo de fragmentação metonímica e de vazio metafórico [cf. Adam 2000: 55].

Efectivamente, todos os esquemas metafísicos da luz e da verticalidade, atributos da *deusa*, desde início implicam, na representação de Maria, um compromisso entre matéria e forma, ou entre corpo e espírito: um compromisso materializado na **consistência evanescente** do perfume, da nuvem, da emanação - ou da leve e aérea seda das meias, das rendas da roupa branca.

De facto, a fortíssima produtividade simbólica conferida à imagem de Maria apoia-se, como no caso de Maria Monforte, nas subtis correspondências *inter-significantes* entre o corpo e a atmofera que o envolve - e que dele parece provir. Até certo ponto, os contornos desse corpo dissolvem-se nos seus reflexos, e na sua expansão metonímica. A atmosfericidade propriamente *tonal* [cf. Dorfles 1979: 95] da representação de Maria parece implicar-lhe a dissolução do *desenho* (do *traço* fisionómico), num claro efeito de extravasamento e exorbitância que vai ser determinante na sua encarnação romanesca.

A fragmentação nos acessórios, a ampliação especular nos espaços, a irradiação ofuscante da presença e a coincidência ontológica entre o corpo e o vestuário, entre substância e forma, continente e conteúdo (uma coincidência que parece dissolver as diferenças entre a metáfora e a metonímia) constituem, em resumo, os quatro processos complementares de cumprir a irrepresentabilidade do corpo de Maria Eduarda.

Despido, o vestuário carnaliza-se e erotiza-se; substância palpável, adquiriu as propriedades do corpo que lhe foi contíguo, cujas formas repete, escavadas em negativo:

> Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com as duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Génova com que ele a vira, a primeira vez, apear-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia; e assim, deitado sobre o sofá nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez, adiantando em vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofo parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. [OM: 260/261]

O casaco branco de macio veludo não é, porém, apenas um molde vazio: ele repete, em substância, a *cheio* e a *táctil*, a macieza e a alvura láctea do seio. Esse jogo ambíguo entre o conteúdo e continente que, aberto, o casaco-fetiche parece encerrar, vai repetir-se na desmultiplicação dos materiais e das formas próximas - não vai faltar o cesto vazio da cadelinha, "**acolchoado** de seda cor-de-rosa" [OM: 260].

Toda a fantasia do estofo, da plasticidade, da moldagem, da cobertura (metáforas estéticas por excelência, remetendo para a *encarnação do verbo*) coexiste com o seu simétrico, o imaginário do **diáfano**. Subtilizado pelo perfume, desenhado em ausência, o perfil desse corpo aufere de uma quase omnipresença no romance.

No gabinete de *toilette* dos aposentos no hotel Central, também abertas, as malas de Maria Eduarda - "enormes", "magníficas", "polidas" e "transbordantes" como ela própria - deixam adivinhar uma materialidade simultaneamente sumptuosa e volátil, que culmina, pelas figuras da repetição, da profusão e do desdobramento, na saturação fantasmática do ambiente:

> [...] de uma transbordava uma cauda rica, de seda forte cor de vinho: e na outra era um delicado alvejar de roupa branca, todo um luxo secreto e raro de rendas e *baptistes*, de um brilho de neve, macio pelo uso e cheirando bem. Sobre uma cadeira alastrava-se um monte de meias de seda, de todos os tons, unidas, bordadas, abertas em renda, e tão leves que uma aragem as faria voar; e no chão corria uma fila de sapatinhos de verniz, todos do mesmo estilo, longos, com o tacão baixo, e grandes fitas de laçar.... [OM: 260]

Também a diafaneidade é, afinal, atributo de Juno, ou Hera, a quem os gregos, por anagrama (*aer*), consagraram o domínio do ar e da atmosfera. *Tomar a nuvem por Juno* é uma expressão ainda corrente; e não parece excessivamente fantasista relacionar o seu sentido básico (iludir-se eroticamente com as aparências, tomar o parecer pelo ser, como Íxion enlaçando a nuvem com as formas de Juno [cf. Grimal 1992: 256]) - com uma não menos básica orientação da semântica erótica queirosiana.

N'*Os Maias*, o motivo da **nuvem** concentra uma rendosa produtividade figurativa: pode flexionar-se pelas categorias da **quantidade** e da **colecção** (e por aí reger a temática da fragmentação, da enumeração, da reduplicação e da profusão: dos sapatos, das meias, das fitas, da transbordância, do alastramento).

Pode ainda, materializado na meia ou na renda, metaforizar a ocultação sedutora e fetichista do corpo, a que acrescenta valores metonímicos de delicadeza táctil e de inefabilidade.

Tais valores sublimativos são, afinal, exactamente os mesmos do perfume, "bafo", "emanação": metonímias atmosféricas do corpo, metáforas materiais do espírito (da *essência* - nos dois sentidos do termo). Estes valores integram, também, a projecção espacial da ausência de Maria em Sintra, e que observamos nesse arremedo vestimentar, o "farrapozinho de névoa", suspenso no berço maternal do céu, contemplado por Carlos:

> [...] por cima arredondava-se um grande azul lustroso como um belo esmalte, tendo apenas, lá no alto, um farrapozinho de névoa, que ficara ali esquecido, e que dormia enovelado e suspenso na luz... [OM: 239]

Um processo de dilatação *tópica* parece, além disso, dissolver a série perceptiva *exterior* de Carlos (a paisagem contemplada), e comandar a sua incorporação num discurso *interior* (habitado pelo sentimento langoroso da presença/ausência de Maria). Uma espécie de micro-narrativa erotizante permite organizar a leitura isotópica dos espaços contemplados por Carlos a partir das janelas do hotel Central (logo após o primeiro encontro com Maria) e do terraço da Lawrence (culminando uma busca infrutífera a Sintra).

Como se poderá notar nos excertos que se seguem, ambos os espaços se condensam em representações de uma corporalidade tipicamente evanescente, dinamizada por um movimento de fusão marcadamente erótica: "branco indeciso", "cor-de-rosa", "cor de ouro pálido", "tinta loira", "nuvem", "tom", "preguiça", "afago", "afogar", "diluir", "dormir", "morrer", "desmaio", "suspiro", "êxtase".

> [...] Sobre o rio, no céu largo, a tarde morria, sem uma aragem, numa paz elísia, com nuvenzinhas muito altas, paradas, tocadas de cor-de-rosa; as terras, os longes da outra banda já se iam afogando num vapor aveludado, do tom de violeta; a água jazia lisa e luzidia como uma bela chapa de aço novo; e aqui e além, pelo vasto ancoradouro, grossos navios de carga, longos paquetes estrangeiros, dois couraçados ingleses, dormiam, com as mastreações imóveis, como tomados de preguiça, cedendo ao afago do clima doce... [OM: 157]
>
> [...] Do lado do mar subia uma maravilhosa cor de ouro pálido, que ia no alto diluir o azul, dava-lhe um branco indeciso e opalino, um tom de desmaio doce; e o arvoredo cobria-se todo de uma tinta loira, delicada e dormente. Todos os rumores tomavam uma suavidade de suspiro perdido. Nenhum contorno se movia como na imobilidade de um êxtase. [OM: 245/246]

Deste modo se duplica a comunicação entre espaços, o *continuum* entre corpo e paisagem, identificado por Hamon na descrição, e que este autor considera um dos operadores de classificação da personagem [cf. Hamon 1993: 111]. Assim se subverte, simultaneamente, a própria diferenciação entre processos formais de representação: tanto a deslocação metafórica como a condensação metonímica parecem aqui imbrincar o corpo de Carlos, a evocação do corpo ausente de Maria e a projecção fusional do desejo. No plano enunciativo, recorde-se que a última passagem testemunha ainda uma fusão suplementar: segundo C. Reis, o excerto traduz um momento de máxima adesão do narrador à afectividade e ideologia da personagem focalizada [cf. Reis 1984: 153]

A valência voyeurista do motivo da nuvem (a nuvem onírica qual cortina que se afasta, revelando os amantes, tal como aparece n'*O Crime do Padre Amaro* e, transformada em pano de teatro, n'*Primo Bazílio,*) é, como já se disse, bastante ténue n'*Os Maias*. Mas há essas nuvens sobre que parece sempre caminhar Maria, na visão de Carlos, e sobretudo essas "nuvens de oiro" onde os amantes lhe parecem à noite pairar, como se, pelo amor, se confundissem finalmente na sublimidade do espaço [OM: 459].

Parecem indubitáveis nestas ocorrências as correlações sacrais, erotizantes, ascensionais e maternais do subtil motivo nebuloso; estrategicamente, a esplêndida nuvem de ouro não só veste: também entroniza.

Desta forma, e por uma curiosa coincidência figurativa, o simulacro erótico atribuído à deusa Juno, nebuloso, dourado e sublime, pode igualmente emblematizar a representação física de Maria, que envolve (servindo um pendor talvez já simbolista) no seu halo evanescente. A presença material de Maria Eduarda, como a de Hera, torna-se atmosférica, *respirável*, ela própria no limiar da imaterialidade. Concreção insinuante e profusa, o imaginário do invólucro diáfano parece poder exprimir a interioridade pelo superficial, e a corporalidade pelo inefável, insinuando a ilusão estética da **aparência**.

O motivo da nuvem, decomponível como uma escala, pode pois encerrar (mais ainda do que o da luz) todo um programa estético queirosiano. A nuvem é, porventura, um avatar do *manto diáfano da fantasia*. Como a *estátua viva*, o vestuário espiritualizado, ou o perfume, o motivo da nuvem materializa a *modelagem* da essência pela aparência. Certamente comunga da dialéctica entre conteúdo e continente, ou entre substância e forma. E é uma boa metáfora da síntese artística. Até possui, como todas as boas fórmulas em Eça, a sua consagração irónica, pelo lábio de Alencar:

- Se tu queres sublime, Cruges, então tens de subir à serra. Aí tens o espaço, tens a nuvem, tens a arte... [OM: 236]

Em suma: sob a vigência do regime divinizante, a representação física de Maria Eduarda, corpo temático por excelência, parece governada pelo arquétipo de Juno, ou Ísis - que acrescentam à amável Vénus grega a maternidade, a maturidade e a imponência, e mantêm em aberto o secreto apelo do terrível. O esplendor irradiante da deusa compatibiliza-se com os motivos da ocultação insinuante, da encarnação formal de uma interioridade, da exalação de uma essência, motivos igualmente recorrentes da representação física de Maria Eduarda.

Frivolizada - ou eroticamente investida - no fetiche vestimentar e aromático, a nuvem, efígie atmosférica de Hera, casa os valores da elevação e da diafaneidade com os da corporalidade. E assim pode a nuvem formalizar o logro erótico (e estético) em que consiste a *paixão pela forma*. Paralelamente, a nuvem divina instaura, na imagem do corpo erótico, a sugestão física da irrepresentabilidade: o esplendor da metonímia.

5. Um regime familiarizante: as delícias e os terrores da intimidade

Na representação de Maria Eduarda, a anunciada ultrapassagem do limiar da exterioridade leva a cabo a metamorfose da *nuvem* em *alma*. A passagem do exterior para o interior é gradualmente induzida pelos poderosos vínculos da presença, da intimidade conjugal e do hábito.

Ao longo de toda a primeira fase da sua representação física, os esquemas angelizantes e espectrais são já, de resto, discretamente refutados pela representação de um certo número de **incongruências** figurativas. Essas incongruências integram a tendência contrapontual da representação queirosiana. Por sistema, sobretudo nos retratos ou nas descrições de interiores fortemente *personalizados*, a co-presença promíscua de elementos dissonantes infiltra, no seio de um universo de reflexos aparentemente harmoniosos, uma espécie de discreta, e subversiva, tensão irónica. A caixa de pó-de-arroz, o *Manual de Interpretação dos Sonhos*, o sorriso excessivamente terno de Domingos ou os olhos dardejantes de Melanie integram essa ironia figurativa na representação de Maria, reproduzindo-lhe o secreto desequilíbrio e materializando esse efeito de *justaposição heteróclita*, que Philippe Hamon define, justamente, como um dos processos da ironia literária [cf. Hamon 1996: 84]. Uma justaposição heteróclita que vai alcançar, com *Miss* Sara, a máxima e perturbadora ambivalência.

Outras tantas formas de refutação, mais ténues, são as representações de Rosa e de *Niniche*, a cadelinha prateada de Maria Eduarda, figuras substitutas ou claras extensões de Maria.

Rosa, como a sua mãe em menina, faz *toilette* para vir à sala e ser cortejada (pelo marquês e pelo Ega). Antes, já Carlos, num "enlevo de artista", lhe identificara os elementos comuns à mãe: a luminosidade, a palidez ebúrnea, a misteriosa origem [cf. OM: 353, 504]. Azuis (como os da Monforte, mas também, possivelmente, como os do irlandês MacGren) são os seus olhos, variamente referidos: grandes, sérios e doces, muito abertos, profundos, líquidos, resplandecentes [cf. OM: 262, 263, 413, 683].

A representação de Rosa parece glosar a cristalização floral - e sensual - do seu nome, extensível ao aroma da mãe: "estendeu-lhe logo a boquinha fresca como um botão de rosa" [cf. OM: 264], "estendeu-lhe vivamente a boquinha, fresca como um botão de rosa"

[cf. OM: 353], "estendia a boquinha a Carlos e toda a sua pessoa tinha a frescura de uma linda flor" [cf. OM: 366], "exalando do seu sorriso, dos bracinhos nus, dos vestidos brancos tufados sobre as meias de seda preta, um bom aroma de flor" [cf. OM: 527]

Já com o seu ruborzinho de mulher na face, o arzinho senhoril, a vozinha lânguida, bem pode materializar esses dois sentidos, ambos femininos, do termo *mimo*. Impudente e espevitada, segundo o Ega, é às vezes, como a mãe, séria, grave, compenetrada [cf. OM: 504]. Como a mãe, está de negro e de rosto escondido no momento da partida [cf. OM: 686]. E as carícias que troca com Carlos, no final, antecipam as da mãe: carícias inocentes dela, beijos violentos dele, a fuga magoada, um "grande choro magoado" que se repete aquando da visita do Ega.

Nem ela nem a mãe se despedem de Carlos. "Nem te digo adeus!" - atira-lhe Rosa [cf. OM: 657]. E adormece na viagem.

Já *Niniche*, namorando-se e deixando-se acariciar por Carlos, mas repelindo rancorosamente Dâmaso, exprime bem claramente os traços selectivos da sensualidade feminina. A receptividade do seu ventrezinho descomposto, abandonado à ternura de Carlos, não lhe faz esquecer o *pedigree*. Estrangeira, só compreende inglês. Tem, como a dona, pêlo brilhante e claro, e belos olhos, negros e graves como os da família. Aparenta-se nominalmente a uma galguinha que tivera Carlos Eduardo, tal como este se aparenta a Maria Eduarda. E se, depois da *confissão*, Rosa fora uma espécie de inocente oficiante da *consagração matrimonial* de Carlos e Maria na *Toca*, ("ambos murmuraram: *Sim.*" [cf. OM: 504]), Niniche é uma testemunha erótica cúmplice, no quiosque. Testemunha igualmente as crises e as acusações, ganindo baixinho e doloridamente (num modo mais discreto e *feminino* do que o arrepiante miado do gato de Afonso).

A profusão vaporosa do corpo metonímico de Maria vai, por seu lado, reaparecer, sob o modo da futilidade e artificiosidade estética, nas fórmulas conviviais da *Toca*: menus preciosos, foguetes de lágrimas, fados facilmente saboreados ao luar, comemorações divertidas e absurdas.

Tal futilidade vai, portanto, tingindo de ironia subtil a representação física de Maria, e as formas pouco substanciais que encontra para estimular o trabalho de Carlos: espanejar o leve pó dos livros, dispor papel e penas, bordar almofadas de cetim, copiar artigos, com o "dedinho no ar" [cf. OM: 528/529]. A magnífica caligrafia de Maria, já mencionada aquando do bilhete a Carlos ("uma letra inglesa de mulher" [OM: 343]) é, também, um prolongamento da sua pessoa. Próxima do bordado (a letra tem a "graça delicada da

renda"), a actividade de copista, que Maria partilha com Dâmaso, confere à inconsequente produção de Carlos o valor adicional do invólucro decorativo ou da duplicação narcísica; é um efeito de ressonância metonímica em tudo semelhante, em tom *menor*, à simbólica do luxo, ou do vestuário enquanto encarnação formal.

Maria parece, no entanto, docemente ultrapassar, tanto pelo lado estético como pelo lado intelectual e ético, a laboriosa *ménagère* que poderia intuir-se pelos seus cuidados com o conforto da família, o seu bordado longo e casto. Mulher proudhoniana, de bordado e filha, Maria mostra que "berço e biblioteca não são irreconciliáveis" [cf. Dantas 1999: 249]. Não gosta de Feuillet, leu Michelet, Renan, prefere Dickens. Anseia por um regime político mais justo (F. Dantas assegura que ela "prefere a república à monarquia" [cf. Dantas 1999: 249]). Não é devota, é caridosa, sensível, solidária com o sofrimento humano. Provavelmente, tais qualidades têm (tal como as de Carlos) a beleza inconsequente da "renda" caligráfica.

Por enquanto, é o tempo da suave intimidade na rua de S. Francisco. Numa *Ars Amandi* possivelmente involuntária, esclarece o narrador, precavido:

> Não pensava mesmo que aquela ideal amizade, de intenção casta, era o caminho mais seguro para a trazer, brandamente enganada, aos seus braços ardentes de homem. [OM: 371]

As imagens isotópicas do acto erótico e da *penetração*, no decurso das visitas de Carlos ao hotel Central e à rua de S. Francisco, foram analisadas por C. Santos Vargas, como materializações do que chamou a *proxémia* n'*Os Maias*. Observa este autor que à clara *sexualização do espaço* correspondem 9 ocorrências do adjectivo "penetrante" e de formas do verbo "penetrar". E conclui da plena "adequação da linguagem à erotização do espaço" [cf. Vargas 1997: 162/163].

Restar-nos-á acrescentar que essa viril *penetração* vai coexistir com a não menos insistente referência *intimista*: os termos "íntimo" e "intimidade" ocorrem 7 vezes. Para além disso, a rede lexical relacionada com os valores da interioridade e da suavidade táctil é muito densa. Uma delicada sugestão *maternal* - nos seus valores lácteos e acariciantes - impregna os termos "brancura" e "claridade" (10 ocorrências), "familiar" e "familiarmente" (3 ocorrências), "macio" e "leve" (2 ocorrências cada). Tal sugestão é induzida igualmente pelas conotações gustativas de "doce" e "doçura" (10 ocorrências), assim como as tácteis de "suave", "suavidade" e "suavemente" (4). Já "carícia" e "acariciar" parecem generalizar-se, em várias direcções e acepções - Carlos acaricia a

cadelinha, a voz de Maria acaricia-o a ele, como o perfume dela acaricia "a clara ordem das coisas" [cf. OM: 345/371].

De uma maneira geral, a presença - da mulher, da mãe, do interior - vai tomar agora o lugar da ausência. Por um lado, na representação de Maria, os fenómenos de ressonância metonímica e de desdobramento simbólico, não desaparecendo totalmente, fixam-se agora (sobretudo na *Toca*, como veremos mais adiante) na ampla sugestão da figura da **fusão**. Não perdendo a índole sacral, concentrar-se-ão na alusão à comunhão erótica. Por outro lado, a representação de Maria Eduarda vai despojar-se gradualmente dos seus aspectos contextuais, aureolares e transcendentes. A depuração metafórica e metonímica corresponde à crescente intimidade física. É uma *nudez* progressivamente mais ampla, a que a duração vai conferir consistência. Uma atmosfera conjugal vai sendo progressivamente estabilizada pela temporalidade, pela harmonização dos hábitos quotidianos (e vestimentares), encarna na posse física e sacramenta-se, enquanto estrutura instituída, perante Rosa, *Niniche*, os amigos íntimos.

Os novos valores dos revestimentos corporais indiciam esta orientação *despojante* da sua representação física. Na intimidade da sua casa, Maria tende a libertar-se de atavios: tira as luvas, desaperta as fitas do chapéu [cf. OM: 403]. Visitando a *Toca* pela primeira vez, começa a tirar o véu, depois as luvas, atira o chapéu para cima do divã [cf. OM: 430/431]. Apesar de algumas referências mais detalhadas ao vestuário de Maria, a notação vestimentar é agora, simultaneamente, mais genérica e mais afectiva:

> Estava vestida de escuro para sair; e bastou o brilho terno do seu sorriso, aqueles ombros a que o estofo justo modelava a beleza cheia e quente [...] [OM: 534]

As referências episódicas a pormenores de *toilette* (uma flor nos cabelos ou no peito, um curto decote, uma capa [OM: 495], "as magníficas rendas do seu lenço" [cf. OM: 366]) actuam como uma espécie de *memória* de um tipo de representação mais tamisada e exterior. Mas as últimas cenas com Carlos representam-na quase nua - e provavelmente esse *quase* (a seda leve do roupão de rendas) é tudo quanto lhe resta do esplendor vaporoso de Juno [cf. OM: 458, 658].

As alusões aos **cabelos** reiteram o amoroso despojamento e o progressivo *desmancho* do corpo, que no auge patético da crise alastra o chão de luz:

> [...] com os cabelos soltos, divina na sua nudez [OM: 459]

[...] juntando os cabelos que se tinham desenrolado [OM: 462]

[...] dar um jeito ao cabelo [OM: 467]

[...] dando um jeito rápido aos ganchos do cabelo, arranjado à pressa, um pouco desmanchado [OM: 473]

[...] choro que lhe fazia rolar sobre os ombros os cabelos mal atados [OM: 502]

[...] desmaiada, os seus longos cabelos desprendidos rojavam o chão, tocados pela luz de tons de ouro [OM: 502]

A aproximação física entre Carlos e Maria consente agora que se lhe represente a **voz - de ouro** como os cabelos [cf. OM: 348, 458, 365] (recorde-se que a *voz de ouro* é atributo das divas: a Patti tem uma *voz de ouro*, segundo a Gouvarinho; e a mesma *voz de ouro* será, na época, atributo consagrado de Sarah Bernhardt).

Nos olhos, acentua-se-lhe a expressividade íntima, a que já aludimos - o brilho adquire profundidade, molha-se de emoções, expõe a **alma**:

[...] ela ergueu lentamente os olhos que brilhavam numa névoa de lágrimas [OM: 469]

[...] com toda a alma concentrada nos olhos que refulgiam entre as lágrimas [OM: 495]

[...] o olhar sorriu, reconhecido e apaixonado [OM: 504]

[...] contemplando-a profundamente, até à alma [OM: 505]

[...] fazia resplandecer nos seus olhos uma névoa de lágrimas felizes [OM: 529]

Paralelamente, a representação óptica de Maria dinamiza-se, modaliza-se pela curiosidade, sobretudo durante a visita clandestina ao Ramalhete, simétrica à primeira visita de Carlos aos seus próprios espaços:

[...] impaciente, curiosa, ela percorreu os quartos [...] leu os títulos dos livros, inspirou o perfume dos frascos [...] dando um olhar lento às estantes [...] abriu os cortinados [...] mergulhou as mãos [...] considerava longamente a fotografia da coronela de hussardos, acariciou os cavalos [...] examinou o retrato de Pedro mais de perto, erguendo uma vela [OM: 467/470]

Já a *declaração* amorosa de Carlos evidenciara igualmente a participação do **rosto** (sobretudo dos olhos) e do **corpo** (e da proxémia gestual, materializada sobretudo pelas mãos), nos movimentos da revelação. O rubor ("rubor fugitivo", "doce cor", "corando", "onda de sangue"), e os olhos de Maria involuntariamente *deixam escapar* segredos. Depois da palavra decisiva, os olhos trespassam-se arrebatados, numa suspensão do

tempo que indicia igualmente uma sublimação das atribuições orgânicas. Segue-se a palidez, a tremura, o estender das mãos.

Isabel Pires de Lima refere, n'*O Primo Bazílio*, a simbólica quase fetichista das mãos, que, sempre erotizadas na relação entre Luiza e o primo, surgiriam como metonímia do corpo desejado, lembrando também que as mãos, simbolizando o poder e o domínio, ou a perda deles, seriam "símbolo ainda de síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino" [cf. Lima 1997: 719/720].

Na rua de S. Francisco, o *poder* conseguido por Carlos (que impede Maria de enunciar uma outra, e pessoal, revelação íntima) materializa-se no apoderar-se-lhe das mãos, que ela não retira. A evolução deste segredo larvar, que parece lutar pela expressão, enuncia-se em Maria pelos sinais físicos: o balbuciar, o suplicar, o olhar angustiosamente, com "olhos ansiosos e refulgentes" - para depois se recolher, tornar a aproximar-se de Carlos, tomar-lhe as mãos, dar um longo suspiro (substituto da palavra silenciada), lançar-lhe os braços ao pescoço, cerrando os olhos (numa aceitação que é, também, uma abertura física e um fechamento óptico) [cf. OM: 408/412]. Depois do canónico beijo ("e os seus lábios uniram-se num beijo profundo, infinito, quase imaterial pelo seu êxtase"), Maria descerra lentamente as pálpebras [OM: 410]. Deste modo, num momento-chave, é o corpo que substitui e reprime a palavra.

O jogo codificado dos olhares, das mãos e da boca pode, simetricamente, prolongar o efeito de um segredo partilhado, elidindo a verbalização: procurar o olhar, desviá-lo ou baixar os olhos corresponde a uma busca de intimidade ou a uma recusa; um longo olhar silencioso equivale a uma fusão, que o aperto das mãos vai selar; o *triunfo* consagra-se pela posse das mãos; o sorriso e o beijo confirmam-no [cf. OM: 413/415].

Na representação física do *pathos* - centrado, n'*Os Maias*, nos momentos fortemente dramáticos e irreversíveis das revelações - reitera-se a funcionalidade expressiva e para-verbal do corpo. Sob este aspecto, a densa *temperamentalidade* de que o discurso de Maria se reveste nestas cenas emotivas pode ajudar a compreender os comentários que sobre ela tece Machado da Rosa: "ela é, em quase tudo, a filha de seu pai", "flor de paixão como seu pai" [cf. Rosa: 367, 370].

O carácter sincopado, reiterativo e intermitente das emoções traduz-se, em Maria como em Carlos, pelas anáforas, as exclamações e as reticências que lhe pontuam o discurso. As variações do ritmo discursivo são comandadas pelas da respiração e suas perturbações, assim como pelo efeito inibidor das lágrimas. Ao mesmo tempo, é o

paroxismo da reacção corporal que provoca, ele próprio, a falha do discurso verbal: acusada da "mentira", após as revelações de Castro Gomes, Maria soluça, não pode falar ou fala com grande esforço, sufocada, afogada, chora bruscamente [cf.OM: 495/497].

Deste modo, a reacção física determina, sobrepõe-se e substitui-se à linguagem verbal. Segundo F. Berthelot, a transição do verbal ao físico transforma a relação emocional, culpabilizando o interlocutor e fazendo-o mudar de atitude; uma *quebra do discurso* intervém decisivamente na narrativa, instituindo-lhe um drástico ponto de viragem [cf. Berthelot 1997: 174]. Na mesma cena, a reacção final de Carlos, invadido pela piedade e pela ternura que lhe inspira Maria, abatida pelo desespero, testemunha da eficácia de tal estratégia. Assim se recupera n'*Os Maias* o *topos* romanesco das lágrimas, um signo erótico cuja valorização datará das origens do romance ocidental [cf. Fusillo 1991: 199].

Esta crise emocional repete, de resto, em tom mais agudo, o espasmo físico produzido pela declaração de amor: a palidez, a tremura, a tensão muscular, as mãos que se prendem, os lábios que se procuram. Se Carlos se lhe ajoelhara aos pés confessando-lhe o seu amor, é Maria quem cai agora aos pés de Carlos [cf.OM: 497]. Da mesma forma, quando, "a seu pesar", é Carlos quem consente agora em apertar-lhe as mãos, o *triunfo* de Maria está mais ou menos assegurado.

No entanto, o plano físico assinala também as diferenças semânticas entre os dois tipos de revelação. A cena patética difere da cena de êxtase justamente porque parece implicar um significativo *apagamento* da face de Maria. De facto, esta cena parece imprimir ao seu corpo uma dinâmica descendente e desagregante, uma progressiva **atonicidade**: os cabelos rolam-lhe pelos ombros [cf.OM: 496], enterra a face nas mãos [cf.OM: 497] ou esconde-a no sofá [cf.OM: 499], tem os olhos fixos no tapete [cf.OM: 501], deixa cair os braços [cf.OM: 499], mal se sustém, muito quebrada, ajoelhada, imóvel [cf.OM: 499, 501], escorrega e tomba para o chão, onde fica prostrada [cf.OM: 497, 499, 501, 502], termina por desmaiar [cf.OM: 502].

Deste modo se impõe a funcionalidade expressiva do somático. Esta cena, verdadeiramente para-teatral, encontra na evolução da gestualidade de Maria a tradução do encadeamento de peripécias de uma micro-narrativa. Maria começa por procurar prender-se a Carlos, consegue que ele lhe aperte as mãos; repudiada, retira-se e abandona-se, provisoriamente derrotada, à prostração física, para se erguer de súbito, de novo resplandecente:

> [...] ergueu a cabeça fatigada, uma indignação ergueu-a, direita e soberba, os seus olhos de repente secos rebrilharam, revoltados e largos, no mármore da sua palidez [...], caminhando para ele, dominando-o, magnífica e com um esplendor de verdade na face. [OM: 500/501]

O clímax da cena é, ele também, configurado pela erupção da *verdadeira revelação* - o "esplendor da verdade". Segue-se o anti-clímax, marcado pela pausa dos movimentos corporais, correspondendo ao tempo da reviravolta psicológica do parceiro. Outra *declaração* ("Maria, queres casar comigo?"), reacções paroxísticas a esta declaração (olhos desvairados, tropeçando nos vestidos, tonta, soluços e risos) e o desmaio final, simultâneo ao encerramento do capítulo - com a luz aureolando o chão.

A minuciosa cenografia (proxémica, quinésica, luminotécnica, coreográfica) do dispositivo corporal favorece uma leitura cinética, ou *flexional*, do episódio. Estruturalmente, a cena patética corresponde ao **ciclo muscular** que já conhecemos, desde a verticalidade, o fechamento e a disjunção dos contracenantes, até à horizontalidade, à abertura ("com os braços abertos para ele") e à conjunção final, mais ou menos espástica, aqui marcada por uma *morte* provisória. Trata-se, afinal, de uma ***flexão*** gestual e narrativa, uma estrutura redundante, e provavelmente irredutível.

As revelações, o banho lacrimal, o abandono corporal e a fusão caracterizam, pois, as cenas de confissão penitencial, singularmente afins das cenas de amor físico. No quiosque, também a longa confissão de Maria segue este roteiro - agachar-se aos pés, esconder o rosto, ruborizar-se, chorar; a confissão termina no êxtase da comunhão:

> Ele estreitou-a a si arrebatadamente: e os seus lábios ficaram colados muito tempo, em silêncio, completando, numa emoção nova e quase virginal, a comunhão perfeita das suas almas.[OM: 515]

Significativamente, Carlos é agora, no quiosque, a instância imóvel de referência, a quem Maria presta contas, a quem se ajoelha, roga, abraça: "Passara os braços em torno de Carlos, pendurada toda dele, com os olhos mergulhados nos seus" [cf.OM: 514]. A atitude de culto divinizante, que inicialmente fora prestado a Maria, e que agora se torna recíproco, acentua as relações de simetria entre os amantes.

Aquilo que, à falta de termo mais conveniente, designamos por *posse física* - apesar do que a expressão contém ainda do vocabulário belicista, que parece a Denis de Rougemont indissociável da ideia ocidental do amor [cf. Rougemont 1972] - é anunciado, portanto, por uma série de cenas corporais, preambulares ou metafóricas, associadas a tomadas de

conhecimento e a revelações. Tal fenómeno pode traduzir, antes do mais, as várias actualizações romanescas do sentido bíblico do verbo *conhecer*.

Uma delas é a visita de Maria à *Toca*, onde Carlos a aguarda festivamente, devotamente. Espia-a pela janela - "os seus pezinhos subiram"; ela entra, despe-se - ou quase: na verdade, tira apenas o véu ("espesso como uma máscara"), as luvas e o chapéu. É certo que o atira para cima de um divã, e se deixará resvalar sobre uma cadeira num cansaço delicioso, muito vermelha [cf. OM: 430]. Nesta passagem há, aliás, duas alusões ao seu **rubor**, a última das quais implica também a rosa e o morango que Maria se baixa a escolher [cf. OM: 433]. Deixar-se-á beijar, séria e grave - para ir percorrer os quartos e palpar os colchões [cf. OM: 431/432].

Na sala de jantar, intensifica-se o simbolismo nupcial: como noivos, bebem pelo mesmo copo, beijam-se [cf. OM: 433]. Como noivos ainda, percorrem a sala, onde se dispõem, numa desordem provisória e heteróclita, os objectos, como presentes saídos dos baús nupciais[4]. As porcelanas exibem toda a paleta erótica: desde a nudez voluptuosa da grossa rosa vermelha dos Marselhas, até às fugitivas harmonias da transparência aquática dos Wedgwood, e à seriedade e ingenuidade dos Nevers [cf. OM: 435/436]. Assim, o esquema da redundância atinge graus particularmente minuciosos (até ao nível da sílaba e do *bibelot*).

Em escarlate e amarelo, a panóplia taurina, no corredor, casa-se, na antecâmara do quarto, com o sinistro quadro da degolação de S. João Baptista. A cabeça decepada deste, como a do touro, orna também a parede. Entre outros sentidos do mito de Salomé, inumeramente glosado na arte finissecular [cf. Dottin-Orsini 1993: 133/159], e explorado entre outros autores por Beatriz Berrini [cf. 1990: 31/38] - notemos que a panóplia taurina, tal como a cabeça repousando no seu prato de cobre, pode ainda evocar, num tom de humor negro, as conotações eróticas e mortíferas dos motivos do troféu, do banquete e da festa.

A primaridade cromática da alcova e da panóplia associa-se, assim, às cores complementares das porcelanas (azul e oiro dos Derby, vermelho dos Marselhas), sugerindo, como na taça persa (flores rutilantes entre ciprestes fúnebres), a aliança elementar entre a volúpia e a morte. O opulento código de cores de Maria Monforte é aqui habilmente retomado. De resto, essa terrível coruja empalhada sobre uma coluna de carvalho, cujos olhos redondos e agoirentos fixam sinistramente o leito de amor - lembra

[4]Alexander Coleman define justamente a *Toca* como "an intensely sexualized space" [cf. Coleman 1980: 224].

outra coruja, ainda viva, cuja pequena cria Carlos apanhara, e que Vilaça comparou explicitamente à mãe de Carlos [cf. OM: 82]. A título de curiosidade adicional, refira-se que o carvalho, sobre que poisa a coruja na *Toca*, é atributo de Cibele (ou Ísis) [cf. Cirlot 1987: 183].

Os *noivos* saúdam o "génio tutelar da casa", o substituto dos benfazejos Lares ou o simétrico da Vénus Citereia: um ídolo oriental, Tchi, que é como um monstruoso feto, banhado de riso e triunfo. Lucette Petit associa este ídolo, representando a natureza humana subjugada pelo domínio da *carne*, à influência filosófica de Schopenauer e à própria natureza *monstruosa* do amor entre Carlos e Maria [cf. Petit 1987: 392/393].

O ocidente e o oriente, o cristão e o mitológico unem-se como Marte e Vénus (Ísis continua perto), atapetando as paredes da sala que antecede a alcova, toda ela forrada de um amarelo dourado, com a qual comunica por um arco de capela, encimado por uma lâmpada da Renascença [cf. OM: 433/434]. No leito esplêndido, próprio "para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica", é costume o bom Craft ressonar pacatamente as suas sete horas - de modo que a profanação desse tabernáculo fica, provisoriamente, por conta do solitário inglês.

Como vemos, os efeitos metonímicos de ressonância e desdobramento topológico concentram-se sobretudo na alusão simbólica à relação erótica, familiar e sacrílega - e não em Maria Eduarda, em si própria, a quem aliás desagradam os aspectos excêntricos da decoração. Note-se, no entanto, que o simbolismo básico da **morada** indicia, inegavelmente, uma *feminização* da casa, com as suas componentes intimistas e *claustrofílicas*. A *Toca* parece não ter exterior: não há referências à fachada, o jardim é uma extensão do recinto habitável, a aldeia que se esbate ao longe nunca será identificada.

A curiosa feminização do mobiliário combina, por um lado, com os isotopismos maternos do *habitat*: multiplicam-se as formas curvas e os móveis-continentes - motivos florais, *consoles*, contadores, baús, alcova, divãs, sofás, armários; os próprios armários têm, às vezes, "interiores misteriosos", nichos, claustros em miniatura, numa escala liliputiana grata aos esquemas da interioridade. Por outro lado, desdobra-se, na curiosa **expansividade** do seu interior, o rico e excessivo cromatismo, que já referimos, e que sugere a imagem apoteótica da gruta dos tesouros ou da caverna das Mil e Uma Noites; é, aliás, um *topos* que acompanha a imagética eciana, desde o *Distrito de Évora* até *A Aia/Tema para Versos*. Efectivamente, como recorda Durand, o imaginário cromático do íntimo, essencialmente nocturno, desenvolve toda uma fantástica das cores e dos

cambiantes, dos reflexos prismáticos, raros e preciosos [cf. Durand 1989: 153]. Deixando-se, ele próprio, porventura inconscientemente contagiar pelo fascínio de tal imaginário, o comentário de Machado da Rosa, sobre a descrição da *Toca*, parece resconstituí-lo no registo crítico, identificando "imagens parnasianas de luxo por vezes barroco", que considera autênticas "jóias" abundantes e refulgentes, destacando vibrantemente, neste trecho, a "riqueza" e o "génio" do "poeta visual", e concluindo:

> [...] Eça esforça-se por alcançar a mais eloquente expressividade, em formas cinzeladas, de nítido corte e esmerado relevo, coloridas, translúcidas, com todos os reflexos, variações, cambiantes e matizes que as artes plásticas podem emprestar ao génio literário. [Rosa: 369/370]

Por seu lado, Maria identifica-se melhor com a discreção inglesa e a claridade da cozinha, a suavidade fresca do jardim. No entanto, ao pé das modestas margaridas, lá está, flamejante e agressiva, uma flor de cacto. Trata-se, inegavelmente, de uma dessas inúmeras *micro-estruturas* analisadas por Américo Guerreiro de Sousa, sobre as quais diz o autor que

> [...] se entretecem e relacionam na complexa trama do romance e talvez contribuam para esclarecer a grande questão d'*Os Maias*, que é o problema da sua unidade. [Sousa 2000: 397]

A margarida desfolhada por Carlos é o pretexto mais imediato para o desencadear de uma consumação física final. Perguntando à flor *si elle l'aime*, Carlos implora-lhe irem ver a saleta de banho - que é ao lado do quarto. Como depois da *declaração*, no capítulo anterior, ficam um instante desprendidos, suspensos, "sufocados pela abundância da sua felicidade". O canónico "abandono" de Maria - "vencida" e de olhos cerrados - prenuncia a *posse* que vai seguir-se. As cortinas da alcova, a ocultação da tela sinistra e da coruja completam a representação da invisibilidade da cena, a que correspondem a elipse, as reticências e o silêncio, "sob a calma de Julho..." [cf. OM: 438]. É caso para dizer que as reticências são realmente, aqui, o **signo da intensidade** [cf. Alsina 1898: 228], justamente marcada pela supressão, ou suspensão, do dizível.

E a cena da margarida interrogada e da súplica amorosa de Carlos será devidamente retomada no capítulo seguinte, agora por Maria:

> [...] ela puxou-o para o seu seio perfumado e quente: - *Je veux que tu m'aimes beaucoup, beaucoup, et longtemps...* [OM: 463]

As cenas mais explicitamente eróticas quase sempre integram estes mesmos elementos elípticos. Por vezes Maria Eduarda, humanizada, quase infantilizada e inerte, muitas vezes de olhos cerrados [cf. OM: 462], às vezes "medrosa", refugia-se quase *filialmente* no amante[5]. Da mesma forma, uma atitude para-maternal de Maria é patente na cena de amor no Ramalhete, a última em que Carlos a associa ao divino, justamente marcando esse *tom retrospectivo* que Alan Freeland assinala nos últimos capítulos do romance [cf. Freeland 1989: 69/70]:

> [...] passou-lhe as mãos entre os cabelos, puxou-o brandamente para o seu seio [...] a sua voz morreu entre os beijos de Carlos, que a levava abraçada para o leito - onde tantas vezes desesperara dela como de uma deusa inatingível. [OM: 470]

É significativamente mais explícita a derradeira cena de amor do romance, aquela que representa directamente a consumação *técnica* do incesto. Aí, as referências directas às partes do corpo de Maria ("o grande e belo corpo", "peitos", "joelhos", "braços", "membros") explicitam a sua redução carnal - ou conferem-lhe outro tipo de carácter metafísico.

Como morto, Carlos cai-lhe sobre o seio: "E de repente, Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito." [OM: 658]. Note-se a persistência de um ambíguo **arquétipo maternal**, que se mantém sempre num registo quase subliminar. Posteriormente, tal arquétipo evolui para a evocação fantasmática dos esquemas, também maternos, da devoração: "fera lenta e ciosa que se estira para o devorar".

Deve ter-se, entretanto, em consideração o carácter mediato e indirecto da representação desses esquemas. De facto, tais fantasias integram um conjunto posterior de representações em *telling*, através do monólogo interior de Carlos, e já não em *showing*, como o excerto que acabamos de citar. Assim, a cena em *showing* funciona como uma espécie de mote figurativo, que a reflexão e a imaginação do sujeito vão interiorizar e desenvolver. Efectivamente, é a partir da noção subjectiva do desejo como "desespero" e "chama bestial" que se instala a fantasia da *devoração*. É através da degradação animal

---

[5] Vejam-se as expressões: "conchegada a Carlos, refugiada nele", "deixando cair docemente a cabeça sobre o ombro de Carlos", "aninhada no peito de Carlos, como desfalecida", "caída nos braços de Carlos" [cf. OM: 458, 459].

do próprio desejo, e da sua redução ao instinto, que Carlos confere a Maria os contornos animalizantes.

O desejo (e a saciedade) do sujeito são assim agentes da construção da *realidade* do corpo feminino. Na representação de Maria, os valores virilizantes da luz, da saúde, da força e da verticalidade, que lhe construíram a imagem divina e esplêndida, deram gradualmente lugar aos valores intimistas e maternalizantes. Estes presidiram à descida simbólica na interioridade da *Toca*, para integrarem depois um bestiário fantástico. Como sintetiza exemplarmente Alain Rocher, a propósito de um mito japonês:

> A l'excès endogamique (l'inceste) succède l'excès exogamique (la bestialité). [Rocher 1988: 844]

A consciência do incesto, por Carlos, aparenta-se à tomada de consciência racional da primária animalidade corporal do amor. Trata-se, antes do mais, de um súbito *tomar de distâncias* críticas relativamente ao corpo; note-se que a cena citada é a única em que se *dão a ver* ambos os parceiros. É, afinal, uma tomada de consciência muito semelhante àquela que o próprio Carlos experimenta quando, fulminado pela leitura da *Corneta do Diabo*, se imagina atingido pelo lodo e toma súbita consciência da indignidade social da relação. É esta **dissociação** entre corpo e imagem que vai proporcionar - como *pelo exterior* - um recuo estratégico, uma visão supostamente objectiva, e a revelação da culpa.

Por sua vez, torna-se explícita a dimensão incestuosa das atitudes corporais próprias do amor, cujo esquematismo remete inapelavelmente para a fusão física materno-filial. O sistemático emprego do eufemismo "seio", mesmo reenviando ao sexo da mulher, acaba por trair tal semantismo. E, por outro lado, a tematização da culpa no acto incestuoso assemelha-se estranhamente, em sensação (arrepio, medo), em registo (violento), em motivos (animais), em fantasias (mortais) à volúpia da caça ou da festa taurina; a rejeição horrorizada do incesto pode aparentar-se a estes rituais de desenho heróico pelo facto de consistir, como eles, na expurga da instintividade primitiva, que aparece sob a forma de uma sombra regressiva, nictomórfica e materna.

A consciência culposa do incesto repõe, de facto, mesmo temporariamente, a vigência das imagens, símbolos e esquemas do regime diurno do imaginário - a que até não vai faltar a imprescindível antítese: entre a mulher lasciva e animalesca (e tão próxima) e a mulher púdica e pura (a dos seus vagos sonhos) [cf. OM: 667].

O simbolismo animal, ogresco ou felino que, agora, é associado à presença de Maria, é isomorfo do canibalismo vampírico, e integra um conjunto de imagens do feminino maléfico. Tais imagens convertem, no regime antitético, o sentido benéfico da fusão e da incorporação no terror das fantasias do despedaçamento.

De facto, os arquétipos da *boa* e da *má mãe* - a que nutre e a que devora - encarnam em pleno Maria Eduarda, atribuindo-lhe um amplo espectro de qualidades ligadas ao imaginário alimentar, que vão desde a doce caridade eucarística, a solicitude com a filha, a previdência da *ménagère*, os soberbos menus da anfitriã perfeita, até à ferocidade e à juba áspera. Efectivamente, a náusea da devoração metafórica é uma reacção à **oralidade** [cf. Borie 1973: 88] - uma oralidade que, no plano da imagem erótica, parece estranhamente recíproca. Com efeito, Carlos *suga* e *esmaga* Maria Eduarda - e imagina que ela o *trespassa*, ou o *devora*. Estes mesmos termos, os da canónica isotopia alimentar associada ao imaginário erótico, funcionando reciprocamente, tanto podem enunciar o terrífico, como o delicioso. Ou ambos, simultaneamente.

Trata-se, pois, não de uma visão objectiva e desenganada, mas de uma mudança de timbre simbólico no imaginário, que desequilibra disforicamente as representações do corpo. É, talvez, um movimento arquetípico de distorção semântica - mas, antes do mais, uma forma de *mitificação negativa* da feminilidade e da maternidade, típica do imaginário finissecular [cf. Dottin-Orsini 1993].

6. Um regime virtualizante: a disponibilidade da conjectura

Contrastando com a imagem de "fera" de que a investiu a fantasia de Carlos, Maria está toda de negro, pálida, silenciosa e estendendo-lhe as mãos ambas, quando Ega a visita [cf. OM: 681], depois da morte de Afonso. À focalização de Ega vai caber o remate da representação de Maria.

Na fase final da representação de Maria no romance, a voz, as mãos e os olhos traduzem um processo de diluição e apagamento do corpo, introduzindo na sua imagem física uma espécie de lenta extinção, um *fading*. Maria grita impaciente a Rosa, murmura debilmente, emudece, termina sem voz [cf. OM: 682/684]. Aperta as mãos numa surpresa, junta as mãos numa súplica [cf. OM: 682], acaba por abandonar a Ega a mão inerte e fria [cf. OM: 684]. Da mesma forma, ao despedir-se dele em Santa Apolónia, "tirou devagar a luva. E muda estendeu-lhe a mão..." [OM: 686], "apertou-lhe a mão com muita força, em silêncio, sufocada [...] moveu de leve o braço num lento adeus" [OM: 687].

Não compreenderemos inteiramente o comentário de Machado da Rosa à imagem final de Maria Eduarda, identificando-a com "a efígie do pecado e da desgraça" [cf. Rosa: 365], a não ser que a entendamos como uma intuição, por parte do ensaísta, da virtualidade profundamente **venusiana** da sua figuração - e daquilo que o mito de Vénus, ou Ísis, sempre representou no imaginário literário. De resto, a frialdade do terror crescente torna Maria Eduarda mais lívida [cf. OM: 682, 683]; e as suas últimas imagens recuperam-lhe definitivamente a verticalidade marmórea e imóvel:

> [...] de pé, direita no seu negro luto, com a lividez parada de um mármore [OM: 684]

O dispositivo da sedução divinizante parece, assim, pronto a reactivar-se em Maria. O mistério daquela magnífica mulher toda envolta numa grande peliça escura, com um véu dobrado, espesso como uma máscara (como Ísis, a que um véu negro sempre vela o rosto), sumindo-se na carruagem de luxo [cf. OM: 686], inevitavelmente impressiona alguns sujeitos curiosos, que rondam, já lânguidos. A Vilaça, "deslumbrado", causa grande impressão; está pronto a fantasiá-la uma "rainha de romance" - e uma "soberba praça".

O sonho continua - e também a sua denegação. Presença virtual, a singular ductilidade de Maria (como, até certo ponto, a de Carlos) só pode ser contemplada pelo reflexo desviante do desejo dos outros. Até ao final, o seu é um **corpo temático**, gerador de tensão. Depois da partida, repõe-se, como se disse, o carácter modalizante e sistematizante da representação (de novo literalmente imaginária) de Maria. O "remate" da sua vida, pelo casamento em França, é ainda motivo de interrogações, omissões, elipses de informação, embrionários relançamentos narrativos, alimentados pelos poderes de dissolução e renascimento da sua imagem proteiforme. É efectivamente impressionante o número de termos de teor abstracto e especulativo que, falando sobre ela com Ega no *explicit* do romance, Carlos utiliza para se lhe referir [cf. *supra* e cf. OM: 712]. Como muito bem sintetiza Machado da Rosa,

> Maria Eduarda, em quem ainda subsiste o instinto da raça, desaparece inteiramente do romance, e nessa ausência presente se insinua o mistério do seu fim. Enigma insolúvel, tão ambíguo como a própria natureza grave e meditativa da "deusa" de outros dias, convertida pelos fados em sombra opaca e imutável. [...] Maria não regressa a Lisboa, vai-se para sempre. E, com esta certeza, o mistério da sua intimidade mais se agranda e ensombra. [Rosa: 395/396]

Por pseudo-esquecimento, a ausência de identidade genealógica que Ega lhe atribui confirma essa sombra, essa virtualidade, e essa plasticidade.

Como sabemos, o imaginário feminino do fim do século tende ao estabelecimento de uma rede de referências imaginárias que repetem, por proscrição e degradação, o dualismo sexual romântico. A redução da mulher ao corpo terá produzido, no período naturalista, aquilo a que Jean Borie chama a *universalização discreta e teimosa* do paradigma feminino. Às inúmeras auto-imagens do *eu* masculino, artista ou pensador (esteta, *dandy*, Mefistófeles, saltimbanco, boémio, intelectual, ironista, diletante...), aos sonhos dos grupos de homens eleitos (O *Cenáculo*, os *Vencidos da Vida*...) - vão, segundo Borie, corresponder as tematizações do Eterno Feminino, através de duas abstracções fundamentais: o Ideal e a Natureza.

Ora, como tentámos evidenciar nas rubricas anteriores, a alusão divinizante parece agregar, na representação física de Maria Eduarda, uma reflexão simultaneamente metafísica, estética e biológica. O desvelamento da sua identidade última - a identidade física - é literalmente irrepresentável. Incorpórea como um perfume, a representação retórica e estetizante da sua presença define-lhe uma problemática encarnação. A sua

imagem física, sempre singularmente velada, parece continuamente envolvida pela enganosa *nuvem* de Juno. A luz que dela emana evoca sem dúvida a terrífica e transfiguradora luz de Afrodite, ou Vénus, Diana, Ísis. Maria Eduarda é também *miriónima*, e a sua ocultação sempre deixa escapar, mesmo no metonímico registo da *toilette*, ou no metaforismo da paisagem, uma sugestão de sagrado. E será ainda a figura negra, maternal e dolorosa de Ísis que deixará exasperado o Neves, em Santa Apolónia.

Essa "magnífica mulher", que para sempre se afasta sem se despedir, concentra em si todas as possibilidades de renovação e metamorfose. A beleza, o brilho e a nobreza da sua figura comungam da perfeição estatuária - ou da lisura e disponibilidade do *écran*. "Grande, muda, toda negra" [OM: 687]: a imagem final de Maria Eduarda adapta-se de forma curiosamente rigorosa ao vazio que antecede ou precede, num *écran* de cinema, a projecção das imagens.

Integrada numa teia de motivos da plasticidade residual, Maria, como o próprio Ramalhete abandonado, corporiza o imaginário da **reserva** e da conservação da virtualidade imagética narrativa - e familiar. Como nota Francisco Dantas, é Maria Eduarda, afinal, quem, com a sua filha, "não perpetuando a estirpe dos Maias segundo os moldes tradicionais da nomenclatura genealógica, assegura, entretanto, a continuidade hereditária desta linhagem." [Dantas 1999: 270].

O significante Vénus, grosso e eterno, tutela o fundo do jardim, como o sonho de pedra baudelairiano. Jean Borie pode ainda comentar: "La mère et le savant se partagent le pouvoir" [Borie 1973: 159]. De facto, essa *nova Vénus* [cf. Borie 1973: 134] é um esboço para o futuro.

7. O corpo temático da mulher e as aporias da identidade

Destacando, ao longo do romance, os traços daquilo que considera constituir a capacidade premonitória e o "instinto trágico" da personagem Maria Eduarda [cf. Rosa: 372/373], Alberto Machado da Rosa acaba por fazer dela uma explícita e entusiástica apologia:

> Pela misteriosa fusão de luz e sombra, pelo instinto, pela sensibilidade, por tudo o que é vida, Maria Eduarda é a mais alta criação feminina da literatura portuguesa, a mais bela e a mais autêntica. [Rosa: 351/355]

Já Francisco Dantas resume, no romance, um percurso iniciático de Maria, em busca da identidade, percurso que termina por definir a mulher como uma incógnita social, um lugar vazio povoado de convenções; isto é, o romance constituiria "uma parábola sobre o estatuto histórico da mulher." [cf. Dantas 1999: 253]. O autor é de opinião que a progressiva "questionação do código moral vigente" acaba por se resolver, n'*Os Maias*, por um recuo nos avanços ideológicos conseguidos [cf. Dantas 1999: 253]. Ainda segundo Dantas, é significativo que,

> [...] num "romance eminentemente masculino", numa Casa de eminentes varões como a de Afonso, a única descendência possível, o único meio de continuação da linhagem seja, ironicamente, responsabilidade de uma mulher. Mulher que descende, por sua vez, de uma mesma Dama, de um mesmo mito feminino, reactualizado, agora, à luz do século XIX.[Dantas 1999: 276]

O autor refere-se ao aludido mito da *Dama de Pé-de-Cabra*, que considera inspiração d'*Os Maias*. Quanto a nós, neste romance, o fundamental é, antes de tudo, a magna questão da própria persistência dos mitos, no interior de um paradigma romanesco que, reclamando-se realista, se caracteriza, entre outras coisas, pela mitificação exasperada e frequentemente disfemista da mulher.

A representação finissecular daquilo que então se chamou o Eterno Feminino - expressão alienante entre todas - desencarnou totalmente a imagem da mulher, justamente porque a maiusculou, a *topicalizou* [cf. Borie 1973]. O desejo (o fascínio por aquilo que está fora de alcance, segundo Sócrates no *Banquete*) terá assim afastado o corpo feminino para a

triangulação arquetípica, para o impasse da proibição ou da maldição. Infelizmente, como lembra Jean Borie, o *sublime* e o *nada*, atributos oitocentistas da mulher, reenviam também, dolorosamente, à situação real da mulher na sociedade do tempo [cf. Borie 1973: 30]. E, de facto, em Maria se anulam, um pelo outro, o sublime e o monstruoso - construídos ambos pela *literatura celibatária* do final do século, e pela sua *recusa de Eros* [cf. Borie 1973: 29/30 e Roy-Reverzy 1997]. A *mésalliance*, o ontológico desentendimento entre os sexos, característico da literatura europeia desse momento, parece insolúvel. N'*Os Maias*, a escatologia romanesca parece acompanhar esse impasse.

Defende Marc Angenot que a sexualidade nunca é autotelicamente representável, nunca é auto-referencial: surge sempre associada a *outra coisa* [cf. Angenot 1986]. De facto, através do viés da imagem feminina, e da poderosa **marca de vazio** que a sua busca imprime ao romance, desenha-se talvez, em filigrana, o questionamento sobre a identidade, a representabilidade somática, o erotismo, o *déficit* ontológico das personagens e da sociedade em geral e, talvez, do próprio romance europeu.

Neste romance, fundado numa representação ambivalente do feminino, com base numa truncagem narrativa da figura da mãe, tal *déficit* parece, por um lado, manifestar-se através da negativização da imagem da mulher, através da ressentida tentativa de anulação, ou desacreditação, do paradigma feminino sedutor; mas, por outro lado, esse *déficit* parece também fazer emergir, um pouco ao modo da denegação, uma generalizada *gigantização* feminina, registada alternadamente nos timbres da animalização ou da divinização. Como assinalávamos na I Parte deste trabalho, a imagem do corpo sempre parece comportar uma dimensão mítica - mesmo, ou sobretudo, quando nele avulta, insuportavelmente, a dimensão biológica.

Para além de um estatuto canonicamente naturalista (o de um *ser vivo*, encerrado em circunstâncias singulares que lhe constituem um destino [cf. Raimond 1966: 75]) é forçoso reconhecer à representação física de Maria Eduarda os contornos mais fluidos, já finisseculares, de um novo tipo de personagem, que Michel Raimond pôde definir como sendo uma "fragile et provisoire fixation de quelques songeries". Neste romance, a construção e evolução da representação física de Maria Eduarda pode testemunhar, como dirá Roger Allard sobre Proust, de uma nova *concepção de verdade*, que a submete não apenas às leis do espaço e do tempo, mas também ao ritmo da paixão [cf. Allard 1922: 644/645 *apud* Raimond 1966: 331].

Tal como observámos ao longo deste capítulo e do anterior, a identidade da personagem Maria Eduarda (como a de sua mãe) não coincide nunca, de forma absoluta e precisa, com o seu corpo físico. A sua representação corporal, cuja análise aqui expusémos, manifesta, como vimos, uma singular fluidez de traços. No romance, o seu corpo, talvez como apenas o de Carlos, é curiosamente imaterial e elíptico; a sua representação confina com o fantástico. Na sua fase inicial, trata-se, mais do que um corpo, de uma **imagem**, com os seus efeitos cenográficos, os seus enquadramentos e as suas difusas esferas de ampliação, reflexo e irradiação. Depois, a representação de Maria evolui para o efeito impregnador da **atmosfera**, e a sua proximidade tem a qualidade de um espaço habitável, difusamente tingido de todos os valores do íntimo.

Imagem fascinante ou atmosfera impregnante, a sua representação corporal é, sempre, determinada a partir do seu efeito sobre outro corpo: construída por um olhar ou por uma reacção física, afectados de desejo ou de repulsa. A representação romanesca da progressiva corporização de Maria - desde a passagem deslumbradora, a visão, a alucinação da ausência, a aparição, até à familiarização e à conjunção física - é assim continuamente perturbada por uma distorção, uma ampliação obscurecente que toma as formas da divinização, da imaterialidade, da fusão e da animalização.

Ou seja: em última instância, é a tensão exterior, engendrada pelo seu corpo, que lhe confere visibilidade e interpretação. E mais: essa visibilidade e essa interpretação são, em si próprias, como que mediatizadas, acessíveis apenas pelos seus efeitos. Só se lhes acede pela sua tradução no registo dos afectos e do corpo de Carlos - através da representação, nele, da excitação, do terror, do trabalho da imaginação. Trata-se verdadeiramente de uma perturbação semiótica, de uma *patologia da representação*, como diziam os naturalistas.

Deste modo, a múltipla identidade formal de Maria, assim como a perturbação óptica e corporal instalada pelo desejo que ela inspira, potenciam os factores de **irrepresentabilidade objectiva** do seu corpo. A irradiação da presença de Maria preenche, n'*Os Maias*, todas as lacunas eróticas, todas as casas do tabuleiro dos afectos; assume todos os papéis e corporiza todos os mitos. Filha da mulher romântica, e como sua mãe de proveniência e passado misterioso, a luminosidade que a habita coexiste com o alojamento precário da sua identidade. Vénus, Maria Madalena ou duplo feminino, o seu brilho contém virtualmente todos os mistérios e todas as ausências.

No seio de uma rede de figuras femininas referenciais, desenhadas pelos fantasmas e pelos mitos da *mésalliance* literária finissecular [cf. Roy-Reverzy 1997], todos os seus nomes são empréstimos, categorias teóricas que precariamente lhe aludem, sistemas provisórios de legibilidade - signos de um impasse semiótico. Todas as atribuições sucessivas de identidade, fundando-se no vazio, são provisórias designações para a pura alteridade (a pura **ausência**) que Maria representa, em relação aos sujeitos masculinos que a constituem. É menos uma personagem do que uma presença de *suporte* - a superfície fascinante de um corpo sobre que se recompõe um sistema de imagens do feminino.

A generalizada clivagem entre a forma e a substância (e as suas misteriosas dialécticas entre continente e conteúdo, alma e corpo) polariza-se metaforicamente no enigma identitário de Maria. A evanescência material, o *compromisso* entre matéria e ideia, como entre os campos de atribuição do sujeito e do objecto, elementos que caracterizam a sua representação física, completam no romance a prefiguração de um paradigma erótico (e corporal, e identitário) insoluvelmente problemático.

Um dos aspectos mais produtivos da tematizada consanguinidade entre os amantes é que ela exorbita, até ao intolerável e ao monstruoso, tanto os aspectos simbólicos da representação erótica do corpo, com os seus esquemas fusionais e antifrásticos, quanto os aspectos naturalistas e críticos da abjecção, da culpa hereditária e da transgressão erótica. Com efeito, o *sangue*, a ignota pertença genética, é um elemento que, na sua invisibilidade, na sua insidiosa energia oculta, remete para a obscura e temível **transcendência do corpo**.

A representação de Maria Eduarda nunca se libertará do regime de ausência a que foi prolongadamente sujeita. A constitutiva intangibilidade da sua presença garante a inocência essencial da figura feminina, e assegura simbolicamente a persistência da sua virgindade ética: "o meu coração conservou-se adormecido [...] sem sentir nada [...] o meu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore [...]" [OM: 534]. A revelação final da consanguinidade com Carlos da Maia reenvia à sua constitutiva identificação com este. E a sua natureza de estátua viva, animada por um misterioso princípio escondido que lhe parece dirigir os movimentos, revela enfim a sua condição espectral.

Todavia, o corte magnífico entre Maria e *os outros*, a sua esplêndida congruência entre corpo e alma, a sua unicidade de perfeito objecto, conferem-lhe uma dimensão de absoluto. O seu corpo irradiante parece deter a propriedade da espacialização; da busca desse corpo, que dinamiza grande parte da obra, decorre todo um complexo e coerente

código existencial. É como se a sua longa e fascinante ausência, e a demorada e doce intimidade da sua presença, para sempre impregnassem a sua representação do sentido da perda.

A personagem de Maria Eduarda, construída por uma ambígua e intermitente cenografia dos efeitos da ausência, da distância e da evanescência, ilustra exemplarmente essa *incerteza* pela qual define Daniel Bougnoux a *personagem moderna*:

> [...] le personnage moderne encore est incertain (ni vivant ni mort) [...] Référence flottante, il évolue entre le cristal et la fumée. Nous prêtons à ce fantôme notre vie, notre sang, nos sens. [Bougnoux 1991:193]

De facto, a representação física de Maria define-a como uma espécie de *arquétipo da personagem*, com a qual o sujeito do desejo - e, com ele, o leitor - parece entrar numa relação especular de simulação, semelhança e logro [cf. Bougnoux 1991]. Enquanto *objecto transicional*, hipótese experimental de projecções, a personagem de Maria Eduarda permite representar o relativismo da identidade, e a fugacidade de todos os seus códigos.

A representação do jogo entre as ausências e as presenças de Maria pode, por fim, estabelecer a ligação entre a *pequena* e a *grande* história, entre a forma e o fundo, o indivíduo e o meio, a história romanesca e a História referencial. Efectivamente, este jogo constitui, em vários planos, como que a *base argumental* [cf. Ena-Bordonada 1989: 167] ou o *holograma* [cf. Bougnoux 1991: 193] de toda a narrativa. Deste modo, a imagem de Maria preenche, cabalmente e a todos os níveis, esse básico *princípio de identificação* por que Daniel Bougnoux define a funcionalidade narrativa da personagem [Bougnoux 1991:193].

Pela combinação das temáticas estético-ideológicas que promove (a sociedade, a identidade, o desejo, a organicidade, o romantismo, a sacralidade), pela variedade de regimes simbólicos que funde (da idealização luminosa à abjecção teriomórfica, do imaginário da antítese ao imaginário da intimidade) e pela complexidade de campos modais que sobredetermina - a representação física de Maria resume uma totalidade imaginária. Como a sua *nuvem*, ela preenche, de forma exemplar, esse *espaço brando*, dócil mas fugidio, apto à penetração e à lânguida difusão voluptuosa da imaginação, termos por que García Berrio define um dos *mitos espaciais* do lirismo [cf. García-Berrio 1994: 528].

Se aceitarmos que, a vários títulos, as representações dos corpos temáticos de Maria e de Carlos parecem decididamente irmanadas pela ambivalência, pela elipse e pela duplicidade imaginária, e que ambas podem tematizar o grande enigma da identidade e do Eros, terminaremos com uma bela frase de Nicole Fernandez-Bravo:

> Le **double** est apte à figurer tout ce qui nie la limitation du moi, à jouer le scénario fantasmatique du désir. [Fernandez-Bravo 1988: 530].

V Capítulo - Representação física, identidade e desejo: a unicidade corporal do universo romanesco

Fechando esta IV Parte do nosso trabalho, dedicada à abordagem da dimensão orgânica do universo temático do romance, tentaremos, neste capítulo final, sintetizar aspectos disseminadamente abordados ao longo dos capítulos que a compuseram. Tentaremos, igualmente, de algum modo rematar questões que aí deixámos de certa forma suspensas ou apenas implicitamente respondidas. Buscaremos, portanto, realizar uma reflexão interpretativa global sobre o papel da corporalidade na representação das categorias ficcionais da sociabilidade, da identidade e do desejo, abordadas ao longo desta IV Parte. Assumimos que tal reflexão permitirá entender o imaginário do corpo enquanto elemento informante, estruturador e agregador destas categorias, das figuras em que elas encarnam, e do próprio sentido do romance.

É que, em última análise, tais estruturas temáticas - principais núcleos de sentido n'*Os Maias* - são, por definição, eminentemente **corporais**. Como se procurou evidenciar ao longo deste trabalho, os vínculos sociais, identitários e afectivos, problematicamente estabelecidos entre as personagens do romance, privilegiam, todos eles, as dimensões plásticas e físicas.

Todo um imaginário, toda uma lógica e toda uma sintaxe, fundados nos valores e nas atribuições do corpo, constroem, caracterizam, relacionam, generalizadamente desconstroem e agudamente problematizam as relações que as personagens mantêm entre si. De certa forma, é o imaginário material que cria as afinidades entre as personagens, as aproxima ou afasta, as organiza segundo uma matriz de filiação, oposição ou afinidade.

É o imaginário do corpo que permitirá, igualmente, conceber as figuras desse retrato colectivo como outras tantas figuras do impasse, ou aporias temáticas - no seio das quais é vivamente possível identificar as principais linhas de significação do romance.

Compreendendo a forma como detém o corpo, n'*Os Maias*, a capacidade de compatibilizar as instâncias do pessoal, do familiar e do social, unificando, nos planos simbólico e temático, o sentido da figuratividade romanesca - compreender-se-á, em suma, a central *organicidade* do romance.

1. A unicidade corporal e erótica do universo romanesco

1.1 Do corpo pessoal ao corpo social: um vasto *teatro de sombras*

Como podemos concluir pelo exposto nos capítulos anteriores, n'*Os Maias* vigoram essencialmente dois regimes na caracterização física da personagem, adaptados à sua diversa relevância figurativa no romance e em estreita relação com as opções tomadas no plano da narração: um regime *pessoal* e um regime *social*. O primeiro [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo e IV Parte - I Capítulo], é ajustado a uma personagem em particular, dedicado sobretudo à representação das personagens centrais ou, de entre as secundárias, à representação daquelas sobre quem, de um modo ou de outro, se inscreve muito especificamente um determinado sentido individual, por vezes duplicado pelo desempenho de peculiares funções simbólicas, enunciativas ou diegéticas - os casos de Ega, Vilaça ou Alencar, por exemplo. O segundo regime, mais impessoal, tipificante, colectivo ou genérico, pode por seu turno corresponder a uma representação social algo indiferenciada, de funções meramente contextuais, documentais ou cénicas, por vezes quase decorativas.

Profundamente coesos, ambos os regimes se caracterizam pela densa referência orgânica e pela vinculação subjectivista.

Por um lado, quer num regime, quer noutro, a corporalidade funciona, simultaneamente, como uma referência temática e um operador hermenêutico. Como já mais desenvolvidamente observámos [cf. *supra* IV Parte - I Capítulo], a caracterização do *corpo social* é, no pano de fundo lisboeta, devedora do modelo biológico, assente em distinções materiais (e correspondentemente éticas) de pureza/ impureza, saúde/ patologia ou genuinidade/ artifício. A correspondência mais ou menos rigorosa entre corpo e espírito desempenha, por seu turno, uma função interpretativa: destinam-se, em última análise, a revelar uma *verdade* corporal escondida e a denunciar a natureza irrisória e carnal da maioria das personagens secundárias. Já na representação física das personagens adstritas à intriga principal, o determinante tropismo erótico exercido sobre a focalização interna de Carlos (a partir do capítulo IV da obra) consagra o desejo como operador hermenêutico maior. As representações de Carlos e Maria Eduarda são progressivamente *corporizantes*, descrevendo ambas uma órbita elíptica, entre as figurações da ausência

física e da conjectura, e as do incesto e da ausência final. Simultaneamente, a capacidade cognitiva da personagem focalizadora (e, com ela, a do objecto do seu desejo) parece evoluir para a *visão* e a *revelação* da verdade do seu próprio corpo [cf. *supra* III Parte - VI Capítulo e IV Parte - IV Capítulo].

Por outro lado, quer no regime social, quer no pessoal, seja sob a polarização simbólico-ideológica de Afonso, seja sob a maioritária focalização interna de Carlos ou, numa zona mais delimitada da narrativa, sob a focalização interna de Ega ou de Vilaça [cf. Reis 1984], a representação das personagens secundárias do romance integra um mesmo **gesto perspectivista** centralizador. N'*Os Maias*, o pano de fundo social mantém uma íntima harmonia com a subjectividade.

Antes de desenvolver esta importante questão, façamos uma reflexão prévia. A propósito do romance naturalista, e na esteira de uma observação de Jakobson, Philippe Hamon interroga-se sobre a eventual *desaparição da personagem*, sob o feixe de correlações e de influências que a constituem, determinam e generalizadamente se lhe substituem [cf. Hamon 1998: 25]. Para Roman Jakobson, a escolha de um projecto realista teria implicado a inflação dos processos metonímicos (relações causa/efeito, todo/partes, contiguidade espacial...) e, portanto, a *desaparição* da personagem:

> Le héros est difficile à découvrir: il se décompose en une série d'éléments et d'accessoires, il est remplacé par la chaîne de ses propres états objectivés et des objets, animés ou inanimés, qui l'environnent [...] Ce héros aux contours métonymiques est morcelé par les synecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états d'âme [...] L'action disparaît derrière la topographie [...] La métonymie [...] substitue l'action à l'auteur de cette action [...] l'agent est exclus de la thématique.[Jakobson 1973: 138/139 *apud* Hamon 1998: 25]

No universo romanesco d'*Os Maias*, podem realmente identificar-se indícios da alienação e fragmentação corporal das personagens - formalizados através da sua pluri-representatividade, dissociação e parcelarização figurativas. Pode efectivamente indiciar-se, neste romance, uma generalizada **metonimização figurativa** da personagem.

Já destacámos o fenómeno de dissociação interna que intimamente problematiza as representações de Carlos, Ega, Afonso, assim como as da maioria das personagens secundárias. Por seu turno, e actuando aparentemente como um reforço figurativo da presença, a relativa autonomia de determinados traços físicos parciais ou unilaterais - como o monóculo de Ega, o seu "olho", os olhos de Pedro ou de Carlos, os bigodes de

Alencar, o chapéu de Guimarães, os dedos lânguidos de D. Diogo - tende a totalizar certos esquemas corporais, num processo de redução metonímica.

Também é verdade que, como observámos na alínea anterior, desde os primeiros capítulos d'*Os Maias* se anuncia a predominância, no romance, da representação tendencialmente metonímica, dissociativa e alienante das personagens na sua globalidade, assim como dos espaços em que se movem. Como vimos [cf. *supra* II Parte - A Ausência e IV Parte - III Capítulo], a representação física de Maria Monforte é vastamente devedora de um dispositivo de sedução que lhe é exterior, que lhe atribui a função de objecto-espectáculo, e como que a *absorve* nos cenários, espaços e acessórios que a rodeiam. Também o brilho da presença de Maria Eduarda se não distingue do seu meio, condicionada que é a sua imagem pela *visão* alheia (sempre veiculada pela focalização interna de Carlos) que, turvada pelo desejo, lhe mistura os significantes pessoais com os da sua espacialidade íntima [cf. *supra* IV Parte - IV Capítulo].

Por outro lado, a intermutabilidade dos traços semânticos pessoais [cf. Hamon 1998: 50] - como, para retomar o exemplo, entre os de Maria Monforte e os de Maria Eduarda - confere a estas personagens traços de clara redundância. E, embora sob prismas e focalizações diferentes, acaba por lhes cunhar uma qualidade figurativa comum (embora cuidadosamente redefinida, e subtilmente imbuída de uma tonalidade pessoal).

Por outro lado ainda, como assinalámos no capítulo dedicado às relações entre o corpo e a história [cf. *supra* I Parte - III Capítulo], o meio social lisboeta pode funcionar como um actor colectivo anónimo, detentor de um papel activo na regulação modal da história (no *saber*, *querer* e *poder* narrativos), de onde derivam uma atenuação ou até uma negativização do poder de intervenção individual. Do mesmo modo, o contágio simbólico, genérico e interficcional dos nomes próprios (Afonso/fundador, Maria/Virgem, Carlos Eduardo/ *Stuart*, Ega/Eça), as fraudes onomásticas (Monforte, Salcede), ou as afinidades estabelecidas entre imagens ficcionais e alusões extraficcionais (míticas, literárias, plásticas) acentuam uma adicional sobredeterminação da personagem tanto pelo seu *meio textual* como pela referência extratextual, reforçando-lhe a inconsistência identitária. Por sua vez, a hipertrofia das ligações pessoais, típicas da vigência, em amplas zonas do romance, de um regime analógico e quase *fusional* do imaginário, pode induzir, mesmo, a indiferenciação e a dissolução figurativas (implicando um processo metafórico de generalizada *incestuosidade*, no plano da corporalidade simbólica).

Ao mesmo tempo, em muitas passagens do romance - como já vimos, ao abordar mais de perto a representação física de Carlos [cf. *supra* III Parte - V Capítulo] - as mais básicas sensações cenestésicas ligam, nesta personagem, a *consciência de si* à *consciência do corpo*. Em Carlos, por vezes, a consciência é bem a passiva *sensação da sensação* [cf. Cabanès 1991: 175]. As episódicas reacções da lucidez contra o torpor não obstam a que a consciência ética se lhe perturbe por acção do desejo, ou da sensibilidade; os ritmos musculares e exteriores (como os ritmos das refeições) escandem-lhe a invasão do espírito pelos apetites e pelas fantasias; as pulsões instintivas implicam-lhe, ambiguamente, a deriva racional e, por vezes, a alienação. Em razão do jogo das focalizações e da evolução temporal da caracterização da personagem, pudemos falar de um *Bovarismo* ou de um *anti-Bovarismo* de Carlos.

Podem, pois, rastrear-se, n'*Os Maias*, sinais daquilo que P. Hamon chama *o apagamento das fronteiras* da personagem. Mas todos os processos que, a título de exemplo, acabamos de enumerar - processos de representação da **alienação** que, através da dispersão metonímica, caracteriza na generalidade as personagens do romance - são, afinal, determinados a partir de uma subjectividade focal, **centralizadora** do relato. Esta subjectividade reequilibra, partilhando-as com o narrador, as responsabilidades de caracterização do pessoal romanesco.

A propósito da evolução da técnica narrativa na ficção queirosiana, e assinalando a importância de que se reveste, n'*Os Maias*, a *prova de confiança* do narrador nas possibilidades oferecidas pela utilização da perspectiva da personagem central, nomeadamente no que respeita aos valores da sua subjectividade, conclui Carlos Reis:

> [...] O universo diegético dos *Maias* é objecto de uma veiculação narrativa em que a nota dominante é a equilibrada contenção no que respeita ao recurso às duas modalidades de representação do discurso visadas pelo sujeito de enunciação: omnisciência e focalização interna. [Reis 1984: 280]

Em última análise, essa contida partilha das responsabilidades de caracterização do real romanesco diluirá e relativizará o teor determinista, dispersante e alienante de que tal caracterização pode revestir-se. *Os Maias* encontrar-se-ia, portanto, no ponto de cruzamento entre uma concepção ainda objectivista e determinista da representação (no sentido em que no romance se reforçam, credibilizam e aprofundam as relações biológicas e psicológicas entre o herói e o seu meio, no seio do qual se dispersa e

generaliza a subjectividade) - e uma concepção já subjectivizante e pré-simbolista, segundo a qual a consciência da personagem é a instância a partir da qual o real *aparece*: uma espécie de sector existencial delimitado, necessariamente fraccionado e gradual, sempre correspondente e proporcional a uma presença centralizadora [cf. Raimond 1966: 302/307].

A passagem do objectivismo ao subjectivismo, a meio caminho entre uma omnisciência determinista, de sabor ainda tainiano, e a plena utilização da técnica do *ponto de vista*, permite, n'*Os Maias*, dotar o protagonista de especiais atribuições qualitativas, quantitativas e funcionais. Esta tendência para a valorização do protagonista será refreada por processos compensatórios [cf. Hamon 1982: 152/155], tais como a variação da personagem focal (embora pouco relevante e extensa) e, sobretudo, essa característica perda de densidade física de Carlos, cuja presença se absorve na acção, nos gestos, diálogos e descrições - os quais, como que virtual e descontinuamente, vão por seu turno construindo e disseminando a imprecisa corporalidade da sua presença.

Carlos tem, assim, um corpo duplamente hermenêutico: na ampla extensão narrativa dominada pela sua focalização, não apenas se revela um universo romanesco que pulsa ao ritmo de um organismo subjectivo, mas também se provoca uma espécie de espessamento *físico* de certos momentos, espaços e presenças, dotados de uma particular intensidade, o que permite ao leitor partilhar de muito perto a experiência epistemológica de uma individualidade [cf. Raimond 1966: 309, 343]. Recordemos que as dimensões passional, espacial e propriamente corporal da enunciação narrativa literária são consideradas pelo semioticista Jacques Fontanille as pedras de toque da noção de *deixis*, definida pelos parâmetros semióticos da *profundidade da presença* [cf. Fontanille 1996: 177/178]- nos seus específicos tropismos, ritmos e tonalidades, na respectiva temporalidade, na abertura ou fechamento do seu campo perceptivo.

Aquilo que defendemos é, em suma, que a representação física das personagens do romance parece de algum modo determinada pelos *campos de presença* das personagens focais (em que avulta Carlos), desenhados pela sua interacção com o meio, e predicados pela sua densidade física, centro de percepção e de emoção [cf. Fontanille 1996: 171/172]. Consideramos que é, em última instância, sempre a partir de uma **corporalidade enunciativa central** (em que ambiguamente se confundem as subjectividades do narrador e das personagens focais) que se engendram e rigorosamente se controlam os múltiplos jogos de reflexos, simetrias e contrastes. A invasão do espaço do texto pelo

restrito *campo de consciência* do sujeito focalizador compatibiliza-se com a afluência e a abundância das personagens que povoam o mundo em que ele se move, e que a sua focalização tende a homogeneizar. Mesmo os focalizadores mais secundários ou pontuais, como Vilaça, imprimem o específico e particular traçado *deíctico* da sua presença ao desenho físico das personagens e acções que observam [sobre a focalização de Vilaça, cf. Reis 1984: 127/129, 150/151, 159 e *supra* III Parte - III Capítulo].

Por intermédio da posição axial de Afonso e da posterior evolução desta axialidade narrativa para Carlos, o acesso à representação do mundo exterior é condicionado pela interposição de uma instância enunciativa particular, que impregna tal representação com os específicos valores da sua presença física: valores compositivos, estilísticos, simbólicos, figurativos. Por exemplo, a drástica aceleração e a precisa coerência que, por intermédio da figura de Afonso, é introduzida na analepse dos primeiros capítulos, condiz com o retrato sintético, contrastivo e compacto do avô. Já a demorada, dispersiva e minuciosa narração, sob a focalização de Carlos, orientada maioritariamente pelo seu desejo de Maria, pode corresponder ao timbre impreciso da sua presença dúctil, permeável à sensação e à fantasia [cf. *supra* III Parte - V Capítulo].

Este processo de impregnação simbólica do enunciado geral pelas qualidades materiais da instância enunciativa particular tem um duplo efeito: tanto *universaliza* os valores figurativos particulares, como *personaliza* os valores referenciais gerais. Na vasta zona da narrativa dominada pela focalização de Carlos (tal como, no capítulo XVI, sob a focalização interna de Ega) o corpo social e ambiencial, projecção da subjectividade passional da personagem, adquire valências e tonalidades fortemente simbólicas. E esta simbolicidade implica efeitos de reciprocidade interior/exterior ou forma/fundo: permite *ler* o cenário exterior à luz da instância individual e do sentido erótico interior; e permite a *leitura* da instância individual à luz da colectivização e da universalização figurativas. Tal reciprocidade hermenêutica é patente nas amargas reflexões de Carlos, depois das revelações de Castro Gomes:

> Se ela o traía assim com aqueles olhos claros, o universo bem podia ser todo uma imensa **traição** muda. Punha-se um molho de rosas num vaso, exalava-se dele a **peste**! Caminhava-se para uma relva fresca, ela escondia um **lamaçal**! [OM: 488]

Aqui, a perspectiva da personagem sobre o mundo, traduzindo-o numa "traição" universal, parte de um drama amoroso pessoal. E, por sua vez, a representação do espaço social, frequentemente expressa em termos de abjecção e indiferenciação orgânica - "lamaçal", "lodo" - parece inextricável da subjectividade passional:

> Tudo [o seu amor] jazia em estilhaços, no **lodo imundo**. [OM: 494]

Dir-se-ia que aqui, como já em certos romances antigos [cf. Fusillo 1991: 243], se torna flagrante uma osmose entre as figuras da narrativa e os seus núcleos temáticos: a adopção da focalização interna de um sujeito afectivo e racional, Carlos, permite a valorização minuciosa de uma consciência *desejante* e crítica, prisma de toda a representação e eixo temático maior.

Tal polarização subjectiva consagra a personagem focalizadora enquanto centro deíctico e libidinal da narrativa. Sob este ponto de vista, *Os Maias* partilha já de certas características do romance proustiano, correspondendo quase na perfeição à fórmula de Jacques Dubois: um *teatro de sombras*, preso pela *esfera de um psiquismo* [cf. Dubois 1991: 118]. Segundo pensamos, é esta permanente **polarização subjectiva** que, juntamente com a densa rede de **figuração do orgânico**, permite conferir ao romance a sua unidade figurativa de base.

Por um lado, será esta associação entre o enunciativo e o orgânico - associação fundada na dimensão corporal da instância enunciadora e do universo que através dela se representa - que propiciará, cremos, a unificação dos três planos que Alberto Machado da Rosa identifica n'*Os Maias* [cf. Rosa: 344]. A figuração antropomórfica dos actantes e dos enunciadores, a fraqueza, os apetites, a inércia e a corruptibilidade constitutivos da sua *carne*, o papel estruturante do desejo físico e da identidade biológica - são factores de unificação efectivamente *orgânica* entre os planos histórico, simbólico e trágico. Por outro lado, no interior da síntese propriamente *dramática* com a qual Machado da Rosa identifica o romance (a tragédia das personagens centrais, cercada pela antitragédia da crónica de costumes [cf. Rosa: 398]), será ainda através da dimensão corporal que tal unificação encontrará modo de se estabelecer.

Uma visão panorâmica da evolução da noção de corporalidade ao longo do romance ajudará a compreender a função construtora das estruturas física e genealógica, assim como as relações estabelecidas entre o corpo social, o corpo pessoal e o corpo libidinal.

Ao longo dos três primeiros capítulos do romance, estabelece-se a decisiva distribuição de papéis temáticos: desenhada logo desde início, a tematicidade física de Afonso corresponde à prevalência do avô enquanto eixo da narração; o corpo simbólico do *locus* familiar, o Ramalhete, tematiza a família, o nome, a casa, o país; os outros espaços são meramente contextuais, embora representem um reflexo ou uma extensão do corpo dos seus habitantes (caso do palacete de Arroios, ou do paço de Celas); a história presente é emoldurada pela história pregressa, que funciona quase como uma parábola, conferindo legibilidade à intriga principal, à escala individual e, simultaneamente, ao seu contexto histórico, social e cultural [cf. *supra* I e II Capítulos]. As referências a elementos extra-ficcionais, cenário das experiências juvenis de Afonso, ou do seu imaginário livresco, podem instituir, entre o pano de fundo histórico e os protagonistas do romance, como sublinha Maria do Rosário Cunha, "relações com uma forte componente simbólica, orientando, inevitavelmente, o sentido da reflexão que o romance propõe acerca do destino colectivo português." [cf. Cunha 1997: 108].

No capítulo II, reequacionam-se, em torno dos corpos temáticos de Afonso e Maria Monforte, as questões do valor social do nome familiar, questões ligadas à representação feminina e erótica, e ao seu antagonismo em relação à estrutura familiar, profundamente devedora da simbólica patriarcal. Corporizada em Afonso, tal simbólica deterá importantes funções na estruturação do imaginário romanesco [cf. *supra* III Parte - I e V Capítulos e IV Parte - II Capítulo].

O tempo dos confrontos, das dissociações, das clivagens e das ausências acaba na catástrofe, na morte, e na sua ultrapassagem por meio do tempo regenerador. O capítulo III do romance desenvolve e consuma a representação do movimento cíclico e apaziguador do tempo, através das figuras do recomeço e da sucessividade genealógica. Nestes três primeiros capítulos d'*Os Maias*, as figurações secundárias - espaços e personagens - são, portanto, instrumentais e acessórias, extensões caracterizadoras e reflectoras da corporalidade temática, conflitual e evolutiva das personagens centrais.

A partir do capítulo IV, coincidindo com a instauração da focalização interna de Carlos, e com a ordenação conferida à narrativa pelo ritmo das aparições e dasaparições de Maria Eduarda, acentua-se a **subjectivização** enunciativa e agrava-se, na representação corporal das personagens do romance, o predomínio da ausência sobre a presença e da forma icónica sobre a substância física. Fenómenos de meta-representação estética, plástica e literária do corpo, ou da sua sub-representação através de uma poética da atmosfera, do

fragmento, da espacialidade simbólica e projectiva [cf. *supra* II Parte, III Parte -VI Capítulo e IV Parte - IV Capítulo], além de formações de delegação enunciativa e simbólica de vários tipos [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo] - pontuam insistentemente a narrativa. A constatação da inexplicabilidade e da irrepresentabilidade da presença (polarizada na ausência significante e magnificante de Maria Eduarda) alia-se à noção, subtilmente insinuada, de que as perspectivas ideológicas (tematizadas pela oposição romantismo/naturalismo, em torno de noções relativas ao Eros), são essencialmente relativas, limitadas e reversíveis. Insinuam-se, assim, os limites da própria operação de representação, fortemente condicionada pela focalização interna (exemplo típico de uma omnisciência subjectivamente dimensionada e conjuntural, sujeita às flutuações e perturbações dos limites e dos apetites de um sujeito).

Até ao capítulo VIII, inclusive, a representação física é dominada pelas ausências, as aparências, os mistérios, as atmosferas, as conjecturas e as buscas. Simultaneamente, intensifica-se a menção do fluir temporal e agudiza-se o sentido do poder residual do tempo. Por outro lado, a própria duração é subjectivizada: o desejo, a busca e a frustração dinamizam a representação da temporalidade. O presente é evacuado, catapultado para uma distância irónica ou poética; só tacticamente a personagem focalizadora se aproxima e se *interessa* pelas outras (caso de Dâmaso, em quem Carlos "repara mais" quando sabe que ele conhece a brasileira). A duração é sentida como contratempo, acaso ou inanidade, espera, véspera, iminência, falha (a diletância, os projectos adiados, as obras atrasadas, as corridas, Sintra, o dominó, os jogos de cartas, as discussões ociosas).

Multiplicam-se as referências temporais, predominam os aspectos durativos e iterativos de uma temporalidade repetitiva e sedimentar, acentuados pelas alusões musicais melopeicas (as baladas finlandesas, a *Barcarola* de Gounod, a "lamúria" do fado, a "sussurração lenta" da cidade). Repetem-se, além disso, as alusões às patologias e aos efeitos disfemizantes do tempo no corpo de algumas personagens. Tais efeitos indiciam, lateralmente, a representação mais ampla do predomínio, no corpo, da substância física sobre a forma, sentida como precária - através do realce dos poderes inapeláveis da biologia, do tempo, do ambiente, do clima, agindo sobre os sujeitos. E esses poderes traduzem ainda, em limite, a representação dos efeitos *impregnadores* do meio sobre o indivíduo. Lisboa, a expectativa e a pressão da família e dos amigos, a instalação invasiva do desejo são outros tantos factores de dispersão, perturbação e até alienação da

personagem focal, aproximando-a do modo geral de representação das personagens secundárias.

Do capítulo IX ao XVII, sucedem-se as presenças, os encontros e as revelações. O IX assinala o esplendor metonímico da representação do corpo de Maria Eduarda, que a sua presença e a consequente estabilização erótica, do capítulo X ao XIII (no hotel Central, na rua de S. Francisco e na *Toca*), não desvanecem, mas vão subtilmente metamorfosear [cf. *supra* IV Capítulo]. A partir do capítulo XIV, as revelações complementares de Castro Gomes e de Maria Eduarda coincidem com a intensificação de um claro *tom retrospectivo*, assinalado por Alan Freeland [cf 1989: 69/70].

De resto, a partir deste momento, a tendência figurativa para a concentração microcósmica, accionando esquemas simbólicos de desdobramento, reiteração e homologia entre os universos pessoal, espacial e social - reforça a sua íntima correspondência semântica. No capítulo XVII, particularmente, sucedem-se estas formas de correspondência simbólica entre as esferas do lato e contextual e do local e subjectivo: como no hipódromo as apostas, a sorte de Carlos às cartas (durante o serão em casa do marquês), prenuncia e reitera a sua desgraça amorosa. No mesmo capítulo, a discussão sobre música - tema de conversa dos convivas no jantar do Ramalhete - é pretexto para várias reflexões sobre o passado perdido, o arrastamento degradado ou a fatalidade presente, enunciadas pelo saudosismo decrépito (D. Diogo), o cepticismo irónico (Craft) ou a volubilidade sentimental (Ega e a sua defesa da ironia de Offenbach, mas também da sentimentalidade ingénua do fado). Note-se que, nesta discussão, anula-se a distinção, defendida por Carlos e Maria antes do sarau, entre a música - que "fala aos nervos" e não precisa de "ter ideias" - e a palavra humana - que, por natureza, só pode servir para "dar forma às ideias". A música, a declamação ou a eloquência representam, em comum, a influência encantatória da substância sonora sobre a sensibilidade - num claro reconhecimento das poderosas dimensões **orgânica** e **icónica** dessas linguagens. Ainda nesse capítulo, a Carmen *Filósofa* cantarola [cf. OM: 639]: "Señor alcalde mayor, / No prenda usted los ladrones" (um pedido de clemência para os pecadores por amor).

Este mesmo penúltimo capítulo, o da morte de Afonso, é marcado pela sistemática tematização da identidade corporal e da duração biológica: discute-se a idade de Alencar, comemora-se o "fausto natalício" do marquês, nesse mesmo dia Taveira anuncia que na próxima terça-feira serão os anos de Charlie; D. Diogo, aterrado diante do caixão de Afonso, lembra que tem mais sete meses do que ele.

O auge da tematização corporal é simultâneo à clara activação da ciclicidade orgânica a que vai acomodar-se a narrativa, conformada aos ritmos biológicos da personagem focal, acompanhando agora o *lastro biológico* da temporária focalização interna de Ega [cf. *supra* III Parte - V Capítulo]. As revelações de Guimarães vêm tornar explícita a associação simbólica (e arquetípica) entre o Eros e a vinculação genética. A relação amorosa revela-se, objectivamente, uma síntese corporalmente insustentável. Em Maria e Carlos, nome e corpo sobrepõem-se, e a sua identidade completa-se finalmente. A morte de Afonso acaba por consumá-la, não menos abruptamente.

Outros detalhes alegóricos reforçam a **homologia orgânica** entre a narrativa, a tragédia e a corporalidade. A roupa suja da orgia arrepiante, que Ega traz debaixo do braço quando entra no Ramalhete, corresponde à metafórica *roupa suja* em que consiste a verdade íntima que ele terá de comunicar a Carlos. N'*Os Maias*, como noutros romances de Eça, é rica a produtividade simbólica conferida ao vestuário e, em geral, aos têxteis [cf. *supra* III Parte - III Capítulo]. Nos instantes dessa revelação, há várias referências ao reposteiro da sala que, com as armas dos Maias, é aberto, agitado, cerrado, caído - numa alusão subliminar ao esquema familiar da *queda*, ao registo do teatro (*cai o pano*), ao tema do reconhecimento (*descerra-se o véu*), e da identidade (as armas).

A morte física de Afonso, tal como a de Pedro, é seguida de uma elipse. A elipse temporal, entre os capítulos XVII e XVIII, pode equivaler à representação do cumprimento de um ciclo, a uma supressão simbólica da memória e da presença corporal da personagem de Carlos (progressivamente convergente com a de Ega, ausentes ambos no estrangeiro, como no capítulo III em Santa Olávia). No capítulo final, a revisita de Lisboa, diferente mas a mesma, integra uma sumária e recíproca indagação, entre Carlos e Ega, sobre o destino final dos *outros*, figurantes irrisórios de uma falha colectiva. Convalescente de uma doença, Ega como que *somatiza* um equivalente estado do amigo. Um "absoluto remate" e uma "síntese geral da existência" saldam-se em reticências, interrupções e relançamentos virtuais do desejo. O triunfo final de um Eros instintivo, talvez *alimentar*, possível sentido último da obra, associa-se à tematização simbólica do Ramalhete (corpo jacente e fantasmático), extensiva à da própria Lisboa, reservatório ou cripta das memórias e dos resíduos [cf. *supra* III Parte - II Capítulo]. Por esse meio, fundem-se e reciprocamente se equivalem os espaços corporal, familiar e social.

Deste modo, o papel unificador da representação corporal, ele próprio assente na estruturação do vínculo familiar, faz proliferar no romance - como a representação de Maria Eduarda exemplarmente ilustra - a amplificação metafórica e metonímica da representação pessoal. Organicamente motivada, tal representação engendra campos lexicais com notável homogeneidade e estabilidade derivacional [cf. *supra* II Parte - A Ausência e IV Parte - III e IV Capítulos]. A espessura orgânica autoriza a aliança entre o efeito de verosimilhança e o embraiar do imaginário, numa pauta que vai desde o erótico ao caricatural, ou mesmo a uma *poética do grotesco* [cf. Monteiro 1990: 15/42].

O próprio *modus vivendi* de Carlos, na sua inércia, improdutividade e inconsequência, parece o mais conveniente, o mais apropriado para os seus papéis de *enunciador*, *interpretador* e *amante*. Tais papéis vocacionam-no para a prática propriamente hermenêutica de estratégias de enunciação desse desejo, de aproximação do objecto desejado, de conhecimento e de auto-justificação. E, para além disso, a sua condição de sujeito de desejo assegura nele o perfil do protagonista trágico.

Tais papéis favorecem, além disso, uma perspectivação simultaneamente alegórica, caricatural e **crítica** do real, globalmente tido como *alheio* ao objecto do seu desejo. Sob a óptica (ou o tropismo) do desejo, as personagens e os espaços que Carlos percorre (e que ambiguamente o vão também constituindo como personagem focal), assinalam, em vazio, a ausência de Maria: são signos manipulados sobretudo *pela negativa*, como **estruturas da irrelevância**, submetidas à leitura essencialmente desvalorizadora e alheante que as suas propriedades projectivas lhes conferem [cf. *supra* II Parte - A Ausência e IV Parte - IV capítulo].

Este tipo de representação pode, ainda, indiciar uma espécie de *perturbação semiótica* fundadora, que afecta profundamente toda a figuratividade romanesca e, em particular, a específica representação do corpo da personagem central: uma difusa noção de que a a história e a lógica da sua própria origem e constituição física - na sua profunda peculiaridade, entre o simbólico, o cultural, o biológico e o libidinal - lhe foram até certo ponto sonegadas. Carlos é, até certo ponto, uma personagem que fisicamente se busca e se esquiva.

A constituição dos papéis temáticos - sociais, familiares e pessoais, principais ou secundários - é, assim, tendencialmente homóloga. A representação, no contexto social, de um *vazio ontológico*, de uma vacuidade constitutiva, pode radicar-se nas capacidades expansivas da presença física e individual da personagem focalizadora. Tal perturbação é,

assim, assumida no plano da enunciação através da focalização interna de Carlos - ele próprio filho de uma proscrita, habitado por uma ausência e perseguidor de um fantasma. Uma concepção orgânica e determinista da cultura, dos espaços e do erotismo coincide, pois, com a representação da inautenticidade, da falibilidade e das limitações da representação e da enunciação, sempre fatalmente tingidas de corporalidade e de apetites: sempre *passionalizadas*. (Herman Parret propõe o termo *erotético*, para qualificar esta s*obremodalização* do sujeito, sempre essencialmente *desejante* [cf. Parret 1986: 32]). Com a ausência e a lacuna identitária, o desejo e o dispositivo da sedução condicionam os dados narrativos e constituem, como sabemos, os principais motores da acção. De certo modo, e sob este aspecto, *Os Maias* pode ser igualmente lido como um testemunho e uma reflexão sobre o dilema semiótico do realismo - no sentido em que a representação referencial realista aí se vai acomodando a um perspectivismo passional, uma subjectivização e um registo conjectural que, no romance, estruturam centralmente o sentido da história.

Às simetrias, paralelismos, particularismos e contradições aplicados à representação corporal das personagens secundárias correspondem, nas personagens centrais, equivalentes qualidades de problematicidade identitária, ambiguidade simbólica e negativização modal. A redução da história às dimensões dos grupos de sangue e de família directa, restrita à sua organização nuclear, favorece, além disso, a tematicidade narrativa de todas as ausências elementares, *casas vazias* de um tabuleiro limitado. A minúcia microcósmica deste tabuleiro limitado, em que consiste a triangulação familiar e erótica, corresponde, por seu turno, à sufocante clausura lisboeta. A figuração do contexto social e espacial - instância de fixação, projecção e suporte das figurações e conflitos centrais - sofre, no romance, uma operação complexa de ampliação de escala e de concentração arquetípica.

Verificamos, portanto, que *Os Maias* cumpre exemplarmente esse *tour de force* que consiste em combinar uma forma narrativa aparentemente difusa e anárquica com uma extraordinária tensão semântica [cf. Bersani 1982: 48]. Tal característica cabe por excelência, segundo Bersani, ao romance realista; e este autor liga-a, acima de tudo, ao nível microestrutural, à importância que no romance realista detém o detalhe pesado de sentido, importância que submete todos os pormenores, banais, quotidianos e aparentemente insignificantes que sejam, a uma rigorosa disciplina que os torna reveladores [cf. Bersani 1982: 48/49].

Ao longo deste trabalho, temos defendido que, n'*Os Maias*, tal disciplina se instaura e vigora através da densa **coerência orgânica** que, por intermédio da representação corporal e material, unifica as imagens físicas do romance, cria um efeito físico de duração [cf. *supra* III Parte - I, IV e V Capítulos, IV Parte - I, II, III e IV Capítulos], impregna o plano da narração [cf. *supra* III Parte - IV e V Capítulos], dinamiza a sequência dos acontecimentos [cf. *supra* III Parte - II Capítulo] e, em última instância, estrutura o sentido central da obra, através da apologia de um derradeiro regresso ao corpo e ao desejo - ou, pelo menos, ao reconhecimento de que é impossível escapar-lhes.

Aliadas à poderosa ressonância simbólica da ausência, a convergência e rigorosa orquestração do imaginário corporal generalizam, pois, no romance, a organicidade *pan-significativa* do universo romanesco. Podemos enfim dizer, como dirá Machado da Rosa sobre a imagem de Camões, tutelando a cena final d'*O Crime do Padre Amaro*, que a corporalidade n'*Os Maias*, na sua poderosa "dimensão plástica", poderá acrescentar à verosimilhança realista a vibração simbólica de um profundo "sentimento dramático" [cf. Rosa: 4045].

Resumindo: n'*Os Maias*, a global e coesa **organicidade** da estrutura narrativa actualiza numerosos processos de ampliação e concentração figurativa, que constituem componentes estáveis da representação física romanesca. Entre estes processos, podemos apontar:

- a constituição da representação física enquanto forma de *visão* e revelação da *verdade do corpo*;
- a extensão social das oposições baseadas no imaginário corporal, que estende ao universo social uma categorização de base orgânica e biológica, subordinando-a a um regime dualista;
- o reforço da importância do meio (corporal, ambiencial e erótico) sobre o indivíduo, que acentua a sua recíproca correspondência semântica;
- a concepção orgânica da cultura, da temporalidade, dos espaços e do erotismo, que os representa como factores sobredeterminantes da corporalidade pessoal;
- a delegação enunciativa (pela focalização interna, ou outras formas mais circunscritas de delegação enunciativa), que favorece a osmose simbólica, ou mesmo explicitamente corporal, entre as instâncias da subjectividade e do meio;

- a homologia figurativa e a reversibilidade das perspectivas ideológicas representadas, que acentuam a sua básica e recíproca relatividade;
- a função do desejo como operador hermenêutico, e a consagração textual da *passionalidade enunciativa*, que colocam a própria representação sob o signo do relativo, do subjectivo, do contigente e, em última instância, do corporal e do libidinal.

1.2 Do corpo social ao corpo libidinal: sob o domínio de Eros

A representação erótica e o registo erotizante parecem constituir o tema nuclear e o próprio *esquema focal* da obra. Se já assinalámos, em outra parte deste trabalho, a importância maior do desejo amoroso na dinâmica das acções do romance [cf. *supra* III Parte - II Capítulo], cumpre-nos neste momento explicitamente reconhecer, n'*Os Maias*, a completa actualização de todas as componentes semânticas e narrativas que, desde a origem do romance ocidental, acompanharam a tematização literária do desejo amoroso.
Tradicionalmente comparado à loucura ou à embriaguez, Eros bem representa, nesta obra, os clássicos poderes destrutivos, a ausência de lógica, o conflito radical com a razão e com a norma.
Nas várias histórias de amor contadas neste romance, o instante do enamoramento (instante violento, magnético, fatal) tem um valor absoluto e mítico. Cristalizada no primeiro olhar, a atracção recíproca entre os amantes resiste às separações e aos obstáculos.
Os poderes fantasmáticos da ausência erótica, recuperados no final da obra, jamais se desvanecem completamente. Ao longo desse período de privação, o sujeito desejante permanece relativamente alheado do real, e a representação espácio-temporal traduz discursivamente a global *erotização* da sua perspectiva. A perda de interesse pela realidade é já um indício da pulsão de morte que parece acompanhar todo o erotismo.
Sucedem-se as peripécias, os interditos e as contrariedades, cuja função inclui o retardamento da consumação amorosa. Uma terceira figura (oponente ou mediador) introduz na história a triangulação aparentemente indispensável, agravando-lhe progressivamente o cariz transgressor. A aniquilação e a morte parecem, finalmente, consumar a vocação destrutiva da paixão amorosa, traduzida ainda no fracasso existencial dos sujeitos [cf. Rougemont 1972 e Fusillo 1991].

O *topos* erótico parece, assim, plenamente actualizado neste romance. Contudo, aquilo que se leva a cabo n'*Os Maias* é, afinal, a radical problematização deste *topos* - uma problematização que inclui a múltipla representação do tema erótico mas, também, a sua sistemática desconstrução. As diferentes histórias de amor, as diferentes *artes de amar* e os diferentes discursos sobre o amor veiculados no romance - oscilando entre o sublime e o grotesco - parecem, efectivamente, eixos de diferenciação básica entre as suas personagens; mas a experiência do erotismo pode, também, constituir o maior obstáculo a essa diferenciação.

Das canónicas componentes enunciadas acima, um traço parece sobredeterminante na configuração temática do erotismo romanesco: o seu carácter transgressor, a intrínseca conflitualidade do Eros com a norma e com a própria razão. A presença perversa e estimulante do *terceiro elemento*, elemento mediador, interditor, punidor, ou vítima, parece inerente à lógica da transgressão; e mesmo a desilusão, quase sempre provocada pela revelação da inanidade do objecto, ou pela revelação da inanidade do próprio desejo, parece ainda devedora dessa lógica, integrando, antes de tudo, a punição do gesto transgressor.

Note-se que a questão do Eros se articula directamente com a do medo - medo do castigo pela infracção cometida, castigo que em Eça pode revestir várias formas: escândalo, vergonha, chantagem, condenação social, morte. Aliás, a função do medo como único "correctivo" social da imoralidade é, n'*Os Maias*, posta na boca do marquês [cf. OM: 215]. O próprio Eça sublinha que só o medo do escândalo refreia, na sociedade inglesa, as inclinações do deboche [CICL: 247/248]. Já Machado de Assis, deplorando a *vocação sensual* de Luiza, notara que a protagonista d'*O Primo Basílio* não tinha remorsos, tinha medo [cf. Assis 1979]. O que talvez se sublinha no sujeito desejante é a quebra de imunidade da própria consciência moral: dentro de si, o sujeito que deseja não encontra uma força consciente que lhe evite o pecado; como dirá o marquês (e ninguém lhe dará réplica) aprende-se a ter remorsos como se aprende a não meter os dedos no nariz - questão de educação, ou de medo. De uma forma ou de outra, parece pois considerar-se que todo o movimento mental subjectivo está subordinado ao regime do desejo. A questão do desejo é, também, a questão da alienação da própria consciência.

A transgressão erótica é, n'*Os Maias*, o principal núcleo temático, produtor de relações causais, disseminadas e omnipresentes [cf. *supra* III Parte - II Capítulo]. Demonstrando que o "sistema da concupiscência" queirosiano se funda no estabelecimento do interdito sexual,

Coimbra Martins evidenciou o modo como, em Eça, o amor, pela sua determinação instintiva e carnal, é representado como uma "armadilha mortal", um pecado original e degradante, que acarreta um castigo inexorável, muitas vezes terrível [cf. Martins 1967/8]. O autor atribui esta liminar condenação do Eros a causas culturais e ao preconceito anti-sexual da moral ocidental.

Comuns a Antero, Oliveira Martins e aos outros "notórios capitães da geração de 70", tal preconceito e tais interditos, profundamente arreigados na mentalidade portuguesa, não deixariam, em Eça, de subtilmente se manifestar "na complicação e na perversidade", denunciando uma intrínseca persistência das estruturas repressivas da moral beata. Coimbra Martins parece assim desposar as teorias relativas a um fenómeno que Herbert Marcuse minuciosamente equacionou e divulgou, e a que Michel Foucault chama genericamente "a hipótese repressiva" [cf. Foucault 1994, Marcuse 1963]. C. Martins explicita: "Tendo-se afastado da tradição e da religião, nem sempre o romancista soube emancipar-se dos seus tabos." [cf. Martins 1967/8: 325]. Assim se tornaria Eça instrumento de um poder, veículo talvez involuntário de um discurso ideológico fundado na repressão sexual, que denega, silencia e expunge, numa sociedade dominada pela geral exploração da força de trabalho, a caótica energia do prazer.

Colocada, à partida, pela história a vários títulos exemplar de Pedro e de Maria Monforte, a problemática relação entre a realidade e o desejo vai, em Carlos, agudizar-se. A qualidade intrinsecamente erótica do Belo, pertencente ao princípio do prazer, diz Herbert Marcuse, fá-lo revoltar-se contra o princípio da realidade [cf. Marcuse 1999: 65/67]. A luta entre Eros (o desejo, o princípio do prazer) e o nome (o vínculo formal da identidade, o princípio da realidade) actualiza-se no romance, e no interior da personagem de Carlos, pelo conflito e dissociação entre coração e sangue, sentimento e razão:

> Passaremos a viver cada um para seu lado, fazendo ambos prevalecer a superioridade de duas coisas excelentes: o avô as **tradições do sangue**, eu os **direitos do coração**.[OM: 517]

> Não; nem o seu **coração** o desejava! Antes pendia todo para ela... Pendia todo para ela, num enternecimento mais generoso e mais quente - enquanto a sua **razão** assim arengava, cautelosa e austera. [OM: 534]

A estrutura familiar e os dispositivos que lhe são próprios - aqueles que Michel Foucault designa precisamente por sistemas de "**sangue**" [cf. Foucault 1994: 109/110] - parece encontrar no erotismo uma força de desconstrução. Eros, nas suas aplicações não-procriativas (a paixão romântica e irregular ou a aventura diletante), corresponde à dispersão inútil e improdutiva da energia criadora. Marcuse chamaria a este fenómeno *dessublimação não-repressiva* [cf. Marcuse 1963]. O casamento de Afonso regera-se por princípios rigorosamente opostos: patriarca moço, procurara uma aliança fértil, forma de reconverter utilmente a líbido. É a lei da *sublimação activa*, simétrica da anterior [cf. ibid].

Efectivamente, a doxa erótica do romance - uma doxa assente no regime antitético, dualista e racionalista do imaginário - parece exclusivamente propor duas alternativas aos amantes: ou o casamento procriador, aliança instituída e consagrada, ou o prazer higiénico e tolerado da aventura galante e inconsequente. De resto, e embora subtilmente relativizadas, a ideias de Proudhon parecem continuar, n'*Os Maias*, a constituir a maior e mais consistente referência em matéria de moral erótica. Uma cuidadosa rota de não-colisão entre a prevalência institucional das "tradições do sangue" e a protecção dos "direitos do coração" exige que estes últimos se circunscrevam ao disfuncional e ao irrisório. Aquilo que pode caracterizar a subordinação ao princípio da realidade (o adiamento da satisfação, a restrição do prazer, o culto do esforço e da produtividade) traduzir-se-á num discurso da sexualidade enquadrado pelo casamento - um casamento que, por várias formas, é interdito a todos os amantes d'*Os Maias*. E assim, de facto, não lhes resta senão a inocuidade dos seus prazeres.

De facto, a incompatibilidade essencial entre o princípio da realidade e o o princípio do prazer estruturará a global improdutividade libidinal das personagens queirosianas. Seria interessante verificar até que ponto a contradição ontológica entre o Eros e o real constitui a base do estabelecimento dos discursos queirosianos da sexualidade.

O carácter cronicamente transgressor do erotismo parece, n'*Os Maias*, curiosamente, quase comicamente inflacionado. De várias maneiras, todas as personagens transgridem, instalando-se mais ou menos institucionalmente na transgressão erótica - pense-se em Eusebiozinho, Palma ou Taveira, na Gouvarinho, nos criados de Ega, no próprio Ega, em D. Diogo, em Cruges, no bom marquês, em Steinbroken, em Dâmaso. Estruturalmente intransitivo, Portugal parece um país degradado por um erotismo improdutivo. Em última análise, é por uma certa anomalia erótica que as personagens se caracterizam e interagem;

todas amantes disfuncionais, cada uma à sua maneira, a sua tipologia de anormalidade alicerça-se numa generalizada relação conflitual com o Eros.

Só Afonso, representante impoluto da Ordem, não transgride - segundo o neto, nunca teve paixões. Afonso representa, contudo, a falência do projecto matrimonial, enquanto célula da formação social, afectiva e procriativa. A castidade, o ascetismo, o celibato, as quebras genealógicas, a truncagem do feminino, a vinculação puramente simbólica da paternidade (atributos de Afonso) parecem configurar então a apologia de um Eros *branco*, totalmente sublimado em Agapè e convertido em amor ao próximo e em santidade activa. E Carlos, excessivamente apaixonado e destruído por um romance inviável, parece inapto para as alternativas terapêuticas quer do casamento, quer da santidade.

De qualquer modo, a transgressão erótica - de que *Os Maias* constitui como que um expressivo catálogo - é eleita no romance como a transgressão por excelência. A insidiosa presença do Eros é representada como "cancro moral", o "bruto aguilhão da carne" como responsável por toda a decadência e toda a perdição. De pecado irrisório a infracção contra-natura, a diferença é apenas, e casualmente, de grau.

A estreita promiscuidade do erotismo com a devoção beata e a idealização romântica cauciona o estabelecimento de um discurso crítico, racionalista, diferenciador. A religião e a sentimentalidade (próprias dos "indivíduos inferiores") estruturam um comum discurso erótico - um discurso *romântico*, que é mostrado como *falso*. Optando por seleccionar o traço transgressor do Eros, o romance dispõe de outro dispositivo discursivo essencial: o da advertência, da revelação profiláctica. O discurso realista intervém então como um discurso pedagógico e para-científico, como o discurso da *verdade* - uma verdade que é, essencialmente, corporal; desconstruindo a vitoriana negação do corpo, mostra-o na raiz de todos os segredos e de todas as ocultas significações; o discurso da *verdade* mostra como, na base de todas os fantasmas e insídias, há uma relação patológica com o real sonegado do corpo, o "rumor forte da vida".

O desejo alimenta-se da ignorância e do logro, o *saber* quase sempre inibe o *querer* [cf. *infra* III Parte - II Capítulo]. A complexa operação de revelação tem portanto um desígnio (ou um alibi) anti-erótico, anti-idealizante: destina-se a desmontar as ilusões do desejo, os seus simulacros estéticos e divinizantes, denunciando a sua natureza baixamente física e anunciando a punição. E os instrumentos da revelação são inúmeros e multímodos, todos

dedicados à tarefa de permitir a erupção, intempestiva ou insidiosa, da *verdade* corporal das personagens e dos seus apetites.

Frequentemente tematizadas pelas múltiplas figuras e actividades da observação e da enunciação (que descrevemos em outra parte deste trabalho [cf. *infra* III Parte - IV Capítulo]), estas funções de revelação podem especificamente encarnar em determinadas personagens. Essas figuras actuam de forma múltipla: podem ser espelhos deformantes, tais Dâmaso, Ega ou *Miss* Sara, cópias grotescas da cena erótica, que lhe sinalizam, em caricatura, o vício e a fealdade; ou são confidentes, aliados, cúmplices, mediadores ou estimuladores, como Ega, que aceleram o processo facultando a aproximação entre amantes, e propiciando a enunciação do desejo e a confissão da falta, primeira etapa da penitência; ou podem ser, ainda, representantes do poder e da interdição, juízes, instrumentos da punição, seus executores ou suas vítimas exemplares, como Guimarães, Castro Gomes ou Afonso. Mas todas estas figuras têm uma característica e uma função em comum: são os *terceiros* do jogo erótico, aqueles que permitem a sua representação *do exterior*.

Deste modo, o obstáculo e a triangulação integram a economia da transgressão erótica. Fazem-no, sempre, por intermédio do dispositivo da revelação íntima, directa ou indirectamente confessional.

Num certo sentido, como assinala Michel Foucault [cf. 1994], o confessor, no século XIX, foi sendo substituído pelo terapeuta, emissor de um discurso científico, que *medicaliza* os pecados de amor, organizando-os em patologias. O corpo, secreto cúmplice, revela-se, como as estampas do livro de Carlos, anatomia e organismo. Deserotizado: o fim do segredo corresponde à revelação da objectiva pureza de uma aparelhagem anatómica saudável. O Eros é um luxo, tal como a alma. A *renaturalização* do corpo esvazia-o de toda a secreta tensão, torna visível o mistério oculto.

N'*Os Maias*, esse discurso parece associado ao discurso do realismo materialista e positivista, tomado como o discurso da Razão. Apanágio moral do confessor, a razão arranca a verdade, classifica-a, justicia e ilumina as obscuridades pecaminosas da concupiscência. Ega é o profano confessor de Carlos, como serão, do mesmo Ega, Carlos e Craft. E, no auge do desespero, Carlos desejaria confessar-se a um santo, a quem pudesse implorar misericórdia e abrir as misérias do seu coração [OM: 667]. Os motivos funcionais do auto-exame e da confissão - tomados no seu sentido lato de estratégias da revelação erótica - são dois dos processos que permitem o acompanhamento da corrente

íntima da consciência e proporcionam a sua *discursificação*. Constituem, assim, uma linha de penetração da intimidade subjectiva: da imaginação, da memória, da auto-ilusão, do sonho. São figuras pelas quais o desejo e a perturbação se podem enunciar - enquadrados num dispositivo confessional, mais ou menos pedagógico, satírico e justiceiro.

Significativamente, o pequeno Carlos da Maia conhece os órgãos internos do corpo humano, antes de saber o acto de contrição. A atenção ao sexo das crianças e à necessidade de formar pedagogicamente a sua líbido tem em Rosa, Teresa, Eusebiozinho, Charlie, Carlos, objectos de investimento mais ou menos explícito. A famosa educação *à inglesa* pode pretender associar a aquisição de uma superioridade física à reorganização precoce da energia libidinal, orientando-a para a prática desportiva, para o desenvolvimento da capacidade atlética, para a optimização técnica do corpo. O discurso naturalista pedagógico tem outra utilidade adicional: a do melhoramento colectivo da raça. Forma de sistematizar e gerir a líbido, tem uma utilidade pública, morigeradora; é um instrumento da Ordem. A questão moral (isto é, a questão sexual) é, além do mais, uma questão política e social.

Assim, transversalmente ocorrem n'*Os Maias* vários discursos da sexualidade, que constantemente se relançam e entrelaçam: o do *confessante*, pecador romântico, sujeito do desejo, participante das emoções e obnubilado pelo sentimento, presa das aparências e da instintividade; e o do *confessor*, instrumento da revelação, muitas vezes irónico, muitas vezes grotesca cópia alegórica, que revela a fealdade e a real irrisão do sexo, afasta os véus, clarifica os enredos, faz acusações, repõe a ordem. Tais papéis são, na verdade, reversíveis.

Está principalmente a cargo da figura e do discurso de Ega o complexo processo de desconstrução e irónica contaminação entre os vários papéis temáticos, os vários discursos e os vários sistemas semióticos do amor. Está também a seu cargo o papel de confidente de Carlos.

Confessante e confessor, "no fundo muito sentimental", Ega encarniça-se contra Alencar na defesa da secura monográfica dos estudos naturalistas, destinados a exibir, sob a sublimidade romântica, a orgia obscena. É que, contra Alencar, movia-o, além das divergências literárias, a rivalidade junto da divina Raquel.

UNIVERSIDADE DE EVORA

João da Ega vem, depois, obscenamente ressentido do exílio em Celorico: para ele, Cohen é apenas mais um "cabrão" na cidade. Na *Toca*, bebendo copinhos de conhaque, prega o sonho familiarista de Proudhon; e, louvando as virtudes do matrimónio, termina por segredar a Carlos: "Vê se me arranjas a inglesa..." [cf. OM: 523]. Da mesma forma, é Ega quem se encarrega de desmitificar o incesto, reduzindo a tragédia a um incidente insólito, mas provável e até previsível. E é ele igualmente quem, depois da penosa visita a Maria Eduarda, alivia a angústia traduzindo a situação nos termos mais prosaicos: "Há pior na vida" [cf. OM: 685].

Sob esse ponto de vista, João da Ega representaria o típico leitor experiente e céptico, conhecedor do mundo e das suas realidades e que desconfia, por isso, sensatamente, das idealizações e das sublimidades amorosas. Um leitor - um senso-comum realista e materialista - capaz de, como o próprio Ega, achar que o que Castro Gomes traz a Carlos é afinal a facilidade de ter sem inconvenientes uma bela amante; de aconselhar Carlos a não casar, a "deixar-se ir"; de o encorajar a "ter", quando quiser, a Gouvarinho - e a romper com ela "insensivelmente, por dispersão"; de achar Rosa espevitada e Maria talvez calculista; de lembrar a Carlos que o avô já parecia doente - e que, por isso, não morreu de desgosto. É um tipo de leitura que ainda hoje colhe: não é tragédia, é farsa, é caricatura, é banalidade. Foi, aliás, essa a leitura que Eça melhor defendeu, falando d'*Os Maias* [cf. NC: 403/406].

Porém, é o mesmo Ega quem só consegue murmurar, perante a veemência da paixão do amigo, o plebeísmo "É de arromba!". É ele quem se comove com a agonia do outro, quem se horroriza com a ideia dos dois irmãos "juntando-se a um canto como cães" - antecipando o imaginário monstruoso que será o de Carlos. É o mesmo Ega quem se deslumbrara igualmente com Maria Eduarda, quem lhe atribuíra também o mármore ideal.

A maior homenagem que o romance pode prestar ao valor do idílio entre Carlos e Maria é justamente o súbito esgotamento do discurso irónico, essa mudez chocha ou esse horror de Ega perante "as coisas veementes" ou a "visão" terrível do incesto, elementos de um romance que, pela sua gravidade passional e configuração trágica, lhe parece ultrapassar os limites da sua ironia e do seu cepticismo [cf. OM: 417/419, 624]. Os limites, também, da verosimilhança realista.

Pela ironização da figura e do discurso do ironista, representa-se, assim, tanto no plano ficcional como no plano enunciativo, a refutação da interpretação irónica, materialista e moralista do desejo. Ou seja: por intermédio da caracterização, ela própria ironizada, do ironista Ega, tomam-se *distâncias* - ideológicas, linguísticas, éticas - em relação tanto ao *falso* código idealizante-romântico como ao *verdadeiro* código racionalista-positivista do amor.

Tratar-se-ia, em suma, da representação da relatividade e insuficiência dos códigos disponíveis. Dir-se-ia, então, que a sátira proudhoniana (apenas esboçada, e nunca textualmente consumada) ou a óbvia denúncia do romantismo mascaram uma ironia mais funda ainda, uma ironia que equivaleria a uma dupla negação ideológica.

É que, efectivamente, em João da Ega se concentram outras funções e tematizações, ligadas ao Eros. Verdadeiro *pivot* ideológico do romance, ao ironista parece caber, como já vimos [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo] a tarefa da pontuação irónica da narrativa, a administração dos rescaldos das crises, o balanço existencial, a enunciação das sínteses - e dos impasses. Cronicamente inconsequente, muitas vezes mal-sucedido e desastrado, debatendo-se sempre com dificuldades económicas, "esse grande fantasista", adúltero que condena o adultério, que proporciona e estimula os idílios de Carlos (apresentando-lhe a Gouvarinho e propiciando-lhe indirectamente a ocasião de ver Maria Eduarda), Ega é o depositário romanesco das suas confidências amorosas e o último mediador do grande segredo erótico do romance; mas a sua interpretação destes amores e destes segredos flutua igualmente como os seus próprios desejos e humores - sintoma da inescapável natureza sensorial da percepção. E desse modo, Ega, o duplo complementar de Maria Eduarda e de Carlos, seres perfeitos e *clássicos*, pode encarnar o movimento e a avidez, a fantasia e a volubilidade, elementos quase *grotescos*, mas igualmente típicos do Eros.

Recordemos que o Eros platónico, constante do mito de Diotima narrado por Sócrates no *Banquete* [cf. Platão 1977] é justamente uma entidade híbrida e autónoma, um *daimon*, filho da Carência e do Estratagema. Consiste numa forma ambígua do poder de engendramento e de representação; sucedâneo dos deuses criadores, é um émulo do Pai - é um criador de quimeras. Confere artificial sedução aos objectos, insuflando-lhes o brilho e a vida fictícia do seu lado paterno - a exuberância decorativa, o *luxo*; e cria estratagemas, alibis, pretextos para caucionar a vacuidade das suas criações fantasiosas. A interpretação e a imaginação são produtos do desejo. Fazedor de ilusões e simulacros, criador de nexos, teorias, construtor de expedientes e de truques, as suas criações puramente virtuais são

privadas de ancoramento na substância (a sua mãe consubstancial é a Privação) [cf. Platão 1977].

A energia de Eros é uma energia secundária, sucedânea, ficcionalizante. Não constrói nada de substancial: abre caminho à poderosa virtualidade natural, mas sempre a desbaratando num objecto exterior, fugidio e sempre parcial [cf. id.]. A líbido (o Eros) pode figurar-se, justamente, nesta encarnação romanesca da energia criativa que é João da Ega, frívolo émulo do criador, autor das virtuais *Memórias de um Átomo*, projectada epopeia da substância universal.

A retórica, o desejo e a *verve*, atributos do masculino, detêm muitas características em comum. A veia fantasista e verborreica e a fumegante actividade intelectual do Ega parecem desempenhar, no romance, um papel temático autónomo, vocacionando a personagem para a encarnação de uma força de engendramento ficcional, paralela à da história. A sua *verve*, como o erotismo, aparentemente funciona como uma figuração da própria energia da auto-ficção e da meta-representação, comentando e decifrando o real narrado, construindo aparências e efeitos, criando nexos e mediações, maquinando interpretações, estratagemas e alibis [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo].

Típico sujeito passional, a paradigmática passividade de Carlos encontra pois o seu complemento na frenética volubilidade de Ega. E, na cena erótica, este ambiguamente acumula, portanto, o papel do confidente com o de amante, ou mesmo com o da própria encarnação do Eros.

N'*Os Maias*, o Eros organiza, assim, o papel temático central: o do sujeito desejante (dissociando o sujeito *sério*, Carlos, do sujeito irónico, Ega), fascinado por um corpo incognoscível e irrepresentável. A integração destes elementos na triangulação familiar elementar constitui, certamente, o vector mais profundo da intensa negativização que assinalámos nas personagens centrais do romance. Tais personagens cristalizam em figurações arquetípicas: o sujeito trans-histórico, o *herdeiro* - o *filho*, o *príncipe* - sujeito dilacerado por um querer impossível, por um saber impotente e por um fazer improdutivo, que sente a herança genealógica como um impasse; a mulher dominadora, deusa-mãe magnífica, incontemplável e inominável, destinadora do desejo e da morte; o pai dominador ou vítima, representante da Ordem simbólica ou seu refutante irónico, ora acusador e expiador, ora intruso *voyeur* e cínico.

Por seu turno, em Carlos, o sujeito *sério* do desejo, a paixão não exclui a razão. A consciência das afinidades entre a ausência, a distância e o estratagema - construções ficcionalizantes, tributárias do poder erótico da imaginação - garantem a Carlos, apesar de tudo, a lucidez racional quanto à natureza ilusória do desejo. Afonso, pensa, haveria de acabar por "aceitar esse romance, de que não via os contornos desagradáveis, esbatidos assim pela névoa da paixão." [OM: 476]. E, no final, também Carlos acaba por considerar que há muitas outras coisas importantes na vida, além da paixão - a mesma paixão na qual, estando muito apaixonado, soubera já distinguir "o bruto aguilhão da carne".

Os Maias pode constituir, deste modo, outra forma de refutação da oposição proudhoniana entre a *Razão* masculina e a *Sedução* feminina - no sentido de que ambas parecem coexistir no sujeito amante. Deste modo, a confissão final, por Ega e Carlos, da fidelidade ao atavismo romântico, mascara outra confissão: a da traição à formação patologista e racionalista de Carlos. À sisudez terapêutica do naturalismo metodológico - pode responder Ega com a apologia da barrigada de riso. É que, neste romance, o naturalismo só parece ter razão *malgré lui-même*. Afinal, é exactamente sobre o corpo ironicamente matizado e dúctil deste médico escritor, deste anatomista estilista, negligente em relação às múltiplas versões do seu *romance das origens*, e escadalosamente saudável; sobre o corpo deste *Édipo* que nunca viu a imagem da mãe por quem supostamente se apaixona, e que critica as pretensões monográficas e pseudo-científicas do romance naturalista do seu tempo; deste romântico, enfim, mas por deserção - que se vai demonstrar a falibilidade do aparato laboratorial, do expediente pedagógico e da tentativa de regeneração da biografia familiar.

No início do seu interminado fascínio por Maria, Carlos sente que a *baixa* natureza lhe ganha à razão: "Ah, miserável, **miserável natureza**..." [cf. OM: 685]. Mas a que *miserável natureza* se referirá? À sua, metafórica, de romântico incurável? Ou à outra Natureza, com maiúscula, a terrível, a biológica? E, quer a uma quer a outra, como pode Carlos considerá-la *miserável* - ele que, como romântico, é amante por inteiro, e que, como positivista e clínico, conhece bem "o segredo das coisas" [OM: 128]? De facto, o naturalista limita-se apenas assinalar as suas *derrotas*: quanto mais *perde*, mais *ganha*, porque em cada derrota observa confirmado o seu *saber* - o de que sempre se perde o combate contra os poderes emolientes e figurativos do desejo.

Ou seja: Carlos e Ega conhecem e enunciam o poder ilusório do desejo - mas a sedução de Raquel, de Maria, ou até do jantarinho à portuguesa, é mais forte do que as palavras e as teorias. Se a incurabilidade romântica constitui o tema maior e mais explícito da sátira - deveremos tomar à letra o texto: entre a inferioridade do *coração* e o desconsolo da *razão*, resta apenas o *estômago*. O que não deixa de constituir uma inapreciável lição, ainda naturalista.

A apologia final do estômago - a vitória de Sancho Pança - é, contudo, própria de um romance em que, de certa forma, tudo tende à perda de sublimidade, ao aplainamento da excepcionalidade, à normalização materialista e à explicação pela verosimilhança banal. Nessa medida, este é também o romance das ilusões (eróticas) perdidas. Em "Le réalisme et la peur du désir" [cf. 1982], Léo Bersani lembra que o sujeito do desejo é um *intruso* no mundo representado pela ficção realista, cujo fim é justamente mostrar a inviabilidade do idealismo quixotesco. A representação literária da incompatibilidade entre o desejo individual e o meio é, aliás, como mostra Massimo Fusillo, um dos aspectos sob que se manifesta a ambivalência e a profunda inverosimilhança de Eros, desde a Antiguidade [cf. Fusillo 1991: 195/257].

Os pressupostos técnicos da literatura realista - a necessidade de personagens *planas* e inteligíveis, de coerência diegética e figurativa, de gestos ou episódios reveladores, de um quadro temporal fechado - à partida excluem desta literatura toda a *aventura* que, pela sua estimulante inverosimilhança, não se deixaria situar e interpretar numa estrutura geral. Num enquadramento temporal e social, como o d'*Os Maias*, a própria extensão do romance terá uma importância considerável: as forças de resistência da banalidade juntam-se às da continuidade [cf. Bersani 1982: 67/69]. Perante tal quadro, entendem-se os motivos por que o *romanesco* tendeu a ser banido do romance realista - e a inaugurar, por essa via, a *crise do romance* finissecular [cf. Raimond 1985 e Roy-Reverzy 1997].

Entretanto, o tema do amor e as representações dos sujeitos dominados pelo desejo povoam os romances de Eça - quase todos eles consistindo na história da *reconversão* libidinal dos protagonistas, motivada pela perda de ilusões, ou pela aprendizagem do fracasso. Como sintetiza Léo Bersani, o sujeito do desejo pode, no romance realista, representar a encarnação de um gesto de subversão, ao qual o próprio escritor renunciou [cf. Bersani 1982: 67]. Fundado na dissonância e no conflito entre o desejo individual e o meio, o romance realista, comenta Bersani, manifesta uma notável perversidade,

proclamando a superioridade de uma imaginação (e de um gosto, de uma cultura, de uma paixão) que ela condena inexoravelmente ao fracasso [cf. Bersani 1982: 70].

Optando pela legibilidade constante da pessoa humana, pela coerência psicológica, pela interpretabilidade dos comportamentos e das intrigas, o romance realista parece condenar os seus protagonistas a constituir *pontos nebulosos*, áreas de fraca, ambígua densidade orgânica ou relativa imprecisão semântica. Representante de um *excesso*, de uma superfluidade, de um *luxo*, personagem de uma problemática organicidade, Carlos é bem, no romance, a figura desse desejo importuno, exemplarmente excluído das estruturas de viabilidade da obra. Mas, como lembra ainda Bersani, sem esta espécie de protagonistas muitos romances não teriam razão de ser: encarnando as tendências sedutoras mais culpadas, os sujeitos romanescos do desejo parecem ter (talvez como o próprio Eros) a vocação do *fulgor sacrificial* [cf. Bersani 1982: 71/72].

Personagens como Carlos (ou Ega) serão, como diz Bersani, crianças num mundo adulto - atraentes, divertidos, espiritualmente superiores e condenados à derrota [cf. Bersani 1982: 70]. Refere o mesmo crítico que, com a sua visão preguiçosamente irónica, sonhadora e tendencialmente imobilista, tais personagens constituem muitas vezes o centro da narração [cf. Bersani 1982: 73]: e, assim, o real poder da sua aparente inanidade pode ser expresso pelo viés do seu poder enunciativo. Parece-nos crível que tais sujeitos representem, afinal, remanescências da rebeldia secreta, sonhadora e irrealista da figura psico-literária a que Marthe Robert chama *enfant trouvé* [cf. Robert 1996] - base das criações fantásticas e poéticas que, na sua origem, fertilizam a criação romanesca.

Devemos ter ainda presente que, n'*Os Maias*, a relativa imprecisão do estatuto físico de Carlos [cf. *supra* III Parte - V Capítulo] permite que esta personagem congregue o cruzamento de várias espécies de determinismos literários, traduzidos na referência corporal: o diletantismo está-lhe nas *veias*, como estará no seu *sangue* o seu amor por Maria. O jogo entre os diversos graus de metaforicidade dos termos *veias* e *sangue* induz à hesitação entre duas atitudes figurativas, duas opções semiológicas e, portanto, duas leituras distintas: a da **somatização** da personagem, a que corresponde uma corporalidade, uma efectiva *carnalidade* romanesca, de elevada produtividade simbólica e diegética; e a da **alegorização** da personagem, tendente a torná-la um signo, um ícone, ou um tipo (a imagem do diletante frívolo, do romântico incurável, etc.). Repare-se que, em Ega, tal indecisão semiológica é resolvida pela deliberada e ostensiva *encarnação*, pela

personagem, de um estereótipo supra-físico, Mefistófeles, cuja caricatura lhe *modelou* efectivamente o corpo e a pose [cf. *supra* III Parte - IV Capítulo].

A representação física de Carlos constitui, assim, o fulcro de tensões e ambiguidades estético-ideológicas equacionadas na obra. O mais significativo é que o clamoroso fracasso erótico da personagem encontre correspondência nos campos identitário, intelectual, profissional e social - permitindo simultaneamente que a isotopia do *fatum* convirja, na personagem central, com a problematização da identidade biológica, cultural e erótica. A representação física de Carlos constitui, portanto, o núcleo de uma inscrição propriamente **corporal** destas temáticas, absolutamente estruturantes na obra.

Outro aspecto a ter em conta é a representação de Maria Eduarda [cf. *supra* IV Capítulo], naquilo que ela contém de segredo, sublimação e ausência, e de ambígua projecção de identidades entre sujeito seduzido e objecto sedutor. O jogo de reflexos, de ilusões, simulacros e estratagemas que encenam o segredo da identidade de Maria conferem-lhe o estatuto de objecto sedutor por excelência, cujo processo estético de representação só lhe pode captar o efeito e a aparência.

Explica Herman Parret que, na tradição sofista, a lógica da sedução não é tributária da lógica da identidade mas, pelo contrário, constitui-se pela abolição da identidade do objecto sedutor, espaço secretamente vazio, ocupado pelos deuses e pelos nomes dos seduzidos [cf. Parret 1986: 105/106]. A profunda ambiguidade do processo da sedução, evocador de uma ausência e produtor de uma deslumbrante visibilidade, envolve assim a representação de Maria Eduarda numa ontologia ambivalente, intrinsecamente ligada ao **oculto**, ao **secreto** e ao **anónimo** enquanto lugares semióticos da sedução.

No corpo erotizado e evocado n'*Os Maias*, sempre há uma dimensão de imperscrutável e de projectivo: uma produtividade metafórica, um esplendor que ofusca, uma atmosfera irradiante, uma energia oculta - que só incompletamente se dá a ver. É como se a representação do objecto sedutor tentasse captar-lhe, para além da aparência, a própria essência, sempre oculta e secreta, da sua *qualidade* sedutora. Além disso, sempre se lhe associa a vibração de um **efeito perturbador**. A perturbação e a excitabilidade do sujeito sempre comprometem a representação do objecto - e, deste modo, a representação do corpo desejado enuncia, antes do mais, o exercício da sedução sobre um sujeito, que nesse mesmo movimento se reflecte e se reconhece.

À questão inalcançável da representação *total* - integrando a beleza, a energia, a unicidade e a autenticidade (como esse irresistível "esplendor de verdade" em Maria Eduarda) - só podem responder as imagens sempre parciais do desejo, com a sua coorte de fantasias fetichistas. A baudelairiana e queirosiana *inconsolável paixão da unidade* [cf. Emmanuel 1982: 151] não dispensa a aparência, a figuratividade, nem as suas quimeras, nem o seu silêncio.

Na lógica do processo de sedução, a queirosiana primazia do objecto pode indiciar, enfim, por uma espécie de *astúcia dialéctica* [cf. Emmanuel 1982: 46], a unicidade paradoxal entre sujeito e objecto numa identidade supratextual, a de um meta-sujeito paradigmático, prévio e instaurador, um sujeito determinado pelo seu desejo, *invadido* pelo seu objecto, e com ele constituindo uma unidade.

A múltipla refutação semântica do desejo amoroso já constituiria, em si mesma, uma *intensificação paradoxalizante* - operação cultural que Niklas Luhman identifica, generalizadamente, na história europeia da codificação do amor [cf. Luhman 1991]. Aplicada à representação da mulher, no interior de uma complexa orquestração de discursos (todos comunicantes e todos auto-refutantes), a múltipla negação traduz a instalação de um vertiginoso jogo de oximoros. Oximoros em que se sobrepõem sucessivas heranças culturais: a herança remota da paradoxalidade semântica do amor ocidental, a sua inflexão egotista romântica e a sua ressentida inversão naturalista [cf. *supra* III e IV Capítulos].

Como este romance exemplarmente ilustra, o Eros constitui, na ficção queirosiana, como que uma isotopia *difusa* [cf. Greimas 1983: 50][1], que obscuramente cria dispositivos de omnipresença. A representação do desejo físico constantemente o repõe e o relança como o grande segredo oculto, a grande chave interpretativa, criadora dos nexos e inspiradora da lógica íntima dos acontecimentos. Os processos de interdição, os processos de resolução textual dessa interdição - ou da fatal impossibilidade de os resolver - garantem, no fundo, a proliferação de um discurso intimamente cúmplice do prazer.

[1]Conceito oponível ao de isotopia *compacta*, mais maciçamente temática ou conteudística, no sentido em que Greimas a define em "De la Figurativité".

Ao longo deste trabalho, temos vindo a assinalar alguns dos processos daquilo que chamámos a **impregnação corporal** da narrativa, essencialmente ligada à desocultação do corpo e da intimidade física. Verificamos que alguns dos processos que, de uma forma ou de outra, se destinariam à denúncia da fraqueza carnal das personagens, são processos que redundam, afinal, na densa **erotização** temática e discursiva deste romance. Um romance que, antes de tudo o mais, fala sobre o desejo físico, e sobre os seus efeitos [cf. *infra* III Parte - II Capítulo].

É sobretudo ao nível do discurso que é mais sensível tal efeito erotizante. Características estilísticas como a da "sensibilidade sensorial", do "sensacionismo", da "voluptuosidade" ou até do "pansensualismo" têm sido apontadas, no discurso queirosiano, por autores como Guerra Da Cal ou Jaime Cortesão [cf. Da Cal 1981 e Cortesão 1970]. Directamente relacionados com estas características, descrevemos, ao longo deste trabalho, fenómenos como o da expansão figurativa e simbólica, e o da qualidade eminentemente icónica do corpo pessoal, capazes de tornar o espaço textual uma espécie de ícone do espaço do corpo; o da polarização subjectiva e focal da descrição física, favorecendo a representação desviante e subjectivista, e induzindo a erotização do objecto contemplado; o intenso fetichismo aplicado ao vestuário, signo da sedução física [cf. *infra* III Parte - I e III Capítulos e IV Parte - III e IV Capítulos].

De forma geral, observámos que o sistema descritivo do romance representa um corpo tão sensorial e orgânico quanto fantasmático e simbólico, sobre o qual continuamente se exerce uma avaliação e uma simbolização, explícitas ou implícitas [cf. *infra* III Parte - III Capítulo e IV Parte - III e IV Capítulos]. E, de qualquer modo, a espessa sensorialização descritiva, enquanto representação das sensações e da saturação dos estímulos sensíveis, sempre neste romance se associa à essencial *distorção* implicada pelo desejo, exponenciando a distância mimética implicada pela representação de um corpo erotizado [cf. Mathis 1981: 53].

Assinalámos igualmente, na representação discursiva do desejo, a sua essencial obliquidade, o seu jogo de implícitos e de elipses, que actua como uma espécie de *reserva* de erotização do discurso [cf. *infra* III Parte - III Capítulo]. Reconhecemos, ainda, na representação e funções da ausência física, as suas poderosas qualidades de evocação e retenção do corpo ausente, assim como o seu papel na economia de um Eros sempre *defectivo*, sob o signo da latência ou do equívoco, sempre tributário do desencontro, da irrisão ou do impasse [cf. *infra* II Parte - A Ausência].

Tais processos parecem garantir ao discurso toda uma "cintilação visível do sexual", de que fala Michel Foucault [cf. 1994]. São todos, afinal, dispositivos textuais de estimulação e saturação erótica que, sem inteiramente abdicar do alibi moralista, insensivelmente depositam, no universo orgânico e figurativo do romance, a intensa coloração do desejo.

Por essa via, poderemos assinalar no discurso queirosiano uma qualidade para-erótica, responsável pela intensa carga de **desejabilidade** que lhe é característica. Tal qualidade, tipicamente autoral, capacita-o , sumariamente, a representar os processos de sedução do mundo material sobre os sujeitos.

Tal qualidade mantém, também, estreitas ligações com todo um sistema temático, profundamente afecto à sensualidade e às manifestações do amor carnal. Autores como Guerra Da Cal, Coimbra Martins ou Eduardo Lourenço observam, justamente, na ficção queirosiana, a abundância e a complexidade do tema da "mórbida volúpia dos sentidos" [cf. Da Cal 1981: 82, Lourenço 1994, Martins 1967/8]. Peter Gay (como Machado de Assis) assinala o *clima erótico* d'*O Primo Basílio*, identificando como tema principal do romance o "sensual enjoyment, spiced by forbbiden actions"; e o mesmo autor sublinha que a conclusão cínica da obra a torna singularmente "free of didactic intentions"[cf. Gay 1999 II: 175/176].

Efectivamente, como o investigador norte-americano, pensamos que, em Eça, é o tratamento textual do erotismo, mais que a temática, aquilo que constrói a audácia - e subverte a pedagogia [cf. Gay 1999 II: 176/177]. Pensamos ainda que uma articulação do discurso (ou discursos) erótico queirosiano deverá ter sobretudo em conta, como aqui procurámos demonstrar, a forma como ele representa o Eros enquanto literal **fatalidade**: a inescapabilidade dos mecanismos do desejo, a sua força de resistência aos sistemas repressores, a desordem profunda e a elaboração imprevisível das fantasias que ele engendra.

Provavelmente, teríamos de aceitar, como os psicanalistas, que a pesquisa do imaginário erótico rege ou organiza, mesmo remotamente, toda a pesquisa do imaginário corporal queirosiano. A própria sistematicidade temática de Eça pode encontrar, talvez, correspondência na sistemacidade própria da ordem sexual, produto, até certo ponto, de uma "mecânica sem equívoco" [cf. Pommier 1992: 7]. De facto, talvez devêssemos mesmo subordinar uma parte importante da temática queirosiana à insígnia fundamental do Eros, a saber: aquilo que o desejo realiza é sempre desproporcional àquilo com que sonha [cf. ibid.].

O carácter desmedido do desejo e a sua estrutura simultaneamente impeditiva e coerciva - eixos determinantes da ficção queirosiana e do estabelecimento da sua peculiar retórica - poderão ter levado Eduardo Lourenço a identificar, em Eça, erotismo e cosmovisão: "Mas o seu erotismo é estrutura, visão do mundo, que conscientemente orienta, determina e embebe toda a sua escrita" [cf. Lourenço 1994: 245].

O desígnio do romance realista, diz Bersani, é indicar que os desejos importunos e destruidores triunfam num lugar inacessível ao romance. O seu destino funciona no romance como uma incitação e uma advertência [cf. Bersani 1982: 76]. A melhor das fórmulas para caracterizar o ambivalente erotismo queirosiano poderia ser, afinal, esta mesma: *Uma incitação e uma advertência.*

É que, comprazendo-se na revelação das mentiras do prazer, Eça é um mestre irónico da análise das verdades do prazer. E assim, "triunfal em surdina" (como diz o magnífico verso de Mourão-Ferreira) - Eça pode murmurar a sua própria *arte erótica*: a arte erótica da ironia.

2. Representação física, identidade e desejo: a questão do incesto

2.1 Hereditariedade e erotismo

N'*Os Maias*, a centralidade do tema erótico é promovida pela função nuclear que na história desempenha o incesto. Motivo principal do romance, o incesto materializa, na obra, as íntimas relações simbólicas entre a identidade e o erotismo.

Segundo Marthe Robert, o incesto constituiria o único (e oculto) *verdadeiro tema* do romance ocidental: aquilo que o romance, através da ampliação épica e das peripécias, procura dizer - e evitar. A interiorização do tabu incestuoso levaria a que o discurso literário traduzisse (independentemente ou transversalmente às suas opções nos domínios do ideário e da estética) uma revolta contra a natureza instintiva, uma obscenização do amor, e uma bestialização da mulher. Algumas afinidades entre a escrita romanesca e os motivos incestuosos poderiam, por exemplo, consistir na disseminação pelo discurso de uma franja de significados perturbadores e ambíguos [cf. Robert 1996: 319].

Uma estética e um discurso misóginos traduziriam, para Schopenauer, largamente vulgarizado em França a partir de 1875, o *logro* em que consistiria a cena erótica dos homens: a Natureza *engana-os*, utilizando a armadilha da paixão amorosa para cumprir as suas cegas finalidades procriativas, orientadas para a perpetuação da espécie. Todos os sujeitos são seduzidos por uma quimera, uma ilusão voluptuosa, construída pelo *instinto genésico*, que os manipula ironicamente [cf. Hamon 1996: 148]. A **ironia erótica** torna-se, assim, o motor explicativo da propagação da espécie e da sua absurda continuidade.

Em *Mythologies de l'hérédité*, Borie lembra as teses de Léon Daudet (em *L'Hérédo*), que identifica o desejo como uma espécie de *despertar da ancestralidade*:

> Particulièrement critique, on s'en doute, est le moment du désir, désigné uniquement comme instinct génésique et par là ramené implacablement, lui aussi, lui surtout, à la famille et à l'espéce. L'instinct génésique, le mauvais hôte, se manifeste en investissant les images héréditaires qui s'en trouvent suractivées et, dans leur tumulte, réalisent une véritable expropriation du sujet.
> [Borie 1981: 141]

O tema da hereditariedade é, sem dúvida, uma marca de escola literária. Conforme recorda Michel Foucault, o conjunto perversão-hereditariedade-degenerescência constitui, na segunda metade do século XIX, o núcleo sólido das novas tecnologias do sexo [cf. Foucault 1994]. Uma tradição e uma *garantia documental* do romance naturalista terá assimilado a função do escritor ao labor do anatomista ou do arqueólogo clínico, estudiosos relatores da história patológica dos indivíduos e das sociedades [cf. Citti 1987: 17/31, Cabanès 781/782]. O olhar arguto e desapaixonado do observador informaria a reescrita de um passado oculto, a partir dos traços manifestos do presente dos corpos - para lhes expor as obscuras enfermidades, e decifrar, nos signos da superfície física, a origem escondida e remota dos seus males, e o caudal das suas fatalidades.

A evocação dessas fatalidades, como a do temperamento - o de Pedro, "em tudo um fraco", o de Carlos "no fundo, um diletante" - pode ter, n'*Os Maias*, o valor de um indício. Um indício, antes de tudo, da valorização do papel do capital biológico na **estruturação carnal** da identidade e da pulsão erótica.

Nos romances mais programaticamente naturalistas, o sentido retrospectivo, que a alusão hereditária produz, não desenha apenas uma origem remota do destino da personagem: inclui-a numa teia activa de determinismos, alheios à sua vontade e aos seus desígnios [cf. Cabanès 1991: 425]. Será assim n'*Os Maias*?

Diz Óscar Lopes:

> Uma leitura naturalista do romance poderia ver nas debilidades morais de Carlos a repercussão daquela degenerescência da sua "raça" que já angustiara Afonso quando do suicídio do filho e isso teria como pano de fundo uma degradação mais genérica da "raça" portuguesa de que, desde um folhetim de 1867 dedicado a "Lisboa", Eça insistentemente faz estendal, em quadros depreciativos da vida colectiva lisboeta. [Lopes 1999: 109 - comas do autor]

Meticulosamente, os primeiros capítulos do romance preparam o enquadramento da aventura de Carlos e Maria Eduarda numa série familiar marcada pela fatalidade erótica. No essencial, podemos assinalar, no romance, quatro processos de insinuação da interpretação do incesto à luz da ortodoxia naturalista, quatro sintagmas no enunciado desse fatal *romance familiar* (que é, simultaneamente, social e nacional):

- a representação de um corpo familiar marcado pela patologia e decadência, histórica e ideologicamente enquadradas;

-a representação do corpo de Carlos, em que sobressaiem, líquidos e justamente irresistíveis, os olhos românticos de Pedro - e, não esqueçamos, no discurso naturalista todo o retrato físico é indicial, é *sintomático*;

- a representação do seu idílio com Maria, incluindo inegáveis paralelismos com o de seus pais;

- e as reflexões de Carlos e Ega sobre este irregular romance, validando reacções de Afonso e legitimando uma leitura determinista .

Não pode, portanto, descartar-se esta verificação: uma leitura naturalista do romance parece constituir uma interpretação textualmente caucionada, que por vários modos o romance prevê e encena [cf. *supra* IV Parte - II Capítulo].

Porém, é o próprio incesto, o motivo menos previsível e o mais aleatório (o menos facilmente aceitável entre os atavismos literariamente consagrados) que permite a Carlos escapar-se à determinação naturalista, pela dimensão da sua transcendência causal, própria do destino e do acaso. E, ao mesmo tempo, essa mesma transcendência causal parece recuperar os traços dominantes da epistemologia e da mitologia eróticas, queirosianas antes do mais, talvez arquetípicas. Veremos como, um pouco mais adiante. Tentemos explicar, antes do mais, alguns dos motivos por que nos não parece que a figura temática da hereditariedade seja, n'*Os Maias*, de modo nenhum enquadrável na moldura naturalista.

A *mitologia cultural* da hereditariedade [cf. Borie 1981: 61] - que a eleva a lei da natureza, extraída da ordem das coisas - parece devedora, antes do mais, da difusão do darwinismo, que terá diminuído a fé na omnipotência da educação [cf. Borie 1981: 173]. No romance, efectivamente, reactualizam-se os temas da hereditariedade e da educação. Contudo, essa reactualização é também uma implícita negação. Vejamos.

Afonso tentou devolver a Carlos um corpo *limpo*, despi-lo dos interditos hipócritas da idealização romântica e devota, e resguardá-lo da influência feminina. A atitude científica e positivista é uma forma de decência, de purificação racional do corpo: "Indecente é a ignorância" [cf. OM: 87], diz Afonso à devota Silveira. Mas, no entanto, o próprio Afonso ocultou ao neto a informação cabal sobre o romance de seus pais; e, em breve, interpretando tal romance à sua maneira, Ega se encarregará de reabilitar o fascínio da força feminina proscrita.

O estabelecimento do protagonismo narrativo de Carlos - estabelecimento fundado justamente sobre uma rasura e uma *refundação epistemológica* das suas origens, operada pelo avô, e materializada pela sua ascensão a personagem focal do relato - pode, realmente, corresponder a um movimento redentor, ao desejo de estabelecer um novo sujeito, que a educação positivista supostamente expurgou de feminilidade e fantasia. Contudo, o romance encarregar-se-á da representação do fracasso deste desígnio.

A claridade anatómica e puramente orgânica, impondo ao corpo uma total *transparência* (como nas velhas litografias representado um feto no interior do útero materno) - é traída pelo regresso, *au galop*, da densa profundidade simbólica do corpo. Deste modo, na sua ambiguidade, a força da hereditariedade, noção pseudo-científica (e de facto quase mítica), pode ser o único meio literariamente disponível para representar o regresso da dimensão obscura e fantasmática do corpo, uma dimensão recalcada pelo exercício da razão materialista.

É que, n'*Os Maias*, a questão da identidade carnal, e da sua problemática revelação, não se reduz à submissão da personagem central ao mero automatismo fisiológico. A construção da unicidade identitária no romance parece, antes, profundamente relacionada com uma **ausência** essencial e ordenadora. A ocultação da parcela *substantiva* da identidade pode, efectivamente, reflectir a perda da dimensão mais *carnal* do nome - a dimensão materna. E, deste modo, a escatologia da hereditariedade pode, sob o viés de um regresso do feminino recalcado, reclamar os seus direitos na determinação do sentido da personagem.

A questão do incesto vai efectivamente implicar, em Carlos e no romance, uma revisão profunda das noções que estruturam a identidade, das formas de representação da auto-consciência e do próprio modo de leitura do universo romanesco. Durante um largo e determinante período do romance, a obsidiante ausência de Maria Eduarda, e a sua concomitante idealização, tornaram-na absolutamente *outra*, quase imaterial, amplificando assim a estranheza perante a sua súbita *solidez* física. Uma solidez que é a *mesma* de Carlos afinal. Desta forma, o percurso relacional em que consistiu a trama principal, percurso orientado pela busca e fusão de um sujeito com um *outro corpo*, revela-se um encontro catastrófico com a verdade íntima do *corpo próprio*.

Como num ritual de transubstanciação mística, as categorias do *outro* e do *mesmo* invertem-se, sobrepõem-se e indiferenciam-se. Inflacionando, até à explosão, o regime da antífrase erótica, o incesto é a figura-limite da fusão amante. Num movimento claramente

contra-metafórico, a consanguinidade entre os amantes é a tradução despojadamente **carnal** do vínculo ideal que os une. É, igualmente, a consubstanciação do vínculo *pigmaliónico* entre o sujeito do desejo e o objecto que ele constrói - um vínculo exemplarmente representado através da longa adopção, no romance, do processo de focalização interna. Sob esse ponto de vista, o incesto pode consistir apenas na explicitação material da constitutiva identificação entre sujeito e objecto de desejo.

Mas, por outro lado, este movimento de literal **encarnação mútua**, amplificando intoleravelmente o alcance da união física entre amantes, materializa-lhe uma outra irrepresentabilidade. É uma irrepresentabilidade que de todo exorbita a cartilha naturalista. De facto, n'*Os Maias*, a transgressão incestuosa e as suas consequências catastróficas invertem e ultrapassam, qualitativamente, a tradição familiar de desvario sentimental e de perdição erótica. Essa tradição foi por assim dizer *preenchida* com a ligação a uma teórica *Madame* Castro Gomes, com quem, à semelhança de seu pai, Carlos planeia fugir, dividir a família, comprometer o seu próprio futuro, amargurar a velhice do avô, etc. Essa primeira história hipotética - e óbvia - foi arruinada pela displicência de Castro Gomes. E Carlos instalou-se depois na inocuidade de uma solução para-conjugal, que não fere as "tradições de sangue" e é aparentemente tolerável, sensata e estável - convindo, de todo, à sua condição de *delfim* condescendente, à sua formação elegante e à sua natureza plácida. Será nesta fase que Carlos melhor corresponde, apesar de tudo, ao destino de iniquidade da personagem naturalista.

A predisposição em que consiste a transgressão incestuosa não encontra, na família, indícios, sintomas ou história patológica pregressa: tanto quanto se sabe, acontece a qualquer um, onde quer que seja - até em Celorico. Carlos não é, apesar de tudo, nunca no romance um *corpo patológico*, em que se inscrevam e decifrem os sinais obscuros do atavismo e da tara. A sua sensualidade requintada é tão muscular - e tão estéril - como o seu gosto pelos desportos viris. Só tem a banal e queirosiana culpa do desejo. Que a superioridade da amante ajuda, aliás, no romance, a relevar.

Desferido de chofre, um golpe de acaso - e este *acaso* também tem um nome e um rosto - atinge colateralmente Carlos. Mas fere de morte, sobre Afonso, a integridade eminentemente simbólica do corpo familiar, assim como as suas tentativas de saneamento racional da prole.

Compreende-se assim a profunda simbolicidade do corpo de Carlos, um corpo dividido entre o orgânico e o cultural. *Descendente* por excelência, nele se inoculam todas as crises e todas as defesas. Herdeiro remoto dos desvarios do romantismo, ele herda igualmente os ressentimentos, as cautelas e os cepticismos do naturalismo.

A monstruosidade do incesto não deriva, pois, da patologia - mas da avassaladora vingança de um mito antigo. Por via de uma nova transcendência - a transcendência biológica, mas sobretudo antropológica - radicalmente se reinstaura, no romance, através da personagem de Carlos, a situação insular e trágica do sujeito do desejo face ao mundo.

O incesto constitui não uma patologia, mas um tabu. O deslizar insensível do imaginário fisiológico para o imaginário sagrado consagra subtilmente uma evolução da imagem literária e cultural do corpo - prestando tributo à sua perturbadora opacidade erótica.

A figura do incesto é a reconhecida condição psicológica de existência do erotismo humano: a sua interdição dinamizadora. Efectivamente, antropólogos, historiadores, filósofos, sociólogos, psicanalistas e poetas reconhecem que não há nada de *natural* ou instintivo no erotismo, forma exclusivamente humana da sexualidade. Pelo contrário, como defendem inúmeros autores, na esteira de Platão, o erotismo é um fenómeno pertencente ao domínio do simbólico, com profunda radicação mítica, imaginária e religiosa [cf., por ex., Duby 1992, Kristeva 1983, Rougemont 1972].

A especificidade da transgressão incestuosa advém-lhe do seu cariz simultaneamente orgânico e cultural. Ao contrário de outros interditos eróticos puramente culturais, experimentados por Eça em outros romances - o casamento, o celibato eclesiástico - o interdito edipiano contém uma **radicalidade orgânica** inelutável.

Todavia, como interdição básica da civilização, visando a diferenciação genética, a continuidade e a integridade das gerações, o tabu sobre o incesto consiste num recalcamento básico da sexualidade instintiva, num desvio compulsivo, imposto pela cultura ancestral, sobre as pulsões primárias. Desta forma a sexualidade, reprimida e dinamizada pela interdição, se *retorce* no erotismo. Ou seja: o erotismo é já instinto *em segundo grau*, tributário da fantasia e da perversidade. A intrínseca perversidade do Eros torna-o incompreensível sob o paradigma latamente materialista ou naturalista: todo o erotismo é *contra-natura*.

Em alguns dos romances de Eça (como *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *A Relíquia*) o castigo da culpa erótica parece, quase sempre, curiosamente inverosímil, intempestivo e inesperado: não decorre tanto de um processo degenerativo, lógico e

evolutivo, acompanhando a degradação naturalista do sujeito; antes súbito, fulminante, acidental, como um *ti-lin-tim* de campainha, traduz-se num drástico *encurtamento clínico* da história. A desproporção e o desvio mítico entre o crime erótico e o seu castigo acentua o lado fantástico da mitologia da culpa, equivalente transposição da maldição divina do *Génesis*.

N'*Os Maias*, a tematização *programática* da hereditariedade é ainda mais claramente atraiçoada: a inscrição genética do pecado não só não corresponde a uma hereditariedade *clássica*, a uma tara atávica ou a um processo de degenerescência, mas representa uma consanguinidade efectiva e aleatória, exactamente como a de *Édipo* de Sófocles. Cremos, precisamente, que a tematização erótica d'*Os Maias* coloca o romance no ponto de cruzamento entre os conceitos (histórica e epistemologicamente sucessivos) de hereditariedade e de inconsciente.

Além disso, e ao contrário de outros romances, n'*Os Maias* é repetidamente explicitada a **adequação** perfeita entre os amantes - uma adequação talvez fundada num darwinismo sexual [cf. Rebelo 1993: 774], num dispositivo de sedução sofisticadamente accionado e poeticamente representado, ou no subliminar reconhecimento do carácter incestuoso de todo o erotismo. Todavia, se a representação de um amor *perfeito* como o representado n'*Os Maias* difere das situações amorosas representadas em outros romances, ela alimenta, no entanto, idêntica revelação: a de um amor liminarmente **invivível**.

Poderíamos postular que, num certo sentido, a configuração incestuosa d'*Os Maias* foi por assim dizer *preparada* por todos os romances anteriores, constituindo como que a súmula e a cúpula da tematização erótica na ficção queirosiana[2]. O incesto corresponderia assim a uma espécie de *optimização* da transgressão erótica, traduzindo um mergulho mais profundo naquilo que P. Gay denomina "the frightening and exciting domain of transgression" [cf. Gay 1999 II: 177].

O certo é que, n'*Os Maias*, o incesto corporiza todos os elementos tradicionalmente atribuídos ao erotismo, enquanto paradigma temático do romance ocidental. Em conflito absoluto com a norma, tematiza-lhe maximamente o segredo, o obstáculo, o interdito, a transgressão e a inviabilidade narrativa. Apresenta o aspecto da fascinação ou *monomania* erótica, como efeito de uma força inexorável e fatal, apoiada na biologia e na

[2]Alexander Coleman nota que o conto *José Matias* radicaliza ainda mais o motivo do obstáculo ao amor, revelando-o, talvez, na sua intrínseca natureza de "inner prohibition, pervasive tabu" [cf. Coleman 1980: 240/241].

imaginação, produtora de fantasias e imagens idealizantes. O paralelismo entre os dois amantes representa de forma exemplar a poética erótica da harmonia e da reciprocidade, da simetria e da unificação, da busca de uma totalidade homogénea e fusional, eco talvez da nostalgia de uma unidade e perfeição perdidas, ou de um *repli* narcísico do sujeito [cf. Fusillo 1991: 202/239].

Em resumo: o cruzamento do tema erótico com os temas da hereditariedade e da identidade vai, assim, conceder espessura carnal à fusão entre amante e amado - tornando-a radicalmente **somática**, e não já meramente alegórica.

Podemos, assim, identificar dois níveis distintos de inserção do tema da hereditariedade na obra. Um, explícito, primário e superficial, em que se inscreve a fatalidade de uma família submetida ao "aguilhão da carne", ao pecado erótico e à sucessão de desastres familiares que ele engendra. Outro, mplícito, secundário e profundo, simultaneamente mais carnal e mais simbólico, que explora a efectiva consanguinidade biológica entre os amantes - a qual vai transformar o pecado erótico individual na transgressão a um tabu cultural e, por essa via, devolver a dimensão trágica e antropológica ao erotismo.

No fundo, por uma via estética afim, mas de timbre simbólico absolutamente distinto da de Zola, confirma-se, n'*Os Maias*, a intuição de Hamon sobre a qualidade essencialmente **fantasmática** das fatalidade hereditária que sobredetermina as personagens nos romances zolianos [cf. Hamon 1998: 318]. Podemos dizer que, inversamente, n'*Os Maias*, materializando-se na mulher perfeita, o fantasma erótico se **corporiza**, assumindo explicitamente, **carnalmente**, o seu carácter universal, incestuoso e trágico. Isso traduz um enorme progresso cognitivo, pois formaliza a circunscrição artística de um arquétipo psíquico - e abre caminho à sua superação irónica. A audaciosa representação do amor incestuoso pelo registo realista acautela, assim, todas as zonas de obscuridade simbólica, indeterminação temática, e ressonância mítica.

Por outro lado ainda, devemos enunciar uma última articulação possível do tema do incesto - a articulação **irónica**, dedutível em parte das ideias de Schopenhauer

A concepção da mulher enquanto actor central de uma cena de *quiproquo* organizada pela própria Natureza com o fito da procriação, isco na armadilha da sedução, *máquina de enganar*, teve larga fortuna na literatura finissecular [cf Dottin-Orsini 1993, Roy-Reverzy 1997]. Na generalidade da ficção de Eça de Queirós, multiplicam-se os motivos do logro erótico; em Eça, a ilusão traidora, as armadilhas da aparência e a degradação da revelação

amorosa constituem (como em Maupassant, aliás [cf. Hamon 1996: 148]), a estrutura de base de muitos dos cenários narrativos.

Mas o desejo erótico enquanto manipulação e engano, motivo de raiz provavelmente schopenaueriana, encontra, n'*Os Maias*, uma figuração superlativamente irónica no incesto. O incesto quebra a lógica procriativa do erotismo. Mais do que mera sensualidade enganadora, o incesto inviabiliza a procriação, motivo último da armadilha erótica, fundamento biológico do tabu e da própria sexualidade. O incesto é, assim, a figura da intrínseca **aporia** ou **gratuitidade** do desejo.

A *fatalidade* em que consiste, para os naturalistas, o "instinto genésico" [cf. Borie 1981: 141] adquire pois, no romance, insuspeitada e explícita corroboração: a perversidade constitutiva do erotismo coloca o romance sob o signo do impasse ontológico, e confere um vasto sentido antropológico à própria noção de hereditariedade. Nessa noção pode assim, n'*Os Maias*, grafar-se uma reflexão sobre a própria natureza carnal e humana, uma inscrição mítica da pulsão da morte, do trágico e sua inflexão irónica, no interior do universo romanesco [cf. Deleuze 1969: 373/386]. Latente, está talvez a intuição do poder misterioso da líbido, enigmática energia do corpo, que vai tornar a psicanálise a nova fisiologia da alma.

Conforme recorda Bersani, a literatura realista repousa sobre a nitidez das fronteiras entre a realidade e a ilusão; à medida que o desejo perturba mais gravemente a ordem estabelecida, o romance tende a tornar-se menos realista, mais simbólico [cf.Bersani 1982: 66/68]. Essa qualidade simbólica - violentadora da ordem realista - pertence, por excelência, ao tema incestuoso. N'*Os Maias*, a excepcionalidade do idílio alcança o estatuto do arquétipo: o amor edipiano. E toda a representação erótica actualiza um jogo arriscado, e por vezes indeciso, sobre os elementos que supostamente representam a realidade e aqueles que supostamente representam a ilusão.

O tabu cultural sobre o incesto parece tornar inevitável a contaminação entre o corpo natural e o fantasma. A pulsão e o desejo determinam talvez, em última instância, os traços constitutivos da simbólica corporal. Subsidiário de uma violência cultural fundadora, de uma interdição de base, o erotismo definitivamente instala, no imaginário antropológico do corpo, a perversidade e a complicação. *Complicação e perversidade*, com que Coimbra Martins define, exactamente, o discurso de Eça de Queirós [cf. Martins 1967/8: 325].

2.2. O incesto: entre o mito e a literatura

Sobre o incesto n'*Os Maias*, autores como Coimbra Martins, Machado da Rosa, Alexander Coleman, João Medina, Isabel Pires de Lima, Beatriz Berrini, Américo Guerreiro de Sousa, Pedro Luzes, Maria Manuel Lisboa ou, mais recentemente, Maria Ema Tarracha Ferreira [cf. Martins 1967, Rosa 1979, Coleman 1980, Medina 1980, Lima 1987, Berrini 1990, Sousa 1993, Luzes 1993 e 2000, Lisboa 2000 e 2000[A], Ferreira 2002] têm desenvolvido importantes estudos, sob diferentes perspectivas: biográfica, psicanalítica, sociológica e ideológica, comparativista, mítica. Têm-se, bem ou mal provadas, avançado teses apontando as motivações históricas, ideológicas, psicológicas, arquetípicas ou estéticas do motivo, entre as quais as influências orientalizantes (por exemplo o fascínio pela civilização endogâmica do Antigo Egipto), ou românticas (através da assimilação de Heine, Byron, Shelley ou, mesmo, da sugestão de Camilo).

Machado da Rosa defende com extrema competência a leitura trágica do motivo, inserta numa estrutura dramática, presente na génese e na composição algo *clássicas* do próprio romance, talvez sob influência das ideias defendidas por Machado de Assis [cf. Rosa: 343, 360/379, 398]. Já Coimbra Martins, numa reflexão de pendor ideológico, interpreta o incesto de Carlos da Maia como a representação simbólica de uma certa aristocracia portuguesa contemporânea de Eça: "esclarecida", "cheia de dons", mas "doente de narcisismo", "incapaz de se arrancar à autocontemplação" [cf. Martins 1967: 286/287]. As ideias de Coimbra Martins são retomadas e desenvolvidas por Alexander Coleman [cf. Coleman 1980: 199, 219/231]. Por sua vez, Américo Guerreiro de Sousa radicaliza o teor positivista do incesto n'*Os Maias*, afirmando que é o "romantismo torpe" o principal objecto da sátira e que é esse romantismo que explica, *muito positivisticamente*, quer a tragédia de Pedro quer a tragédia de Carlos. E afirma mesmo: "N'*Os Maias* não há lugar para transcendências" [cf. Sousa 1993: 523]. Pelo contrário, e sugerindo que Eça seria bastante favorável a esta união ideal, própria de seres de excepção, Maria Manuel Lisboa chega a propor que o incesto simbolicamente representaria, à escala nacional, uma opção política redentora: a união de Portugal com a *irmã* Espanha, o federalismo ibérico [cf. Lisboa 2000].

Por não dizerem directamente respeito ao tema do corpo, não desenvolveremos aqui a revisão detalhada desses estudos. Referir-nos-emos apenas, com um pouco mais de minúcia, a um recente ensaio sobre este tema, interessantíssimo texto que, pela sua

originalidade e engenhosidade argumentativa, pode exemplarmente ilustrar os fascínios, e também os perigos de uma análise mítica e psicanalítica. E, por outro lado, servir-nos-á esse comentário de pretexto para concluir esta parte do nosso trabalho, recordando que, no romance, a tematização do corpo e do desejo é indissociável da própria poeticidade textual.

Maria Manuel Lisboa desenvolve um complexo estudo sobre o tema do incesto n'*Os Maias* [cf. Lisboa 2000: 398/411], em que o relaciona, de forma pertinentemente complementar, com o mito platónico do andrógino, com o Édipo, com o narcisismo, com o sentimento de estagnação da pátria e com a biografia do próprio autor. Apreciamos nesse trabalho a intuição certeira com que radicalmente repensa as questões simbólicas do incesto, ligando-as preferencialmente aos conteúdos míticos - e relacionando-as com as problemáticas questões da unidade entre *forma* e *fundo* (ou Carlos/ pátria), colocadas pelo romance. Indirectamente, o estudo vai ainda ao encontro das nossas próprias convicções, ao acentuar, nas representações de Carlos e Maria, uma espécie de movimento de homologação na perfeição física.

No entanto, a noção de "ferida narcisística" em Carlos e Maria, e a interpretação pró-freudiana do incesto como "consolação narcisista" (noções sobre que repousa toda a argumentação desenvolvida), não nos parecem convincentemente apoiadas nos dados romanescos - a não ser que, evitando fazer psicanálise ao autor, nos esforcemos por atingir o *inconsciente*... da personagem. Cremos que os *seres de papel* que são Maria e Carlos não manifestam, *no papel*, a busca de uma "compensação para essa mãe perdida" [cf. Lisboa 2000: 402/403] - mesmo que, efectivamente, muito do sentido do romance repouse na paralipse feminina. Só que a universalização diegética dessa ausência omitida constrói, justamente, uma cuidadosa operação textual de *apagamento de pistas*, através da expansão desviante e *objectivizante* de um dado virtualmente subjectivo, psicológico e individual. É como se esses eventuais elementos psicológicos literalmente encarnassem numa cosmovisão romanesca; ou como se, em termos de Freud, se tratasse não de uma *perversão*, mas de uma *neurose* [cf. Freud 1905/1987: 79/80]. Mesmo assim, seria talvez preferível, como o faz o psiquiatra e psicanalista Pedro Luzes, colocar o diagnóstico clínico de tal perturbação sob o exame global e diacrónico de toda a vida e obra do autor [cf. Luzes 2000].

Isto é: tem a autora-analista basicamente razão, na psicanálise mítica a que procede sobre o texto queirosiano; só que este, como alguns analisandos recalcitrantes, teima em não lha dar. E, no texto queirosiano, parece-nos justamente que é mais importante o processo figurativo da *denegação*, do que a sempre decepcionante *verdade* que ela oculta. É que a *razão* psicanalítica só pode valer enquanto tiver em conta a índole específica do seu objecto; e o objecto artístico, mistificação sublimadora do real, só pode viver, como diz Craft, pela Forma.

Fundado no mito platónico do androginato e na tópica psicanalítica, o trabalho de Maria Manuel Lisboa aparentemente não desenvolve o exame de aspectos técnico-formais, estético-ideológicos e figurativos da maior importância, os quais correlativamente estruturam a tematização corporal e erótica. São elementos dos quais a cenografia incestuosa enuncia, simultaneamente, a representação e a irrepresentabilidade.

Note-se ainda que a variante platónica do mito do andrógino, a que se refere exclusivamente Maria Manuel Lisboa, não é nem a única, nem a mais antiga. De facto, o *Génesis* postula, explicitamente, a bissexualidade de Adão, à semelhança da do Criador. A duplicidade harmoniosa, a *perfeição inicial* dos dois sexos, unidos no primeiro ser humano, se foi esbatida na exegese judaico-cristã, é contudo literal nas Escrituras. O sentido do Pecado Original teria consistido justamente na separação sexual, na aquisição do conceito de distinção e de *diferença* [cf. Miguet 1988: 57/58]. Recordemos que é este o sentido básico da noção lacaniana do *Falo*, enquanto símbolo da diferença e da **falta**, ligada à perda da unicidade ontológica paradisíaca [cf. Pommier 1992].

Além disso, a personagem do Hermafrodita, um outro mito de androginato constante das *Metamorfoses* ovidianas, difere substancialmente dos monstruosos andróginos esféricos do *Banquete*, evocados pela autora (e mesmo no *Banquete* essa história é apenas *uma história*, refutada de resto por Sócrates); ao contrário destes, o hermafrodita de Ovídio é um modelo de perfeição ontológica, ligada directamente ao tema do incesto e, aspecto curioso, à defesa da ociosidade estética - a mesma que embebe as personagens, incestuosas ou não, d'*Os Maias*.

Não caberá no âmbito deste trabalho aprofundar cada um dos mitos do andrógino, possíveis fontes simbólicas - quiçá inconscientes - da temática incestuosa - quiçá generalizada - no romance. Porém, no restrito campo da intertextualidade interna, caberá notar que, quer o *Génesis* quer as *Metamorfoses*, oferecerão material imagético e narrativo bastamente glosado pela obra de Eça e, eventualmente, de mais forte

sugestividade estética do que o platónico [cf. Rosa, Alves 1997]. E, de todo o modo, para além da tematização de Narciso e do andrógino, conviria nessa discussão trazer à colação a riquíssima mitologia literária do **duplo**, da clivagem fantasmática do sujeito e da fissura ontológica, mitologia finissecular entre todas e que o mito de Narciso de modo nenhum esgota [cf. Fernandez-Bravo 1988: 492/531].

De certo modo, é Francisco Dantas quem, de forma miticamente mais despojada, estabelece uma sensata síntese da funcionalidade temática do incesto, à luz da representação ideológica da mulher oitocentista:

> Já em *Os Maias*, observaremos que o incesto, embora também utilizado como fatalidade, apresenta-se sobremodo como oportunidade de discussão, no plano da composição narrativa, das razões controversas ditadas tanto pela Natureza quanto pela Sociedade (consideradas enquanto entidades irreconciliáveis) diante da relação entre o homem e a mulher. [...]
> Assim sendo, é provável que, tentando medir a suficiência ou não dos recursos morais do século XIX na avaliação de uma situação embaraçosa que envolve uma pecadora-inocente como Maria Eduarda, cuja condição feminina é, todavia, verosímil à luz desse mesmo século - a ideologia romanesca, nutrida desses mesmos valores, acabe por decretar a sua própria insuficiência.
> [Dantas 1999: 231, 266]

Deste modo, o incesto permitiria configurar, traduzindo-o no domínio da corporalidade e dos seus tabus, o impasse ideológico e romanesco a que conduzem o imaginário feminino, a temática amorosa e a enunciação do desejo. E permitiria, além disso, questionar o próprio dispositivo ideológico do realismo, no interior do qual, como recorda Bersani, o sujeito do desejo surge um pouco como o expiador exemplar de uma culpa inassimilável e informulável pela coerência quotidiana [cf. Bersani 1982].

Afirma Marc Angenot que a tematização do sexual faz parte de uma ordem cultural; deste modo, a simbólica do sexo não existiria como factor separado mas, pelo contrário, corresponderia sempre ao conhecimento metafórico-metonímico do social, ao qual, de uma forma ou de outra, serve de meio expressivo [cf. 1986: 182]. Não discordamos de Marc Angenot e de uma noção sobre que, efectivamente, este próprio trabalho parcialmente repousa: a tematização do desejo veicula, quase sempre, a tematização de outros conteúdos que lhe são exteriores - em limite, conteúdos ideológicos. Porém, a poderosa vibração erótica d'*Os Maias* permite-nos concluir que, neste romance, a tematização literária da corporalidade e do desejo amoroso, ordenada por uma codificação simbólica e

judicativa, globalmente determinada na obra, nem por isso é menos centripetamente auto-referencial. E, talvez por isso, liminarmente irrepresentável.

Ou seja: se, parafraseando Angenot, é impossível tematizar o corpo erotizado sem tematizar ao mesmo tempo outros elementos integrantes da mesma cosmovisão, é igualmente impossível tematizar literariamente esse corpo sem tematizar simultaneamente a sua desafiante **invivibilidade intrínseca** - a aporia intemporal que ele parece representar para o discurso. Como nos ensina Luhman, esta auto-referencialidade do amor terá sido herdeira das sucessivas e ousadas *paradoxizações idealizantes* que, desde a Antiguidade, foram conquistando para o código íntimo o reconhecimento social da paixão ingovernável e irracional [cf. Luhman 1991]. *Os Maias* parece-nos ilustrar exemplarmente as progressivas exarcebações dessas operações paradoxalizantes - a que o tema a todos os títulos excessivo do incesto vem, afinal, emprestar revigorada, trágica e **somática** credibilidade.

A configuração incestuosa traduz, assim, a inscrição definitiva do erotismo e da corporalidade como centros temáticos da obra, acentuando-lhes a sua natureza de impasse epistemológico, experiência do inviável, do subversivo e do inelutável. García Berrio sublinha a necessidade analítica de contemplar tais *espaços de indeterminação estética*, enunciando, no entanto, a qualidade mais peculiar do significado poético imaginário do texto literário: a sua incoercível tendência à universalização arquetípica [cf. García Berrio 1985: 500/503].

A revelação do vínculo incestuoso entre Carlos e Maria, a sua afinidade genética, pode ser, portanto, a solução romanesca de um impasse ontológico, comum à literatura e ao erotismo, e em nome daquilo que, no essencial, o domínio da criação artística, mistificação sublimadora do real, contém de comum com o Eros - a busca da formulação do segredo de uma **totalidade**, perdida pela falta de fundamento das palavras e resgatada por aquela espécie de fusão comunicativa em que, de certo modo, consiste a poeticidade.

O Eros constitui afinal, segundo George Steiner, um acto semântico, um idioma complexo. A congruência vital entre Eros e linguagem, posta em evidência por Steiner, torna porventura a expressão *encarnação verbal* uma metáfora da própria **literariedade**:

> L'imaginaire qui préfigure et dirige la libido est, à son tour, largement verbalisé, l'acte charnel étant une translation, une traduction du discours intérieur (le verbe qui se fait chair étant, pour cette raison, un *topos* troublant où s'entrecroisent incarnation et carnalité).
>
> [Steiner 1975: 106 *apud* Moura 1978: 67]

3. A unicidade erótica do romance

O universo diegético d'*Os Maias* parece, assim, associar dois princípios estruturantes.

Por um lado, convoca uma tensa *relação piramidal* de acções e actantes convergindo para um desfecho catastrófico clássico, servida por uma temporalidade e uma causalidade que se reconhecem lineares, irreversíveis e contínuas; mas, no seu interior, identificamos uma estrutura cíclica e repetitiva, organizada em torno da perversidade e da inelutabilidade do desejo e do dispositivo da sedução, da irrepresentabilidade do corpo desejado e de uma densa erotização narrativa.

Por outro lado, o romance adapta tal estrutura a um tecido figurativo difuso e vasto, típico talvez do romance naturalista [cf. Hamon: 1998], caracterizado por uma pulverização de personagens, um alargamento temporal, contextual e ambiencial; todavia, verificamos que as próprias qualidades de amplidão, redundância e estagnação de tal tecido figurativo reforçam a impressão de impasse.

Entre a particular *forma* incestuosa e o seu vasto pano de *fundo* cultural, estabelece-se uma poderosa homologia paradigmática e simbólica. A própria tensão dramática instituída pela correspondência causal (e figurativa), entre as intrigas amorosas secundária e principal, traduz essa global laxidão simbólica de um universo cultural organizado pelos esquemas da fusão, da repetição e do impasse identitário. A noção mesma de causalidade romanesca sofre os efeitos dessa homologia e dessa laxidão.

A homogeneidade paradigmática, estabelecida entre a representação deste vasto fundo contextual, e a representação do tema erótico (em tudo o que ele contém de problemático) adquire, pela vectorização trágica, contornos de universalização mítica. E mesmo a sua eufemização final é, de resto, estruturada pelos mesmos vectores da inconclusividade.

O conflito entre Eros e os valores institucionais do *sangue* corresponde à sobreposição de duas temporalidades, duas faces do tempo romanesco: o tempo cíclico, intenso e mítico, o do Eros, do corpo e da natureza; e o tempo contínuo, linear e sucessivo, o da história, da procriação e da genealogia. A falha inevitável da Beleza, da coincidência entre a vida e a imaginação, lamentada por Ega e Carlos nas últimas páginas da obra, articula-se com a impiedade e a inanidade do devir temporal, que só pode ser transcendida pelo fulgor da paixão.

A tensa associação entre intensidade e temporalidade, ciclicidade e sucessividade, permanência e mudança, resolve-se talvez, no final do romance, como propõe Maria Leonor Buescu, pela viragem vitalista, pelo registo da "função epifânica" e pelo redesencadear da "positividade" [cf. Buescu 1986: 119]. Contudo, na realidade, Carlos e Ega reinstalam-se definitivamente no regime do Eros improdutivo e marginal, inconsequente, inofensivo e nulo - no registo secundário da energia, sem a sublimação da estética, da procriação ou do trabalho. Deste modo, a estrutura basicamente **orgânica** e **cíclica** da narrativa mantém-se: o relançamento do desejo (configurado pela corrida atrás do *americano*) realiza-se no interior de um espaço residual, estratificado, sincrético (o de Lisboa e o do Ramalhete), cenários físicos da interioridade identitária, plenos ainda de virtualidades narrativas.

Podemos concluir, assim, que uma visão orgânica do real parece conformar, reciprocamente, a tematização do corpo social, do corpo familiar, da identidade e do desejo. O modelo biológico aplicado à representação do social, assim como a adopção de um ritmo narrativo para-corporal consagram, no romance, a tematicidade básica do corpo e dos seus motivos adjacentes e contextuais: o erotismo, a identidade, a família, a sociedade, o tempo, o espaço.

Verificamos, além disso, que os principais processos de caracterização das personagens centrais do romance - as generalizadas pluri-representatividade, alienação simbólica, metonimização, dissociação e sobredeterminação, que lhes consagrariam uma *carnalidade* programaticamente naturalista - se encontram, eles próprios, submetidos à função autónoma, estruturadora e multiforme do Eros. É o esquema erótico, em última instância, que atribui às personagens os papéis narrativos, lhes constrói o relevo corporal e, através dele, lhes redistribui um destino.

Enunciado a partir da centralidade somática, deíctica e libidinal do sujeito focal, dinamizando o universo diegético e impregnando-o da sua tonalidade arquetípica, é ainda Eros que, em última instância, confere ao romance a sua virtual intemporalidade.

CONCLUSÃO
Corporalidade, Ficcionalidade e Poeticidade

1. Definimos, para este trabalho que ora se encerra, o objectivo de explorar a articulação estabelecida, n'*Os Maias*, entre o dispositivo textual romanesco e a noção de corporalidade. Buscando uma resposta aproximada a várias das interrogações convocadas por esta problemática articulação [cf. *supra* Introdução], concluimos que tal noção afecta e condiciona profundamente este romance.

Esboçando aquilo que denominámos uma *gramática corporal da narrativa*, tentámos dilucidar os vários graus, planos e modos de incidência do corpo no universo romanesco [cf. *supra* III Parte]. Procurámos, igualmente, compreender na obra as funções temáticas da corporalidade [cf. *supra* IV Parte] e, também as formas, figuras e valores da sua ausência, ocultação ou substituição [cf. *supra* II Parte]. Dessa maneira, pudemos verificar que a incidência da corporalidade preenche neste romance um vasto espectro funcional, parecendo recuperar toda a pluralidade epistemológica que caracteriza a própria noção de corpo [cf. *supra* I Parte].

Em primeiro lugar, o corpo detém aqui, verdadeiramente, um **papel hermenêutico**. Desde logo, o motivo fulcral da história d'*Os Maias* consiste no longo processo de busca e revelação de uma verdade corporal oculta. É o valor estruturante da instância biológica que directa e profundamente se implica, a vários níveis e de vários modos, no conflito

central. Essa implicação generaliza-se ao pano de fundo social. Significante primário, a *carne* reivindica o império absoluto na determinação final do sentido. Depois, a extensa adopção da focalização interna submete nuclearmente a narrativa à presença e à perspectiva propriamente físicas de uma personagem. E, por sua vez, a espessura e a consistência física da personagem focal são produzidas através dessa permanente relação de *intercorporeidade* (consonante ou dissonante) com o meio textual que ela habita. A adopção da focalização interna, n'*Os Maias* largamente maioritária, consagra, pois, a narrativa ao carácter eminentemente **relacional** do corpo.

As estreitas e delicadas relações entre a corporalidade e a enunciação constituíram justamente um dos âmbitos da nossa reflexão [cf. *supra* III Parte - IV e V Capítulos]. Por um lado, nesta obra, a *fisionomia vocal* da sua personagem focalizadora principal - com os seus específicos ritmos, respiração, tonalidades, pulsões, projecções - parece amplamente enquadrar e condicionar a figuração do real narrado, constituindo o seu **meio expressivo** privilegiado. Por outro lado, n'*Os Maias*, os dispositivos vocais constituem efectivamente campos de interrelação entre a organicidade e a discursividade, responsáveis não apenas pela caracterização psicológica das personagens mas, antes de tudo o mais, pela representação do ritmo, da espessura e da específica flexão do seu traçado físico [cf. *supra* III Parte - III Capítulo].

Nessa medida se poderá entender na obra a actualização da noção, aduzida por José Gil, de voz enquanto "princípio directivo dos ritmos corporais", manifestando não apenas as intensidades do corpo mas, de facto, constituindo-as fisicamente enquanto orgânica **expressão** do sujeito [cf. Gil 1997: 88/89]. A reconhecida plurivocidade do romance radicaria, assim, numa literal *pluri-expressividade*: na representação de um cruzamento múltiplo e dialéctico de diferentes timbres físicos e de diferentes respirações.

Além disso, e em grande parte, o corpo romanesco é, n'*Os Maias*, representado como produto da modelização **social**, eco das convenções culturais e estético-ideológicas atribuídas ao ambiente ficcional representado. É um corpo fortemente *socializado*, em conjunção ambiguamente especular com o seu meio. As actividades de *ver* e *ser visto*, aquilo a que podemos chamar o *sistema óptico* romanesco [cf. Hamon 1998] de algum modo estruturam as representações físicas nesta obra, deslocando para a visibilidade e para a aparência social o eixo da identificação pessoal, dos seus sentidos, e dos seus efeitos. Nesse sentido, podemos rastrear n'*Os Maias* vestígios das figuras-cicerones, simulacros naturalistas do narrador. E nesse sentido também, a valorização textual do olhar do outro,

das relações intersubjectivas, testemunha uma sensibilidade literária aos elementos **psicossociológicos** da estruturação da identidade corporal.

Efeitos de sedução, de repulsa, marcas de prestígio, ou de irrisão - efeitos e marcas de matriz eminentemente **cultural** - obedecem, neste romance, a uma cuidadosa e coerente sintaxe corporal. E a coreografia minuciosa dos comportamentos físicos representados (da gestualidade à gastronomia, passando pela corte amorosa ou a agressividade) imprime à representação corporal, na obra, uma coerência sistemática, um rigor documental de recorte sociológico.

O corpo romanesco revela-se, n'*Os Maias*, o referente básico da unicidade identitária das personagens. Personagens sempre orgânicas, profundamente plásticas, ou icónicas, a sua representação física parece, por um lado, oscilar entre os dois modos corporais tipificados por Bakhtine [cf. 1970: 314/320]: entre o corpo *clássico* - equilibrado, preciso, individualizado, contido, eminentemente visto do exterior, e em que predomina a alusão anatómica orientada para o *alto*, tal como o corpo de Afonso, o de Carlos, ou, até certo ponto, o de Craft; e o corpo *grotesco* - excessivo, expansivo, desmultiplicado em várias personagens, protuberante, gesticulante, penetrado de menções *baixas* ou mesmo abjectas - como o corpo de Dâmaso, Eusebiozinho, Ega, Alencar ou Palma. Mas tal oposição, por outro lado, não esgota a tipologia da menção corporal neste romance: a corrosão irónica projecta-se, também, em corpos respeitáveis, graves e *clássicos* como os de Steinbroken, Gouvarinho, Guimarães ou Castro Gomes; e um indefinível sentido erótico impregna a representação de corpos excessivos, como o de Maria Monforte, ou nebulosos, como o de Maria Eduarda.

O processo de mediação corporal da personagem com o seu meio inclui, efectivamente, a dimensão **fantasmática**: em grande parte das representações corporais do romance prevalece, na verdade, o imaginário (erótico ou caricatural) sobre o anatómico. Além disso, uma parte determinante do sentido da história reside nas ambíguas relações estabelecidas entre o sonho e o malogro, quase sempre por intermédio da dialéctica entre a verdade e a aparência física. A própria noção de identidade é, no romance, cunhada sobre o fantasma [cf. *supra* II Parte - A Ausência, IV Parte - II, III, e IV Capítulos].

Neste romance, o corpo biológico é, simultaneamente, um corpo socializado, convencional e afectivo, fortemente imbuído de simbolicidade; e, assim, n'*Os Maias*, a noção de corporalidade em muito transcende a perspectiva orgânica, para recuperar todos os obscuros valores da líbido.

2. Um modelo de leitura do corpo romanesco permite assim ler, a partir da referência corporal, a totalidade da realidade ficcional - tanto aos níveis da sua lógica, temporalidade, temática e simbólica narrativas, quanto nos planos da história, da narração e do discurso, nas suas várias categorias e processos de representação e composição [cf. *supra* III e IV Partes]. Neste romance, o sentido parece deixar-se estruturar em torno do corpo.

É o corpo, *significante flutuante*, transdutor de códigos e suporte dos sentidos [cf. Gil 1997], a categoria que melhor permite a instalação, n'*Os Maias*, dos *mecanismos de universalização imaginária* [cf. García Berrio 1994: 455/456, 460/467], mecanismos que presidem à figuratividade romanesca e aos regimes simbólicos que a estruturam. Organizado numa sintaxe figurativa global, directamente responsável pela estruturação progressiva do sentido [cf. Burgos 1982: 170/171] - o imaginário corporal submete-se na obra a uma lógica simbólica e estética, que o constitui como uma resposta figurativa, uma representação plástica e estilística dos eixos de valores em jogo: uma específica **poética**.

A **poética corporal** d'*Os Maias* é, evidentemente, enquadrada pela deontologia literária e pela tradição retórica [cf. Mitterand 1987:107/108] do realismo/naturalismo, tal como brevemente a descrevemos na I Parte. De facto, neste romance, ao nível da representação física, não se abdica da estética da exaustividade, da homogeneidade e da legibilidade, nem da miragem da coerência, da referencialidade e da garantia documental e crítica do relato [cf. Citti 1987, Hamon 1982: 164/166 e *supra* III Parte - I, II e III Capítulos]. Tais preocupações são atestadas, além do mais, pela repetição anafórica dos comportamentos e das tendências do corpo social e das personagens centrais, da legibilidade somática dos sinais que ostentam, comandados remotamente pelas constrições sintagmáticas de uma causalidade física retroactivamente orientada. De um modo mais geral, tais características caucionam uma corrente leitura *familiar*, *hereditária*, *histórica* e naturalista da intriga, dirigindo as figurações narrativas em função de uma história orientada para uma progressiva revelação, uma decadência e uma aniquilação propriamente **físicas** [cf. *supra* III Parte - V Capítulo e IV Parte - II Capítulo].

Parece assim construir-se um sistema corporal anafórico e dualista, definido pela clareza dos contrastes materiais entre as personagens, pela disseminação das suas categorias corporais, pela modulação das suas relações através da proximidade física ou biológica, e dos vínculos de atracção ou de repulsa que as ligam ou afastam. Tal sistema agrega, ainda, um ritmo cíclico e uma concepção para-biológica da narrativa, que pode fundir as

esferas e as atribuições dos corpos social, familiar e erótico. Constitui-se, desse modo, como que um primeiro patamar de leitura, repousando na bipolaridade axiológica, na nitidez e na coesão figurativa; tal **regime diurno** é como que o regime oficial do romance, o seu regime explicativo de referência, traduzindo uma intenção realista, crítica e reformista. Várias vezes o assinalámos: a **visão sistematizante** proporcionada pelo regime antitético constitui a linha medular do imaginário corporal do romance.

Tal enquadramento não oblitera, contudo, o que há de ambivalente, pluristratificado e latamente poético na representação corporal do romance. A garantia e a segurança de um sentido estruturado, propiciadas por tal regime, são complementadas, e em limite subvertidas, por uma dispersão de sinais que parece governar, subterraneamente, a figuratividade romanesca. Como o próprio corpo, o texto é um "pedaço de matéria" precariamente organizado, sempre ameaçado pela heterogeneidade e pela dissolução simbólica.

Por muitos modos se subverte, no que à representação física diz respeito, a monossemia dos termos e unidades manipulados pela narrativa [cf. Hamon 1982: 155], e se inflacionam os níveis de ambiguidade e de poeticidade do enunciado [cf. *supra* II Parte, III Parte - III, IV e V Capítulos, IV Parte - II, III e IV Capítulos]. Ora tais características de ambiguidade, simbolicidade, polivalência e reversibilidade da representação física comprometem, ponto por ponto, as características de univocidade, transparência e legibilidade do discurso realista [cf. Todorov 1982]. Além disso, as elipses, os desnivelamentos irónicos da enunciação, os atrasos, os logros, esperas, distorções, expectativas, *suspense* - processos dilatórios propriamente romanescos - enfraquecem a autentificação enunciativa e contradizem fortemente esse *horror ao vazio informativo*, que Hamon identifica no discurso realista [cf. Hamon 1982: 150/161]. A paralipse inicial corresponde mesmo à sonegação de um elo essencial nos dados propriamente **físicos** da narrativa.

A introdução subversiva de matizes, ausências, obliquidades e dissonâncias, a desmultiplicação contraditória de sinais inquietantes, mitos e sombras fascinantes - debilita, como inúmeras vezes verificámos, a coerência maciçamente ideológica da obra.

Um segundo regime simbólico se insinua, em alternativa ao da antítese: o da antífrase **nocturna** (ou barroca [cf. Petit 1987: 429/438]). Sob os modos da visão desviante do monstruoso grotesco [cf. Monteiro 1990], da fantasia estética ou do delírio erótico [cf. *supra* III Parte - V Capitulo e IV Parte - III, IV e V Capítulos], tal regime desmultiplica a matriz sensorial ou abdominal das figurações, desorganiza-as e confunde-as na acumulação

fantasmática, na plétora fascinante ou na irrisão: tudo é igual ao seu contrário, tudo se dissolve em insignificância, "não vale a pena viver" - e tudo "depende inteiramente do estômago". A satírica relativização de todos os sistemas, escolas ou opiniões, a representação do fundamental irrealismo de todos os enunciados téoricos, a *falência da pedagogia* [cf. Sacramento 1945: 239] - integra assim a ironia, poderoso factor de subversão, nos esquemas simbólicos nocturnos.

Uma específica poética do corpo parece congregar, portanto, elementos do realismo e da ironia, do grotesco e do erótico - fundindo-os numa peculiar estilização literária da imaginação física. Uma específica e queirosiana *estética do pormenor*, explorada por Carlos Reis [cf. 2002], pode assim ultrapassar os desígnios de autentificação e coerência que, nos autores realistas e naturalistas, se reveste o gosto pelo detalhe material [cf. Barthes, Hamon, Todorov 1982]. A detalhada representação corporal n'*Os Maias* parece, de facto, devedora de outras lógicas ainda: a da **jubilação material**, propriamente libidinal ou carnavalesca, e a da **sedução icónica**, que impregnam o discurso e lhe criam por vezes a sugestão de *densidade física* [cf. Vernier 1996: 7], a insinuação quase *cenestésica* das suas flexões, sensações, obscuridades, desejos e abismos.

3. O erotismo e a ironia parecem pois constituir, neste romance, duas estruturas perturbadoras da clara antítese que rege a categorização corporal realista - e dois factores maiores da poeticidade romanesca. Embora de tonalidade aparentemente contrária, a ironia e o desejo detêm poderes em comum: afectam a representação, introduzem-lhe um desvio de perspectiva (uma distorção ou uma obliquidade), e possuem a capacidade de subverter os sistemas de verosimilhança, as teorias racionais e as cartilhas abstractas. O corpo é o *topos* privilegiado da polarização irónica - e também da erótica. A ironia e o desejo, cada um a seu modo, testemunham dos ilusórios e inescapáveis poderes da condição carnal.

Perturbador da ordem realista [cf. Bersani 1982] o desejo é, n'*Os Maias*, figura narrativa maior e motor da história [cf. *supra* III Parte - II Capítulo]. Ancorados na noção de **falta** - uma falta que, nesta obra, parece estruturar todo o erotismo e toda a diegese [cf. *supra* II Parte - A Ausência] - o desejo e a erotização espacial podem constituir as estruturas centralmente responsáveis pela reorganização estética da figuratividade (e da própria história).

Figura cristalizadora do movimento de abstracção do corpo, próprio da escrita, a **ausência eloquente** parece constituir, n'*Os Maias*, a figura que exprime essa nostalgia da

presença material, esse fascínio pelo orgânico: nostalgia e fascínio que o signo verbal apenas pode enunciar sob o modo da perda. Os signos da ausência circunscrevem uma misteriosa zona de irradiação da presença (sempre projectada, mais que definida, a partir de um pormenor, uma lacuna ou uma atmosfera), permitindo a deriva metonímica, a abertura do campo imaginário e a superação metafórica da representação verosímil. Em certas descrições (ou *aporias descritivas*) d'*Os Maias*, o discurso romanesco parece designar menos o objecto do que a sua ausência [cf. Le Huenen & Perron 1985: 79 e *supra* II Parte]. Recorda Léo Bersani:

> [...] en art, le manque existentiel du désir est ressenti comme une plénitude d'images; dans le monde de mots qu'est la littérature, la réalité manquante est présente dans le langage qui affirme son absence. [Bersani 1982: 76]

N'*Os Maias*, a ausência pode ainda funcionar como uma espécie de *diagrama mínimo* do romance: a tutela da ausência é introduzida pela paralipse inicial que, truncando a identificação da família Maia, lhe suprime o elemento feminino e a vinculação propriamente *carnal* da identidade [cf. *supra* II Parte, III Parte - V Capítulo e IV Parte - II, III e IV Capítulos]. Desta forma, podemos localizar na **dissociação estrutural** ocasionada pela perda da motivação *substancial* a origem desse *déficit* ontológico generalizado e dessa fundamental ambivalência que atinge, n'*Os Maias*, o domínio da sintaxe figurativa. As figuras da falha e da dissociação semiótica podem, assim, reger a própria alternância dos regimes do imaginário, originando duas formações complementares: a medular formalização paterna (racionalista e antitética, mas corroída pela ironia) e a caótica carnalidade materna (efusiva, intimista, repetitiva, fascinante, terrífica).

Sob esta perspectiva, podemos dizer que a rica produtividade da ausência, n'*Os Maias* (ausência diegética, simbólica e poeticamente investida de um imenso poder de ressonância), testemunha de outras ausências ou **insuficiências semiológicas** aqui pressentidas. Uma delas pode ser a da própria representação referencial realista, limitada ao regime da visibilidade, da coerência racional e da verosimilhança. Outra, aquela que decorre da misoginia cultural da época, que se encarniça contra a mitificação do feminino. Este romance representa, antes do mais, um gesto de reconciliação literária com o feminino sublime, cuja idealização erótica maximamente se representa, se espectraliza, se denega, se eterniza.

É uma reconciliação que parece, no último Eça (por exemplo n'*A Cidade e as Serras*, em *Frei Genebro* ou n'*A Perfeição*), consistir antes de tudo num **regresso ao corpo**, ou até numa santificação da carnalidade natural e humana: no seu grotesco, na sua incompletude, na sua sensibilidade, nos seus apetites, na sua força e, até, na sua mortalidade. Recentrar o indivíduo no seu corpo - no que ele integrativamente contém de orgânico, social e libidinal - pode portanto equivaler, nos últimos textos de Eça, à representação de um reencontro do sujeito com as próprias origens, um apelo à acção física libertadora e humanista, um resgate carnavalesco do riso e da desordem, uma reabilitação da fantasia [cf. Cortesão 1970, Sérgio 1976, Grossegesse 1991, Lopes 2000] - e, também, uma reabilitação do apetite e do desejo [cf. Vilela 2000].

4. N'*Os Maias*, a temática orgânica e a representação do corpo - mesmo que pelo seu desvio, ausência, ou perda - concentram, pois, os sentidos essenciais da narrativa.

Verificámos, até aqui, que os poderosos dispositivos criadores de efeitos de coerência mimética se aliam, n'*Os Maias*, à diversidade e à riqueza figurativo-simbólica. Tal como começámos por assinalar, um dualismo epistemológico (homólogo àquele que generalizadamente caracteriza a reflexão sobre o corpo [cf. *supra* I Parte]) parece neste romance implicar uma tensa associação entre o carnal e o simbólico, como entre o corpo da sátira e o corpo do desejo. A representação do corpo pode assim mobilizar as relações problemáticas, complementares e especificamente **poéticas**, mantidas entre o sentido do real social, traduzindo as intimações do meio, e a projecção fantasmática, representando as pulsões libidinais subjectivas.

O trajecto literário susceptível de compatibilizar esta peculiar poética do corpo processará, sem dúvida, as qualidades de *impressionabilidade*, *supersensualidade* [cf. Cortesão 1970: 30/32] ou de *sensorialidade*, *pansensualismo* e *impressionismo* [cf. Da Cal 1981: 82/83] do estilo queirosiano.

Recorde-se que a variedade qualitativa, a densidade e riqueza de aspectos, esquemas e regimes figurativos e simbólicos, a pluralidade e complementaridade de pontos de vista e campos de presença, a intensidade, a vivacidade e a plurimodalidade das percepções representadas - constituem precisamente, segundo Jacques Fontanille, as fontes maiores da **iconicidade** das figuras do texto, e sua condição de plenitude estética [cf. Fontanille 1996: 181]. Conforme já tentámos ilustrar neste trabalho [cf. *supra* IV Parte - I, III, IV e V Capítulos], partimos do princípio de que a pulverização figurativa, enunciativa e

metaficcional, conseguida, entre outros processos, pelo registo da alusão estética e das suas correspondências simbólicas com a ficção, tem por efeito a impregnação textual por uma generalizada *iconicidade intersemiótica* - manifestação de um pouco platónico amor pela imagem. O erotismo queirosiano é idólatra, segundo Eduardo Lourenço [cf. 1994: 248]. Essa refracção múltipla da figuratividade, sob os modos eminentemente corporais da visualidade, da sensorialidade, da metonímia e da alegoria, é um factor responsável pelo estabelecimento das amplas semantização e figurativização do universo diegético.

Ora essa mesma iconicidade pode justamente corresponder àquela *tendência exteriorista e imagética* que é, em Eça, deplorada por António Sérgio. Concebida pelo ensaísta (como, aliás, pelo pensamento platónico e pela própria psicanálise) como uma inferioridade criativa ou cognitiva, a imaginação figuradora do discurso queirosiano - responsável pela fútil procura de relevo e de cor, e oposta à superior e espiritual fantasia relacionadora - é considerada por Sérgio um perigo para o pensamento sério [cf. Sérgio 1976: 69/74, 104]. No entanto, sabe-se que a concepção imagística é, em si própria, uma espécie de mais-valia da representação verbal. Georges Kassai, que se empenha em traçar as relações entre a estética literária, o estilo e o inconsciente, mostra que a figuração estilística - a *imagem* - está presente mesmo nos termos linguísticos mais abstractos, sendo um fenómeno constitutivo da língua, sujeita aos processos inconscientes que presidem à simbolicidade: mecanismos de defesa, projecção, constituição da identidade, antropomorfismo.... [cf. Kassai 1986: 85/86]. Lembremos que, para Paul Ricoeur (e, antes dele, para Lotman), a concepção imagística do discurso literário - a sua *iconicidade* - corresponde a um *aumento estético* do real: o real representado é, assim, "um real mais real do que a realidade ordinária" [cf. Ricoeur 1987: 52/53].

Nesse sentido se pode melhor compreender esse superior *alvo estético* perseguido por Eça que, semelhante ao processo parnasiano, consiste segundo Óscar Lopes na *transfiguração do real*, através da busca dos efeitos de imaginação sensorial, como forma de atingir um mundo que ultrapassa a visão figurativa comum [cf. Lopes 1999: 119/122].

No entanto, para Dominique Combe, é a própria **referencialidade** do discurso romanesco, pela expressão de aspectos esquematizados miméticos do real, a verdadeira condição da sua iconicidade:

> Il faut une certaine "transparence du signe" pour que s'affirme l'iconicité d'un discours. L' iconicité de la fiction, qui explique son pouvoir d'illusion sur le lecteur, tient donc à sa fonction référentielle, que remplissent les aspects schématisés du réel. [Combe 1985: 47 - comas da autora]

A iconicidade do romance (a sua capacidade de fazer nascer imagens mentais no leitor) parece, assim, indissociável da problemática da *ilusão realista*, e da concomitante suspensão da incredulidade por parte do leitor [cf. Combe 1985: 36/38]. Ou seja: a visão sistematizante e referencial - que medularmente encontrámos n'*Os Maias* associada a um regime simbólico dualista e realista - fertiliza, em última análise, a riqueza icónica do discurso, a sua qualidade propriamente visualista, mantendo a ligação mimética com o real extra-literário e dando a impressão de uma *quase-realidade* própria e viva [cf. Combe 1985: 43/44].

N'*Os Maias*, a própria verosimilhança contribui, portanto, para a prevalência do estrato icónico, expressa na global **hipotipose**, característica maior do estilo queirosiano. Afinal, não caracteriza Machado da Rosa explicitamente *Os Maias* como *um fresco caricatural, um retrato vivo e dramático, pintado com paciência, esmero, e um extraordinário sentido das cores e contrastes* [cf. Rosa: 343]?

Ut pictura poesis, preceito que exprime uma rivalidade possivelmente intemporal e intransitiva entre a arte verbal e a arte plástica [cf. Guerreiro 1984], inspira sem dúvida este romance, como, aliás, toda a literatura de finais do século XIX, cuja *obsessão pela imagem* foi recentemente sistematizada por Philippe Hamon [cf. 2001: 7], uma obsessão que talvez integre em pleno o seu projecto ideológico e estético - mesmo que os autores finisseculares oscilem entre a *iconofilia* e a *iconofobia*.

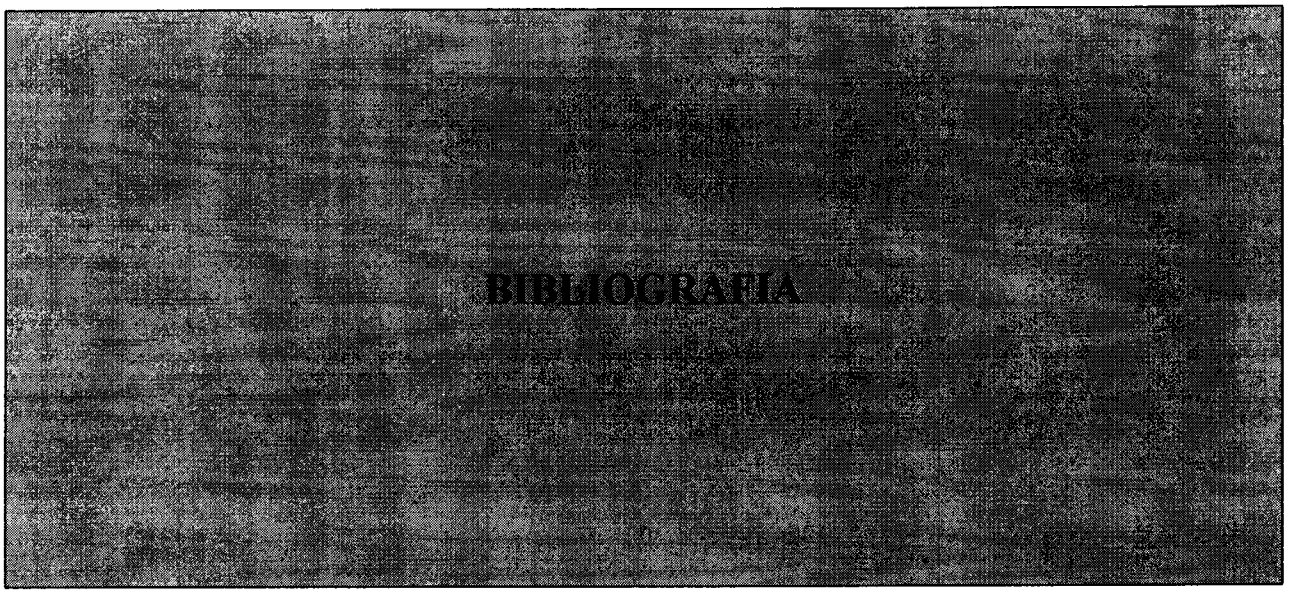
Mas uma específica pulsão para amar imagens, animando-as do sonho da representabilidade total (o da captação, pelo discurso, da forma, da substância e da misteriosa "energia oculta" dos corpos vivos, como o de Maria Eduarda) parece, em Eça, consistir numa espécie de ideal estético absoluto. É essa, afinal, a "prosa que não há", a prosa detentora de todas as qualidades propriamente **materiais**: o cristalino, o aveludado, o ondeante, o marmóreo, o luminoso, o subtil - e, sem a qual, diz Fradique emocionado, é uma inutilidade escrever [CFM: 105/106]. A antecipação da perfeição (ou a antecipação da abstenção e do silêncio) pode, como lembra Jauss, funcionar aqui sob a forma de noção heurística [cf. Jauss 1985: 20].

A corporalidade romanesca é, também, uma noção propriamente heurística n'*Os Maias*. Elemento estruturante da narrativa e agente principal da criação do seu sentido, a noção de corpo romanesco convoca, como vimos, as questões mais vastas da iconicidade e do poder sensível dos enunciados, primeiros responsáveis pela produção do efeito estético e

da poeticidade romanesca. A relação entre o corpo e a narrativa pode, de facto, actualizar um vertiginoso jogo de tensões estéticas e semiológicas: a tensão entre substância e forma, entre ícone e signo, a tensão entre poeticidade e ficcionalidade, entre verosimilhança e simbolicidade, entre figuratividade e narratividade.

Nessa sinuosa e desviante oscilação entre corpo e discurso, entre percepção e projecção, se joga talvez a central poeticidade deste romance. Lugar material de um impasse ideológico e de um desafio semiológico, lugar de todos os oximoros, a meio caminho entre o material e o simbólico, o corpo n'*Os Maias* parece constituir como que uma das *metáforas dominantes* de que fala Ricoeur [cf. 1987: 76] - metáfora que conjuga e dispersa, compatibilizando imagens diversas e convocando conceitos mais universais. As *evidências da matéria*, notou Eduardo Lourenço em Jorge de Sena [cf. Lourenço 1982: 7], podem conter um mundo de transcendências.

A cintilação visível do fascínio sensual coloca, neste romance, o *corpo* na origem da *ideia* - tal como, poeticamente, lhe pertence. E uma "doce perspicácia dos sentidos" pode materializar, n'*Os Maias*, **o corpo do sentido**.



1. Bibliografia Queirosiana

1.1 Bibliografia activa (obras de Eça de Queirós)

ACAS - *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s./d.

AICR - *A Ilustre Casa de Ramires* (edição de Elena Losada Soler), Lisboa, IN/CM, 1999

AR - *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil, s./d.

CICL - *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

CIFM - *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello, s./d.

Co - *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, 1998

NC - *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s./d.

OCPA - *O Crime do Padre Amaro: 2ª e 3ª versões* (edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, IN/CM, 2000

OM - *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

OPB - *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

TI-IV - *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)* (edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante), Lisboa, IN/CM, 2002

1.2 Bibliografia Passiva (Estudos Queirosianos)

Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/ IV Encontro Internacional de Estudos Queirosianos (prefácio de Carlos Reis) (2002), 2 vol.s, Coimbra, Almedina/ ILLP

ALVES, Dário M. de Castro (1992), *Era Tormes e amanhecia. Dicionário gastronómico cultural de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros do Brasil

(2001), *Roteiro de Os Maias de Eça de Queiroz, e de todas as comidas e bebidas do romance*, Lisboa, Hugin Editores

ALVES, Manuel dos Santos (1997), "Ecos ovidianos na obra de Eça de Queirós" in Miné, Elza e Caniato, Benilde Justo (org.), *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, pp. 336/343

ASSIS, Joaquim Maria MACHADO de (1979), "Eça de Queiroz: *O Primo Bazílio*" in *Obra Completa*, vol. 3, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 903/913

BERARDINELLI, Cleonice (1971), "Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queiroz", in *Colóquio/Letras* nº2, Junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 20/30

BERRINI, Beatriz (1984), *Portugal de Eça de Queiroz*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa de Moeda

(1990), "O incesto: traço romântico da ficção queiroziana?" in *Eça e Os Maias, cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos* (Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988), Porto, Asa, pp. 31/38

BISMUT, Roger (1982), "*Os Maias*: imitação flaubertiana, ou recriação?", in *Colóquio/Letras*, 69, pp. 20/28

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1985), "O regresso ao Ramalhete", in *Ensaios de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, pp. 104/119

CARVALHO, Mário Vieira de (1999), *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Colibri

CIDADE, Hernâni (1985), "Eça de Queirós e a cultura do seu tempo" in *Século XIX. A revolução cultural e alguns dos seus mestres*, Lisboa, Presença, pp. 57/77

COELHO, Jacinto do Prado (1976), "Para a compreensão d'*Os Maias* como um todo orgânico", in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, pp. 104/119

COLEMAN, Alexander (1980), *Eça de Queirós and European Realism*, Nova Iorque/Londres, New York University Press

CORREIA, Natália (1971), "A ausência de Eurídice em Eça" in *Diário de Notícias - Artes e Letras*, 26 de Agosto, Lisboa, p. 17

CORTESÃO, Jaime (1970), *Eça de Queirós e a questão social*, Lisboa, Portugália

CUNHA, Maria do Rosário (1997), *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*, Coimbra, Centro de Estudos de Língua e Cultura Portuguesa - Universidade Aberta

Da CAL, Ernesto GUERRA (1981), *Língua e estilo de Eça de Queiroz* (3ª ed.), Coimbra, Almedina

(1983), "Eça de Queirós" in Coelho, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega e Estilística Literária* (3ª ed.), Porto, Figueirinhas, pp. 886/890

(1975/1984), *Apéndice. Bibliografía queirociana sistemática y anotada* e *Iconografía artística del hombre y de la obra*, (6 volumes), Coimbra, Por Ordem da Universidade

DANTAS, Francisco J. C. (1999), *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, Sergipe, Universidade Federal de Sergipe

DELLILE, Maria Manuela Gouveia (1990), "O motivo romântico e heiniano das estátuas de mármore nos folhetins *Notas Marginais* e no romance *Os Maias* de Eça de Queirós", in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva, pp. 1017110

Eça de Queirós et la culture de son temps. Actes du Colloque (Paris, 22 e 23 de Abril de 1988), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian

Eça e Os Maias, cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos (1990), Porto, Asa

FERRAZ, Maria de Lourdes (1990), "Empatia e processo irónico: Eça de Queirós e Abelaira, in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva, pp. 93/100

(1991), "Eça de Queirós: romantismo e ironia realista",in *Actas do Segundo Congresso Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, pp. 47/61

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (2002), "O incesto na obra de Eça: sugestão de um romance de Camilo?", in *Clube do Coleccionador*, nº1 (Mar/Abr/Mai), Lisboa, Direcção de Filatelia dos C. T. T., pp.14/15

FERRETTI, Regina M. (1997) "Eça de Queirós e a ilustre casa do universo feminino" in Miné, Elza & Caniato, Benilde Justo (org.), *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, pp. 685/691

FLORY, Suely F. V. (1997), "O Ramalhete e o código mítico: uma leitura do espaço em *Os Maias* de Eça de Queirós", in Miné, Elza & Caniato, Benilde Justo (org.), *150 Anos com Eça de Queiroz. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*, S. Paulo, U.S.P., pp. 487/495

FREELAND, Alan (1989), *O leitor e a verdade oculta. Ensaio sobre Os Maias*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

GARCEZ, Maria Helena Nery (2002), "O amor e seus casos simples..." in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/IV Encontro Internacional de Queirosianos* - II vol., Coimbra, Almedina/ILLP, p. 727/737

GOMES, Simone Caputo (1988), "Caracterização de personagens" in Matos, Alfredo Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz* (2ª ed.), Lisboa, Caminho

GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1943), *As mulheres na obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Clássica Editora

GROSSEGESSE, Orlando (1991), "Sobre a 'Re-Carnavalização' em *A Cidade e as Serras*" in *Queirosiana*, nº1, Tormes, Associação dos Amigos de Eça de Queirós

JESUS, Maria Saraiva de (1997), *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista* (tese de doutoramento em Literatura Portuguesa), Universidade de Aveiro

KEATES, Laurence W. (1966), "Mysterious miraculous Mandarin. Origins, literary paternity, implication in ethics" in *Revue de Littérature Comparée*, nº4 (Out/Dez.), pp. 497/525

LIMA, Isabel Pires de (1987), *As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica d' Os Maias de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho

(1990), "Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal", in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva, pp. 43/54

(1997), "Erotismo e olhar em *Alves & Cª*", in *Homenagem a Ernesto Guerra Da Cal*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 241/251

(1997A), "Fulgurações e ofuscações de Eros: *O Primo Basílio*", in Miné, Elza & Caniato, Benilde Justo (org.), *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, pp. 715/722

LISBOA, Maria Manuel (2000), "*Os Maias*: narcisismo, incesto, amor e pátria" in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 398/411

(2000A), *Teu amor fez de mim um lago triste. Ensaios sobre "Os Maias"*, Lisboa, Campo das Letras

LOPES, Óscar (1984), "Três livros de Eça: *O Mandarim*, *A Relíquia*, *Os Maias*" in *Album de família. Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho, pp. 69/114

(1994), "O narrador d'*A Relíquia*", in *A Busca do Sentido. Questões de Literatura Potuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 67/86

(1999), Eça de Queirós" in *5 motivos de meditação (Ensaios sobre Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro e Fernando Pessoa)*, Porto, Companhia das Letras, 77/124

LOPES, Rui da Costa (2000), *O segredo do cofre espanhol. Notas para um ideário filosófico de Eça de Queiroz*, Lisboa, IN/CM

LOURENÇO, António Apolinário (2000). *O grande Maia. A recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*, Braga, Angelus Novus

LOURENÇO, Eduardo (1994), "Eros e Eça", in *O Canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, p. 243/251

LUZES, Pedro (1993), "Incesto Fraternal" in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 520/522

(2001), *Sob o manto diáfano do realismo. Psicanálise de Eça de Queiroz*, Lisboa, Fim de Século

MACHADO, Álvaro Manuel (1984), *O "francesismo" na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

(1990), "A música em Eça de Queirós: modelos literários e referências culturais", in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva, pp. 111/121

MAGALHÃES, José Calvet (1994), *José Maria, a vida privada de um grande escritor*, Amadora, Bertrand

MARTINS, António Coimbra (1967), *Ensaios queirosianos*, Lisboa, Publicações Europa-América

(1967/8), "Eva e Eça", in *Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, tomo XXVIII-XXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 287-325

MARTINS, Odete R. G. de Barros (1989), "Para um estudo da descrição em *Os Maias* - leitura de algumas descrições de interiores", in *Brotéria*, Lisboa, nºs 127 e 128, pp. 511/523 e 65/73

MATOS, Alfredo Campos (1988) (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz* (2ª ed.), Lisboa, Caminho

(2000) *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho

MEDINA, João (1974), *Eça político*, Lisboa, Seara Nova

(1980), *Eça de Queiroz e Geração de 70*, Lisboa, Moraes

(2000), *Reler Eça de Queiroz. Das Farpas aos Maias*, Lisboa, Horizonte

(2001), "Eros contra Cristo: de Lisboa a Jerusalém e volta: estudo sobre *A Relíquia* de Eça de Queiroz", Cascais, Câmara Municipal

MENDES, Margarida Vieira (1974), "'Pontos de vista' internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*", in *Colóquio/Letras*, 21, Lisboa, pp. 34/47

MENEZES, Afonso Augusto F. de C. Bourbon e (1943), "As mulheres na obra de Eça de Queirós" in *Diário de Notícias*, 30 de Agosto, Lisboa, p.1

MENEZES, Djacir (1970), *Crítica social de Eça de Queiroz*, Rio de Janeiro, Livraria São José (2ª ed., Fortaleza, Imprensa da Universidade do Ceará, 1982?)

MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org.) (1997), *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP

MÓNICA, Maria Filomena (2001), *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal

MONIZ, Edmundo (1993), *As mulheres proibidas. O incesto em Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, José Olympio

MONTEIRO, Agostinho dos Reis (1976), *Ideologia pequeno-burguesa de Eça de Queirós*, Porto, O Professor

MONTEIRO, Ofélia Paiva (1990), "A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*", in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva, pp. 15/42

(1990 A), "Napoleão e o Segundo Império n'*Os Maias*: da produção de verosimilhança ao funcionamento simbólico", in *Eça e Os Maias, cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos* (Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988), Porto, Asa, pp. 167/172

MOURA, J. de Almeida (1983), "*Os Maias*, ensaio alegórico sobre a decadência da nação", *Cadernos de Literatura* nº 14, Out., INIC/ Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 46/56

NUNES, Maria Luísa (1976), *As técnicas e a função do desenho de personagens nas três versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello

OLIVEIRA, Maria Teresa V. M. de (1997), *A mulher e o adultério nos romances Effi Briest de Theodor Fontane e O Primo Bazílio* (tese de doutoramento em Literatura Alemã), Universidade do Porto

ORTIGÃO, J. D. Ramalho (1945), "Sobre Eça de Queiroz" in *Figuras e Questões Literárias, tomo II - Perfis de Escritores e Problemas de Estilo*, Lisboa, Clássica Editora, pp. 5/44

PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), "Un regard sur l'imaginaire queirosien: passages et métamorphoses du saltimbanque", in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 7 - Outono 2000 (número dedicado a Eça de Queirós), Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, pp.17/24

PETIT, Lucette (1987), *Le champ du signe dans le roman queirosien*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian

(1990), "Que pré-texto para *Os Maias*?" in *Eça e Os Maias, cem anos depois. Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos* (Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988), Porto, Asa, pp. 203/207

PIMENTEL, Jorge Vieira (1979), "As metamorfoses do herói e as andanças do trágico em *Os Maias* de Eça", in *Arquipélago* nº 1, Ponta Delgada, pp. 91/106

Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração, nºs 1/10 (1991/1999), Tormes, Associação dos Amigos de Eça de Queirós/Fundação Eça de Queiroz

REBELO, Luís de Sousa (1993), "Psicologia das Personagens" in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 768/ 775

REIS, Carlos, (1982), *Introdução à leitura d'Os Maias*, 4ª ed., Coimbra, Almedina,

(1984), *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* (3ª ed.), Coimbra, Almedina

(1990)(coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva

(1990), "Pluridiscursividade e representação ideológica n'*Os Maias*", in Reis, Carlos (coord.), *Leituras d'Os Maias. Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário de Publicação d'Os Maias (1888/1988)*, Coimbra, Minerva

(1996), "Eça de Queirós" in Machado, Álvaro Manuel (coord.), *Breve Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, pp. 395/398

(1999), *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Presença

(2001), "Eça de Queirós do Romantismo à superação do Naturalismo" in Reis, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa, vol. 5 - O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, pp. 155/210

(2002), "Eça de Queirós e a estética do pormenor", in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/IV Encontro Internacional de Queirosianos* - I vol., Coimbra, Almedina/ILLP, pp. 13/30

ROCHA, Andrée Crabbé (1981), "Um motivo obsidiante na narrativa queirosiana" in *Cadernos de Literatura*, nº9, Outubro, INIC/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 22/42

ROSA, A. Machado da (s./d.), *Eça, discípulo de Machado? (Formação de Eça de Queirós: 1875-1880)* (ed. revista e actualizada), Lisboa, Presença

SACRAMENTO, Mário (1945), *Eça de Queirós - uma estética da ironia*, Coimbra, Coimbra Editora

SALGADO JÚNIOR (1930), *História das Conferências do Casino*, Lisboa, s./e.

SARAIVA, A. José (1982), *As ideias de Eça de Queirós* (2ª ed.), Amadora, Bertrand

(1990), *A tertúlia ocidental*, Lisboa, Gradiva

SÉRGIO, António (1976), "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós", in *Ensaios* - tomo VI (2ª ed.), Lisboa, Sá da Costa, pp. 67/151

SERRÃO, Joel (1985), *O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Horizonte

SILVA, Garcez da (1986), *A pintura na obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho

SIMÕES, João Gaspar (1978), *Eça de Queirós* , Lisboa, Círculo de Leitores

SOUSA, Américo Guerreiro de (1993), "O Incesto n'*Os Maias*" in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 522/525

(2000), "*Os Maias* - Iluminuras", in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 392/397

VIDAL, Frederico Perry (1997), "Eça de Queiroz e a riqueza gestual n'*Os Maias*" in Miné, Elza & Caniato, Benilde Justo (org.) (1997), *150 Anos com Eça de Queiroz. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*, S. Paulo, U.S.P., pp. 190/199

VILELA, Ana Luísa (1997), "Primatas e carnívoros n'*Os Maias:* elementos do discurso erótico queirosiano, a propósito de um ananás comido na *Toca*" in Miné, Elza & Caniato, Benilde Justo (org.), *150 Anos com Eça de Queiroz. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*, S. Paulo, U.S.P., pp. 57/64

(2000), "Erotismo queiroziano: a sua construção ideológica e simbólica no discurso não-ficcional" in Matos, A. Campos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz. Suplemento*, Lisboa, Caminho, pp. 276/291

(2001), "Histórias de ausência n'*Os Maias*", in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 7 - Outono 2000, (número dedicado a Eça de Queirós), Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, pp. 47/63

(2002), "Eros e ausência n'*Os Maias*", in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/IV Encontro Internacional de Queirosianos* - I vol., Coimbra, Almedina/ILLP, pp. 281/293

2. Bibliografia Geral

ADAM, V. (2000), "La représentation du corps dans la poésie du XVIe siècle" in Fintz, Claude (coord.), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps - Littérature* (tomo 1), Paris, L'Harmattan, pp. 53/73

ALMEIDA, Ivan (1983), "Un corps devenu récit", in Reichler, C., *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, pp. 7/18

ALSINA, Jean (1989), "Un discreto Eros de los 50. *La Vida nueva de Pedríto de Andía* y *Monólogo de una mujer fría (Ficción del diário intimo)*", in Lopez-Alonso, C., et alii (ed.), *Eros Literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 279/291

AMARAL, Fernando Pinto do (1993), "O Prazer e o Dever" (1993), in *Ler* nº 22, Primavera, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 60-63

ANGENOT, Marc (1986), *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Paris, Labor

ARISTÓTELES (1994), *Poética* (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa, IN/CM

ARON, Jean-Paul (1978), *Le Pénis et la démoralisation de l' Occident*, Paris, Grasset

ANZIEU, D. (1981), *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard

ARIÈS, Philippe & BÉJIN, André (1982), *Sexualités Occidentales*, Paris, Seuil

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges (1990), *História da Vida Privada - da Revolução à Grande Guerra*, Lisboa, Círculo de Leitores

AUERBACH, E. (1946), *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard

ATKINS, John (1972), *Sex in literature*, Londres, Panther Books

BACHELARD, Gaston (1989), *A poética do espaço*, S. Paulo, Martins Fontes

BACKÈS, J.-L. (1988), "Aphrodite" in BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher, pp. 96/105

BAKHTINE, Mikail (1970), *L'oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard

BARAHONA, António (1993), "Sexo nu livro", in *Ler* nº 22, Primavera, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 81/83

BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil

(1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil

(1981), *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Ed. 70

(1982), "L'éffet de réel", in Barthes, Roland & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 81/90

BARTHES, Roland & alii (1982), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil

BASÍLIO, Kelly (1993), *Le mécanique et le vivant - la métonymie chez Zola*, Genève, Droz

BATAILLE, Georges (1957), *L'Erotisme*, Paris, Minuit

(1971), *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert

BATT, Noëlle (1996), "Du signe linguistique au signe littéraire", in Costantini, Michel & Darrault-Harris, Ivan, *Sémiotique, Phénoménologie, Discours*, Paris, L'Harmattan, pp. 125/133

BAUDOUIN, C. (1943), *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genebra, Mont-Blanc

BAUDRILLARD, Jean (1990), *As estratégias fatais*, Lisboa, Estampa

BELLEMIN-NOËL, Jean (1978), *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F

BERNARD, Michel (1995), *Le corps*, Paris, Seuil

BERSANI, Léo (1982), "Le réalisme et la peur du désir", in Barthes, Roland & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 47/80

BERTHELOT, Francis (1997), *Le Corps du héros. Pour ume sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan

BERTHIER, Philippe (1992), *Figures du fantasme: un parcours dix-neuvièmiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, (1977), *L'Eros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck

BIRDWISTHELL, R. M. (1952), *Introduction to Kinesics*, Louisville, University Louisville Press

BISHOP, Clifford (1997), *Sexo e Espírito*, Lisboa, Círculo de Leitores

BLOOM, Allan (1994), *Amor e Amizade*, Lisboa, Ed. Europa América

BONNEFIS, Philippe (1976), "Intérieurs naturalistes" in *Intime, Intimité, Intimisme*, Lille, Editions Universitaires Lille III

BORIE, Jean (1973), *Le Tyran timide: le naturalisme de la femme au XIX siècle*, Paris, Kliscksieck

(1981), *Mythologies de l' heredité au XIX siècle*, Paris, Galilée

(1991), *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset

BOUGNOUX, D. (1991), "Le principe d'identification", in Glaudes, Pierre & Reuter, Yves (coord. e apr.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.187/195

BRAUNSTEIN, Florence & PÉPIN, Jean-François (1999), *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, P. U. F.

BRAZIL, Horus Vital, (1994), "As ideologias do desejo, utopias e inconsciente colectivo", in França, Mª Inês (org.), *Desejo, Barbárie e Cidadania*, Petrópolis, Vozes

BRECHT, Bertold (1970), *Sur le réalisme*, Paris, l'Arche

BREMOND, Claude (1985), "Concept et Thème", in *Poétique - Du thème en littérature*, nº 64 - Novembro, Paris, Seuil, pp. 415/423

BROHM, Jean-Marie & alii (1986), *Quel Corps?*, Paris, Les Éditions de la Passion

BROOKS, Peter (1992) *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press

(1993) *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press

BROWN, Norman O. (1967), *Le Corps d'amour*, Paris, Denöel

BRUAIRE, Claude (1968), *Philosophie du corps*, Paris, Seuil

BRULOTTE, Gaëtan (1998), *Oeuvres de Chair (Figures du Discours Erotique)*, S.te-Foy, Presses de l'Université Laval/ L'Harmattan

BRUNEL, Pierre (dir.) (1988), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher

BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves (1989), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P. U. F.

BURGOS, Jean de (1982), *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil

BUESCU, Helena, DUARTE, João Ferreira & GUSMÃO, Manuel (org.) (2002), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote

BUTLER, Judith (1993), *Bodies That Matter: on the Discoursive Limits of Sex*, Londres, Routledge

CABANÈS, Jean-Louis (1991), *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck

CANSECO, Luiz Gomez, GALLO, Laura Alonso & ZAMBRANO, Pablo (1997), *El Sexo en la Literatura*, Huelva, Universidad de Huelva

CERTEAU, Michel de (1979), "Des outils pour écrire le corps", in *Traverses*, nº 14/15 (*Panoplies du corps*), Abril, pp. 12/24

CIRLOT, J.-E. (1987), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor

CHARCOSSET, J.-P. (1988), "Paysage grandeur nature" in *Revue des Sciences Humaines* nº 209, Universidade de Lille III, pp. 49/67

CHIRPAZ, François, (1996), *Le corps*, Paris, Klincksieck

CITTI, P. (1987), *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman français (1890-1914)*, Paris, P.U.F., "Histoires"

CIXOUS, Hélène (1978), *Le Nom d'Oedipe. Chant du Corps Interdit*, Paris, Des Femmes

CLEMENT, Elisabeth et alii (1998), *Dicionário prático de filosofia* (2ª ed.), Lisboa, Terramar

COELHO, J. do Prado (1983), *Dicionário de literatura* (3ª ed.), Porto, Figueirinhas

COLLOT, Sylvie (1992), *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette

COMBE, D. (1985), "Poésie, fiction, iconicité", *Poétique*, nº 61, Paris, Seuil, pp. 35/48

COQUET, Jean-Claude, (1992) "Qu'est-ce qu'un objet de recherche?" in *Hors cadre* (Universidade de Paris VIII), nº10, pp. 61/70

COSTANTINI, Michel & DARRAULT-HARRIS, Ivan (1996) (coord.), *Sémiotique, Phénoménologie, Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan

COURTINE, J.J. e HAROCHE, C. (1988), *Histoire du visage*, Paris, Rivages

DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du Sens*, Paris, Minuit

DENNEYS-TUNNEY, Anne (1992), *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris, P.U.F.

DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil

DESCARTES, René (1996), *Les Passions de l'Âme*, Paris, Flammarion

DIDI-HUBERMAN, Georges (1987), "A paixão do visível segundo Georges Bataille", in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 5 - *As Paixões*, Porto, Afrontamento

DOLTO, Françoise (1981), *Au jeu du désir*, Paris

DORFLES, Gillo (1979), *O devir das artes* (2ª ed.), Lisboa, Arcádia

DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la mysoginie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset

DUBOIS, J. (1991),"Conversion du héros décadent en narrateur proustien", in Glaudes, Pierre & Reuter, Yves (coord. e apr.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.107/121

(1992), "Entre nécessité et contigence: le roman décadent" in Hamon, Ph. & Leduc-Adine (dir.), *Mimésis et semiosis, littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, pp. 379-390

DUBY, Georges (intr.)(1992), *Amor e Sexualidade no Ocidente*, Lsboa, Terramar

DUBY, Georges & PERROT, Michelle (1994), *História das Mulheres - O século XIX*, Lisboa, Círculo de Leitores

DUCHET, Claude (1983), "Romans et objets: l' exemple de *Madame Bovary*", in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, pp.11/43

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (1974), *Dicionário das Ciências da Linguagem* (2ª ed.) (edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho), Lisboa, Dom Quixote

DUMONT, Louis (1983), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil

DURAND, Gilbert (1989), *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*, Lisboa, Presença

(1989A), "La creación literaria. Los fundamentos de la creación" in Verjat, Alain (ed.), *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos, pp. 20/ 49

(1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos

(1995), *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70

EMMANUEL, Pierre (1982), *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil

ENA-BORDONADA, E. (1989), "Evolución estética y erotismo en la novella de Valle-Inclán", in Lopez-Alonso, C. & alii (ed.), *Eros Literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 167/180

Eroticism in French Literature, *French Literature Series*, Columbia, University of South Columbia Press, Dept of Foreign Languages and Literature, 1983

ETIEMBLE, René (1987), *L'érotisme et l'amour*, Paris, Arléa

EVOLA, Julius (1993), *A Metafísica do Sexo* (2ª ed.), Lisboa, Vega

FÉDIDA, P. (1978), *L'absence*, Paris, Gallimard

FINKIELKRAUT, Alain (1984), *La sagesse d'amour*, Paris, Gallimard

FINTZ, Claude (2000), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps - Tome 1: Littérature*, Paris, L'Harmattan

FLANDRIN, Jean-Louis (1981), *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil

FONTANILLE, Jean (1996), "Sémiotique littéraire et phnoménologie" in Costantini, Michel & Darrault-Harris, Ivan (coord.), *Sémiotique, Phnoménologie, Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan

FOUCAULT, Michel (1994), *História da sexualidade - I - A vontade de saber*, Lisboa, Relógio d'Água

FRAISSE, Geneviève & PERROT, Michelle (1994), *História das Mulheres 4 - O século XIX*, Lisboa, Círculo de Leitores

FREUD, Sigmund (1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard

FUSILLO, Massimo (1991), *Naissance du Roman*, Paris, Seuil

GAILLARD, Françoise (1992), "Allégorie d'un fantasme fin-de-siècle, Courbet: *L'Origine du Monde*", in Hamon, Ph. & Leduc-Adine, (dir), *Mimésis et semiosis, littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, pp. 427/434

GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura* (2ª ed.), Madrid, Cátedra

GAY, Peter (1999), *The bourgeois experience. Victoria do Freud: I - Education of the Senses*, Nova Iorque/Londres, Norton

The bourgeois experience. Victoria do Freud: II - The Tender Passion, Nova Iorque/Londres, Norton

GENETTE, Gérard (1966), *Figures*, Seuil

(1995) *Discurso da narrativa* (3ª ed.), Lisboa, Vega

GIL, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água

GIRARD, Alain (1976), "Evolution sociale et naissance de l'intime", in *Intime, Intimité, Intimisme*, Lille, Editions Universitaires Lille III

GIRARD, R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset

GIRARDET, R. (1986), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil

GLAUDES, P. (1991), "L'avenir de deux illusions. Personnage de récit et psychanalyse littéraire", in Glaudes, Pierre & Reuter, Yves (coord. e apr.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.165/185

GLEYSES, Chantal (1994), *La femme coupable. Petite histoire de l' épouse adultère au XIX siècle*, Paris, Imago

GOT, Olivier (1992), "Dans le Labyrinthe", in Hamon, Ph. & Leduc-Adine (dir.), *Mimésis et semiosis, littérature et représentation, miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, pp. 161/165

GREIMAS, A. J. (1983), "De la figurativité" in *Actes Sémiotiques - Bulletin*, VI, 26

GRIMAL, Pierre (1992), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel

GUERREIRO, Fernando (1984), "*Ut Pictura, Poesis*, ou a intransitividade de um princípio" in *Afecto às Letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN/CM, pp.187/192

HAMON, Philippe (1982), "Un discours contraint", in Barthes, Roland & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 119/181

(1993), *Du Déscriptif*, Paris, Hachette

(1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette

(1998), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola* (2ª ed.) Paris, Droz

(2001), *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti

HAMON, Philippe & LEDUC-ADINE, (dir), *Mimésis et semiosis, littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nattan

HEINICH, Nathalie (1995), "L'inceste du deuxième type et les avatars du symbolique"" in *Critique*: nº 583, décembre, Paris, Minuit, pp. 940/952

History and Eroticism in Literature (Symposium sponsored by the Casa da la Cultura Hispanoamericana and Broward County Publicy Library,) Fort Lauderdale, Novembro 1998

HORÁCIO, *Arte Poética* (1984), (introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes) (3ª ed.), Lisboa, Inquérito

Intime, Intimité, Intimisme, Colloque organisé por le centre de recherche "Lettres, arts, pensée XIXème siècle" de Lille et la Societé des Etudes Romantiques les 20 et 21 Juin 1973, Lille, Ed. Universitaires de Lille III, 1976

ISER, W. (1993), *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press

(2001), "A Ficcionalização como Dimensão Antropológica" in Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (org.) *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 101/120

JAKOBSON, Roman (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Seuil

JAUSS, Hans Robert (1985), "La perfection, fascination de l'imaginaire", in *Poétique nº 61*, Paris, Seuil, pp. 3/21

JULIEN, N. (1989), *Le Dictionnaire des Symboles*, Paris, Marabout

KASSAI, Georges (1986), "Le style et ses rapports avec l'inconscient" in *Revue de Sciences Humaines nº 201 - Sémiotique et discours littéraire*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, pp. 79/89

KAUFMANN, P. (1999), *L'expérience emotionnelle de l' espace* (7ª ed.), Paris, Vrin

KEMPF, R. (1968), *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* (4ª ed.), Paris, Armand Colin

KRISTEVA, Julia (1983), *Histoires d'amour*, Paris, Denöel

LACAN, Jacques (1977), *O Sujeito, o Corpo e a Letra. Ensaios de escrita psicanalítica*, Lisboa, Arcádia

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil

LÉVY-BERTHERAT, A-D. (1988), "Isis" in Brunel, P. (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher, pp. 818/827

(1988 A), "Eros", ibidem, pp. 564/573

LE HUENEN, Roland & PERRON Paul, (1985), "Balzac et la représentation" in *Poétique n°61*, Paris, Seuil, pp. 75/ 90

Le XIXe siècle au Portugal. Histoire/ Société/ Culture/Art - Actes du Colloque (Paris, de 6 a 8 de Novembro de 1987) (1987), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian

LOPEZ ALONSO, Covadonga (dir.) (1989), *Eros Literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid

LOURENÇO, Eduardo (1982), "As evidências de Eros" in *Colóquio/Letras* n° 69, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 20/28

LOTMAN, Iuri (1978), *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Estampa

LUHMAN, Niklas (1991), *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*, Lisboa, Difel

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1997

MACHADO, Álvaro Manuel (s./d.), *A Geração de 70 - uma revolução cultural e literária*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Secretaria de Estado da Investigação Científica

(1996) (coord.), *Breve Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença

MACHADO, José Pedro (1995), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (7ª edição), Lisboa, Horizonte

MARCUSE, Herbert, (1999), *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70

MARTINON, Jean-Pierre (1970), *Les Metamorphoses du désir et de l'oeuvre*, Paris, Klincksieck

MAURON, Charles (1995), *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels. Introduction à la psychocritique* (9ª ed.), Paris, José Corti

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise (1996), "L'esthète fin-de-siècle: l'oeuvre interdite", in *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle nº 91*, Paris, SEDES, pp. 89/98

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard

MEYER, Michel (1994), *O Filósofo e as Paixões. Esboço de uma história da natureza humana*, Porto, Asa

MIALL, David S. (1997), "The Body in Literature. Mark Johnson, Metaphor, and Feeling", in *Journal of Literary Semantics*, 26 (3), pp. 191/210

MILNER, Max (1992), "Les thèmes de la perversion dans *La Curée*" in Hamon. Ph. e Leduc-Adine (dir.), *Mimésis est semiosis, littérature et representation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Nathan, pp. 145-157

MITTERAND, Henri, (1968), "Le vocabulaire du visage dans *Thérèse Raquin*" in *La Nouvelle Critique*, nº spécial de Cluny, Abril

(1987), "Le corps féminin et ses clôtures: *L'Education Sentimentale. - Thérèse Raquin*", in *Le regard et le signe*, Paris, PUF, pp. 107/127

(1989), "Poétique de l'espace romanesque: *L'Education Sentimentale* de Gustave Flaubert", Londres, University of London, *The Cassal Bequest Lecture*, 21 de Março

(1992), "A la recherche du style" in *Poétique* nº 90, pp.243/252

MOISÉS, Massaud (1999), *Dicionário de Termos Literários* (15ª edição), S. Paulo, Cultrix

MORDELL, Albert (1962), *The Erotic Motive in Literature*, Nova Iorque, Collier Books

MOREL, Armand & NEVO, Denise (dir.) (1995), *L'erotisme en Littérature*, actes du colloque qui s'est tenu à l'Université Mount Saint Vincent les 20 et 21 mai 1994, Halifax, Mount Saint Vincent University Press

MOURÃO, José Augusto (1993), "A lei, a palavra e o desejo" in *Ler*: nº 22, Primavera, Lisboa, Círculo de Leitores, pp.70/74

OVÍDIO (1974), *L'Art d'Aimer*, Paris, Gallimard

PARRET, Herman (1986), *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelas, Pierre Mardaga

(1996), "Règle et essence du plaisir: leçon de sémiotique lucrétienne" in Costantini, Michel & Darrault-Harris, Ivan (coord.), *Sémiotique, Phénoménologie, Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan

PAZ, Octavio (1995), *A chama dupla - amor e erotismo*, Lisboa, Assírio e Alvim

PIRES, Jorge (1993), "Seis considerações sexuais" in *Ler*: nº 22, Primavera, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 90/92

PLATÃO (1977), *O Banquete*, Lisboa, Publicações Europa-América

(1989), *Fedro* (4ª ed.) (trad. e notas de Pinharanda Gomes), Lisboa, Guimarães

POMMIER, G. (1992), *A ordem sexual. Perversão, desejo e gozo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar

POULET, Georges (1963), *L'espace proustien*, Paris, Gallimard

PRAZ, Mario (1988), *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Paris, Denoël

PRINCE, Gerald (1985), "Thématiser", in *Poétique - Du thème en littérature*, nº 64, Novembro, Paris, Seuil, pp. 425/433

PROUDHON, P.-J. (1875), *La Pornocratie ou Les Femmes dans les Temps modernes*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix et C.e Editeurs

QUEFFÉLEC, L. (1991), "Personnage et héros", in Glaudes, Pierre et Reuter, Yves (coord. e apr.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.235/248

QUELHAS, Vítor (1993), "Bem-aventurado sexo" in *Ler*, nº 22, Primavera, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 75/77

QUIGUER, C. (1979), *Femmes et Machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, Paris, Klincksieck

RAIMOND, Michel (1985), *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti (1966)

RASTIER, François (1992), "La Bette et la Bête - une aporie du réalisme" in Hamon, Ph. & Leduc-Adine (dir.), *Mimésis et Semiosis, littérature et représentation. Miscéllanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, pp. 205/217

REICHLER, Claude (1983), (org.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit

REIS, Carlos (1994) (coord.), *História Crítica da Literatura Portuguesa - Realismo e Naturalismo* (volume VI), Lisboa, Verbo

(2001) (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo* (vol. 5), Lisboa, Alfa

REIS, Carlos & LOPES, Ana Maria M. (1990), *Dicionário de narratologia* (2ª ed.), Coimbra, Almedina

REY, Pierre-Louis (1991), "Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans", in Glaudes, Pierre & Reuter, Yves, *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presse Universtaires du Mirail, pp. 123/131

RICHARD, Jean-Pierre (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, "Poétique"

(1990), *Littérature et Sensation. Stendhal. Flaubert*, Paris, Seuil

RICOEUR, Paul (1987), *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70

RIFFATERRE, Michael (1982), "L'illusion référentielle" in Barthes, Roland & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 91/118

(1992), "Paradigmes et paroxismes: les fantasmes de Zola", in Hamon, Ph. & Leduc-Adine (dir.), *Mimésis et Semiosis, littérature et représentation. Miscéllanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, pp. 247/257

ROBERT, Marthe (1996), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard

ROCHER, A. (1988), "Mythes japonais" in Brunel, P. (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher, pp. 835/847

RODRIGUES, Urbano Tavares (1982), *Manuel Teixeira-Gomes. O discurso do desejo*, Lisboa, Edições 70

Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle - Corps et Âme (revue de la Societé des Etudes Romantiques et dix-neuvièmistes), nº 91, Paris, SEDES, 1996

ROSOLATO, Guy (1969), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard

ROUGEMONT, Denis de (1972), *L'amour et l'occident*, Paris, Plon

ROUSSET, Jean (1976), *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin

(1984), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (4ª ed.), Paris, Corti

ROY-REVERZY, Eléonore (1997), *La mort d'Eros - la mésalliance dans le roman du second XIXème siècle*, Liège, Sedes

SARAIVA, António J. e LOPES, Óscar (1987), *História da Literatura Portuguesa* (14ª ed.), Porto, Porto Editora

SCARRY, Elaine (1994), *Resisting Representation*, New York/ Oxford, Oxford University Press

SEIXO, Maria Alzira (2002), "A Questão Temática: o Tema como Problema em Literatura" in Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (org.) *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 459/496

SENA, Jorge de (1988), *Estudos de literatura portuguesa II*, Lisboa, Edições 70,
(1992), *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70

SERRES, Michel (1975), *Feux et signaux de brume: Zola*, Paris, Grasset

SMADJA, Robert (1998), *Corps et Roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion

SOLLORS, Werner (2002), "A Crítica Temática na Actualidade" in Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (org.), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 151/179

SPADA, Marcel (1983), *Erotiques du merveilleux*, Paris, Corti

STAROBINSKI (1980), "L'échelle des températures" in *Le temps de la Réflexion*, Paris, Gallimard, pp. 145/183

STEINER, George (1967), "Night Words", *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Nova Iorque, Athenum
(1975) "Le Langage Intérieur", in Actas dos *XXV Rencontres Internationales de Genève*, Genebra

STENDHAL (1980), *De l'amour*, Paris, Gallimard

THOMPSON, Patrice (1988), "Le paysage comme fiction", in *Revue des Sciences Humaines*, nº 209 (tomo xxx), Lille, Université de Lille III, pp. 9/37

TODOROV, Tzvetan (1979), *Poética da prosa*, Lisboa, Edições 70

(1982), "Présentation" in BARTHES, Roland & alii, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, pp. 7/10

(1989), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil

TOMACHEVSKI, B. (1978), "Temática", in *Teoria da literatura - II*, Lisboa, Edições 70, pp.155/201

VERJAT, Alain (ed.), *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos

VERNIER, France (1996), "Le corps créateur ou L'artiste contre la nature" in *Romantisme, Revue du XIXe Siècle - nº91 - Corps et Âme*, Paris, SEDES, pp. 5/17

VILCOT, Jean-Pierre (1988), *Huysmans et l'intimité protégée*, Paris, Lettres Modernes, "Archives des lettres modernes"

WALD-LASOWSKI, Patrick (1982), *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXème siècle*, Paris, Gallimard, "Les essais"

WELLEK, René & WARREN, Austin (1971), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil

(1976), *Teoria da literatura* (3ª ed.), Lisboa, Publicações Europa-América

ZELDIN, Theodore (1997), *História Íntima da Humanidade*, Lisboa, Círculo de Leitores

