

O espírito do tempo nos discursos literário e pictórico: a descrição do feminino em Eça e Vuillard

Prof. Dr. Carlos Francisco de Moraes¹ (UNICSUL)

Resumo:

Este estudo visa a apontar a importância das contribuições da pintura para a formação do discurso literário de Eça de Queirós (1845-1900), por meio da investigação de semelhanças de abordagem entre uma das técnicas descritivas utilizadas pelo narrador de Os Maias (1888) para compor retratos de suas personagens femininas e aquela utilizada pelo pintor nabi francês seu contemporâneo Edouard Vuillard (1868-1940) em seus retratos de mulher nas décadas de 1880 e 1890.

Palavras-chave: interdiscursividade, discurso, Eça de Queirós, Édouard Vuillard

Introdução

Este estudo dialoga com a comunicação intitulada “Discursos literário e pictórico em diálogo: a arte do retrato queirosiana”, por nós apresentada no II SIL – Seminário Internacional de Linguística da Unicsul, realizado em agosto de 2008. Há uma continuidade entre os dois textos, pois ambos operam com um mesmo conceito básico, o da interdiscursividade, ou, como poderíamos dizer em termos mais clássicos, perpassa por eles uma concordância com a interpretação tradicional atribuída ao verso 361 da *Arte poética* de Horácio, “Ut pictura poesis”, ou seja, a poesia é assim como a pintura.

Se, como afirmou Kristeva, retomando a sua maneira o conceito de Bakhtin, todo “texto é um mosaico de citações”, nada nos assegura, quando consideramos um texto literário, que essas citações serão feitas apenas e tão-somente a partir de outros textos literários.

A importância da pintura para Eça tem sido registrada desde há muito, como tivemos ocasião de argumentar em “Discursos literário e pictórico em diálogo: a arte do retrato queirosiana”; aqui, a guisa de confirmação, nos valem da pena de sua espécie de heterônimo ou alter ego para coisas de estilo, Carlos Fradique Mendes. Pois numa carta a um colega literato em que defende, tenazmente, a vantagem, para autores e livros, de um léxico restrito sobre outro abundante, um dos argumentos finais de uma longa lista é tirado justamente da pintura. Marquemos bem: para explicar seu ponto de vista sobre a literatura, Fradique se vale de conceitos, exemplos e artistas da história da pintura, emprestando aos escritores as lições que eles deixaram.

Em seu ainda pioneiro *A pintura na obra de Eça de Queirós*, Garcez da Silva também concorre para salientar esse diálogo interdiscursivo, ao lembrar uma personagem de *A tragédia da Rua das Flores*, espécie de protótipo de *Os Maias* publicado apenas postumamente:

(...) o pintor [Camilo] Serrão servia para expressar, de Eça, o seu temperamento plástico, subjacente ao seu poderoso temperamento literário; destinava-se a revelar o seu gosto de citar pintura, o seu interesse pelos problemas estéticos ligados às artes plásticas, a sua tendência para usar imagens, metáforas, alusões, inspiradas nos mais belos fastos da pintura universal.

Por isso, teria concebido esta figura assim complexa, arrebatada, de palavra fácil, de uma volubilidade extrema — ‘cometa errante’ no universo das artes —, artista capaz de todos os entusiasmos e de todas as decepções, interessado pelas mais variadas correntes estéticas, expondo-as com uma loquacidade espantosa, aceitando-as para logo as condenar, abandonar e procurar outras, até esgotar toda a capacidade, toda a desenvoltura dialectica do seu criador... (SILVA, 1986, p. 110)

Em “Discursos literário e pictórico em diálogo: a arte do retrato queirosiano”, nosso mote foi explorar a relação entre a técnica de descrição realista utilizada pelo narrador queirosiano para criar personagens femininos e aquela usada em seus retratos de mulher pelo pintor americano expatriado John Singer Sargent, um dos maiores expoentes do Realismo na pintura das últimas décadas do século XIX, portanto, contemporâneo de Eça. Em resumo, ali propúnhamos que uma semelhante concentração na observação crítica da realidade social presidia a elaboração dos retratos de mulher dos autores, um manejando a pena, o outro, os pincéis, congenialmente produzindo aquilo que o próprio Fradique descreveu como a essência dos postulados e da utilidade do Realismo: *Tudo isso se prende e se reduz a esta fórmula geral: que fora da observação dos fatos e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade* (QUEIRÓS, 2001).

Observe-se que, ao atribuir ao escritor a capacidade e a função de produzir uma representação realista da realidade social, Fradique atribui-lhe igualmente o dom de **pintar** seu objeto por meio da palavra: “Ut pictura poesis”.

No presente texto, nosso alvo é surpreender a congenialidade de pintura e literatura, seu diálogo interdiscursivo, a serviço de missão em tudo e por tudo diferente, ou seja, contribuir não para esclarecer a visão realista que fez a fama do autor de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, mas, sim, enriquecer a linha de interpretação que entende que a obra-prima do autor introduz em sua literatura uma guinada estilística que aponta para um dos inimigos mais evidentes do Realismo: o Simbolismo.

Nosso postulado central é que ao lado da técnica descritiva realista empregada pelos narradores queirosianos para retratar personagens como Amélia e a tia do protagonista em *O crime do padre Amaro*, Luísa, Juliana, Leopoldina e D. Felicidade em *O primo Basílio*, e a condessa de Gouveia e Maria Monforte, em *Os Maias*, neste último título, sua máxima realização artística, o escritor se vale de uma outra e — no conjunto de sua obra, do ponto de vista diacrônico — nova técnica para conceber e descrever o feminino, exercitada, à perfeição, nomeadamente, em relação à personagem Maria Eduarda. Numa palavra, em referência ao que escrevemos em comunicação anterior, afirmamos que, em *Os Maias*, Eça transita do estilo realista de descrição de Maria Monforte para o estilo simbolista de sugestão de Maria Eduarda.

1. EÇA E O SIMBOLISMO

O influxo da poética simbolista sobre o discurso literário de Eça tem sido objeto de interesse e de disputa já há muito, a partir da constatação das diferenças de mundividência e de discurso entre seus primeiros romances e os últimos, notadamente, *O Amaro* e *Basílio*, de um lado, e *A cidade e as serras*, por exemplo, de outro. Talvez nenhuma asserção nesse sentido tenha sido mais aguda que a de Garcez da Silva, justamente numa obra intitulada *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, como se vê nesta passagem:

O afastamento progressivo da ortodoxia realista acentuara-se, sobretudo em 1893, quando, no artigo ‘Positivismo e idealismo’ — inspirado na polêmica que vinha a travar-se entre positivistas e idealistas, entre naturalistas e simbolistas — lhe faltara coragem para defender os últimos redutos do Naturalismo. (...).

Depois de acentuar que, perdida a confiança no cientismo do século, a imaginação tomara o lugar da razão, e o Positivismo, o Naturalismo tinham sido vencidos pelas correntes espiritualistas, Eça acrescentava:

‘Eu, por mim, registo os factos. E penso que, agora que o homem retomou posse da sua ardente companheira, a imaginação, e que tornou a provar as delícias que só ela lhe pode dar, não consentirá que o seqüestrem dessa Circe adorável...’ (SILVA, 1986, pp. 165-166)

É ainda uma observação desse ensaísta que nos permitirá a passagem para um exame específico do diálogo da escritura de Eça com a pintura simbolista sua contemporânea. Mais adiante em seu estudo sobre a presença da pintura na obra do autor português, Garcez da Silva reproduz e analisa algumas palavras de Fradique Mendes que valem por toda uma poética anti-realista — e, a partir delas, conclui pela presença de uma deriva simbolista na obra do escritor:

Eça deixara-se finalmente dominar pelas novas emoções arrancadas ao “subsolo da alma” e embalar pelos novos ritmos, até extrair do “Verbo humano tudo o que ele pode dar, como encarnador do Visível e do Invisível...” — palavras suas, das quais poderia ser autor o mais puro dos simbolistas. (SILVA, 1986, p. 189)

3. VUILLARD, OS NABIS E O SIMBOLISMO

Edouard Jean Vuillard (1868-1940), pintor e gravurista francês, tem seu nome associado, na história da pintura, ao grupo dos Nabis (a palavra, do hebraico, significa “os profetas”). Reunidos, em meados dos 1880s, pela circunstância de estudarem na Academie Julian, em Paris, jovens como Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Félix Vallotton e outros, além de Vuillard, formavam uma nova geração, que procurava distanciar-se da predominância do Impressionismo.

Uma indicação do diálogo interdiscursivo entre a pintura de Vuillard e a literatura, objeto deste estudo, (principalmente quanto ao uso de uma técnica indireta de caracterização de personagens) é avançada por Preston (1985, p. 42) em relação a Proust; além disso, suas palavras também servem de registro da penetração pelo espírito simbolista da atmosfera cultural contemporânea em que eram produzidas e circulavam as obras de Vuillard e Eça: “*like Proust, he would in his portraits turn a rich and meticulously handled setting into a extension of a sitter’s personality*”. O mesmo se afirma nessa aproximação de sua técnica pictórica daquelas de Chardin e de, novamente, Mallarmé: “*Like Chardin, Vuillard makes us believe in the unnoticed life of inanimate objects. And like a Mallarmé poem, we are in the world of nuance and allusion so very much a part of fin-de-siècle Paris*”. (PRESTON, 1985, p. 68)

Um símbolo perfeito de todas essas idéias pode ser o quadro *La chaise longue* (c. 1900, atualmente no American Friends of Israel Museum, em Nova Iorque). Em *La chaise longue*, não se vêem insígnias, posturas físicas que equivalham a uma pose estudada para afirmar uma “esfera de influência”; a retórica gestual, se há, é a do cotidiano, assim como a postura corporal; quanto a expressões faciais, nada sabemos: na verdade, o rosto da mulher não é definido na pintura, estando distante dos olhos do espectador, não havendo qualquer detalhe dele sido pintado de maneira que o pudéssemos identificar: nem olhos, nem boca, nem maçãs do rosto (trio emblemático na retratística renascentista, por exemplo, como atestam o *Perfil de donzela*, de Sandro Botticelli, ou *A dama do arminho*, de Leonardo). Em suma, pinceladas indistintas perfazem a face que a mão direita sustenta no retrato, sem que possamos afirmar com certeza onde uma começa e outra termina, numa herança, talvez, agora sim clássica, do *sfumato* renascentista. Um procedimento assim oblíquo na representação da figura humana é, na verdade, a base da retratística de Vuillard, conforme Preston:

Vuillard was not primarily a face painter. Unlike Rembrandt, he did not focus on the face as the central psychological aspect of a sitter. He found other ways of achieving a likeness, building up an impression of character indirectly, and often giving less attention to the face than to other, apparently less important environmental details. (PRESTON, 1985, p. 98)

Em *La chaise longue*, a representação realista das feições, tal como exemplificado por Rembrandt em muitos de seus auto-retratos, nos quais é atribuída ao rosto a centralidade da figuração do indivíduo, as feições se apagam, o cenário aflora. Do rosto de mulher, podemos, talvez, perceber uma sutil sugestão do perfil de seu nariz. Sugestão é a palavra-chave aqui. Ocorre que nada podemos saber ou dizer da retratada a partir de seu rosto, que literalmente não vemos

senão como uma mancha de tinta: mas muito poderemos dela dizer se aceitarmos as sugestões que o discurso pictórico de Vuillard nos apresenta a respeito dela, por meio do cenário em que a coloca diante de nós. Como diz Preston:

Few of Vuillard's paintings show more conspicuously than *The Chaise Longue* his altogether exceptional ability to incorporate so many disparate elements into a single unified design. Here he deliberately sets himself a problem that might have brought to grief a less crafty organizer of shape, color, and texture. One feels that these elements are definitely bound together by some internal relationship of whose mystery the relaxed lady reading the newspaper holds the key. She is not identified but evidently belonged to a richer and more sophisticated world than most of his early sitters. Hence the artist's comparative detachment from her. She is obviously a woman of taste. (PRESTON, 1985, p. 88)

Emudecida, a retratada não nos diz nada verbalmente; sua gestualidade é a de uma estátua: a mão direita sustenta o rosto, a esquerda segura o jornal, nenhuma delas em movimento; seu rosto se desvia do olhar do pintor e, conseqüentemente, do nosso; todo seu corpo está coberto com uma vestimenta em que predomina o tom escuro; esse corpo está em aristocrático repouso sobre o móvel; seu cabelo está preso. Como, diante dessa poética da contenção, o comentarista pode utilizar para definir essa mulher um advérbio de modo tão categórico como “obviamente”? É óbvio que ele aceitou as sugestões da pintura, em que cada um dos objetos transcende a si mesmo, revelando-se um símbolo, assumindo seu caráter de emanção figurada da sofisticação da mulher que enle se esconde para se revelar.

Afinal, de onde Preston retira a impressão de sofisticação da retratada, que tanto se fecha para nós, se não da elegância proustiana de suas vestes, tão recatada em sua escurês em meio à profusão de tons pálidos no ambiente? Dos móveis Luís XVI que adornam o aposento e que eram, na altura de 1900, a alternativa que o mundo cultivado parisiense estava escolhendo trazer de volta á moda para substituir a decoração vitoriana até então prevalente? Da harmonia entre força e graça que a *chaise longue* representa ao unir ao tom escuro da madeira de lei (aparentemente, noqueira)² a clareza e a leveza do tecido estampado? Da justaposição de listrados e estampados nos papéis de parede, assim como da combinação de cores que eles apresentam? Das flores de brancura leitosa que descansam na leitosa brancura de mármore ou prata dos vasos em par que se apóiam sobre o console (ou será uma lareira)? Da estatueta que se insinua entre eles? Do tapete que recobre, de parede a parede, o solo do aposento, abafando passos e sons que poderiam quebrar a concentração da leitora? Do interesse que totalmente a absorve na leitura do jornal, distanciando-a de nós, mas revelando que, sob sua aparência hierática, pulsa um interesse pela vida dos dias? Nessa longa lista de indagações retóricas se revela, evidentemente, a mesma aceitação do aspecto simbólico do cenário nessa pintura, de tal maneira que nosso argumento é o de que, tal como Vuillard a realiza, todos os elementos servem à representação da retratada, da qual emanam — e que só o entendimento dela como a mulher de gosto a que alude Preston explica e unifica. A coerência desse discurso pictórico está ancorado no fato de todos os elementos pertencerem a ela, de serem projeção dela — ou, ao menos, de seu gosto. Realmente, ela tem a chave do mistério da pintura, senão da própria arte de Vuillard: tal qual ela, nesse quadro nada grita: tudo sussurra. Cabe então a pergunta: não é essa a essência do discurso simbolista, seja em teatro (*Pelléas et Mélisande*, a peça de Maeterlinck) música (*Pelléas et Mélisande*, a ópera de Debussy), em poesia (o já citado *L'après-midi d'un faune*, de Mallarmé), ou em pintura (como podem conversar os amantes de *La barque mystique*, de Redon, se não por sussurros)?

No início deste estudo, lembramos que ele dialoga com outro, “Discursos literário e pictórico em diálogo: a arte do retrato queirosiana”, em que discutimos a relação interdiscursiva mantida pela literatura de Eça de Queirós com a pintura de John Singer Sargent, representadas, respectivamente,

pela construção da personagem Maria Monforte, de *Os Maias*, e pelo retrato de *Mrs. Carl Meyer and her children*. Na presente comunicação, cumpre-nos pôr em diálogo o retrato de mulher que Vuillard nos apresenta em *La Chaise Longue* e o de outra Maria, nomeadamente, Maria Eduarda, nos mesmos *Maias*. Fazer isso é, numa palavra, passar da trombeta à flauta.

4. A MUSA SIMBOLISTA DE EÇA DE QUEIRÓS

Nossa última afirmação se afigura como correta ao ser levado em conta o fato de que a sutileza que preside à construção da figura da mulher em *La chaise longue* estrutura um discurso pictórico pautado pela imprecisão, pela vagueza, pela indefinição, pela obliquidade, pelo dizer indireto, pelos meios-tons simbolistas — e não é outra a poética respeitada pelo narrador de *Os Maias* em seu discurso sobre Maria Eduarda. Irmanadas como no quadro de Bouguereau, pintura e literatura respiram aqui o mesmo ar, alimentam-se do mesmo *zeitgeist* : “sugerir, eis o sonho”.

De certo ponto de vista, Maria Eduarda é a Capitu da literatura queirosiana: por mais que corram rios de tinta sobre si, resta sempre inapreensível. Isso é verdade ainda para aqueles que mais próximo chegam dela, como observa Maria Filomena Mónica a respeito de Carlos da Maia em seus primeiros tempos de enamorado dela:

No meio de seu enlevo, Carlos nota que, na relação entre eles, havia qualquer coisa de assimétrico. Ele lhe tinha contado toda a sua vida. Ela nada lhe dissera sobre a sua: “Parecia não ter em França, onde vivia, nem interesses, nem lar, e era realmente como a deusa que ele ideara, sem contatos anteriores com a Terra, descida da sua nuvem de ouro, pra vir ter ali, naquele andar alugado da rua de São Francisco, o seu primeiro estremecimento humano”. (MÓNICA, 2001, p. 280)

Sentado ao pé da amada, em casa dela, Carlos Eduardo se dá conta de que dela nada sabe, embora já se encontre totalmente devotado a ela pelo sentimento. Entretanto, estamos nos adiantando aqui; a cena referida por Mónica se dá nas primeiras páginas do Livro Segundo de *Os Maias*, quando Carlos, por circunstâncias de problemas de saúde de uma criada de Maria Eduarda, passa a frequentar sua habitação diariamente. Ocorre que isso se dá, em nossa edição, a partir da 274, sendo que a primeira vez que ele viu Eduarda foi na página 125. Resumindo: tal como o romance está organizado, Carlos leva cento e vinte e cinco páginas para ver Eduarda pela primeira vez e mais cento e cinquenta para aprender-lhe o nome e ser admitido a sua presença, cento e cinquenta páginas em que o leitor observa o florescimento de seu sentimento por ela. Mas de que se fez, por tanto tempo, essa afeição tão radical? Certamente não do apetite lúbrico e feroz com que Amaro subiu as escadas da casa do sineiro para deitar-se pela primeira vez com Amélia: mais certo é que do dom espiritual, não físico, de aceitar uma sugestão de transcendência, repleta de simbologias hierogâmicas e promessas de felicidade, como em “Fantasie”, o famoso poema de Nerval em que de uma ária se faz um mundo.

Ao longo de cento e cinquenta páginas, o narrador de *Os Maias* compõe uma ária, ou melhor, tece um discurso repleto de obliquidades, imprecisões e nuances que enreda os passos de Carlos Eduardo e muda sua vida como se ele tivesse provado de um elixir mágico de encantamentos secretos. Nada da maneira como Maria Eduarda penetra sua vida é direto, eloqüente, trombeteado; antes, somente à flauta se pode comparar a sutileza pela qual a narração vai conduzindo o protagonista pelos caminhos da paixão, como as pinceladas de Vuillard conduzem o olhar pelos interiores do aposento em que se reclinam, sobre a *chaise longue*, em sua indiferença, as damas sofisticadas de *La Chaise Longue* e *Retrato da Princesa Bibesco*.

Algumas dessas pinceladas de Eça, em tudo redolentes do espírito simbolista *fin-de-siècle* devem ser nomeadas aqui. Pondo primeiro as coisas primeiras, a primeira vez em que Carlos Eduardo vê Maria Eduarda já sugere a ele o afastamento dela do nível prosaico em que se encontravam suas amantes anteriores, que ele se dignava encontrar até mesmo em carruagens de praça; ao contrário delas, a mulher que vê sem nenhuma preparação anterior recebe, na linguagem do narrador, os sig-

nos indiretos de uma transcendência do meramente humano (e o que dizer do português?): a “carnação ebúrnea”, o “passo soberano de deusa”, a “claridade” que deixa atrás de si ao passar, junto com “um aroma no ar”. Como é de se ver, nessa pincelada predominam as notas sensoriais (não sensuais...): a textura, a cor, o cheiro, penetrando os sentidos sem uma única palavra. Sobre tudo isso, é lançado um “meio véu muito apertado e muito escuro”, que mantém secreta a fonte do charme, do encanto que passa a operar, instantaneamente, sobre Carlos, sem que, no entanto, o leitor possa se afiançar disso, pois nada lhe diz o narrador.

Agindo não ao modo matemático, cientificista ligado ao Realismo, que se interessa pela demonstração de teses, mas à maneira às esquerdas do Simbolismo, que toda a fé deposita na intuição e na imaginação, o narrador de *Os Maias* inserirá a reação de Carlos à primeira visão de Eduarda apenas vinte páginas depois, utilizando o recurso simbolista por excelência: a suspensão da consciência e a emergência do mundo onírico. É num momento de devaneio, depois do jantar no Hotel Central, depois de um longo passeio ao lado do poeta romântico Alencar, depois de um charuto e do chá que, reclinado, veja-se bem, sobre uma *chaise-longue*, que Carlos retraça, diante de seus olhos íntimos, o quadro de Maria Eduarda no peristilo do Hotel:

Batista trouxera o chá; o charuto do Alencar acabara; — e ele continuava na *chaise-longue*, como amolecido nestas recordações, e cedendo já, num meio adormecimento, à fadiga do longo jantar... E então, pouco a pouco, diante das suas pálpebras cerradas, uma visão surgiu, tomou cor, encheu todo o aposento. Sobre o rio, a tarde morria numa paz elísia. O peristilo do Hotel Central alargava-se, claro ainda. Um preto grisalho vinha, com juma cadelinha no colo. Uma mulher passava, alta, com uma carnação ebúrnea, bela como uma deusa, num casaco de veludo branco de Gênova. O Craft dizia ao seu lado: *très-chic*. E ele sorria, no encanto que lhe davam estas imagens, tomando o relevo, a linha ondeante, e a coloração de coisas vivas. (QUEIROZ, 2001, pp. 147-148)

A palavra-chave dessa passagem sumamente significativa para a estrutura do romance não pode ser outra se não uma que faz parte do discurso simbolista, tanto literário quanto pictórico: “visão”. Afinal, o que se descreve na “Fantaisie” de Nerval se não uma visão, assim como em “Um sonho”, poema de Eugénio de Castro, o introdutor do Simbolismo em Portugal? Também é isso o que oferece ao olhar mais interno que físico o quadro “Visão subaquática” (c. 1910, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque), um dos mais perfeitos exemplos do Simbolismo na obra de Odilon Redon.

Tanto é verdade que o narrador queirosiano, tão afeito aos recursos realistas da observação da realidade e da crítica social agora está manipulando outro discurso que, imediatamente o devaneio que deu início à visão de Carlos se aprofunda em um sonho e a sugestão de uma existência romântica, superior, exaltada para além do cotidiano prosaico de um jovem rico e desocupado, que emanou de Maria Eduarda o conduz à emergência de uma paixão nomeada apenas indiretamente, pelo uso que o Discurso Indireto faz das palavras do poeta Alencar:

Eram três horas quando se deitou. E apenas adormeceu, na escuridão dos cortinados de seda, outra vez um belo dia de inverno morria sem uma aragem, banhado de cor-de-rosa; o banal peristilo do Hotel alargava-se, claro ainda na tarde; o escudeiro preto voltava com a cadelinha nos braços; uma mulher passava, com um casaco de veludo branco de Gênova, mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo; a ponta dos seus sapatos de verniz enterrava-se na luz do azul; por trás, as saias batiam-lhe como bandeiras ao vento. E passava sempre... O Craft dizia: *très-chic*. Depois tudo se confundia, e era só o Alencar, um Alencar colossais, enchendo todo o céu, tapando o brilho das estrelas com a sua sobrecasaca negra e mal feita, os bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões, alçando os braços, clamando no espaço:

Abril chegou, sê minha! (QUEIROZ, 2001, p. 148)

Aos olhos do Craft, cujo próprio nome já indica uma inclinação prática, a mulher vista adentrando o Hotel Central revelou apenas o que estava visível: uma notável elegância. Carlos Eduardo, entretanto, filho legítimo de seu pai, Pedro da Maia, assim como o Simbolismo é filho do Romanismo, a viu de outra maneira, com os olhos impressionáveis da intuição. Vendo nela mais do que se anunciava à primeira vista, foi conduzindo-a a recessos cada vez mais profundos de sua psique: primeiro o devaneio semi-acordado, depois o sonho *tout court*. Como uma ária de Mozart que contém toda uma figuração de vida (“Là ci darem la mano” do *Don Giovanni*, vem imediatamente à lembrança), em três ou quatro simples pinceladas (a coloração ebúrnea, o passo soberano, a claridade loura, o aroma a evolar), o discurso do narrador eciano traçou todo um panorama de anseios que, inconscientemente, Carlos reconheceu como seu: a mulher misteriosa, cujo nome demorará ainda cento e vinte e seis páginas para descobrir, assume para ele o papel de símbolo de uma outra vida, extraordinária de promessas, de renovações primaveris, ao sabor do verso do Alencar que ouve incessantemente no sonho. E o fecho de ouro Simbolista agora se apresenta: Carlos vê a mulher de charmes secretos caminhando sobre nuvens, mas obviamente sabemos que o verdadeiro nefelibata aqui é ele.

O predomínio do vago, do impreciso, da sugestão na pintura de sua amada aos olhos de Carlos Eduardo se estende por toda a primeira parte do livro, que é o que nos interessa neste texto. Não se considere, entretanto, que o quadro se alterará de muito depois que ele travar conhecimento com ela, o que abordaremos em outro estudo. Aqui nos contentaremos se pudermos apresentar mais algumas das pinceladas à maneira de Vuillard que encontramos no processo discursivo que levará Carlos ao encontro de sua tragédia familiar.

A próxima vez que o texto nos mostra Carlos vendo Eduarda, no Aterro lisboeta, “*Nenhum véu, nessa tarde, lhe assombrea o rosto. Mas Carlos não pôde detalhar-lhe as feições; apenas dentre o esplendor ebúrneo da carnação, sentiu o negro profundo de dois olhos que se fixaram nos seus. Insensivelmente deu um passo para a seguir.*” (QUEIROZ, 2001, p. 162) É a intuição, não a visão, quem o liga a ela, pois sente, não vê seus olhos; é também um sexto sentido que o estimula a querer se dirigir a ela, já que, aos olhos da razão, nada o convidou a fazer isso. Como um espectador diante do retrato de Mísia e Thadée Natanson, Carlos quer penetrar a pintura que tem diante de si, para saber, talvez, que música sua musa está ouvindo...

Também no Aterro, no dia seguinte Carlos a verá: e, outra vez, a nota de imprecisão, de mistério, atrairá seu olhar e sua sensibilidade: “*no chapéu, de abas grandes à inglesa, vermelhava alguma coisa, flor ou pena*” (QUEIROZ, 2001, p. 163).

Saltemos agora para um momento mais avançado na paulatina aproximação de Carlos do objeto de sua adoração. Quando vai a casa dela, em sua ausência, chamado que foi na qualidade de médico, para atender sua pequena filha, Rosa, o discurso do narrador eciano organiza um autêntico quadro vuillardiano em torno de Carlos, que então, como nós diante da Princesa Bibesco, constrói toda uma interpretação da personalidade da dona de casa a partir das sugestões que seus pertences lhe oferecem:

Carlos ficou só, na intimidade daquele gabinete de *toilette*, que nessa manhã ainda não fora arrumado. Duas malas, pertencentes de certo a madame, enormes, magníficas, com fecharias e cantos de aço polido, estavam abertas; de uma trasbordava 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. A um canto estava um cesto acolchoado de seda cor-de-rosa, onde de certo viajara a cadelinha

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 Gênova, com que ele a vira, a primeira vez, apear-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, de tão perfeito devia ser o corpo que vestia; e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de semi-nudez, adiantando um vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofado parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater o coração. Um perfume indefinido e forte de jasmim, de marechala, de *tanglewood* elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face com bafo suave de carícia. (QUEIROZ, 2001, pp. 205-206)

Mesmo na ausência de sua idolatrada, Carlos a tem diante de si, pois sua sensibilidade recebe de bom grado as sugestões que emanam dos objetos, autênticos sinais da presença humana de Eduarda. À medida que seus olhos passeiam pela natureza-morta da alcova, ela se torna viva por meio da seleção vocabular do narrador, que escolhe a dedo palavras que, diretamente utilizadas para os objetos, indiretamente descrevem sua dona, resultando num composto que equivale a ela para Carlos, que responderá de acordo, pois sabe que, ainda que sozinho naquele ambiente, não está num deserto: deusa soberana que sonhou está com ele, afinal, é para ela que se ajustam as palavras que saltam à vista na passagem acima: “intimidade”, “magníficas”, “polido”, “rica”, “seda”, “forte”, “cor”, “vinho”, “delicado”, “alvejar”, “luxo”, “secreto”, “raro”, “rendas”, “brilho”, “neve”, “macio”, “bem”, “leves”, “estilo”, “veludo”, “cetim”, “perfeito”, “semi-nudez”, “calor”, “amoroso”, “silêncio”. Como qualquer leitor da tradição ocidental reconhece, esse é um glossário de palavras do feminino; como qualquer leitor de *Os Maias* reconhece, esse é um glossário de palavras que, nesta obra, só se aplicam completamente a Maria Eduarda; em outras palavras, esses adjetivos e substantivos, aqui, são o discurso oblíquo da essência de Maria Eduarda afirmando-a mesmo em sua ausência, sugerindo a constância do encantamento a que Carlos responde ao tomar consciência de seu sentimento, sentindo aquilo que nos sustenta pela vida afora mas que, cotidianamente desconsideramos, nem mesmo notamos: o bater do coração. Ao mirar *La Chaise Longue*, reconstruímos, a partir de cores, texturas, objetos, nuances, toda a personalidade que a retratada nos esconde ao nos negar suas feições e seu olhar; Carlos faz o mesmo, ou, antes, se manifesta na página de Eça o mesmo espírito do tempo que na tela de Vuillard: a intuição de que sugerir é mais efetivo que descrever, de que, de maneira indireta se alcança uma inteligência mais fina, mais refinada, aquela de que Novalis dizia ser mais verdadeira por ser mais poética: a faculdade de, pela visão interna, reconhecer o que concretamente não está diante dos olhos, mas existe, como na sinestesia que encerra a passagem acabamos de citar, “um perfume indefinido e forte de jasmim (...) passava-lhe pela face com bafo de suave carícia”: só uma sensibilidade de segundo grau, anti-realista poderia harmonizar na mesma imagem cheiro e toque, olfato e tato.

Por fim, nestas páginas em que tentamos argumentar que em *Os Maias*, no que se refere a Maria Eduarda, perpassa o mesmo sopro do Simbolismo *fin-de-siècle* que anima a pintura de Vuillard, é forçoso registrar o que Carlos faz de todas as sugestões que recebe, sem que ela lhe diga uma única palavra, de Maria Eduarda: um primeiro exemplo vem na página 241, altura em que arquiteta mais um plano para conhecer diretamente sua deusa particular:

Depois, ia refazendo o plano da visita aos Olivais, mais largo agora, mais brilhante. Por que não iria ela também ver as curiosidades do Craft? Que tarde encantadora, que festa, que lindo idílio! O Craft arranjava um lanche delicado no seu velho serviço de Wedgwood. Ele ficava à mesa junto dela. Depois iam ver o jardim já em flor; ou tomavam chá no pavilhão japonês, forrado de esteiras. Mas, o que mais lhe apetecia era percorrer com ela as duas salas de Craft, parando ambos diante de uma bela faiança ou de um móvel raro, e sentindo, através da concordância dos seus gostos subir, como um perfume, a simpatia dos seus corações... Nunca a

vira tão formosa como nessa tarde, dentro do *coupé* forrado de escuro, onde brilhava mais puramente a brancura do seu perfil. (QUEIROZ, 2001, p. 241)

Tudo o que representa Maria Eduarda para Carlos se apresenta nesse trecho: encanto, beleza, delicadeza, flores, refinamento, exotismo, elegância, bom gosto, objetos, móveis, raridades, perfume, textura, cor. Nada disso, entretanto, ele tem diante dos olhos, concretamente, no momento em que irmana o seu discurso subjetivo ao do narrador, em passagens de Discurso Indireto Livre: tudo aquilo a que se refere são frutos de sua imaginação, de seus anseios, de seu desejo, que correm livres nessa passagem como no poema emblemático do Simbolismo de Camilo Pessanha, de primeiro verso “Se andava no jardim”, que é feito dos mesmos materiais subjetivos.

CONCLUSÃO

Como nesse poema, como no retrato de Misia Natanson, o amor masculino, o amor de Carlos Eduardo é feito do desejo do imaginário, que leva a buscar, na mulher, a deusa que ela nunca será, nem deve ser, exceto nos sonhos dos nefelibatas. Nada disso é de surpreender, contudo, se consideramos que, quando se trata de Maria Eduarda, o discurso literário de Eça de Queirós não é nada estranho ao Simbolismo, o que nos permitiu aproximá-lo da pintura de Vuillard, que certamente ecoa o poema em prosa, de verniz tipicamente simbolista que o narrador de *Os Maias* compõe para nos sugerir o estado de espírito de Carlos num dia em resolve procurar Eduarda em sua casa. O plano fracassa, mas o estado de espírito se renova praticamente de imediato, pois ele, enfim, receberá um convite dela para ir vê-la no dia seguinte. Eis Eça escrevendo como um Simbolista, pintando por meio de palavras como um Vuillard:

Daí a pouco, a trote largo no fáeton, Carlos descia o Chiado, dava a volta para a Rua de S. Francisco. Ia numa perturbação deliciosa e singular, com aquela certeza de que ela estava só na casa do Cruges: o último olhar que ela lhe dera, parecia ir adiante dele, chamando-o; e um despertar tumultuoso de esperanças sem nome atirava-lhe a alma para o azul. (QUEIROZ: 2001, p. 268)

Referências Bibliográficas

- [1] CAMESASCA, Ettore. **De Manet a Picasso**. Martigny/Milano: Fondation Pierre Gianadda/Mazzota, 1988.
- [2] GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- [3] MÓNICA, Maria Filomena. **Eça. Vida e obra de José Maria Eça de Queirós**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- [4] PRESTON, Stuart. **Vuillard**. London: Thames and Hudson, 1985.
- [5] QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- [6] QUEIROZ, Eça de. **Os Maias. Episódios da vida romântica**. São Paulo: Landy, 2001.
- [7] SCHNEIDER, Norbert. **A arte do retrato. Obras-primas da pintura retratista européia. 1420-1670**. Köln/Lisboa, Taschen, 1997.
- [8] SILVA, Garcez da. **A pintura na obra de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1986.

Sítio da Internet:

<http://www.radames.manosso.nom.br/retorica/index.htm>

Consultado em 20.06.2008

Autor

¹ **Carlos Francisco de Moraes (Prof. Dr.)**
Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)
carfranmo@hotmail.com

² Uma cadeira de estilo muito semelhante estava à venda no seguinte sítio da rede mundial em 17.06.2008:
<http://www.antiquechairshop.co.uk/French%20Walnut%20Arm%20Chair%20.htm>