

O CORPO DAS PERSONAGENS QUEIROSIANAS: DOIS ENUNCIADORES DESMANCHA-PRAZERES, ENTRE DEUS E O DIABO¹

THE POETICS OF THE BODY IN QUEIROSIAN CHARACTERS:
MESSENGERS OF DOOM, BETWEEN GOD AND THE DEVIL

Ana Luísa Vilela

Universidade de Évora/CLP

1. UM CORPO PROBLEMÁTICO

Nos romances de Eça de Queirós, a observação dos processos pelos quais é dita e, sobretudo, sugerida a espessura carnal das personagens constitui uma das mais férteis e sedutoras vias de fruição da obra do maior escritor realista português.

Frequentemente, no entanto, a representação do corpo de muitas personagens queirosonianas constitui, apenas, um meio para falar de outra coisa – ou, simplesmente, um recurso da verosimilhança, um suporte que autorize a própria personagem a falar, isto é, a fornecer informações às outras personagens e ao leitor. De facto, por exemplo n’*Os Maias*, a obra-prima do autor, há personagens especialmente vocacionadas para a enunciação: são mensageiros, informadores, cuja missão, a de revelar uma verdade diegética, concentra o essencial da sua função romanescas, quase completamente os absorve e, por isso, até certo ponto os descarna, enfraquecendo a sua densidade física. Independentemente do regime utilizado pelo discurso para lhe aludir, a representação do corpo é, nestes casos, determinada pelo

¹ O presente texto retoma, refundindo-os, partes de um capítulo de um estudo mais longo dedicado a *Os Maias* (cf. Bibliografia).

seu caráter funcional, que tematicamente o secundariza enquanto organismo.

É justamente este grau instrumental e episódico da menção física (usando a categorização de Francis Berthelot) que aqui preferencialmente abordarei. No presente trabalho tentarei, pois, explorar alguns aspetos de uma relação particularmente desafiadora: a relação entre a representação física e o desempenho, por certas personagens, de funções enunciativas.

2. ENUNCIAÇÃO, DENSIDADE FÍSICA, *BATHMOLOGIA*

Para começar, é forçoso reconhecer que estas figuras são, quase sempre, personagens secundárias e muito secundarizadas pelo leitor. A sua dimensão física, subsumida à sua função autónoma de informadores, é porém inquestionável. E, se o seu papel, por vezes decisivo, de destinadores da história parece atribuir-lhes uma ténue e ocasional corporalidade – sempre lhes nega, todavia, a configuração transcendente, para a qual os efeitos devastadores da sua presença pareciam vocacioná-los. Que ressonância e relevância semântico-simbólicas adquirirá então, nestas figuras, a sua problemática representação física? Que insuspeito valor terá o seu corpo no romance?

A representação do corpo de uma personagem pode, em qualquer romance, ser associada a uma função central e literalmente fundadora: a de lhe garantir uma presença enunciativa, implicitamente unificadora do sentido. Além disso, e através de múltiplos processos de transferência e de identificação, a personagem romanesca sempre reenvia para uma instância subjetiva inicial, em que se reveem tanto o escritor como o leitor (Glaudes, 1991: 184). Ora, é justamente essa instância subjetiva, esse sujeito prévio, supratextual, que considero, 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 discurso (e de paixão), é, de facto, nuclear na doutrina e método de toda a abordagem enunciativa (Greimas e Fontanille, 1991; Kerbrat-Orecchioni, 1980) – muito embora se reconheça frequentemente que o estudo da enunciação é basicamente decetivo, pois à enunciação só se acede pelo enunciado e pelos traços aí inscritos pelo ato, sempre passado, de enunciar. E, dessa forma, é já uma *enunciação enunciada*, uma *produção produzida*, aquela a que o analista tem acesso (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 246).

Creio, justamente, ser essa a razão fundamental do carácter sempre um pouco dececionante das abordagens psicológicas, ideológicas, ou mesmo enunciativas: a questão básica de ser a representação enunciativa sempre radicalmente diferida em relação à instância enunciativa. Como reconhece Catherine Kerbrat-Orecchioni, não há limites à infinita bathmologia enunciativa. O termo bathmologia, cunhado por Roland Barthes, pretende designar a 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 71, *apud* Kerbrat-Orecchioni 1980: 247).

A *bathmologia* detém, na ficção queirosiana, uma presença de eleição, com recurso a excepcionais dispositivos discursivos; entre outros processos, a proliferação das personagens e das instâncias de narração proporciona, exemplarmente, a criação de sucessivos fundos-falsos para uma subjetividade que, assim, 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 subje-

tividades levadas ao absurdo, sem que se afirme uma objetividade definida (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 – na exata medida em que se alia à ironia literária, atitude de enunciação desdobrada, esquiva e requintadamente omnipresente.

3. A ENUNCIÇÃO N'OS *MAIAS*: DIVERSIDADE, COMPLEXIDADE E BISBILHOTICE

Sabemos que, na obra-prima de Eça de Queirós, a enunciação narrativa assume estruturante relevância; a sua análise pode, mesmo, grandemente condicionar a interpretação do romance. Efetivamente, 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 (Reis, 1984: 150-51). A análise dos procedimentos enunciativos na ficção queirosiana e a identificação das principais implicações estéticas e semânticas destes procedimentos – desde a onisciência do narrador à perspetivação individual – ficou justamente estabelecida pela obra *Estatuto e perspetivas 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).

A complexidade das instâncias de enunciação – que em boa verdade supera largamente os limites do programa realista – infunde, n'Os *Maias*, uma generalizada incerteza quanto à informação diégética estabelecida. O problema do *saber* estrutura, de facto, e de vários modos, o fulcro temático da obra. 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 constrictões do domínio social – sempre constituíram o cerne 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 (Brooks, 1993: 28-38). Sob esta perspetiva, 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 suas ações. Compreendemos, a esta luz, que as personagens se encontrem necessariamente condicionadas, nos seus movimentos e interações, pela estrutura espiralada e genealógica do espaço social, assente numa vinculação pessoal e para-tribal entre os membros e frequentadores 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 coletiva Lisboa executou ao passado familiar dos Monfortes) é, em muitos romances realistas,² uma espécie de álibi, um pretexto figurativo para acionar (e esconder) uma instância enunciativa onisciente 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 uma forma de mediação e ocultação de uma instância narradora problemáticamente localizável.

A manipulação em que consiste a famosa paralipse inicial do romance (“Os Maias eram uma antiga família da Beira, (...) agora

2 Ver a este propósito Hamon, 1982.

reduzida a dois varões, o senhor da casa, Afonso da Maia, (...) e seu neto Carlos que estudava Medicina em Coimbra”, Queirós, s.d.a: 6) surge no interior de um contexto enunciativo dominado pela polarização deíctica de Vilaça e da opinião pública, anónima e coletiva. 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 veridificação, imputável a uma qualquer e particular instância intraficcional.

De facto, a verdade diegética surge frequentemente n’*Os Maias* difundida 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 ou sabotam a informação ficcional; determinadas personagens corporizam, por seu turno, funções interpretativas e simbólicas suplementares; e, assim, se tenderá a organizar, na sistematicidade, na redundância, na dissonância e na plurivocidade, uma legibilidade textual indireta, de feição polifónica e profusamente problemática.

Na Lisboa d’*Os Maias*, a informação de que dispõe uma personagem (por exemplo, Carlos da Maia, o protagonista, cuja focalização interna domina a maior parte do volume textual) é sempre, ou quase sempre, *mediada* pelo saber ou opinião das *outras* personagens conhecidas, que ela encontra e com quem ela conversa. A informação oculta, intradiegética, constitui uma adicional (por vezes a única) teia de interpretações, 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.

É que, na verdade, aquilo que se busca saber, n’*Os Maias*, está sempre relacionado com o corpo ou a privacidade: questões escabrosas de saúde ou patologia, intimidade, erotismo, misérias, vergonhas secretas. Carlos toma conhecimento, por Batista, de pormenores da vida íntima dos Gouvarinhos, mas ele e a condessa são amantes que ostensivamente se desconhecem – como Maria Eduarda 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 radioso 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 queirobianas 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, em *Alves & companhia*, 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 do deboche.

Em contrapartida, as cenas de revelação são repetidamente representadas, cuidadosamente contextualizadas e minuciosamente coreo-

grafadas: a criada Adélia com a sua trouxinha, o seu chapéu de florzinhas, as suas conjecturas e reticências modestas sobre as relações conjugais e as sovas dos Cohen; Castro Gomes no sofá do salão, com o seu sotaque, o seu sorriso vagaroso e lânguido; Guimarães na rua negra, com a sua gravidade lenta; as confissões de Maria Eduarda a Carlos, de joelhos no quiosque da *Toca*, oaristo que requer cigarros e almofadas; as confidências de Carlos a Ega, ou 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, colecionando e exibindo cartas, papéis, certificados: Vilaça, Guimarães, Castro Gomes. Destes dois últimos, curiosamente, pouco se sabe, como se estas personagens adventícias se esgotassem na justiciera missão de informar. João da Ega veste gostosamente a pele de profeta diabólico; mas há, pelo menos, outro clarividente, especializado em assuntos amorosos: o velho D. Diogo, com o seu “fino olho à Balzac” (Queirós, s.d.a: 116).

4. O CORPO EPISÓDICO DAS PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

Seja como for, o corpo instrumental destas figuras, muitas vezes meramente aludido, suporte ou veículo de um comportamento, de um discurso ou de uma atmosfera, não constitui diretamente, 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 aspeto que aqui procurarei especialmente observar). Esses serão, basicamente, os tipos de funções exercidas por um corpo que, enquanto objeto orgânico, não intervém como tema na história. Será,

pois, esse corpo episódico que, no decurso deste trabalho, preferencialmente abordarei.

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, 1995: 58-65); e um regime mais impessoal, mais disseminado ou mais genérico, correspondendo a um efeito decorativo global e coletivo – 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”, 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 Cavaleão 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 correção 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 precetor 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 substitui-

ção, com o respetivo 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 participam, com as manas Silveiras, do 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 distorsions 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 resserrer plusieurs signifiés latents. À l'inverse, des personnages distincts dans le récit peuvent répartir sur une série de signifiants le même trait sémantique sous-jacent. (1991: 182)

Em virtude da sua função tipicamente instrumental e acessória, multiplicam-se, de forma exuberante, nas representações episódicas do corpo destas personagens, as imbricações 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 fei-

ção simultaneamente social e íntima, institucional e orgânica. Ou seja: n' *Os Maias*, 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 lhes 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.

5. DE NOVO OS ENUNCIADORES

Relevando de uma semântica da enunciação, é de facto, n' *Os Maias*, cometido a certas personagens secundárias o desempenho de um subsistema de funções narrativas específicas: aquelas que os destinam a assegurar a restituição da informação diegética, ou a integração de um comentário à ação. Ou seja: a corporalidade de certas personagens parece por vezes intimamente tributária do exercício de funções que se destinam a reforçar a legibilidade da obra: dar a ver, comentar, certificar e, sobretudo, testemunhar e informar. 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 onisciente 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” (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 autossuficiência, autonomia e autorregulação narrativas

(1974: 34-42). Podemos na verdade identificar n' *Os Maias*, ao abrigo do pressuposto programático da objetividade, 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 (Hamon, 1982: 145).

Gostaria, agora, de dedicar especial atenção a duas personagens da obra, pertencentes a esse grupo que, como em surdina, constitui um conjunto flutuante de vozes, suportes e corpos enunciativos. Tentarei entender o modo como o conseqüente desempenho de específicas funções enunciativas lhes atualiza uma representação orgânica episódica, mas a todos os níveis significante. É o caso de, por exemplo, Castro Gomes e Guimarães.

Efetivamente, será de um exterior longínquo, por meio de personagens igualmente exteriores e longínquas, que a verdade decisiva acabará por irromper – e fazer cessar a vozearia. Considero 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 realismo/naturalismo.

6. DOIS ENUNCIADORES DESMANCHA-PRAZERES

Castro Gomes e Guimarães aparecem em Lisboa quase simultaneamente – e no mesmo capítulo do romance.³ Guimarães, segundo o seu velho amigo Alencar, vem de Paris para se demorar. Já Castro Gomes, segundo afirma, chegou essa manhã do Brasil e partirá nessa mesma noite para Madrid. Mas, quer um, quer outro, depois de terem

3 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 Ramalheite no dia em que Carlos regressa de Santa Olávia, onde esteve uma semana – já perto do outono, talvez em setembro.

revelado as informações inesperadas de que são portadores, partem sem reaparecer. Estes mensageiros vindos de longe parecem literalmente sumir-se 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 *rastracuero* traído que aparecerá, “escurinho, chupadinho, esticadinho”, na carta VI de Fradique Mendes, dirigida a Ramalho Ortigão (Queirós, 2014: 227-33). Aliás, Castro Gomes partilha com o papá Monforte as qualidades concentradas nessa figura fradiquiana: obscuros e trigueiros todos os três, assessorando ambigualmente mulheres brancas e desejáveis, todos os três escondendo-se atrás de gravatas brancas, com ou sem enormes pérolas.

Vinha já d’*As farpas* a caricatura do espanhol ‘indiano’, uma espécie de equivalente do nosso brasileiro de torna-viagem – aliás descrito exclusivamente em função deste, “O espanhol das Astúrias, modesto, humano, discreto e grave – passando para o sol do Equador, nas Antilhas Espanholas, torna-se o sul-americano vaidoso, ruidoso, ardente, palreiro e feroz” (Queirós, s.d.b: 310). Ora, tal como a caricatura do ‘brasileiro’ se alterou e mitigou, desde *As farpas* até *Uma campanha alegre* (muito por força da autocorreção do autor, depois do considerável escândalo provocado pela primeira *Farpa*, de 1872) – também a caricatura do ‘indiano’ evoluiu, em Eça, para a figura do ‘rastaquouère’. Um antecessor dessas figuras poderia talvez ser D. Nicazio, o rico e amedrontado comerciante espanhol, marido de Carmen Puebla, em *O mistério da estrada de Sintra*.

O ‘rastaquouère’, tal como aparece n’*Os Maias* (através da figura de Castro Gomes) e, muito mais impiedosamente, na carta de Fradique Mendes, constitui afinal uma fusão dos dois tipos peninsulares do torna-viagem. Afrancesamento do termo *rastracuero*, designava, na época, indiferentemente, quer o brasileiro quer o sul-americano

novo-rico mas plebeu, jactante mas carecendo de cultura e de gosto. ‘Le brésilien’ é uma das personagens de *La vie parisienne* de Offenbach (1866), e anuncia: “Je suis brésilien, j’ai de l’or”. Com toda a probabilidade, será essa, de resto, uma das origens do estereótipo em Eça.

Já Guimarães detém algumas afinidades com Alencar: a solenidade a roçar o grotesco, o negro que o cobre, os cabelos brancos, o ar antiquado. Exatamente 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 (Queirós, s.d.a: 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 as suas distâncias – “Não era nenhum personagem, era apenas um alquilador de cavalos...” – sempre o considera “espírito muito largo!” (Queirós, s.d.a: 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” (Queirós, s.d.a: 451). 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, inglesado como pertence, Castro Gomes tem vagas afinidades com o também esticado Steinbroken: na

gravata a mesma ferradura (esta de diamantes), na voz um arrastado sotaque (Queirós, s.d.a: 156, 204). 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 acrescentam à sua elegância empertigada o brilho aparatoso do contraste (Queirós, s.d.a: 203, 478).

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”, as barbas austeras de revolucionário ou de apóstolo, são signos tão sonoros e imponentes como esses nomes de marechais e de duques, que impressionam Teles da Gama e Taveira (Queirós, s.d.a: 537-38). Ega bem o sente, seduzido pela teatralidade magnífica das barbas e do altivo chapéu, pela correção apurada da sobrecasaca de casimira nova que reveste esse velho *gentleman* venerando (Queirós, s.d.a: 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, quase 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*. O criado da Lawrence, em Sintra, acrescentara 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 beijos em copinhos de conhaque e água” (Queirós, s.d.a: 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 (Queirós, s.d.a: 451).

É também recorrente, no velho democrata, o gesto de calçar as luvas ou apertar o casaco (Queirós, s.d.a: 450, 537, 592). Da sua epiderme, como da de Castro Gomes, só é visível a face: no democrata larga, enrugada e pálida (Queirós, s.d.a: 537, 594), no brasileiro igualmente pálida, mas queimada e chupada (Queirós, s.d.a: 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 adota o registo da gravidade: caminha em passos dignos (Queirós, s.d.a: 600), olha seriamente (id. 598), baixa cautelosamente a voz (id. 592, 614), desaparece discretamente (id. 595), saúda levemente (id. 451) ou “com gravidade maior” (id. 537), calça gravemente as luvas (id. 450), e fala sempre de forma grave (598, 620), às vezes até “infinitamente grave” (id. 600). Chega mesmo a passar a mão pelas barbas, “a retocar a majestade da face” (Queirós, s.d.a: 592).

Quanto a Castro Gomes, sorri: um sorriso afável, frio, impertinente, lívido (Queirós, s.d.a: 478, 480, 482). Usa a frivolidade desembaraçada e a fácil afabilidade de quem possui também em casa um “Constable muito *chic*” (Queirós, s.d.a: 478). 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 (Queirós,

s.d.a: 592), lê lentamente a carta de Dâmaso (id. 593), dá passos lentos (id. 599), caminha devagar (id. 622), ou com uma lentidão desconfiada (id. 615). O brasileiro afeta uma despreocupação igualmente vagarosa. Senta-se vagarosamente, levanta-se muito vagarosamente (Queirós, s.d.a: 478, 482). Vagaroso, procura uma carta (Queirós, s.d.a: 479). Guarda-a com todo o vagar na carteira (Queirós, s.d.a: 480). Fala devagar, com uma lentidão adocicada (Queirós, s.d.a: 480).

Todos os gestos de Castro Gomes têm a imperturbável leveza da correção e do desinteresse: arranja as palavras com cuidado e precisão, encolhe de leve os ombros, numa “lânguida resignação” (Queirós, s.d.a: 480-81). 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”, com que se apresenta, aos “passos desafogados e leves” 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 (Queirós, s.d.a: 478, 482).

“Tem pouco fundo”, disse Dâmaso, referindo-se à superficialidade das suas opiniões (Queirós, s.d.a: 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.

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, arruína-lhe, simultaneamente, a tensão dramática e a elevação. A sua função é a de conferir, à cena erótica de Carlos e Maria Eduarda, a irreparável imagem da irrisão. Não considera afinal Óscar Lopes que o brasileiro desempenha no romance uma magistral cena de alta comédia (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...” (Queirós, s.d.a: 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!” (Queirós, s.d.a: 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 ambigualmente 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 e ter “asco” ao sobrinho (Queirós, s.d.a: 622, 598). E ao tempo presente. Castro Gomes pode figurar, pelo contrário, esse presente ressequido, enquistado na gratuidade da pose formal e na esterilidade da ética fútil, sorvido por uma cética improdutividade, que nenhum compromisso anima, exceto 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 metanarrativas e metaculturais representadas pela intromissão destas entidades *ex machina* num romance como *Os Maias* – ancorado simultaneamente, no meio e na individualidade, na garantia documental e na garantia orgânica – projetam, portanto, nas figuras de Castro Gomes e Guimarães, uma dimensão suprafísica.

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 projeta do alto sobre o pobre Ega (Queirós, s.d.a: 621), esse bom-senso fora de moda que lhe faz dizer à balofice, à palhada republicana – “Ó almas do Diabo, atacai as questões sociais!” (id. 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.

REFERÊNCIAS

- BERTHELOT, Francis (1997). *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.
- BROOKS, Peter (1993). *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- GLAUDES, Pierre (1991). “L’avenir de deux illusions. Personnage de récit et psychanalyse littéraire”, in Pierre Glaudes e Yves Reuter (eds.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. 165-85.
- GREIMAS, Algirdas J. e Jacques FONTANILLE (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris: Seuil.
- HAMON, Philippe (1982). “Un discours contraint”, in Roland Barthes et al. (eds.), *Littérature et réalité*. Paris: Seuil. 119-81.
- HORÁCIO (1984). *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de Raul M. Rosado Fernandes. 3.^a ed., Lisboa: Inquérito.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*. 4.^a ed., Paris: Armand Colin.
- LOPES, Óscar (1999). “Eça de Queirós”. *5 motivos de meditação (Ensaio sobre Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro e Fernando Pessoa)*. Porto: Companhia das Letras. 77-124.
- MENDES, Margarida Vieira (1974). “‘Pontos de vista’ internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*”. *Colóquio/Letras*. 21: 34-47.
- NUNES, Maria Luísa (1976). *As técnicas e a função do desenho de personagens nas três versões de O crime do Padre Amaro*. Porto: Lello.

- OFFENBACH, Jacques (música), e Ludovic HALÉVY e Henri MEILHAC (livret) (1875). *La vie parisienne. Opéra bouffé en 4 puis 5 actes*. Paris: Librairie Illustrée. [1866, 1873]. Livret disponível em <http://www.livretpartition.com/la-vie-parisienne-j-offenbach/> (consultado em 7/07/16).
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.a). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.b). *Uma campanha alegre*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (2014). *A correspondência de Fradique Mendes (Memórias e notas)*. Ed. Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1984). *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3.^a ed., Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (1995). *Introdução à leitura d'Os Maias*. 5.^a ed., Coimbra: Almedina.
- VILELA, Ana Luísa (2012). *Poética do corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Cosmos.

RESUMO

Nos romances de Eça de Queirós, a observação dos processos pelos quais é dita e, sobretudo, sugerida a imaginária carnalidade das personagens constitui uma das mais férteis e sedutoras vias de fruição da obra do maior escritor realista português. Frequentemente, no entanto, a representação do corpo de muitas personagens queirosianas constitui, apenas, um meio para falar de outra coisa – ou, simplesmente, um recurso da verosimilhança, um suporte que autorize a própria personagem a falar, isto é, a fornecer informações às outras personagens e ao leitor. De facto, por exemplo n'Os Maias, a obra-prima do autor, há personagens especialmente vocacionadas para a enunciação: são mensageiros, informadores, cuja missão, a de revelar uma verdade diegética, concentra o essencial da sua função romanesca, quase completamente os absorve e, por isso, até certo ponto os descarna, enfraquecendo a sua densidade física. Independentemente do regime utilizado pelo discurso para lhe aludir, a representação do corpo é, nestes casos,

determinada pelo seu caráter funcional, que tematicamente o secundariza enquanto organismo. É o caso de, por exemplo, Castro Gomes e Guimarães. É justamente este grau instrumental e episódico da menção física que é preferencialmente abordado neste artigo, apoiada na categorização proposta por Francis Berthelot. Procuro, aqui, compreender a forma como a corporalidade romanesca pode acomodar-se ao desempenho, por estas personagens, das suas funções enunciativas particulares. Que ressonância e relevância semântico-simbólicas adquire então, nestas figuras, a sua problemática representação física? Que insuspeito valor tem o seu corpo no romance?

Palavras-chave: Eça de Queirós; *Os Maias*; representação física; enunciação; personagens secundárias; Guimarães; Castro Gomes

ABSTRACT

In the novels of Eça de Queirós, the observation of the process through which is expressed, and especially suggested, the imaginary *carnality* of the characters constitutes one of the most fertile and seductive characteristics of the work of the greatest Portuguese Realist author. Frequently, however, the representation of the body of many of these characters constitutes only a means to talk about something else – or, simply, a likelihood or a frame to authorize the very character to speak, that is, to provide information to other characters and to the reader. Indeed, for example in the author's masterpiece *The Maias*, there are characters who are particularly useful for the messages they enounce: they are messengers, informants, whose mission, that of revealing a diegetic truth, is the main purpose of their narrative function, that almost completely absorbs them and, because of this, to a certain extent, *de-carnalizes* them and weakens their physical density. Independently of the manner in which the narrative refers to the representation of their body, it is in these cases determined by its functional char-

acter that thematically relegates the body to a secondary position. This is the case of Castro Gomes or Guimarães, for example. It is specifically this instrumental and episodic level of the physical mention that will be prominently addressed in this presentation, based on the categorization proposed by Francis Berthelot. I will aim here to understand the manner in which the novelistic representation of corporality works in the cases of these characters and their particular functions as enunciators. What semantic-symbolic resonance and relevance does the problematic physical representation of these characters acquire? What unsuspected value does the body have in this novel?

Keywords: Eça de Queirós; *Os Maias*; physical representation; enunciation; secondary characters; Guimarães; Castro Gomes