

PERFUME DE MULHER: A FIGURAÇÃO DO FEMININO EM EÇA DE QUEIRÓS

Maria do Rosário Cunha

CLP – Universidade de Coimbra
Universidade Aberta

1. Começo por me referir ao título deste artigo. “Perfume de Mulher” remete obviamente para o filme realizado por Martin Brest, em 1992, filme que com este mesmo nome passou nas salas de cinema em Portugal e no Brasil. O título em português mais não é do que a tradução (quase) direta do inglês – *Scent of a woman*. No contexto em que agora me situo, creio, no entanto, ser pertinente assinalar que o termo inglês “scent”, para além de corresponder em português a “perfume”, “odor”, “fragrância” (significados que retiro de um comum dicionário como é o da Porto Editora), remete igualmente para termos pertencentes ao campo semântico da caça, que em português são traduzíveis por “faro”, “rasto” ou “pista”. Tendo conquistado neste filme o Óscar para melhor ator masculino, Al Pacino entrega-se brilhantemente à figuração de um militar na reserva, irascível e cego, que planeia o suicídio depois de ter usufruído, num fim-de-semana em Nova York, dos prazeres que a sua incapacidade física quotidianamente lhe subtrai. Extremamente permeável ao fascínio do feminino, este duro militar substitui a visão – que não tem – por um apurado olfato que lhe permite identificar com rigor o perfume das mulheres com quem se cruza e, a partir daí – presume o espetador – proceder à respetiva

figuração. Ou seja, o perfume permite-lhe desenhar mentalmente a imagem da mulher que os olhos não podem ver. É, por isso, também uma pista reveladora do mistério que, para si, em cada mulher habita.

Se o que acabo de dizer não é suficiente para explicar a associação a que procedo entre o filme de Martin Brest e o tema desta intervenção, acrescento um outro elemento que, abrindo-me desde já o caminho para a ficção de Eça de Queirós, é revelador, paralelamente ao que sucede no filme, da importância – a que o escritor não foi indiferente – do aroma que emana da mulher: n’*Os Maias*, por exemplo, esse aroma constitui como que uma identificação e, portanto, um instrumento de figuração de duas mulheres que, embora com diferente protagonismo, passam na vida de Carlos da Maia: a verbena, no caso da Condessa de Gouvarinho, e o jasmim, no caso de Maria Eduarda.

Ainda relativamente ao título, uma segunda observação é exigida pela natureza vasta e abrangente que se abriga na expressão “a figuração do feminino em Eça de Queirós” e à qual esta breve reflexão não pode corresponder. Não quero deixar de dizer, no entanto, que a referida expressão contém em si, a meu ver, um desígnio desafiante, porque eventualmente conducente à revisitação das repetidas leituras de que a figura da mulher na ficção queirosiana tem sido alvo. Creio poder afirmar que Fialho de Almeida deu o mote para estas leituras quando, num artigo sobre *Os Maias*, publicado n’*O Repórter*, em julho do próprio ano de 1888, comentava que “Para o romancista, a Lisboa dos *Maias* é ainda aquela Lisboa bisonha e suja dos primeiros fascículos das *Farpas* em que todos os homens são grotescos, idiotas, insignificantes e velhacos; em que não há senão mulheres adúlteras” (*apud* Lourenço, 2000: 36). Ora, são estas mulheres adúlteras, se não todas de facto, pelo menos de vocação, que a crítica tem visto diretamente transpostas das páginas d’*As Farpas* – e refiro-me particularmente aos textos sobre “O problema do adultério” e ao que se debruça sobre “As meninas da geração nova em Lisboa e a edu-

cação contemporânea” — diretamente transpostas daquelas páginas, repito, para a ficção posteriormente produzida, dando origem a figuras que, com pequenas variantes, se reproduzem sem criatividade: sexualmente tão vorazes quanto frustradas, moralmente dissimuladas e inevitavelmente adúlteras, como resultado dos dois primeiros atributos. Sem negar o que a ficção ficou a dever às análises que o entusiasmo juvenil e panfletário registou n’ *As Farpas*, pergunto-me frequentemente se a figuração do feminino na ficção de Eça de Queirós se esgota nestes traços e na tão apregoada misoginia que deles parece ressaltar. E pergunto-me, sobretudo, se as personagens que materializam essa figuração são apenas instrumentos de uma suposta intenção reformadora ao serviço da ideologia burguesa e da sua, por vezes, tão frágil moralidade.

2. Estas perguntas ficam por agora sem resposta, pois de todas as mulheres criadas por Eça apenas duas serão objeto de uma análise que, por sua vez, se limita aos procedimentos retórico-narrativos utilizados na respetiva figuração.

As mulheres de que falo habitam ambas no universo ficcional d’ *Os Maias*, ligadas pela mais funda relação de parentesco: são elas Maria Eduarda e sua mãe, Maria Monforte. Entre as coisas por todos sabidas, recordo não ser apenas a relação de maternidade o que as aproxima no espaço do romance: ambas se chamam Maria, o que é significativamente sublinhado pelo facto de ser este o nome com que Carlos se dirige a Maria Eduarda e se lhe refere na intimidade do seu círculo de amigos: ignorando o segundo elemento do nome — Eduarda —, Carlos Eduardo desvaloriza uma coincidência em favor de uma outra de que não tem consciência, mas que nem por isso torna menos presente a memória da mulher por quem seu pai se apaixonou. Ambas são marcadas por uma beleza tão excecional quanto contrastante com os padrões nacionais de banalidade e provincianismo: é

assim que Maria Monforte fará com que Alencar, grande amigo de Pedro da Maia, exclame, “na primeira noite em que a vira [em S. Carlos], mostrando-a a ela e às outras, as trigueirotas da assinatura: // – Rapazes! É como um ducado de oiro novo entre velhos patacos do tempo do senhor D. João VI!” (Queirós, s/d: 24). Muitos anos depois, caberá ao inseparável amigo de Carlos, João da Ega, assinalar um contraste paralelo, ao procurar uma racional explicação para o fatal encontro dos dois irmãos: – “Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela, por seu lado, loira, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor de uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas” (Idem: 622). Sobre ambas recai o peso de um passado que se procura ocultar, mas que, em relação a Maria Monforte, é rapidamente desvendado pela curiosidade sôfrega da capital. A descoberta, porém, das duvidosas origens e do condenável percurso do pai não anula o mistério que subsiste aos olhos de Pedro da Maia, como mais um motivo do encantamento que a filha lhe desperta: onde é que tal pai “a arranjava assim tão loira e bela? Quem fora a mamã? Onde estava? Quem a ensinara a embrulhar-se com aquele gesto real no seu xale de Caxemira?...” (Idem: 25). E tal como Pedro, também Carlos sentirá, relativamente a Maria Eduarda, a falta de um passado que, revelando-a por inteiro, lhe retiraria a ele uma ilusão de exclusividade que o seu amor-próprio não desdenha:

Ele tinha-lhe feito assim largamente todas as confissões – e ainda não sabia nada do seu passado, nem mesmo a terra em que nascera, nem sequer a rua que habitava em Paris. Não lhe ouvira murmurar jamais o nome do marido, nem falar de um amigo ou de uma alegria da sua casa. Parecia não ter em França, onde vivia, nem interesses, nem lar – e era realmente como a deusa que ele ideara, sem contactos anteriores com a Terra, descida da sua nuvem de oiro, para vir ter ali, naquele andar alu-

gado na Rua de S. Francisco, o seu primeiro estremecimento humano (Idem: 370).

Apenas mais duas breves notas acerca dos motivos de aproximação entre as duas mulheres que agora me ocupam: tanto uma como outra constituem o elemento estranho, que vem de fora introduzir o desequilíbrio no núcleo familiar dos Maias: Maria Monforte leva Pedro ao suicídio, e Maria Eduarda, mesmo antes de se revelar como um elemento da família, facto de que decorre a tragédia do incesto e a consequente morte do avô, já se anuncia como uma presença perturbadora da paz do velho Afonso da Maia que, segundo as palavras do próprio neto, veria naquela paixão arrebatadora apenas “um romance confuso e frágil, antipático à sua natureza forte e cândida” (Idem: 516).

Finalmente, é de notar que, embora vivendo a maturidade em tempos diferentes, mãe e filha se reencontram simbolicamente na estátua de Vénus Citereia que ornamenta o jardim do Ramalhete. Assim o assinalou Alberto Machado da Rosa na obra canónica da bibliografia crítica queirosiana, *Eça, discípulo de Machado?*, ao encontrar nas diferentes imagens, que o texto do romance constrói da pequena estátua de mármore, os diferentes momentos da tragédia vivida pelos Maias, segundo o ritmo de chegadas e partidas dessas duas outras estátuas vivas, porque fisicamente esculturais, que são Maria Monforte e sua filha, Maria Eduarda.

Sobre esta última, afirmou ainda Machado da Rosa tratar-se da “mais alta criação feminina da literatura portuguesa, a mais bela e a mais autêntica” (Rosa, 1979: 279). Não é meu objetivo discutir a pertinência desta avaliação. E se dela me sirvo, é porque me abre o caminho à reflexão que pretendo levar a cabo e que consiste, como já referi anteriormente, nos procedimentos retórico-narrativos ativados na figuração da personagem. Colocando a questão de uma forma

mais direta, aplicando-a às personagens de que tenho vindo a elencar os elos de aproximação: de que forma, usando de que mecanismos, é que o texto d'*Os Maias* procede à figuração de duas mulheres que imprimem no leitor duas imagens tão distantes, apesar de tudo o que as une?

3. Segundo creio, o tempo e o ponto de vista são dois fatores determinantes e dificilmente dissociáveis neste processo. E justifico esta afirmação, começando por recordar um dado óbvio: Maria Eduarda habita no presente de uma ação que, durando pouco mais de um ano, ocupa a parte substancial das mais de setecentas páginas (pelo menos, na edição de que me sirvo) do romance. Maria Monforte, por seu lado, faz parte de um passado que, embora sendo por mais de uma vez recuperado, não perde a brevidade a que o movimento analéptico da narrativa o sujeita. Além disso, convém assinalar que, com exceção dos anos de casamento com Pedro da Maia, anos durante os quais a narrativa nos permite o contacto direto com a personagem, ainda que breve, Maria Monforte chega até nós, leitores, de um modo que me ocorre designar por *diferido*. Isto é: saída de cena, depois de abandonar o marido e de partir para sempre de Lisboa, a personagem voltará à nossa presença, mas apenas através da imagem que terceiros dela constroem: Alencar e André de Noronha, no passado, quando Afonso da Maia procura ainda informar-se sobre a existência da neta; Guimarães e a própria filha, Maria Eduarda, no presente da ação, quando a morte da mãe já cancelou qualquer possível alteração de uma imagem definitivamente fixada.

Comparada com a figura de Maria Monforte, a de Maria Eduarda é, pois, objeto de um considerável investimento na economia de uma narrativa que, com demora, a faz mover-se e falar diante de nós, lhe descreve com minúcia o espaço que a rodeia, repetidamente lhe desenha o retrato e, fator não menos importante, a resguarda de situações

e confrontos que de algum modo ameacem macular a beleza ou a elegância moral de que a personagem é modelo. Esclareço este último aspeto:

Como se sabe, Maria Eduarda surge no espaço do romance como uma senhora casada, passa a mulher adúltera ao aceitar e retribuir o amor de Carlos, perde o primeiro estatuto quando se descobre o seu passado maculado por duas ligações ilegítimas e torna-se, por fim, na elegante amante de Carlos da Maia. Este percurso um pouco tortuoso não corrói, porém, a figura da deusa que há de perdurar a partir do momento em que Carlos a vê pela primeira vez, no peristilo do Hotel Central. E se tal sucede porque é justamente o olhar de Carlos que filtra essa figura, facto a que voltarei mais adiante, também é verdade que outras circunstâncias, ao nível da composição narrativa, servem o objetivo de a tornar única, no contexto do universo social de que faz parte. Por um lado, a vida recatada que a situa quase exclusivamente no interior doméstico em que se projeta e no qual têm entrada apenas alguns dos amigos eleitos de Carlos, preservam-na da curiosidade de uma sociedade tão cruel quanto invejosa. Exatamente o oposto do que sucedeu com sua mãe, cuja beleza provocantemente ostentada deu origem à “devassa metódica, hábil, paciente” (Queirós, s/d: 24) que levou à descoberta do tenebroso passado do velho Monforte. E refere o texto que então “As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão loira, tão linda e com tantas jóias, chamaram-lhe logo a «negreira»! (...) E tinham-na caluniado abominavelmente” (Idem: 25). Também ao contrário de sua mãe, nunca Maria Eduarda terá de se confrontar com a repulsa e o desprezo de Afonso da Maia que, sem a saber sua neta mas conhecendo-lhe vagamente a existência como amante de Carlos, não terá oportunidade de se opor a essa ligação, tal como fizera com o filho. E recorde-se como esta oposição abre o caminho à figuração moral e psicológica de Maria Monforte, ao revelar algumas das suas facetas menos recomendáveis, como a

cólera, a dissimulação, o puro interesse. Apenas um exemplo, retirado das várias vezes em que o texto usa deste procedimento:

“A recusa de Afonso da Maia ao princípio desesperara-a. Não a afligia a desunião doméstica: mas aquele «não» afrontoso de fidalgo puritano marcara muito publicamente, muito brutalmente, a sua origem suspeita! Odiou o velho: e 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... Agora, porém, que ia voltar a Lisboa, dar *soirées*, criar corte, a reconciliação tornava-se indispensável; [...] queria mostrar-se a Lisboa pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental, com as suas barbas de vizo-rei” (Idem: 33).

Finalmente, nunca Maria Eduarda será sujeita à humilhação de uma vida dupla, como objeto de partilha em simultâneo entre o marido e o amante. É, de resto, Carlos quem, desde logo, repudia tal humilhação quando, ao declarar-lhe a sua paixão, lhe fala na inevitabilidade de uma partida para longe, porque “um amor como [o deles] não pode viver nas condições em que vivem outros amores vulgares...” (Idem: 409-10). No momento em que esta cena decorre, o suposto marido de Maria Eduarda encontra-se ausente no Brasil, como se sabe, e, ao regressar, abandona-a fleumaticamente nos braços de Carlos, desfazendo o equívoco de um casamento que, afinal, não existe. Desta forma, Maria Eduarda distancia-se da vulgaridade das aventuras adúlteras que outras mulheres protagonizam. E não será, decerto, por acaso, que, logo após a primeira visita à Rua de S. Francisco, visita na qual a superior elegância de Maria Eduarda impressiona vivamente Carlos da Maia, este se dirige, contrariado, à Estação de Sta. Apolónia, para fazer parte da cena rocambolesca em que a condessa de Gouvarinho se divide, reprimidamente colérica,

entre a esperança perdida de uma noite de amor com o amante e a presença entediante do marido que, à última hora, resolvera acompanhá-la na viagem até ao Porto.

Assim preservada pela seleção e composição dos lances da intriga a que procede o discurso narrativo, a personagem de Maria Eduarda goza ainda de um privilégio – que é também uma forma de preservação – a que a personagem de sua mãe, Maria Monforte, não teve direito: refiro-me ao ponto de vista prevalecente na sua figuração, materializado no olhar do homem que embevecidamente a venera. Com efeito, Maria Eduarda ganha vida sobretudo através de Carlos: do seu olhar, da sua memória e do seu afeto. Por isso, a sua imagem é construída, não apenas por notações de natureza descritiva, mas também pelos sentimentos, emoções e juízos valorativos que desperta em Carlos: encanto, perfeição, beleza, graça, gosto superior e requintado, inteligência, bondade, retidão, generosidade e delicadeza são qualidades que Carlos insistentemente lhe atribui e que o restrito grupo de amigos admitidos ao seu convívio corroboram. Entre estes, está João da Ega, a quem cabe ainda a prerrogativa de, por duas vezes, lhe desenhar o retrato físico.

Antes de me deter um pouco neste retrato, onde poderosamente se projeta o sentido plástico do discurso literário de Eça de Queirós, parece-me conveniente acrescentar duas últimas notas que, na figuração da personagem, mais uma vez correm a seu favor relativamente ao que sucede com Maria Monforte. Refiro-me, em primeiro lugar, à sequência autobiográfica em que Maria Eduarda relata a Carlos o seu amargo passado e as vicissitudes que a haviam trazido a Lisboa na respeitável condição de Madame Castro Gomes. Nesse momento é a personagem que se entrega à sua própria figuração, apresentando-se como uma criatura desprotegida e acossada, primeiro pelas duvidosas intenções do amante de sua mãe – que a fazem refugiar-se nos braços do jovem Mac Gren, pai de Rosa, que com ela casaria se a

morte disso o não tivesse impedido –, depois pela miséria e pela fome, que a levam até à ligação com Castro Gomes.

Pouco antes desta dolorosa narrativa que redime Maria Eduarda aos olhos de Carlos e a inocenta aos olhos do leitor, no calor da revolta provocada pelas revelações do brasileiro, Carlos debate-se sobre o comportamento a seguir, tomando inconscientemente por modelo uma outra personagem de ficção:

- O que tu deves fazer, meu caro Carlos...
- O que eu vou fazer é escrever-lhe uma carta, remetendo-lhe o preço dos dois meses que dormi com ela...
- Brutalidade romântica!... Isso já vem na «Dama das Camélias»... (Queirós, s/d: 486)

O jogo intertextual que aqui se institui parte do paralelo entre o gesto de Carlos e o da personagem de Alexandre Dumas, Armand Duval. João da Ega denuncia esse paralelismo, opondo-se-lhe, mas recuperando, sem o saber, o mesmo jogo de correspondências literárias a que, no passado, Tomás de Alencar já se entregara – com “lirismos relambidos”, nas palavras de Afonso da Maia –, comparando então o destino de Maria Monforte ao da “gentil Dama das Camélias” (Idem: 80). A comparação correta, contudo, não é esta, já que é Maria Eduarda quem repete com fidelidade a figura da heroína francesa: tal como Margarida Gautier, também ela se entrega a um grande amor, ainda assim incapaz de apagar um passado que ameaça a paz familiar do amante; apesar da perniciosa influência materna e das atribulações vividas, mantém uma integridade de caráter que, à imagem do modelo, a faz empenhar as jóias para não recorrer ao dinheiro enviado por Castro Gomes; a Toca, nos arredores de Lisboa, é um refúgio semelhante àquele que, nos arredores de Paris, serve de cenário à fugidia felicidade do par francês; finalmente, tam-

bém por estes perpassa a vaga ideia de uma viagem a Itália, país escolhido por Carlos para nele se instalar com Maria Eduarda.

4. O cuidado e a benevolência presentes na figuração da neta de Afonso da Maia não repetem as estratégias convocadas na figuração da sua nora. Já referi anteriormente que a relação entre ambos ou, talvez melhor, a ausência dessa relação, é utilizada na denúncia de aspetos menos abonatórios de um caráter que igualmente se revela na relação com o marido. Se o desprezo do sogro lhe desvenda as características já assinaladas, a fraqueza do marido estimula a manifestação do seu temperamento manipulador, caprichoso e volúvel. Por isso, nas poucas vezes em que a narrativa assume a perspetiva de Pedro, apontando para qualidades que nós, leitores, já sabemos não existirem – como sucede, por exemplo, na tentativa de reconciliação com o pai através de uma carta na qual “a história da bondade de Maria, das suas graças, da sua instrução, enchia duas páginas” (Idem: 34) –, o que daqui resulta não tem consequências sobre a figura de Maria Monforte, mas sobre a figura do próprio Pedro, que assim se mostra como um ser tão fraco quanto ingénuo e facilmente manipulável pela astúcia da mulher que o domina. Além disso, a desvalorização do ponto de vista de Pedro é ainda conseguida pela antecipação de outros pontos de vista que da personagem em causa – Maria Monforte –, vão construindo a imagem que perdura: é o caso dos amigos de Afonso da Maia que a julgam “perigosa” (Idem: 28); é o caso do próprio Afonso que, na única ocasião que vê, sem ser visto, o par de enamorados, apenas retém a ominosa imagem da “sombriinha escarlata que (...) se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas” (Idem: 29-30); é o caso, enfim, da massa anónima da sociedade lisboeta, impressionada pelas “*toilettes* excessivas e teatrais” (Idem: 26), pela nudez que os amplos

decotes revelam, pela profusão de jóias exibidas, mas também, evidentemente, pela esplendorosa beleza da mulher.

Escolho a primeira vez a que a narrativa procede ao retrato físico da personagem, que coincide, de resto, com a primeira impressão que deixa em Pedro da Maia:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os **cabelos loiros**, de um **oiro fulvo**, ondeavam de leve sobre a **testa curta e clássica**. Os **olhos maravilhosos iluminavam-na toda**; a friagem fazia-lhe mais pálida a **carnação de mármore**: e com o seu **perfil grave de estátua**, o **modelado nobre dos ombros e dos braços** que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante **alguma coisa de imortal e superior à Terra** (Idem: 22).

Este retrato será por mais de uma vez retomado, de forma a insistir em certos traços: a cor do ouro, de que o cabelo é responsável; a luz dos “olhos maravilhosos”, que viremos a saber mais adiante serem “azuis e profundos” (Idem: 26), “de um azul sombrio” (Idem: 29), parecendo em certo momento “negros de cólera” (Idem: 34); a brancura da pele a que a comparação com o mármore dá relevo; a perfeição do corpo, aqui fixada apenas nos ombros e nos braços, mas posteriormente traduzida nas “formas de estátua” (Idem: 26), estando este último elemento já indiciado na referência à “testa curta e clássica”, ao “mármore” e ao “perfil grave de estátua”. A beleza da personagem assim descrita virá a ser sublinhada, sempre que o seu retrato reaparece, pelo brilho e pela cor das jóias que usa e das sedas que veste, bem como pela ousadia que as suas toilettes ostentam.

Se Pedro da Maia guarda desta figura a imagem de “alguma coisa de imortal e superior à Terra”, seu filho Carlos descobrirá em Maria Eduarda “um passo soberano de deusa” (Idem: 157), um “andar que lhe parecia de uma deusa pisando a Terra” (Idem: 202). Inicia-

-se assim, no que diz respeito ao retrato físico, o paralelo entre mãe e filha, paralelo esse para que outros traços também concorrem: as “formas de estátua” de uma prolongam-se na “perfeição de um mármore” (Idem: 583) da outra; a “carnação ebúrnea” é comum às duas, tal como o perfil “grave” e “claro” de uma estátua; e a luz dos olhos ilumina-as a ambas, embora o azul de Maria Monforte – que se prolonga no azul das sedas e veludos do interior onde vive e da caleche que a transporta – seja substituído pelo “negro profundo” (Idem: 203) que em Maria Eduarda reproduz “os belos olhos negros dos Maias” (Idem: 34).

Apesar do que apresentam em comum, o retrato de Maria Eduarda não repete o de Maria Monforte, facto de considerável importância se pensarmos o retrato nos termos de Phillipe Hamon, como um local estratégico em que o texto reagrupa e constitui o sentido da personagem, fixando na memória do leitor a sua unidade (Hamon, 1993). E, com efeito, o que a memória fixa de uma das personagens pouco tem a ver com o que fixa da outra. No entanto, em ambos os casos o número de elementos seleccionados na construção do retrato está longe de pretender uma descrição exaustiva, já que o texto se preocupa sobretudo em retomar certos aspetos, dando deles um novo ângulo de cada vez que os refere. Assim sucede com o cabelo, os olhos, a beleza escultural do corpo e a forma de vestir das duas personagens. Relativamente a Maria Eduarda, há que acrescentar a voz e o porte, bem como um insistente jogo de contrários que vive sobretudo a partir das notações de cor e de luz, mas também de um movimento que ambigualmente oscila entre a gravidade e a doçura, o sensual e o casto, a beleza que se revela e aquela que recatadamente se esconde, deixando-se contudo adivinhar. Dou apenas um exemplo para ilustrar o que afirmo, retirado do momento em que Carlos, conversando pelo Aterro com Steinbroken, avista pela segunda vez Maria Eduarda:

Mas Carlos não escutava, nem sorria já. Do fim do Aterro aproximava-se, caminhando depressa, uma senhora – que ele reconheceu logo, por **esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a Terra**, pela cadelinha cor de prata que lhe trotava junto às saias, e por **aquele corpo maravilhoso onde vibrava, sob linhas ricas de mármore antigo, uma graça quente, ondeante e nervosa**. Vinha toda **vestida 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**; trazia na mão um guarda-sol inglês, apertado e fino como uma cana; e toda ela, adiantando-se assim no **luminoso da tarde**, tinha, naquele **cais triste de cidade antiquada**, um destaque estrangeiro, **como o requinte claro de civilizações superiores**. Nenhum véu, nessa tarde, lhe assombreada o rosto. Mas Carlos não pôde detalhar-lhe as feições; apenas de entre o **esplendor ebúrneo da carnação**, sentiu o **negro profundo de dois olhos** que se fixaram nos seus. (...) À maneira que ela se afastava, parecia-lhe maior, mais bela; (...) Sob o chapéu, numa forma de trança enrolada, **aparecia o tom do seu cabelo castanho, quase loiro à luz**; a cadelinha trotava ao lado, com as orelhas direitas (Queirós, s/d: 202-3).

O que me interessa sublinhar neste retrato é o jogo de contrários a que há pouco aludi: sobretudo, a “graça quente, ondeante e nervosa” desafiando o frio, a dureza e a rigidez do mármore, bem como o “ar casto e forte” dado pela *toilette* escura e simples que, ao “cola[r]-se bem sobre ela”, não pode deixar de revelar a forma “[d]aquele corpo maravilhoso”. O contraste entre o branco da pele e o negro dos olhos e do vestido concorre também para o efeito obtido no desenho que, deste modo, ganha uma subtileza inteiramente ausente da figura de Maria Monforte. Subtileza que substitui a linearidade pelo sinuoso do traço, aumentando o fascínio a que João da Ega não é indiferente, quando são os seus olhos o filtro por onde passa a imagem de Maria Eduarda:

Ega adorava esta velha balada escandinava. Mais porém o encantava Maria, que nunca lhe parecera tão bela: o **vestido claro** que tinha nessa **noite modelava-a com a perfeição de um mármore**: e entre as **velas** do piano, que lhe punham um traço de **luz** no perfil puro e tons de **ouro** esfiado no cabelo, o incomparável **ebúrneo** da sua pele ganhava em esplendor e mimo... Tudo nela era harmonioso, são, perfeito... E quanto aquela **serenidade** da sua forma devia tornar delicioso o **ardor** da sua paixão! (Idem: 583)

E retomo a questão do tempo: pouco depois desta imagem da responsabilidade de João da Ega, que em nada difere, de resto, das imagens que a narrativa atribui ao ponto de vista de Carlos, Maria Eduarda desaparece partindo para França, mas deixando atrás de si o retrato para sempre inalterado da sua deslumbrante perfeição. E, mais uma vez, a personagem é preservada, desta feita relativamente à acção corrosiva do tempo que passa. Maria Monforte, por seu lado, partira também, mas, como antes mencionei, a sua figura vem a ser recuperada ao ritmo da memória de quem com ela posteriormente conviveu e nela testemunhou os efeitos do tempo e dos infortúnios. Desta forma, a imagem “daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte” (Idem: 23), daquela “encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano” (Idem: 24), é definitivamente atirada para um passado longínquo e cruelmente substituída pela de uma simples mulher irresponsável e promíscua, sujeita ao gradual desgaste do tempo e da doença, da pobreza e do álcool.

Volto a Maria Eduarda, para terminar: em muitos dos momentos que durou a escrita deste texto, tive a impressão de que, ao desmontar os mecanismos textuais utilizados na figuração da personagem, estava a convertê-la num mero objeto construído de palavras e com o recurso a estratégias engenhosas, assim destruindo irremediavel-

mente a magia do “faz de conta”. E, no entanto, se penso em Maria Eduarda, agora, não é esse objeto reduzido a um puzzle o que vejo, mas exatamente a mesma mulher que viu João da Ega “pela derradeira vez na vida, (...) grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava” (Idem: 687). O que demonstra o poder da ficção e a força das figuras a que dá vida.

REFERÊNCIAS

- HAMON, Phillipe (1993). *Le descriptif*. Paris: Hachette.
- LOURENÇO, António Apolinário (2000). *O grande Maia. A recepção imediata de “Os Maias” de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ROSA, Alberto Machado da (1979). *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Presença.

ABSTRACT

This presentation focuses on the novel *Os Maias* by Eça de Queirós, and it depicts the rhetorical and discourse procedures that the author uses in the figuration of such characters as Maria Eduarda and Maria Monforte. The analysis also reviews some importante studies. In fact, it intends to be the first one of a series of analysis on women figuration in the fictional works of Eça de Queirós, as part of a broader research projet.

Keywords: Eça de Queirós, womanhood figuration, portrait.

RESUMO

A abrangência do título acima indicado remete para um projeto de que a reflexão agora proposta não é mais do que uma pequena parte. Incidindo exclusivamente sobre o romance *Os Maias*, este artigo procurará analisar

os procedimentos retórico-discursivos convocados na figuração das personagens de Maria Eduarda e Maria Monforte. Esta análise, que se pretende ser o início de uma leitura em busca de um eventual padrão, na figuração da mulher na obra ficcional queirosiana, permitira também revisitar algumas questões que, relativamente às personagens em causa, foram já objeto da vasta bibliografia sobre o romance.

Palavras-chave: Eça de Queirós, figuração feminina, retrato.

