



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ivanete França Galvão de Carvalho

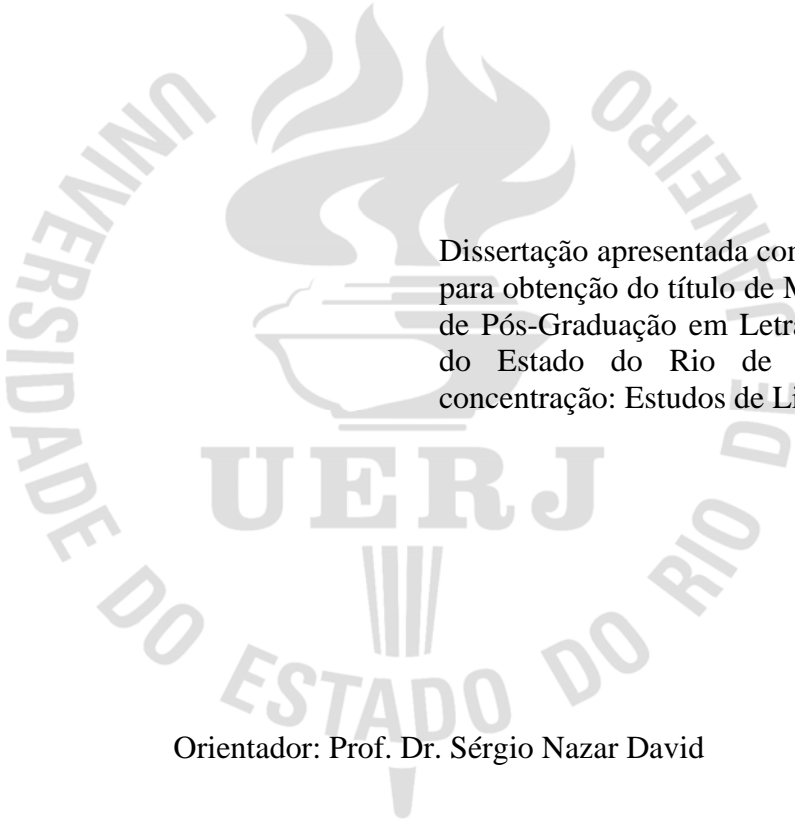
A arte do retrato em “Os Maias”, de Eça de Queirós

Rio de Janeiro

2018

Ivanete França Galvão de Carvalho

A arte do retrato em “Os Maias”, de Eça de Queirós



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nazar David

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Q3 Carvalho, Ivanete França Galvão de.
A arte do retrato em “Os Maias”, de Eça de Queirós / Ivanete França Galvão de Carvalho. - 2018.
106 f. : il.

Orientador: Sérgio Nazar David.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Queirós, Eça de, 1845-1900 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Queirós, Eça de, 1845-1900. Os Maias – Teses. 3. Queirós, Eça de, 1845-1900 - Personagens – Teses. 4. Portugal - Usos e costumes – Séc. XIX – Teses. 5. Arte e literatura – Séc. XIX – Teses. 6. Retratos (Pintura) – Séc. XIX – Teses. I. David, Sérgio Nazar, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:7.041.5

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ivanete França Galvão de Carvalho

A arte do retrato em “Os Maias”, de Eça de Queirós

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Nazar David (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, como não poderia deixar de ser, ao meu companheiro, meu melhor amigo, que me fortalece, me anima, me acarinha quando estou fraquejando. Que em muitas noites e horas na escrita me trouxe o chá que aqueceu meu coração, que me dá o seu amor como sossego e verdade. Dedico este trabalho com todo meu afeto e amor a Lienys Rocha de Carvalho, meu marido e companheiro de longa data; e aos meus filhos, Lucas França e Laryssa França, e a Isnard Manso, meu genro querido, por acreditarem na minha capacidade de não desistir dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Sérgio Nazar David, meu orientador, por ter me ajudado a entender a posição que ocupo na Academia, me mostrando não com palavras suaves e condescendentes, mas com atitudes, o que muitas vezes fez com que eu precisasse buscar em mim forças para continuar. Entretanto, foram essas atitudes para me “sacudir”, para me alertar para a minha capacidade de pesquisar, que nem eu sabia que possuía, que me trouxeram até aqui. Hoje sei que sou capaz de ir além.

No decorrer do tempo fui acolhida por muitos colegas e agradeço a todos aqueles que trocaram experiências nos congressos e durante as disciplinas, mas foram Luiz Paulo Matos e Karina Frenz os primeiros a me receber quando eu ainda não conhecia nada da UERJ, instituição da qual hoje faço parte e pela qual tenho orgulho de dizer: eu sou Uerjiana!

Agradeço ao corpo docente das disciplinas pelas quais passei: Cristina Batalha, Cláudia Amorim, Fernanda Lima, Júlio França e Sérgio Nazar, pelos comentários e conselhos durante os cursos.

Agradeço às professoras Gumercinda Gonda pelas palavras incentivadoras e afetuosas; Márcia Lisboa, por, desde a graduação me apoiar e acreditar; e Dília Gouveia, pelo apoio, pela inspiração e pela ajuda quando este trabalho era apenas um sonho, um projeto de mestrado.

Agradeço à Vera, sempre muito solícita, bibliotecária do Real Gabinete Português de Leitura, lugar que se tornou minha segunda casa.

Especiais agradecimentos ao meu amigo, minha inspiração, Ricardo Freitas: que alegria tê-lo encontrado nesta fase da vida.

Agradeço aos meus irmãos pelo apoio e amor incondicional.

Agradeço aos artistas plásticos Vanessa Angelo e Leyr de Carvalho, pela delicadeza de suas obras.

E, finalmente, à pessoa que nunca me abandona, que me honra, que só tem palavras de amor e que em nenhum dia em que nos encontramos deixou de dizer “Filha, eu me orgulho muito de você”: minha mãe, Raimunda França, a mulher mais forte que eu conheço. Minha eterna gratidão.

HOMENAGEM À PROFESSORA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (1935-2018)

Há muitos escritores que nos prendem, que elegemos como os melhores, por ser tão infinito o universo de possibilidades que criam para que possamos transgredir através da leitura. Li *Os Maias* na adolescência e àquele tempo já me causou muita felicidade, porque sempre fui apaixonada por livros. O tempo passou e eu o esqueci. Mas Eça de Queirós continuava aqui no meu coração por outras tantas coisas que li dele.

Agora, quando despertei para o mestrado, não tive dúvidas, ele me escolheu. Eça de Queirós apareceu para mim sob a forma d'*O crime do padre Amaro*, que eu havia lido muito recentemente. Entretanto, eu tinha a obra da adolescência no coração, e então *Os Maias* voltou imediatamente à minha mesa de cabeceira. Perdi as contas de quantas vezes o li e quantas vezes me emocionei.

Hoje a emoção de saber quantos professores e quantos magníficos estudiosos fizeram parte da minha vida não deixa dúvidas de que essas pessoas são imortais. Elas vivem em nossos trabalhos, mas vivem também em nós, pois em nossos pensamentos estarão sempre vivas. O conhecimento que nos transmitem estará sempre em nós aflorado.

Por essa gratidão presto homenagem à Professora Dra. Ofélia Paiva Monteiro, que nos deixou no dia 1º de setembro de 2018, pelo ensinamento dos seus textos, dos seus livros, de suas palavras.

Obrigada!

Poema pictures loquens, pictura poema silens.

Simonides de Keos (556 a. C-468 a. C)

RESUMO

CARVALHO, Ivanete França Galvão de. *A arte do retrato em “Os Maias”, de Eça de Queirós*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O objetivo deste trabalho é analisar, no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós (1845-1900), cenas em que notadamente se dá o retrato pictórico. Atemo-nos principalmente às personagens e às impressões dos seus diferentes momentos: seus vícios, virtudes e como se comportam no público e no privado, dentro do contexto sociocultural dos três primeiros quartéis do século XIX, período abarcado pelo romance. O retrato fundamental que estudamos é sobretudo aquele que se dá no momento em que a ação para e conseguimos captar a pintura ou a imagem que transcende a obra e a põe em uma tela. Para tanto nos concentramos nas descrições objetiva e subjetiva para essa composição, apoiando-nos em autores, teóricos e críticos da arte de retratar, que nos situem na gênese da pintura pictórica, fazendo a relação entre a literatura e as artes plásticas. Assim, recorreremos a Emile Cioran, Ernst H. Gombrich, José-Augusto França, Columbano Bordalo Pinheiro, Campos Matos, Carlos Reis, Irene Vaquinhas, Ofélia Paiva Monteiro, entre outros, que nos deram a direção para os principais eixos temáticos: retrato social e estudo de gêneros. Esta pesquisa partiu de uma prática de leitura valorizando o corpo físico do texto literário e histórico, e para isso nos debruçamos sobre o romance, que nos deu também o retrato da sociedade oitocentista portuguesa.

Palavras-chave: Século XIX. Retrato. Eça de Queirós.

ABSTRACT

CARVALHO, Ivanete França Galvão de. *The art of the portrait in “Os Maias”, by Eça de Queirós*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The purpose of this work is to analyze, in the novel *Os Maias*, by Eça de Queirós (1845-1900), scenes in which the pictorial portrait of the fictional character is notably given. We are mainly attached to the characters and impressions of their different moments: his vices, virtues, and how the character behaves in the public and in the private, in the sociocultural context of the first three quarters of the 19th century, the period covered by the novel. The fundamental portrait we study is especially that which occurs at the moment when the action stops, and we can capture the painting or the image that transcends the work and puts it on a screen. We focused on the objective and the subjective descriptions for this composition, relying on authors, theorists and critics of the art of portraying, who places us in the genesis of pictorial painting, making the relation between literature and visual arts. Emile Cioran, Ernst H. Gombrich, José-Augusto França, Columbano Bordalo Pinheiro, Campos Matos, Carlos Reis, Irene Vaquinhas, Ofélia Paiva Monteiro, among others, gave us the direction to the main thematic axes: social portrait and gender studies. This research was based on a reading practice valuing the physical body of the literary and historical text, and for this we focused on the novel, which gave us the portrait of the 19th century Portuguese society.

Keywords: 19th century. Portrait. Eça de Queirós.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	PERSONAGENS MASCULINAS E FEMININAS	15
1.1	Carlos Eduardo da Maia: estigmatizado pelo passado ou um “condenado ao diletantismo” naquela sociedade decadente?	16
1.2	Maria Eduarda: facas de uma mulher em evolução e sua individualidade	39
2	RETRATO SOCIAL: OPOSIÇÃO DE CLASSES	52
3	O PICTÓRICO N’OS MAIAS	62
	CONCLUSÃO	74
	REFERÊNCIAS	84
	ANEXO A - A banhista de Valpinçon	88
	ANEXO B - Eça de Queirós	89
	ANEXO C - Bonjour Monsieur	90
	ANEXO D - Carlos Eduardo da Maia	91
	ANEXO E - Retrato de Philibert Rivière	92
	ANEXO F- A carroça de feno	93
	ANEXO G - Nascer do sol	94
	ANEXO H - Maria Eduarda	95
	ANEXO I - Estação do Louvre	96
	ANEXO J - O passeio	97
	ANEXO K - Retrato de Maria Cristina Bordalo	98
	ANEXO L - Retrato de Ida Bordalo Pinheiro e Virgínia Lopes de Mendonça	99
	ANEXO M - A chávena de chá	100
	ANEXO N - O Grupo do Leão	101
	ANEXO O - A luva cinzenta	102
	ANEXO P - Afonso da Maia	103
	ANEXO Q - As ninfeias	104
	ANEXO R - As corridas de Longchamp	105
	ANEXO S - Os Vencidos da Vida	106

INTRODUÇÃO

Um retrato decerto, pode ser uma obra de arte: mas é necessário um modelo: pinta-se quem tenha uma alma, uma ideia, uma acção grandiosa (...).

*Eça de Queirós, A tragédia da Rua das Flores
(1878)*

O retrato é das mais antigas e recorrentes temáticas da história da arte. Um universo incontável de artistas se dedicou à arte de retratar. Para falarmos da arte do retrato no século XIX é preciso voltar ao romantismo. Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), atuando na passagem do neoclassicismo para o romantismo. Parisiense, Ingres, como era habitualmente conhecido, foi um dos maiores pintores de retratos da época, dedicando sua carreira artística aos mestres do passado, venerando a tradição clássica, embora não gostasse de pintar temas mitológicos e históricos, dando preferência ao retrato e aos nus, principalmente ao nu feminino.

A ideia de beleza grega está diretamente relacionada à proporção, ao equilíbrio e à simetria. É esse conceito puro de beleza que os neoclássicos buscavam, assim como no passado os renascentistas. Uma das maiores obras de Ingres foi o nu feminino *A banhista de Valpinçon* (1808, ANEXO A), considerado o mais importante da pintura do século XIX. Segundo José-Augusto França, “Eça de Queirós em 1867 lamentou a morte de Ingres, a quem não via sucessor na arte francesa” (FRANÇA, 1990, p. 436).

Ingres, pelos desvios do clássico, era apontado por seus contemporâneos como um integrante da escola romântica na pintura. Na verdade, o neoclassicismo não saiu de cena para a entrada do romantismo, os dois caminharam paralelamente, apesar de antagônicos em vários aspectos. O romantismo se impõe com a pintura de Delacroix e Goya, seus maiores representantes; na literatura, Victor Hugo, Goethe e Lord Byron, autores citados n’*Os Maias* de Eça de Queirós.

Já àquela altura, metade do século XIX, o realismo se apresentava como o grande divisor de águas na história da arte e da literatura. Seus seguidores repudiavam o neocotolicismo, sua artificialidade, assim como a do romantismo, pois queriam retratar o indivíduo, os costumes da sociedade, os problemas das classes média e baixa, sem seguir os

modelos do passado. Foi o século que sofreu os impactos da Revolução Francesa e que começava a absorver todas as mudanças provocadas pela Revolução Industrial. É quando o artesanato dá lugar ao operário e algumas cidades crescem muito do ponto de vista populacional.

Expoente na pintura em Portugal foi Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), encarregado de pintar o retrato de D. Pedro V e de diversas outras personalidades da história portuguesa. Sua última obra foi *O marquês de Pombal* (1883) para a reedificação de Lisboa. Foi Lupi quem “estabeleceu a transição para os ‘realistas’, como à altura foram apelidados os jovens que vieram a integrar o depois tão famoso Grupo do Leão” (MATTOSO, 1998, p. 676). Do grupo o maior artista plástico em retratos foi o excepcional Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), por quem Eça de Queirós foi retratado três vezes¹ (ANEXO B). Eça escreve em 1899 uma carta ao conde de Arnoso, na qual fala do “grande artista”:

Columbano ainda te pinta? Eu saí, cheio de pena de que não se tivesse acabado. Até o extremo apuro, o meu bom retrato. Mas no necessário esforço para arrancar de Lisboa, tive de me arrancar também ao pincel insaciado do grande artista (QUEIRÓS, 1899 apud MATOS, 2010, p. 300).

Enfim, os movimentos artísticos e literários caminhavam de certo modo paralelamente com o objetivo de romper com o passado. Segundo Eça de Queirós, “é no realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes pela arte” (MOOG, 1977, p. 157). Decerto, é sabido que Eça de Queirós ao escrever *Os Maias* não se encontrava rotulado em uma corrente literária. Naquele momento estava ligado a várias tendências estéticas; nem romântico e nem tão absorvido por valores naturalistas.

À época, em 5 de outubro de 1877, aparece o título *Cenas da vida real*, sobre o qual o autor, segundo Carlos Reis, discutira com seu editor em diversas cartas². Em uma correspondência de junho de 1878 Eça sugere um novo título para os doze contos, que deveriam ter até 250 páginas: *Cenas portuguesas* — e aí estão *Os Maias*.

Eça muda em relação à narrativa que planeja: romance, conto, novela... E também em relação ao título que utilizaria, revelando ao amigo Ramalho Ortigão em carta — e não ao editor — as suas dúvidas (REIS, 2001a, p. 182-183). A oscilação de Eça de Queirós quanto ao projeto das *Cenas portuguesas* n’*Os Maias* culminou em *Episódios da vida romântica*:

¹ Quadro desaparecido em 1901 no naufrágio do navio que o transportava da exposição de Paris de 1900 para Lisboa. Eça posou para a pintura em maio de 1899.

² Cartas citadas por José Maria Eça de Queirós no prefácio do romance *A capital* (REIS, 2001a, p. 182).

Eu trabalho nas ‘Cenas Portuguesas’ mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...*, etc.) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu não posso pintar Portugal em New Castle [...]. Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e a priori, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho que me recolher ao meio, onde posso produzir, por processo experimental — isto é, ir para Portugal — ou tenho que me entregar à literatura puramente fantástica e humorística (QUEIRÓS, 1878 apud REIS, 2001a, p. 183).

Além das declarações acima, Eça teria dito ainda em novembro de 1877 ao editor: “A obra é uma espécie de galeria de Portugal no século XIX (...) mas sendo fatos mais característicos da nossa sociedade” (QUEIRÓS, 1878 apud REIS, 2001a, p. 182). O que não significa que com *Os Maias* Eça tenha rompido com o naturalismo.

Neste trabalho optamos por analisar o modo como Eça de Queirós retrata em um contexto puramente pictórico algumas personagens do romance e algumas paisagens que nos remeteram imediatamente — através da descrição do autor — a obras de arte. Tratamos aqui dos atributos de Carlos, que serão lançados à medida que as ações acontecem, fugindo assim às explicações do narrador, pois é como Carlos é visto por outrem: um jovem bonito, assemelhado a um belo cavaleiro da Renascença, rico, bem educado, “superior ao contexto sociocultural em que se insere” (REIS, 2006, p. 40).

Já a caracterização de Maria Eduarda virá em “camadas”. Trata-se de uma personagem que transita pela história com comportamentos variados e em situações diversas. Existem dois grandes momentos em que Maria Eduarda é retratada. O primeiro quando ela aparece pela primeira vez defronte ao Hotel Central, e o autor Alfredo Campos Matos a coloca ligada à estética naturalista:

[...] uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor de sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz de suas botinas (MATOS, 2006, p. 213).

O segundo momento é quando Carlos conhece Maria Eduarda pessoalmente:

Voltou-se, viu Maria Eduarda diante de si. Foi como uma inesperada aparição — e vergou profundamente os ombros, menos a saudá-la, que a esconder a tumultuosa onda de sangue que sentia abrasar-lhe o rosto. Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval, acabando de

desdobrar um pequeno lenço de renda. [...] E depois dum instante de silêncio, que lhe pareceu profundo, quase solene, a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava. [...] Os cabelos não eram louros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondeando ligeiramente sobre a testa. Na grande luz escura de seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce (QUEIRÓS, 2017, p. 370).

Para o artista se estabelecer de forma autônoma e independente como pintor de retratos e pela representação de costumes levou muito tempo. Foi um processo gradual. O realismo na pintura em Portugal recai sobretudo na estética da paisagem, mas os pintores que se dedicavam à arte de retratar não se faziam de rogados, representando as cenas cotidianas e as cenas de costumes, já que traziam em seu aprendizado as técnicas de Roma e Paris. Da paleta de Columbano era extraída a fidelidade da cor e da luz interior. Tons amarelados nos brancos e castanhos nos escuros, perdendo a vivacidade do azul e atenuando os magentas.

Enquanto isso Eça de Queirós divulga a estética realista nas Conferências do Casino em 1871. Com a técnica realista o artista buscava representar o mundo sem se esquivar das cenas e temas mais espinhosos. Na composição das personagens de *Os Maias*, de maneira geral, Eça está representando com a maior fidelidade possível essa realidade, denunciando a opulenta burguesia e as pessoas das classes menos favorecidas.

Ele está sendo realista quando pinta o retrato do homem burguês e põe entre aspas, sob suspeita, as idas de Carlos “ao trabalho” em seu *dog-cart* ou no *phaeton* com que maravilhava Lisboa (QUEIRÓS, 2017, p. 148), ou quando retrata o alargamento da família a partir da criadagem, como exemplifica Irene Vaquinhas em “A família, essa ‘pátria em miniatura’”:

[...] era encantadora a convivência da gente nobre com a criadagem à qual se chamava a família, não os esquecendo nos momentos de alegria, na doença ou na morte [...]. A relação com os serviçais não se limitava a uma transação mercantil, mas conciliava aspectos laborais e pessoais, competindo ao dono da casa, como *pater famílias*, mostrar-se generoso para com os dependentes: apoiá-los em caso de necessidade; dando boas referências quando saem; prestar-lhes ajuda financeira na velhice; defendê-los quando são acusados injustamente de roubo, mas também despedi-los se os actos praticados põem em causa o bom nome da ‘casa’ (VAQUINHAS, 2011, p. 133-134).

Das características das técnicas realistas na pintura podemos citar os aspectos descritivos e a expressão da realidade como os principais exercitados por Eça de Queirós ao apresentar e desenvolver as personagens d’*Os Maias*. Temas de politização e denúncia social, o sóbrio e o minucioso — principalmente no que concerne aos temas cotidianos das classes populares — eram os preferidos do pintor Gustave Courbet (1819-1877), que “pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas do seu tempo, ‘chocassem a

burguesia' para obrigá-la a sair da sua complacência" (GOMBRICH, 2008, p. 511). Notamos, assim, um paradoxo entre o que Irene Vaquinhas propõe e a pintura *Bonjour Monsieur* (1854, ANEXO C) de Courbet, pela postura subalterna do empregado em relação ao patrão.

Neste trabalho toma-se a arte realista para pontuarmos quando Eça de Queirós está sendo realista na pintura e para pensarmos a composição da personagem. Para efeito de conhecimento dos gostos pictóricos de forma geral pesquisamos a arte impressionista, já que encontramos, em vários aspectos, teóricos e historiadores, como Émile Zola, Arnold Hauser, E. H. Gombrich, José-Augusto França, Walter Benjamin, entre outros, com o interesse ou a semelhança do propósito de fazer a leitura da sociedade através da arte, ou pela arte, pintando a sociedade através das palavras. Então, é por meio da técnica impressionista sobre cor, reflexo e decomposição de luz, de utilizar os recursos da natureza para compor uma obra, que buscamos fazer nossa leitura da obra descritiva das paisagens queirosianas.

Assim, estudaremos o retrato das personagens protagonistas, sua atitude comportamental e a sociedade burguesa no século XIX, que, “embora por vezes nos venha eivado de desesperança, não deverá ser jamais, já sob as nossas lentes de leitores, ‘o século perdido’” (DAVID, 2007, p. 19). Será ainda uma trilha a percorrermos a dos costumes e valores no Portugal oitocentista.

1 PERSONAGENS MASCULINAS E FEMININAS

Tem muito talento este rapaz; mas é pena que seja completamente doido, que tenha estudado em Coimbra, que haja nos seus contos dois cadáveres amando-se num banco do Rocio e que só escreva em francês. [...] Figura esgrouvinhada e seca, no seu traje preto desde a sobrecasaca até as calças e a gravata. Continua magro e encurvado. O pescoço comprido e a cabeça aguda tornavam-no cada vez mais esguio. As faces pálidas, o cabelo corredio com a sua invariável madeixa triangular colada à testa, completavam-se a figura. Usava lunetas de aros grossos e pretos com vidros escuros. Mas a parte mais impressionante do seu todo, a sua parte fantástica, eram as mãos, essas mãos de dedos finos, nervosos na extremidade de dois longuíssimos braços que não paravam um momento de se agitar em movimentos desusados e arrítmicos. A boca vivia aberta em sorriso.

Teixeira de Vasconcelos, diretor da Gazeta de Portugal, sobre Eça de Queirós¹

A discussão que queremos trazer sobre o retrato masculino e feminino abarca também o lugar que o homem e a mulher ocupam no romance *Os Maias* de Eça de Queirós. Para tanto levaremos em consideração os protagonistas Maria Eduarda e Carlos Eduardo da Maia, pois cada um traz em si características que encontramos em outras personagens e estão enquadrados no mesmo grupo sociocultural. Observaremos seus aspectos físicos, seus gostos

¹ MOOG, 1977, p. 89-90.

e comportamentos em várias fases da vida, e também como são descritos pelo autor, pelo narrador e por outras personagens durante o romance.

Para além disso, discutiremos as questões de gênero, ou seja, aquilo que é próprio para o feminino e próprio para o masculino, no contexto — valores e desejos — da sociedade portuguesa do século XIX, aliado às hesitações de cada um, uma vez que o país vivia um momento de renovação de ideias. O romance trata de questões de família e o assunto principal do drama familiar é o incesto. Então, procuraremos observar, através da maneira pela qual o autor coloca a relação sexual, como esse assunto fica reduzido e como é mostrada a educação moralizante no âmbito da família.

Carlos Eduardo e Maria Eduarda marcam as evoluções que ocorrem no romance, pois, apesar de Maria ter traçado um percurso diferente do de Carlos — percurso que veremos mais à frente —, teve também uma criação diferenciada da de muitas mulheres de seu tempo. Por isso, será de suma importância retirar da narrativa retratos fiéis daquilo que propôs Eça de Queirós, que comungava do mesmo sentimento de renovação de toda Europa, mas ainda assim expunha no romance as diferenças e oscilações geradoras de críticas.

O autor descreve a sociedade portuguesa muitas vezes também de forma subjetiva, a partir do olhar do protagonista, Carlos Eduardo da Maia, educado por um preceptor inglês e conhecedor do vasto mundo, sendo capaz de observar a vida social em seus vários aspectos e matizes com certa superioridade — o que não o impedirá de oscilar em seus projetos profissionais e culturais.

1.1 Carlos Eduardo da Maia: estigmatizado pelo passado ou um “condenado ao diletantismo” naquela sociedade decadente?

Carlos Eduardo da Maia é, desde a infância, sinônimo de prosperidade e avanço intelectual pela educação à inglesa, sobretudo por ser, em certo aspecto, bem-sucedido com as mulheres, por conta das características físicas semelhantes às de seu pai, Pedro da Maia, que possuía irresistíveis olhos negros e ternos. Predestinado por sua genealogia, o universo de possibilidades que o rodeiam e que são mostradas em diversas fases do romance revela que Carlos Eduardo é a personagem central e que todas as referências da família — pouco numerosa — são trazidas por sua existência.

Quando bebê, Carlos era gordo, de facezinha tenra, com olhos muito negros, bochecha fresca e cor de rosa. Fora abandonado pela mãe, que partira com um napolitano, o que resultou no suicídio de seu pai e nos rigores da educação que recebera do avô, Afonso da Maia. Aos cinco anos dormia só, sem lamparina, e todas as manhãs era levado para dentro de uma tina de água fria. Os empregados diziam que se tratava do sistema inglês: correr, cair, trepar às árvores, molhar-se, apanhar soalheiras, como um filho de caseiro. O avô ensinava-lhe ainda a remar como um barqueiro e as habilidades de um palhaço em um trapézio. Conforme descrito, Carlos montava e ladeava a égua e se o deixassem governava o *dog-cart* (QUEIRÓS, 2017, p. 113).

Segundo Teixeira, o mordomo dos Maias, um fidalgo português não deveria ter tal educação, mas Carlos era obediente às exigências do avô, Afonso, para quem o dever do homem era viver, ser são e forte, armar-se de grande superioridade física, pois a educação sensata consistiria em criar a saúde, a força e os hábitos. Afonso dizia ainda que a educação de uma criança deveria ser para saber fatos, noções, coisas úteis, coisas práticas, e, por isso, orgulhava-se ao ouvir o neto conversando em inglês com Mr. Brown. Afonso da Maia não admitia o ensino do catecismo, e assim Carlos aprendeu sem a cartilha que não devia roubar o dinheiro das algibeiras, nem mentir, nem maltratar os inferiores, porque não é digno de um cavalheiro e de um homem de bem. O avô dizia: “Eu quero que o rapaz seja virtuoso por amor da virtude e honrado por amor da honra; mas não por medo às caldeiras de Pêro Botelho, nem com o engodo de ir para o reino do céu...” (QUEIRÓS, 2017, p. 118).

Tais observações a respeito do período da infância de Carlos fazem um retrato sob a perspectiva dos que o rodeiam, mas principalmente da perspectiva narrativa, que descreve os pormenores de uma vida regida em torno da família, com as características do então chamado romance-fresco. O período mostra especialmente um tempo parado da existência da família Maia, para mais além seguir com as modificações da sociedade e principalmente as rupturas, em um balanço crítico do período liberal e romântico. Eça de Queirós utiliza todo o capítulo III nesses momentos de felicidade e amor do velho Afonso da Maia para com o neto, descrevendo minuciosamente a inteligência, a expertise e a beleza do rapaz.

Logo Carlos se faz homem, ingressa na universidade e vai estudar Medicina, uma carreira inesperada. Descobre sua vocação no sótão da casa de Santa Olávia, “entre rumas de velhos alfarrábios, um rolo manchado e antiquado de estampas anatômicas” (QUEIRÓS, 2017, p. 135). Recebe do avô uma luxuosa casa em Celas para se hospedar durante os anos na Academia e faz da casa uma fornalha de atividades: ginástica, esgrima, jantares, *whist* sério, ao piano Chopin e Mozart, e literatos estirados pelas poltronas; a democracia, a arte, o

positivismo, o realismo, o papado, Bismarck, o amor, Hugo e a Revolução, tudo era discutido regado ao sabor do fútil e vago tabaco — cenas que aludem às *soirées* de Monforte, como um prenúncio de fatalidade anunciada.

No segundo ano na universidade Carlos não progrediu, e só não foi reprovado por ser muito conhecido e rico. Após o episódio, em um surto de responsabilidade, dedicou-se mais à medicina, embora tivesse mesmo gosto pelas artes. Tivera em tempos passados um artigo publicado sobre o Parthenon e sonetos no Instituto, e para ele a literatura e a arte eram o seu delicioso encanto. Entre farras e amantes o tempo passou, e Carlos se formou em agosto de 1874. Houve uma grande festa em Celas com a presença de Afonso e Vilaça, o administrador dos Maias. Em seguida Carlos partiu em longa viagem pela Europa, retornando um ano depois para viver com o avô no Ramalhete, “casa conhecida na vizinhança da rua de São Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do *Ramalhete* ou simplesmente o *Ramalhete*” (QUEIRÓS, 2017, p. 61).

No retorno a Lisboa, observando os altos e baixos da personagem, o tempo narrativo é bastante prolongado nas poucas atividades de Carlos, reiterando a centralidade e a importância dele. O narrador o apresenta com todas as atrações e pormenores dirigidos a um jovem burguês que vive de forma superior naquele contexto sociocultural. Não bastasse ser um homem distinto, bem-nascido, o narrador dá atenção e prioridade aos aspectos físicos.

No retrato do cavaleiro da Renascença Carlos encena um homem alto, muito bem-feito, de cabelos pretos, olhos negros, ternos e graves, bela barba, muito fina, castanho-escura, rente à face e aguçada no queixo — características de um homem viril, cheio de predicados e que mantém o equilíbrio físico, justificadas pela educação recebida pelo preceptor inglês. Criado por um avô liberal, conhecedor do mundo exterior, livre do catecismo mofado, Carlos é caracterizado por meio dos padrões masculinos daquela sociedade burguesa: representa o perfil ideal do homem na forma de vestir, de andar, na agilidade exuberante em tratar com o universo social nas corridas de cavalo, no bom gosto pela arte e literatura; é frequentador das mais altas rodas, e, principalmente, é descrito pontualmente em seu vigor físico, em uma lista interminável de valores construídos por uma sociedade que tinha sua representação acentuada nas artes, na pintura e na literatura.

Entremeamos momentos dialógicos e não dialógicos da personagem através da descrição literária, que não é feita simplesmente no momento em que a ação é interrompida. A descrição que retiramos é aquela que acontece muitas vezes dentro da cena, como, por exemplo, a descrição de Carlos, fiel ao texto, que segue no instante após seu retorno a Lisboa. Surpreende-nos quando o narrador insinua que Carlos pareceu magro e triste na última

fotografia mandada de Milão. Porém, ao chegarem, os amigos não se cansam de contemplá-lo, e então o narrador faz o seguinte retrato de Carlos² (ANEXO D):

Era de certo um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves. Trazia a barba toda, muito fina, castanho-escuro, rente na face, aguçada no queixo — o que lhe dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da bocca, uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença (QUEIRÓS, 2017, p. 143).

Podemos eleger um dos maiores retratistas do século XIX para pintar o retrato descrito de Carlos da Maia: Jean-Auguste Dominique Ingres. O quadro *Retrato de Philibert Rivière* (1805, ANEXO E), exposto no Salon de Paris em 1806, traz uma semelhança física com Carlos que é peculiar ao tipo descrito no romance: os cabelos escuros, o tom da pele, a face terna que emana exatamente os modos de um cavalheiro burguês. Ingres seguia a escola acadêmica que tinha como estilo imitar os clássicos do Renascimento e da Grécia, e, segundo Zola, “Ingres ligou a fórmula moderna à tradição antiga” (ZOLA, 1989, p. 240).

A fidelidade das características ao descrever o retrato de Carlos condiz com a opinião de todas as personagens do romance, e encontramos tais vestígios quando analisamos no retrato e no percurso de todo livro características que fogem às diretrizes do naturalismo. Eça evidencia a importância de retratar e a importância dada à descrição quando fala de Tomás Alencar: “um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro (...) numa pose de tédio (...) na sua voz rouca e lenta” (QUEIRÓS, 2017, p. 77). A apresentação demonstra acima de tudo que a vida para ele não é nenhum mar de rosas, por exemplo, quando atribuída a expressão “pose de tédio”. Nas *Notas contemporâneas* Eça já havia discutido a importância de retratar e da descrição:

‘Ser retratado’ num romance ou numa comédia constitui há muito, como V. sabe, caro amigo, a mais decisiva evidência da celebridade. Desde Aristófanes que põe Sócrates em cena nas *Nuvens* — até Pailleron que retrata Caro no ‘Monde où l’on s’ennuie’, sempre a personificação dum contemporâneo aparece como a definitiva consagração da sua importância na sociedade, na política ou nas letras. Logo que Sainte-Beuve sobe a Pontífice da crítica, Balzac passa a representá-lo através da *Comédia Humana*, com tenaz e leônica ironia. Apenas Gambetta se afirma como o homem providencial da Terceira República — logo Sardou o reproduz, sobre o palco, no fanfarrão ‘Rabagas’. A celebridade do marquês Bute em Inglaterra leva

² A autora da obra, feita exclusivamente para este trabalho, é Vanessa Angelo (1965). Artista plástica graduada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é pós-graduada em Artes do Espetáculo Cinematográfico e Fotográfico pela Universidade de Lyon, além de mestra em Belas-Artes pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Vanessa Angelo, que se dedica também aos retratos, inspirou-se na obra *Os Maias* de Eça de Queirós para produzir os retratos das personagens protagonistas Maria Eduarda e Carlos Eduardo da Maia.

Lorde Beaconsfield a dedicar-lhe todo um romance, *Lothair*. E não podendo dar um livro a cada um dos dois dominantes *dandies* Morny e Cadet-Russe, Octave Feuillet funde-os num só, no supremo Mr. Camors. Em literatura o 'retrato' torna-se assim a investidura oficial da glória (QUEIRÓS, 2000, p. 340).

De forma ilustrativa, podemos perguntar: teria feito Eça uma caricatura de Bulhão Pato, segundo Pinheiro Chagas o acusara em carta pública? Quanto a isso Eça de Queirós pedira ao autor da *Paqueta* que se retirasse de dentro da sua personagem Alencar (QUEIRÓS, 2000, p. 203). Embora tenha admitido que por conta desse retrato literário Bulhão Pato se eternizaria, Eça mostrou sua indignação quando declarou que “para retratar um homem é necessário, pelo menos, conhecê-lo. Conhecer a sua fisionomia exterior e interior — as suas ideias, os seus hábitos, os seus *tics* e os seus gostos (...), tudo o que constitui um carácter” (QUEIRÓS, 2000, p. 341).

Não podemos deixar de observar que era do estilo do autor d'*Os Maias* fazer retratos de suas personagens que remetessem a personalidades, e o que se sabe é de um retrato pintado por Columbano Bordalo Pinheiro em 1883 e que em tal pintura Alencar parece-se com Bulhão. Este adendo ressalta os pensamentos daqueles que convivem com Carlos e o veem no seu esplendor: possivelmente, ele terá um futuro promissor por ser neto de Afonso da Maia e por ter recebido uma educação singularíssima. Os amigos da casa, outrossim, esperam pela ascensão do jovem médico, e Sequeira inclusive indaga: “E agora?”, quando Carlos lhe fala de seu próximo passo, que é “passar a ser uma glória nacional!” (QUEIRÓS, 2017, p. 144).

A caracterização da personagem tira-a automaticamente do enquadramento romântico, trazendo-a para a realidade do Portugal da Regeneração. Na cena seguinte à chegada de Carlos ao aconchego familiar notamos um movimento em torno de como prosseguiria o autor para nos fazer acreditar no retrato proposto anteriormente, já que a cena da universidade deixou um rastro de decadência e fracasso nos âmbitos pessoal e social — praticamente com o aval do avô, que em parte comungava a libertinagem de Carlos.

Ao contrário do que pode supor o leitor, no dia seguinte Afonso surpreende Carlos cantarolando, entusiasmado, desembulhando os utensílios e materiais do ofício de médico. Vemos então um Carlos quase menino, aquele que outrora se fazia brincar, saltitar ao colo do avô. Agora é o seu objetivo avançar e descobrir o mundo novo que o espera. Em sua posição aparentemente não há mais nada que o deterá.

Contudo, trata-se de uma profissão que depende de recursos para estabelecer um consultório em um lugar elitizado que é o Rossio e ainda um laboratório de pesquisa. E assim Afonso avança “para que [Carlos] não se prenda nas questões de dinheiro” (QUEIRÓS, 2017,

p. 144). Afonso, na verdade, projeta em Carlos aquilo que não pôde vivenciar em seu filho, Pedro, sempre tomado por uma fraqueza de espírito, atordoado por devaneios e submetido por um comportamento que carregou por conta de uma criação viciosa e protetora, munida por medos. Cercado por exacerbados cuidados da mãe beata e nas saias das amas, Pedro crescera pequenino e nervoso com a carolice que o assombrava e o enfraquecia.

Mas Afonso por ora está realizado com o neto. O seu deslumbramento gera no leitor uma expectativa em torno de uma carreira naqueles tempos tão enigmática. As atitudes de Carlos são sinceras: ele deseja ser útil e vai exercendo seu papel de protagonista na história, inserido naquele espaço social. Conforme as semanas passavam, “suas ambições flutuavam intensas e vagas; ora pensava numa larga clínica; ora na composição maciça de um livro iniciador; algumas vezes em experiências fisiológicas pacientes e reveladoras...” (QUEIRÓS, 2017, p. 144). Nota-se em Carlos uma inquietação própria dos homens jovens. Carlos, especialmente, exerce a função de observador e crítico, muitas vezes cúmplice daqueles vícios, do comodismo que começa a tomá-lo.

Aos poucos, no decorrer do romance, Eça de Queirós vai costurando o subtítulo da obra, mostrando tratar-se de uma crônica do cotidiano de *Episódios da vida romântica*. O “homem de luxo e homem de estudo, significava um conjunto de representação social” (QUEIRÓS, 2017, p. 144), o que nos faz analisar o retrato do homem, personagem principal, Carlos Eduardo da Maia, como o próprio narrador o descreve: “um *diletante*” (QUEIRÓS, 2017, p. 144). Confirmando a ilustração de homem de luxo, seu consultório não poderia, segundo Vilaça, ser nem aqui, nem acolá, senão em pleno Rossio.

Em pouco tempo, tomado pela vida social intensa, logo a apatia o consome, a apatia dos Maias. Os vícios boêmios surgem e o tomam. Seus poucos pacientes deixam os dias ociosos e numa boa preguiça; os desejos de ir avante com as pesquisas vão minando e desaparecendo aos poucos. Muito além desse retrato quase previsível, não é só o social e o profissional que se querem revelar. O que se quer pôr à prova e identificar é o retrato do homem, a posição que ele deseja naquela “vidinha” burguesa, já que a monotonia de uma vida sem real necessidade pela sobrevivência e o ócio local paralisam suas perspectivas. Em seu “*dog-cart*, com aquela linda égua, a *Tunante*, ou no *phaeton* com que maravilhava Lisboa, Carlos lá partia em grande estilo para a Baixa, para o ‘trabalho’” (QUEIRÓS, 2017, p. 148).

Assim, notamos com a inserção de um narrador irônico, queirosiano, um protagonista com um ponto de espera. Na transformação, que se demora, pouco se percebe de vontade, pois continua esse tempo estagnado da vida profissional de Carlos, conforme lemos na longa descrição a seguir:

O seu gabinete, no consultório, dormia numa paz tépida entre os espessos veludos escuros, na penumbra que faziam os *stores* de seda verde corridos. Na sala, porém, as três janelas abertas bebiam à farta a luz; tudo ali parecia festivo; as poltronas em torno da jardineira estendiam os seus braços, amáveis e convidativas; o teclado branco do piano ria e esperava, tendo abertas por cima as *Canções de Gounod*; mas não aparecia jamais um doente. E Carlos, — exatamente como o criado que, na ociosidade da antecâmara, dormitava sob o *Diário de Notícias*, acaçapado na banquetta — acendia um cigarro Laferme, tomava uma revista e estendia-se no divan. A prosa, porém, dos artigos estava como embebida do tédio moroso do gabinete: bem depressa bocejava, deixava cair o volume (QUEIRÓS, 2017, p. 149).

Uma página inteira é dedicada a essa “dormência”. Não há que se julgar Carlos, entretanto, por “aquelas duas horas de consultório”, que “eram estupidas!”, “um dia perdido!” (QUEIRÓS, 2017, p. 149), segundo ele mesmo. Não se demora, porém, em correr o feito de cura da mulher de Marcelino, o padeiro. Carlos passa a visitar alguns doentes por onde se espalhara a notícia da cura e ganha, então, sua primeira libra, “a primeira que pelo seu trabalho ganhava um homem de sua família” (QUEIRÓS, 2017, p. 173), por salvar de um garrotilho a filha de um brasileiro.

E chegam os tempos de caridades, pois os bacharéis, seus contemporâneos, que o viam afortunado, não lhe pagavam as consultas. Com o vagaroso passear pelas obrigações de médico, sobravam-lhe as aventuras com o conviver social. As *soirées*, as corridas de cavalo, o teatro estão em pauta. Esse universo particular o toma e faz o leitor entender que Carlos é efetivamente o dono da história, muito mais impregnado pela crítica àquela sociedade, mas sem motivação para mudar o rumo de sua própria história e existência, porque “de resto ocupava-se sempre dos seus cavalos, do seu luxo, do seu *bric-à-brac*” (QUEIRÓS, 2017, p. 173).

Recém-chegado a Lisboa, logo foi se familiarizando com os homens distintos, quando fez sua estreia no Hotel Central. Através de Ega amigou-se de Craft, o gentil inglês do Porto, do poeta Tomás Alencar — este que o conhecia de recém-nascido, e aliás lhe pusera o nome retirado de um romance que emprestara a Maria Monforte — e mesmo do futriqueiro Dâmaso Salcede. É revelador Carlos dizer a Ega que é ressequido, que é “impotente de sentimento, como satanás” (QUEIRÓS, 2017, p. 194); pois Carlos não ama, faz coleções de amantes e todas as paixões lhe falham. E quando uma ardência, uma sensatez o toma, logo passa, e o que ele mais quer é se livrar das infelizes mulheres.

Ao saber da condessa de Gouvarinho e de suas intenções, não a tira do pensamento: achava-a picante. Seus olhos faiscavam por entre o fumo de seu charuto, “colocando-se tentadoramente entre ele e a sua noite d’estudo, pondo-lhe nas veias um vivo calor da

mocidade” (QUEIRÓS, 2017, p. 194), contudo, em seu conflito interior, “passava a vida a vêr as paixões falharem-lhe nas mãos como fósforos” (QUEIRÓS, 2017, p. 194). Segundo Carlos Reis:

Carlos mergulha na evocação de tempos passados, distantes cronologicamente do presente da história, mas vivos na sua memória pelo significado que encerram. É, todavia, nos momentos de mais intensa reflexão que a vida interior da personagem surge representada, de modo quase direto, através da enunciação da sua corrente de consciência, isto é, do fluir espontâneo dos seus pensamentos mais recônditos (REIS, 2006, p. 119).

Esses elementos nos fazem perceber que o narrador, embora onisciente, percorre o caminho de um cenário social crítico, e Carlos é subjetivamente o mentor desses pensamentos; aliás, são os seus pensamentos que desembocam para as críticas de costume. O retrato de um homem tomado pela sedução, pelo desejo que o transborda, como um lobo à caça da condessa. Em vão, veste-se, “preparado de colete branco e pérola negra na camisa” (QUEIRÓS, 2017, p. 179), e se encaminha ao São Carlos. Arrepende-se pelo serão de estudo perdido, o que o deprime. Interroga seu criado, Baptista, que lhe serve desde os onze anos, perguntando-lhe se conhece os Gouvarinho. O que de fato Carlos queria avaliar? Decerto através do histórico familiar encontraria pistas que enaltecessem ou não a bela condessa. O que não aconteceu, pois Baptista não lhe tinha boas notícias a respeito, já que na presença dos criados da casa os Gouvarinho mostravam os seus ataques.

A perplexidade é natural: “Depois refletiu na puerilidade de tão rígidos escrúpulos, a respeito duma gente, que ao jantar diante do escudeiro, quebrava a porcelana, mandava à tabúia o título dos antepassados” (QUEIRÓS, 2017, p. 182). Carlos com essa conversa avalia seus envolvimentos amorosos, seus fracassos e o que de benefício trouxeram para ele, mas o que tomava seus pensamentos naqueles momentos era a condessa de Gouvarinho, que, com “seus cabelos soltos (...), com o seu nariz petulante e a sua boca grande; brilhava mais e melhor na imaginação de Carlos” (QUEIRÓS, 2017, p. 184). Mas novamente se tratava de um “caprichozinho” (QUEIRÓS, 2017, p. 193), e a repugnância lhe chegou antecedendo-se ao encontro sexual com aquela mulher:

Carlos no entanto, fumando preguiçosamente, continuava a falar na Gouvarinho e nessa brusca saciedade que o invadira, mal trocara com ela três palavras numa sala. E não era a primeira vez que tinha destes falsos arranques de desejo, vindo quasi com as formas do amor, ameaçando absorver, pelo menos por algum tempo, todo o seu ser, e resolvendo-se em tédio, em ‘seca’. Eram como os fogachos de pólvora sobre uma pedra; uma fagulha atea-os, num momento tornam-se chama veemente que parece que vai consumir o Universo, e por fim fazem apenas um rastro negro que suja a pedra. Seria o seu um desses corações de fraco, moles e flacidos, que não

podem conservar um sentimento, o deixam fugir, escoar-se pelas malhas lassas do tecido reles? (QUEIRÓS, 2017, p. 194).

De fato, a personagem Carlos Eduardo da Maia é a representação daquilo com que Eça comungava em seus romances anteriores — crítica de costumes —, nos quais não faltavam palavras de reprovação àquela sociedade. Talvez o que realmente afete Carlos, inconscientemente, traduza-se na mesma ideologia de seu avô: que o homem deve ser “virtuoso por amor da virtude e honrado por amor da honra” (QUEIRÓS, 2017, p. 118). Os pormenores narrados dos sentimentos de Carlos em relação a essa fugacidade dos relacionamentos amorosos nos lembram do subtítulo do romance, que tem um peso enorme na trama.

Retornando ao episódio do jantar no Hotel Central — que foi articulado por João da Ega com o único propósito de estar próximo de Rachel Cohen —, vamos avaliando, não nos importando com as razões, e sim com o método, o arranjo que mostra mais uma vez as “figuras” representativas da sociedade lisboeta, aquela geração — o que configura o romance num status de observação do círculo social em que essas figuras se inserem. Ainda que haja personagens como Tomás Alencar, enigmático, o que a cena propõe é apresentar o fidalgo Carlos da Maia àquele núcleo social, a toda a gente burguesa que ali se instalara.

Acontecem naquele ambiente público conversas sobre política, finanças, com tipos alheios ao que se passa no país, no qual os burocratas vazios desfilam no espaço público em que o protagonista está inserido, com o pensar às vezes vago e indiferente, às vezes crítico e com repulsa. Vejamos o aparecimento dos Castro Gomes no peristilo do Central:

[...] e nesse momento um coupé da Companhia, chegando a largo trote do lado da rua do Arsenal, veio estacar à porta.

Um esplendido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor de sua carnção ebúrnea. Carlos e Craft afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Génova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas. O rapaz ao lado, esticado num fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou: — *Très Chic* (QUEIRÓS, 2017, p. 199).

O encontro no Central marca não somente o instante da aparição de Maria Eduarda, mas também os encontros de Carlos com Dâmaso e Alencar. O primeiro, apesar de

personagem secundária, tem grande importância na trama e em vários momentos da existência de Carlos na fase adulta; e o segundo traz a marca do passado, do convívio com seus pais, Pedro da Maia e Maria Monforte, sendo Alencar, portanto, a testemunha ocular daqueles tempos de outrora, das desgraças daquela família e do posterior afastamento de Maria Eduarda e Carlos.

Dessas “personalidades” falaremos mais adiante, pois aqui nos cabe acentuar a reação de Carlos a esse núcleo de novos amigos, em especial Craft, por quem sentiu simpatia imediata, pois naquela comunidade de gostos tinham muitas coisas em comum, de gostos e de ideais, “igual diletantismo de espírito” (QUEIRÓS, 2017, p. 225). Segundo Carlos Reis, “Craft é o prolongamento cultural de Carlos” (REIS, 2006, p. 157).

Observamos também o retrato do homem de espírito, que pouco sai de casa para se dedicar ao livro que escreve e que, em uma manhã leve de primavera, sentado no terraço, “estendido numa vasta cadeira índia de bambu, à sombra do toldo, acabava o seu charuto, lendo uma *Revista Inglesa*, banhado pela carícia tépida daquele bafo de primavera que aveludava o ar, fazia já desejar árvores e relvas...” (QUEIRÓS, 2017, p. 226). Só lhe restaram três pacientes e se foram as esperanças de uma carreira de médico produtiva e de sucesso. Ficavam então seus gostos de moço burguês, de luxo, que o condenavam, já que um homem de gosto, um homem elegante, não era confiável a um burguês que tem em casa uma esposa acamada; quem nele confiaria numa alcova? Mesmo seus artigos na *Gazeta Medica* tinham sido ridicularizados por seus colegas. Por isso, o livro sobre a medicina antiga e moderna seria seu refúgio.

Até aqui o romance *Os Maias* nos remete ao tempo parado e estagnado do século XIX, o que se configura uma crítica fervorosa do autor. Naquele momento, segundo Vianna Moog, era preciso que os jovens estivessem abertos às ideias renovadoras, e mais:

São sempre os jovens os batedores de novos mundos. Entre eles é que o século XIX recruta os seus maiores expoentes, os seus profetas e grandes homens. É assim na França que madrega para novos tempos com a Revolução. E é assim na Alemanha e na Itália. [...] Foi pela porta de Coimbra que o século XIX penetrou em Portugal. Não podendo os povos viver no isolamento, sendo comunidade a lei do mundo finito, os livros que Paris e Roma e Berlim editavam acabariam atingindo a cidade universitária. Desde então a corrente estaria formada. Impossível já agora detê-la. No contato desta literatura compreenderam os acadêmicos antes de tudo que o mundo passara a viver dentro de outra fase histórica. E que fase! Abriam-se-lhes simultaneamente novas perspectivas à curiosidade insaciável do pensamento e da imaginação. Caindo em cheio nos deslumbramentos do século XIX, advertiam que nunca anteriormente, a não ser talvez durante a Renascença, tivera o homem mais justos motivos para andar satisfeito com sua época, nem mais fortes razões para acreditar em si mesmo e no infinito de suas possibilidades. Século de plenitudes e de realizações, não conhecia nenhum setor de atividade, nenhum recanto da ciência, da arte, da filosofia e da

história em que não se verificassem avanços imprevistos e extraordinários. Por toda parte eram descobertas e revelações (MOOG, 1977, p. 59-60).

Decerto, o fato de Carlos abandonar por motivos vis o seu labor, como quando ao encontrar Maria de passagem no Aterro, remete-nos à ideia de incapacidade para dar continuidade aos seus projetos, talvez por causa do individualismo exacerbado. Apesar disso, Carlos ficou arrependido e envergonhado por se sentir “rafeiro perdido [à] espera de uns olhos negros e de cabelos louros” (QUEIRÓS, 2017, p. 241), interessado por uma mulher casada de passagem por Lisboa — “era mesmo miserável!” (QUEIRÓS, 2017, p. 241). Ainda assim, “Em todas as tardes, antes de sair, se demorava ao espelho, estudando a gravata! Ah, miserável, miserável natureza...” (QUEIRÓS, 2017, p. 241).

Carlos se referia à natureza do homem, de não poder ou não saber conter os impulsos ou de romancear a vida. Um conflito que está o tempo todo em Carlos e no homem do século XIX. Como exemplo desse dilema tomamos o episódio do consultório, em que a condessa leva seu filho Charlie para uma falsa consulta, e Carlos não resiste e se insinua para ela, dizendo, com ar sedutor:

— É que a senhora condessa tem um mau régimen. É necessário tratar-se, voltar aqui, consultar-me... Tenho talvez muito que lhe dizer!
Ela interrompeu-o vivamente, erguendo para ele os olhos, donde se escapou um clarão de ternura e de triunfo:
— Venha-mo antes dizer um destes dias, tomar chá comigo, às cinco horas... Charlie! (QUEIRÓS, 2017, p. 245).

Os pensamentos dele também o denunciam: Carlos a deseja! Ainda que a condessa se oferecesse a ele, com aquela imagem física que está em seus pensamentos, “realmente gostava daquela audácia dela” (QUEIRÓS, 2017, p. 246). Mas o que ele quer é que ela seja de “sentimentos errantes e faceis” (QUEIRÓS, 2017, p. 246), e ainda não queria uma paixão ciosa, “uma dessas ternuras tumultuosas de mulher de trinta anos, de que depois se desembaraçaria dificilmente...” (QUEIRÓS, 2017, p. 246).

O retrato pintado pelo autor é naturalmente o modo como Carlos intimamente se vê. Embora possa não transmitir ao leitor uma fraqueza da personagem, aos olhos de Carlos, por sua posição, o ideal seria o oposto; portanto, o vazio do ato o incomoda. É o fato moralizante que está impresso em Carlos devido aos preceitos antecipatórios do avô, que o criara para ser digno. Tem aí todo um conjunto comportamental que é trazido do passado de seus pais para a consciência de Carlos, efeitos da moral e dos bons costumes.

Quando se trata da importância de cada personagem no romance, partilhamos de um fato observado por Paulo Franchetti em *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*: que Eça de Queirós, ao construir os “retratos”, primeiro dá à personagem o nome e uma descrição rápida a partir do seu exterior, do seu ambiente externo. Conforme a importância da personagem na sequência narrativa, procede a um *flashback* para daí por diante mostrá-la em cena, completando o retrato. Notamos que o retrato de Carlos, já que é o protagonista, teve o cuidado de ser posto em cada cena, pois é a partir da apreciação das personagens secundárias que o vamos descobrindo e definindo.

Nas cenas que ecoam através das investidas da condessa vemos o retrato de um Carlos “caçador”, aquele varão bem-sucedido com as mulheres. Carlos faz aquilo que é esperado que fosse feito, pois era supostamente permitido ao homem levar a cabo o “adultério elegante”. De certa forma, quando “a sua imaginação despia-a” (QUEIRÓS, 2017, p. 246), logo a repugnância também o tomava, e há então um efeito de romantismo que não o deixa avançar para esse ensejo de se fazer amante. Paulo Franchetti observa ainda:

Quanto à construção, notemos que o texto de Eça, ao mesmo tempo em que põe em cena personagens que são no geral vazias de grandeza, reduzidas a tipos mais ou menos caricaturais, constitui um sistema bastante cerrado de alusões literárias, de antecipações premonitórias e de recorrências de situações e elementos simbólicos que, em geral, se situam num nível superior ao da consciência das próprias personagens (FRANCHETTI, 2007, p. 150).

É latente que, inconscientemente, Carlos se coloque no lugar de conquistador, mas talvez o fato de a condessa ter se empenhado em conhecê-lo, como Eça deixou claro, embora a achasse “picante”, fizesse talvez com que ele se desinteressasse, pois no fundo tinha convicção de ser um impotente de sentimento, como satanás, que não pode amar. Na verdade, é o que Carlos vê de uma forma geral e que lhe reflete como um estigma familiar que carrega.

As cenas de seu envolvimento com a condessa de Gouvarinho são o retrato de um homem que olha os outros e que se coloca em seu próprio julgamento, tornando-se igual. Em seu livro *O que nós vemos, o que nos olha* Didi-Huberman diz que “devemos fechar os olhos para ver quando o acto de ver nos remete, nos abre para um vazio que nos olha, que nos diz respeito e, em certo sentido, que nos constitui” (GEORGES, 2011, p. 11). Daí convencionamos de certa forma esse olhar de fora da personagem. Fato que o toma de reflexões. Em alguns momentos notamos na descrição do narrador um Carlos observador, sem fala e sem ação na cena, o que nos leva a crer que Carlos não é indiferente àquilo que vê e ao que está ao seu redor.

Eça de Queirós foi audacioso ao pôr cenas picantes nos romances. O comportamento amoroso e erótico era posto pelos historiadores combinando apenas noções básicas, pois pouco se tinha documentado. Havia “pouco interesse pela vida íntima” (SANTANA, 2011, p. 254). Segundo Michel Foucault, “a sexualidade é cuidadosamente aferrolhada pela burguesia”, “a família conjugal confisca-a e absorve-a inteiramente na seriedade da função de reproduzir”; assim, “em torno do sexo, faz-se silêncio”, e “o casal, legítimo e procriador, é a lei” (FOUCAULT, 1994, p. 9). O romancista, dessa forma, exercia naqueles tempos o papel de denunciador pelas entrelinhas:

A literatura da época realista, empenhada na disciplina dos costumes, denuncia abertamente o falso puritanismo da burguesia nacional. Pretendia-se promover a família e o casamento racional, o que implicava desmistificar a cultura romântica do amor, feita de sentimentalidade e arrebatamento. Depois de meio século de idealismo amoroso, chegara o tempo da ‘bengalada do homem de bem’, na famosa expressão de Eça de Queirós (SANTANA, 2011, p. 258).

De certa forma, entendemos a partir das afirmações acima o papel exercido pelo protagonista d’*Os Maias*. Ainda que tolerado, o adultério elegante ia contra a harmonia da sociedade, da família e contra a cartilha pela qual rezava o Portugal naquele século da família, que instituía que o casamento era para procriar e fazer alianças. N’*Os Maias* é comum uma personagem masculina em rodas de amigos falar de um “arranjozinho” como forma de liberar esses instintos, e naturalmente a mulher casada era mais conveniente para esse tipo de aventura. Um bom exemplo da permissividade sexual nas conversas masculinas, e sobretudo do adultério elegante, é o episódio em que o marquês lê o artigo escrito por Eça na *Gazeta Ilustrada* enaltecendo Cohen. Aproveitando a situação para falar “sobre o *boudoir* cor de rosa de madame Cohen” (QUEIRÓS, 2017, p. 248), comentava: “respira-se ali [dizia Eça] alguma coisa de perfumado, íntimo e casto, como se todo aquele cor de rosa exalasse de si o aroma que a rosa tem!” (QUEIRÓS, 2017, p. 248). E os comentários divergiam entre eles. O marquês o achava brilhante! Carlos achava tolice aquele artigo, Craft achava “falta de senso moral” (QUEIRÓS, 2017, p. 248). Afinal, não era segredo para quase ninguém o romance entre João da Eça e Rachel Cohen. Além disso, segundo o marquês, ninguém “em Lisboa dava por uma falta de senso moral” (QUEIRÓS, 2017, p. 248), tinham era medo da polícia, achavam isso muito natural. A questão de consciência era questão de educação, e afirmava: “adquire-se como as boas maneiras”; “aprende-se exatamente como se aprende a não meter o dedo no nariz”; “o resto da gente é apenas medo da cadeia” (QUEIRÓS, 2017, p. 250).

A discrição era uma marca de distinção naquele tempo. Havia, portanto, assuntos e temas proibidos. O realismo entra, justamente, nesses temas.

Analisando o comportamento de Carlos no instante em questão — o artigo de Ega na *Gazeta* —, percebe-se que ele dá pouca atenção ao ocorrido. Já fora do burburinho causado pelo marquês, está alheio. Não há sequer manifestação quanto aos seus pensamentos por parte do narrador, que apenas replica que “Carlos dava pela sala passos impacientes” (QUEIRÓS, 2017, p. 249). Embora dê passos impacientes, o pensamento dele está parado como se a cena estivesse congelada. É um retrato ainda obscuro da atitude que tomará adiante, de ir para Sintra em busca de rever aqueles olhos negros que viu passar de esguelha. Até seu súbito interesse em saber o paradeiro de Dâmaso é um sinal sutil do que planeja e quer. Talvez as palavras de Taveira o incentivem quando fala de Maria: “— E a mulher é divina! Que toilette, que ar, que *chic!*... É uma Vénus, menino!... Como conheceria ele aquilo?...” (QUEIRÓS, 2017, p. 249). E mais: “Carlos nessa noite não se interessava, jogando distraído, a cantarolar também baixo bocados tristes da *Balada*” (QUEIRÓS, 2017, p. 251).

Depois de perder na partida de dominó resolve-se por ir a Sintra e levar o maestro. E na manhã seguinte, ao partir:

O que mais impressionou foi o aspecto resplandecente de Carlos, o olhar aceso, as belas cores, o belo riso, o que quer que fosse de vibrante e de luminoso, que, sob o seu simples veston de xadrezinho castanho, naquela almofada burguesa de break, lhe dava um arranque de herói jovial, lançando o seu carro de guerra... (QUEIRÓS, 2017, p. 254).

Essa discrição elementar é uma característica própria de Carlos, que, mesmo sob as investidas de Cruges para saber os motivos da viagem, não se deixa influenciar, não revela seus anseios e o que pretende encontrar, mas deixa clara a intenção de que a viagem não fosse revelada a ninguém, marcando assim a responsabilidade do indivíduo, aquele senso moral que Craft acentuou e que nos remete obviamente à educação que Afonso buscou para o neto.

Por outro lado, Carlos é um homem do século XIX. Há em Carlos um misto de comportamentos românticos e naturalmente o donjuanismo, pois está indo em busca de uma mulher casada. Configura-se assim o adultério tolerável naquela sociedade burguesa.

Embora Carlos não tenha o perfil de Don Juan, o narrador também não nos faz pensar o contrário no momento da diegese, deixando um espaço aberto em relação às suas atitudes e pensamentos. Carlos não se distancia das diretrizes naturalistas, pois o que primeiro lhe chama a atenção na passagem de Maria Eduarda é o apelo sensual que ela suscita. Ele, depois sim, romantiza a situação no caminho para Sintra, quando é descrita a paisagem ou um tocar

de flauta. Tudo isso o toma, e ao mesmo tempo seu pensamento o põe na posição indiscutivelmente de homem burguês, que aprecia e valoriza sua posição social acima de qualquer outro sentimento. Damos como exemplo a cena a seguir:

— Que pena que isto não pertença a um artista! — murmurou o maestro. Só um artista saberia amar estas flores, estas árvores, estes rumores... Carlos sorriu. Os artistas, dizia ele, só amam na natureza os efeitos de linha e cor; para se interessar pelo bem-estar de uma tulipa, para cuidar de que um craveiro não sofra sede, para sentir mágoa de que a geada tenha queimado os primeiros rebentões das acácias — para isso só o burguês, o burguês que todas as manhãs desce ao seu quintal com um chapéu velho e um regador, e vê nas árvores e nas plantas uma outra família muda, porque ele é também responsável... (QUEIRÓS, 2017, p. 267).

No estudo do retrato é impossível escapar ao desejo irrefutável de descrever uma paisagem, principalmente em se tratando de um romance queirosiano. Por isso, a seguir enveredamos por essa descrição retirada dos arredores de Setiaes que nos remeteu à obra de John Constable (1776-1837), artista plástico citado n’*Os Maias*. Observamos nessa imagem rural, acentuada pelo narrador, o efeito causado em Carlos; o caminho inteiro comovente e quase dramático, refletindo o estado romântico que representava aquele momento para a personagem:

Era um espesso ninho de verdura, arbustos, flores e árvores, sufocando-se numa prodigalidade de bosque silvestre, deixando apenas espaço para um tanquezinho redondo, onde uma pouca de água, imóvel e gelada, com dois ou três nenúfares, se esverdinhava sob a sombra daquela ramaria profusa. Aqui e além, entre a bela desordem da folhagem, distinguiam-se arranjos de gosto burguês, uma volta de ruazita estreita como uma fita, faiscando ao sol, ou a banal palidez de um gesso. Noutros recantos, aquele jardim de gente rica, exposto as vistas, tinha retoques pretenciosos de estufa rara, aloés e cactos, braços aguardassolados de araucárias erguendo-se dentre as agulhas negras dos pinheiros bravos, lâminas de palmeira, com o seu ar triste de planta exilada, roçando a rama leve e perfumada das olaias floridas de cor de rosa. A espaços, com uma graça discreta, branquejava um grande pé de margaridas; ou em torno de uma rosa, solitária na sua haste, palpitavam borboletas aos pares (QUEIRÓS, 2017, p. 266-267).

Constable era fiel à própria visão. Muito embora buscasse efeitos comoventes em sua obra, era, presume-se, fiel ao que via. Para exemplificarmos, vejamos a obra *A carroça de feno* (1821, ANEXO F). No romance, à sombra da força da natureza, há um prolongamento da influência naturalista que se sobrepõe a essa “tela” no instante em que Carlos se encontra embevecido por aquela paisagem, e — por que não dizer? — por aquilo que ela representa naquele momento de expectativa.

Passados os instantes de devaneios de Carlos acerca da busca inútil por aquela mulher que tinha a encarnação de deusa, retrata-se um semblante abatido e desiludido, de face

lúgubre, por farejá-la feito um cão perdido naquela pequenez de Lisboa e não a encontrar: “E ele ali ficava, com aquele olhar no coração, perturbando todo o seu ser, orientando surdamente os seus pensamentos, desejos, curiosidades, toda a sua vida interior, para uma adorável desconhecida, de quem ele nada sabia...” (QUEIRÓS, 2017, p. 276). Após esse episódio nota-se então um retrato ainda acabrunhado já no Ramalhete: “sentado à banca, embrulhado no seu vasto robe de chambre de veludo azul, que lhe dava um belo ar de príncipe artista da Renascença (...) tentava trabalhar (...) julgava-se então ‘uma besta’” (QUEIRÓS, 2017, p. 283).

Pelo andar do romance até aqui percebemos que Carlos não oscila em suas concepções de moralidade. Diante do fato de ir em busca de uma mulher sabidamente casada, a cena a seguir não condiz com seu comportamento, quando Ega é expulso da casa dos Cohen por trair um amigo, já que o mesmo fazia declarações de amizade ao banqueiro Cohen, embora tal declaração na roda dos amigos fosse por interesse em sua mulher, Rachel Cohen. Abrimos este adendo para mostrar que Carlos, embora também tenha se embrenhado por tal impulso, não concorda com a falta de senso de Ega. Ao ser pego pelo marido traído o melhor a fazer é “aceitar a lei: se ele te quiser matar, tens que morrer. Se ele não quiser fazer nada, tens de ficar de braços cruzados. Se ele te quiser chamar aí por essas ruas um infame, tens de baixar a cabeça...” (QUEIRÓS, 2017, p. 305). E este caso se encerrou com um “triste resumo de um amor romântico” (QUEIRÓS, 2017, p. 317).

O curioso dessas observações é o caso de Carlos com a condessa, que se iniciou de um instante, logo arrependido, e na terceira semana já o enervava com confissões de amor e ameaças de morrer por ele. O que Carlos quis foi num impulso ter aos abraços aquele colo quente — “em certos momentos, o cabelo, crespamente ondedo, tomava tons de ouro vermelho (...) e um exagerado aroma de verbena” (QUEIRÓS, 2017, p. 186) —, coisas permitidas aos homens e condenáveis para a mulher. Por outro lado, os sucessivos sonhos com madame Castro Gomes, de cabelos loiros, perturbavam-no e soavam diferentes dos desejos carnis com a Gouvarinho. Fazia planos de amizades com o marido dela para tê-la por perto. Então, supondo-a casada, onde ficaria o seu senso moral quando dispensa uma mulher por não a desejar mais, e talvez por “vulgarizar” aquele relacionamento, enquanto idealiza a desconhecida? Talvez este seja o retrato do homem burguês mais apropriado.

O que se quer acentuar é referido àquilo que o autor Eça de Queirós mais reivindicava nas Conferências do Casino: que a literatura tinha o objetivo de examinar o indivíduo e a sociedade, criticando os temperamentos e os costumes, que o essencial era a verdade. Um dos seus objetivos principais era analisar a sociedade de seu tempo. Por isso, em alguns casos,

como o de Rachel Cohen, não identificamos um motivo para o adultério, já que “a senhora gosta muito do marido, e tem muitos ciúmes dele” (QUEIRÓS, 2017, p. 313), segundo a criada Adélia.

Em seu ensaio “Os realistas do salão”, Émile Zola diz que “o grande espantinho não é o realismo, é o temperamento. Que todo homem que não se pareça com os outros torna-se alvo de desconfiança”, concluindo que “é preciso toda uma educação para que o gênio seja aceito” (ZOLA, 1989, p. 44). A literatura é um tormento que denuncia todas as manifestações da humanidade. Ao seguirmos com as investigações deste grupo sociocultural, no qual está inserido o protagonista, verificamos que Carlos não é limitado aos rigores da criação à inglesa, que não está inserido nos programas de um país eclesiástico, mas que por vezes cai no mundo das vaidades, arrependendo-se para mais tarde afogar-se no deslumbramento do amor:

Daí a pouco, a trote largo no phaeton, 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 (QUEIRÓS, 2017, p. 363).

Nesta passagem o romance parece voltar ao início — à mocidade de Pedro, nos anos 1840 —, com Carlos num encanto de amor à Romeu, o que foi fatal para o pai, “uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos” (QUEIRÓS, 2017, p. 76). Apesar dessas semelhanças, Pedro da Maia se enquadrava mais nas tendências naturalistas, em que as características psicológicas, o meio social e a educação que recebera de algum modo determinaram o seu destino. Notamos que o narrador preocupa-se em enaltecer suas tensões e desequilíbrios emocionais; e em Carlos, por outro lado, seus pensamentos estão sempre unidos a um retrato físico e à influência do meio (o que nem sempre se confirma) sobre a personagem. Mas há na cena a seguir uma severa crítica ao realismo anunciada por Carlos, com o olhar de quem recebeu uma educação britânica:

[...] quando do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida duma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a proposito duma lavadeira que dorme com um carpinteiro! (QUEIRÓS, 2017, p. 206).

Em sua primeira visita médica à casa de Maria é curioso observar suas reflexões ao ver os objetos pessoais dela: o tapete de pelúcia, os objetos decorativos, números de jornais de moda, os livros, dando uma volta curiosa e lenta pela sala; nada mais natural, mas como um homem de gosto, de estilo, não deixou de perceber, por fim, o livro sobre interpretação dos sonhos, o que atraiu a sua atenção. Estar ali, no privado e familiar, a observar a vida doméstica de Maria, deixava-o com uma sensação maravilhosa de intimidade. Então, continua discretamente a olhar as singularidades de uma vida delicada e imagina uma família feliz. Os objetos íntimos do casal e de sua doce filhinha, Rosicler, e qualquer coisa em que tivessem pousado as mãos de Maria o enterneciam. Tudo nela era leveza ao olhar de Carlos, que ficaria ali eternamente: “Carlos sentia, sem saber porquê, uma doçura nova penetrar-lhe no coração” (QUEIRÓS, 2017, p. 376). Na despedida, ao tocar-lhe a mão “tão macia e tão fresca”, “um pouco de sangue subiu-lhe de novo à face” (QUEIRÓS, 2017, p. 378).

Carlos, desde então, saltitava e cantarolava como um canário... Maria falou de amizades sinceras entre homem e mulher, e Carlos jurou que também tinha fé nesse belo sentimento, mas as ideias de homem lhe vinham ao pensamento, pois naquele momento lhe bastava poder estar todos os dias sentado na poltrona de cretone a contemplá-la: “o seu coração estava satisfeito esplendidamente” (QUEIRÓS, 2017, p. 389).

No trecho a seguir vemos que suas intenções estão resignadas à amizade somente. Trata-se de um comportamento cordial e verdadeiro, pois, apesar de ter pensamentos outros, de tê-la “aos seus braços ardentes de homem” (QUEIRÓS, 2017, p. 389), quando juntos “os seus desejos desapareciam” (QUEIRÓS, 2017, p. 390), e aquele donjuanismo que Ega mais atrás apontara já não se aplica ao sentimento que nutre por ela:

[...] apenas transpunha a sua porta, e recebia o calmo raio do seu olhar negro, caía em devoção, e julgaria um ultraje bestial roçar sequer as pregas do seu vestido. Foi aquele decerto o período mais delicado da sua vida. Sentia em si mil coisas finas, novas, duma tocante frescura. Nunca imaginára que houvesse tanta felicidade em olhar para as estrelas quando o céu está limpo; ou em descer de manhã ao jardim para escolher uma rosa mais aberta. Tinha na alma um constante sorriso — que os seus lábios repetiam (QUEIRÓS, 2017, p. 390).

Se pudéssemos retirar da descrição acima o retrato físico de Carlos, a partir do seu estado psicológico, e escolher para isso um artista para defini-lo, elegeríamos o pintor francês Claude Monet (1840-1926), autor da obra impressionista³ *Nascer do sol* (1873,

³ O termo impressionismo surgiu a partir do crítico Louis Leroy do jornal humorístico *Le Charivari* sobre a obra de Claude Monet *Nascer do sol*: “eu bem o sabia! Pensava eu, justamente, se estou impressionado é porque há lá uma impressão. E que liberdade, que suavidade de pincel! Um papel de parede é mais elaborado que esta cena marinha”. A expressão foi usada originalmente de forma pejorativa, mas Monet e seus colegas adotaram o título,

ANEXO G), pois o artista pintava a partir do modelo que observava. Se tomarmos o comportamento de Carlos como exemplo de retrato, veremos um homem sonhador e deslumbrado com pequenas coisas. Considerando imagetivamente a luz e a cor que irradiam dele e que transpassam de seu pensamento — do espaço psicológico⁴ — para suas atuais atitudes, quando a natureza, o ar e as estrelas são capazes de tirá-lo daquele espaço físico, o que lemos é um transbordar de imagens que o estado psicológico ultrapassa.

Analisando as palavras de Alencar tais ideias ficam ainda mais claras, pois somente um artista pode, enfim, sem imagens, sobrepor à tela, a partir da alma, o sentimento comportamental do retratado. “É evidente que quando se trata de paisagem é necessário copiar a realidade... Não se pode descrever um castanheiro a priori, como se descreveria uma alma...” (QUEIRÓS, 2017, p. 439). Tais palavras justificam a escolha de representar através da descrição da narrativa o comportamento de Carlos, tomado em pensamentos, que aflora sua beleza física de cavaleiro da Renascença a admirar a natureza ao seu redor. É importante considerarmos também que ele é um homem amante da “literatura e da arte, sob todas as formas” (QUEIRÓS, 2017, p. 138), que o absorvem deliciosamente e fazem com que ele transmita ao leitor a luz e a cor, a harmonia do espaço físico.

Assim, o retrato queirosiano vai personificar a cena dando significação ao retratado. Não se trata de imitação, mas de representação, que dependerá do entendimento do leitor.

Neste ponto o romance se encaminha para uma discussão: a partir da relação amorosa entre Carlos e Maria Eduarda, a sexualidade ficará mais aguçada e evidente. Costuraremos pensares do masculino e do feminino em relação ao amor e ao sexo, e como se comportam homem e mulher ao se descobrirem amando. Deixaremos os detalhes a respeito de Maria para mais à frente. Sobre Carlos recaem, a princípio, também as influências do meio em que vive.

O amor no século XIX vivia uma condição de crescente conflito, pois era regulado pela família, e a Igreja tinha grande influência na vida social. A literatura tinha o papel de denunciar o falso puritanismo que existia, o que talvez justifique a reação de Carlos ao descobrir que Maria não era esposa de Castro Gomes. Também devemos levar em consideração que o que atormentou Carlos (além do fato de saber que ela havia se deitado com outros homens e ter sido de um tal Mac-Gren) foi a mentira. Antes disso, queremos evidenciar como o autor coloca em cena a reação de Carlos, pautado por aqueles rigores e

tendo consciência da revolução que estavam a iniciar na pintura. O grupo de impressionistas era chamado nos arredores de Paris como ‘uns cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher’ (MONET, 2011, p. 78).

comportamentos burgueses provincianos, como que denunciando o homem, para quem a mulher, ainda que casada, deveria ser de um único homem:

E recordava agora, afogueado de vergonha, a emoção religiosa com que entrava na sala de reps vermelho da rua de S. Francisco; o encanto enternecido com que via aquelas mãos, que ele julgava as mais castas da terra, puxarem os fios de lã no bordado, num constante trabalho de mãe laboriosa e recolhida; a veneração espiritual com que se afastava da orla do seu vestido, igual para ele à túnica de uma Virgem cujas pregas rígidas nem a mais rude bestialidade ousaria desmanchar de leve!... Oh imbecil, imbecil!... E todo esse tempo ela sorria consigo daquela simpleza de provinciano do Douro! Oh tinha vergonha agora das flores apaixonadas que lhe trouxera! Tinha vergonha das ‘excelências’ que lhe dera! (QUEIRÓS, 2017, p. 489).

Em cada palavra escolhida, de forma notadamente cuidadosa, percebe-se a denúncia do pensamento doutrinador da moral daquele século. E na prostração de Carlos pós-revelação percebemos oscilação, ora de horror pelas questões morais, ora pela mentira, mas ainda assim tomado pelo amor, pelo desejo de tê-la:

O seu amor fora, desde que a vira, como o próprio sangue das suas veias; e escoava-se agora todo através da ferida incurável e que nunca mais fecharia, feita no seu orgulho! (QUEIRÓS, 2017, p. 490).

Se, desde o primeiro dia em que o vira, tremulo e rendido, a contemplar o seu bordado como se contempla uma ação de santidade — lhe tivesse dito que não era esposa do sr. Castro Gomes, mas só amante do sr. Castro Gomes — teria sido a sua paixão menos viva, menos profunda? Não era a estola do padre que dava beleza ao seu corpo e valor às suas carícias... Para que fora então essa mentira tenebrosa e descarada — que lhe fazia supor agora que eram imposturas os seus mesmos beijos, imposturas os seus mesmos suspiros!... E com este longo embuste o levava a expatriar-se, dando sua vida inteira por um corpo porque outros davam apenas um punhado de libras! E por esta mulher, tarifada às horas como as caleches da Companhia, ele ia amargar a velhice do avô, estragar irremediavelmente o seu destino, cortar a sua livre ação de homem! (QUEIRÓS, 2017, p. 493).

A inclinação maior de Carlos seria mesmo por aceitar as revelações de Maria, já que é apresentado como homem à frente de seu tempo, homem de estudo e de cultura, conhecedor de outras terras. Mas o narrador nos surpreende com a inesperada atitude de Carlos ao encontrar Maria. Pinta-se então o retrato desse homem que se rende após saber que Maria não se mantinha com o dinheiro do amante desde que se envolvera com ele, e após sua súplica de amor e de perdão, agora com o passado revelado:

E ele permanecia imóvel, mudo, com o coração rasgado por angústias diferentes: era uma compaixão trémula por todas aquelas misérias sofridas, dor de mãe, trabalho

⁴ “(...) é sobretudo Carlos que com mais insistência desvela os meandros da sua interioridade (...) precisamente aquele em que se evoca a figura de Maria Eduarda (ainda então uma desconhecida)” (REIS, 2006, p. 77).

procurado, fome, que lha tornavam confusamente mais querida; e era horror desse outro homem, o irlandês, que surgia agora, e que lha tornava de repente mais maculada... (QUEIRÓS, 2017, p. 501).

Então, respeitos humanos, orgulho, dignidade doméstica, tudo nele foi levado por um grande vento de piedade. Viu só, ofuscando todas as fragilidades, a sua beleza, a sua dor, a sua alma sublimemente amante. Um delírio generoso, de grandiosa bondade, misturou-se à sua paixão. E, debruçando-se, disse-lhe baixo, com os braços abertos:

— Maria, queres casar comigo?

Carlos ficara essa noite nos Olivais. E viera, ao café da manhã, numa intimidade conjugal, com uma simples camisa de seda um jaquetão de flanela... (QUEIRÓS, 2017, p. 505-507).

Compreende-se esse tom de intimidade como o triunfo e a rendição do amor, que se manifestara desde o primeiro dia em que Carlos vira Maria. O mais importante dessa passagem é marcar como a sexualidade afetava a posição masculina em relação à mulher, uma vez que a dificuldade maior de Carlos foi aceitar o fato de Maria ter sido de outros homens. Por fim, antes de sua rendição, ocorreu-lhe que jamais tornaria a acreditar nela, embora essa aceitação tenha sido imediata ao tirá-la do “suposto” marido. Que diferença faria, então, se Maria houvesse sido de outro homem na posição de esposa? Ser esposa de Castro Gomes não o impediu de querê-la e de morar com ela, mas a possibilidade de ter sido “cocote” o impediria...

O sexo no século XIX foi muito reprimido, mas isso acontecia principalmente dentro dos lares. No âmbito público “havia porém que cultivar a aprendizagem do cosmopolitismo com a cultura provinciana nacional, marcada por ideais amorosos de recato e moderação” (SANTANA, 2011, p. 254). Por isso, a imagem que captamos e que nos deu maior familiaridade para fazermos um retrato de Carlos Eduardo, no momento em que a cena parou, foi o retrato a seguir:

E Carlos, que viera numa intimidade conjugal, com uma simples camisa de seda, e um jaquetão de flanela, chegou então a cadeira para junto de Maria, tomou-lhe a mão, brincando-lhe com os anéis, numa lenta carícia. [...] Nessa noite, entre os seus primeiros beijos de noiva, ela mostrara o desejo enternecido de não alterar o plano da Itália e dum ninho romântico, entre as flores de Isola-Bella: somente agora não iam esconder a inquietação duma felicidade culpada, mas gozar o repouso duma felicidade legítima. E, depois de todas as incertezas e tormentos que o tinham agitado desde o dia em que cruzara Maria Eduarda no Aterro, Carlos anelava também pelo momento de se instalar enfim no conforto dum amor sem dúvidas e sem sobressaltos (QUEIRÓS, 2017, p. 507).

Durante o romance são poucas as vezes em que aparece a descrição física de Carlos. Quando adulto, isso se faz apenas uma vez. Portanto, o material para trabalharmos efetivamente é sua descrição psicológica por meio das outras personagens, que em várias

cenar o descrevem — e isso reflete nele mesmo, ou seja, o olhar do outro sobre Carlos o caracteriza e vice-versa.

Entretanto, no decorrer do romance, a personagem tomou conta de todas as questões abordadas: a representatividade social, política, educacional e sentimental. Carlos Eduardo é o ponto fulcral da narrativa. É sob o ponto de vista dele que nos inteiramos da sociedade burguesa oitocentista. É através de suas críticas, seus desvios profissionais, seus desejos sentimentais e principalmente do monólogo interior que entendemos sua posição ante as mazelas da vida. É no subtítulo da obra, *Episódios da vida romântica*, que também levantamos a hipótese de que Carlos, apesar dos rigores da educação a que foi submetido, talvez seja um romântico incorrigível.

Na passagem a seguir, quando já vive com Maria, ele almeja uma vida amorosa e no aconchego da família. A família é o assunto principal, e é da família Maia e sua geração que o romance trata, essa instituição incontestavelmente importante para a discussão queirosiana, em um momento em que a sociedade se modifica tanto em alguns aspectos sem que outros se alterem substancialmente. No final d’*Os Maias* vemos isso: que as modificações — maior espaço para as mulheres, mais democracia, mais mobilidade social — não conseguem, no entanto, quebrar totalmente as bases católicas da sociedade portuguesa:

Carlos, através da relva húmida, foi ainda lentamente até ao renque baixo de arbustos que daquele lado fechava a *Toca* como uma sebe. Aí a colina descia, com quintarolas, muros brancos, olivedos, uma grande chaminé de fábrica que fumegava: para além era o azul fino e frio do rio: depois os montes, dum azul mais carregado, com a casaria branca da povoação aninhada à beira da água, nítida e suave na transparência do ar macio. Parou um momento, olhando. E aquela aldeia de que nunca soubera o nome, tão quieta e feliz na luz, deu a Carlos um desejo repentino de sossego e de obscuridade, num canto assim do mundo, à beira de água, onde ninguém o conhecesse [...] e ele pudesse ter a paz dum simples e dum pobre debaixo de quatro telhas, no seio de quem amava... (QUEIRÓS, 2017, p. 535).

Notamos aqui o cuidado de seu amor e conseqüentemente da família que constrói. Entretanto, existe certa ambigüidade no comportamento de Carlos quando pensamos e lemos momentos que antecedem a cena. Pensamentos carregados de dúvidas que o colocam em uma posição machista, moralista e muito absorvido pelos comportamentos burgueses em relação à pureza e à honra da mulher. O que poderia levá-lo a se unir a uma mulher que teve a vida desgraçada?

Naquela sociedade a mulher devia estar longe dos olhares externos, como uma forma de preservar e conservar os seus valores. A sua discricção era um importante valor. No caso de um adultério elegante, ainda assim, de qualquer forma, a mulher mantinha o título de “esposa

de fulano de tal”, que tinha um nome a honrar, e tudo era feito com a “tolerância” da sociedade. Dispusemos a seguinte passagem reveladora do pensamento de Carlos:

Carlos perguntou pela primeira vez a si mesmo se a honra doméstica, a honra social, a pureza dos homens de quem descendia, a dignidade dos homens que dele descendessem, lhe permitiam em verdade casar com ela...

Dedicar-lhe toda a sua afeição, toda a sua fortuna, certamente! Mas casar... E se tivesse um filho? O seu filho já homem altivo e puro, poderia ler um dia numa *Corneta do Diabo* que sua mãe fora amante dum brasileiro, depois de ser amante dum irlandês. E se seu filho lhe viesse gritar, numa bela indignação, ‘é uma calúnia?’ — ele teria de baixar a cabeça, murmurar — ‘é uma verdade!’ E seu filho veria para sempre colada a si aquela mãe de quem o mundo ignorava os martírios e os encantos — mas de quem conhecia cruelmente os erros (QUEIRÓS, 2017, p. 533-534).

A dúvida que nos resta é se o que o impulsiona é o amor ou o sexo. A sua vida com Maria está associada à questão moral ou amorosa? As cenas finais do romance deixam ainda mais aflorada a relação que fizemos de Carlos com esse sujeito estigmatizado pelo passado com o diletantismo, pois afinal de contas a história de seus pais foi abafada enquanto a dele com Maria estava jogada à lama por um jornal chinfrim; ademais, nesse momento, com uma vida toda estruturada, em uma posição social em que a família exercia naquela sociedade burguesa, não caberiam escândalos e constrangimentos por causa de uma desconhecida.

A surpresa final fica por conta de esse envolvimento ter se dado com sua irmã. O incesto involuntário é perfeitamente aceitável por ser inconsciente, mas, a partir do momento em que Carlos descobre a verdade, fica aí caracterizada a decadência da instituição educacional e da sociedade portuguesa.

O mote privilegiado por Eça de Queirós se concretiza com o retrato de Carlos representando família, moral e burgueses em uma sociedade em transformação. Além da descrição desse momento de questionamento de Carlos, a narrativa mostra efetivamente o quanto ele abomina aquela sociedade, porque “só Lisboa, só a horrível Lisboa, com o seu apodrecimento moral, a perda inteira de bom senso, o desvio profundo do bom gosto, a sua pulhice e o seu calão, podia produzir uma *Corneta do Diabo*” (QUEIRÓS, 2017, p. 533). A “cólera moralista” (QUEIRÓS, 2017, p. 533) que o assola, agora por motivo particular, foi sempre a ideia geral sobre essa gente, sentimento comungado também por Eça.

N’*Os Maias*, portanto, existem dois paralelos que envolvem Carlos: um é o plano psicológico e o amor, o outro é a crítica de costumes, acerca dos quais ele sente uma imensa inquietação, quase uma repugnância. Aliás, esse contexto é primazia nas obras de Eça de Queirós.

Por isso, concluímos que a história desse homem, desse burguês, desse distinto rapaz bem-nascido e rico, por fim, desgraçadamente afetado por uma paixão por sua irmã, descoberta brutalmente quando a vida tomaria um momento de sossego, é toda marcada pelo estigma do passado. Embora educado para a construção de um futuro brilhante, cai com sofreguidão na armadilha da paixão exatamente como seus pais. Enfim, o diletantismo é o que lhe resta, pois sobre a paixão disse ele: “isso é uma velha ideia de romântico, meu Ega!” (QUEIRÓS, 2017, p. 695).

1.2 Maria Eduarda: faces de uma mulher em evolução e sua individualidade

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.

*Charles Baudelaire, Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*⁵

As personagens femininas de Eça, embora tenham variados aspectos comportamentais — extravagantes, fúteis, discretas, beatas, cocotes, damas da sociedade etc. —, muitas vezes acusadas de vazias e incoerentes, jamais poderão passar despercebidas. Nem mesmo uma simples Encarnación, personagem secundária d’*Os Maias*, passará sem deixar sua marca. Na obra, especificamente, a futilidade, representada por Raquel Cohen e pela condessa de Gouvarinho, que parecem apenas personagens decorativas, mostra-nos, afinal, o

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 9.

comportamento de uma sociedade burguesa da Regeneração, uma espécie de condição feminina burguesa.

No conflito d’*Os Maias* deparamos com Maria Eduarda, personagem pouco revelada nos primórdios da obra, mas que sofre forte transformação e recebe vários nomes e características por conta de uma série de intempéries: a fuga da mãe com um italiano, separando-a do irmão, do pai e do avô; a educação em um convento; a proximidade com a mãe; as uniões desastrosas; e, por último, o relacionamento amoroso com Carlos Eduardo.

Nada disso exime Maria Eduarda de responsabilidade pelo que lhe ocorre. Apesar de tudo, sustentada por um homem fora do casamento, imediatamente amante de outro, busca recursos a seu modo, penhorando joias para a própria sobrevivência e a da filha. Ela de fato — em um julgamento imparcial, e quando usamos o termo imparcial queremos dizer sem o entendimento generalizador homem ou mulher — é a mulher mais forte, mais respeitável e indubitavelmente merecedora de viver sua vida com dignidade e sem dever nada a ninguém.

Maria Eduarda fugiu com Mac-Gren por terror de que o amante de Maria Monforte a pudesse importunar, envolveu-se com Castro Gomes talvez para buscar a sua sobrevivência e a de Rosicler, sua filha com Mac-Gren. E justifica ainda o fato de não ter amado mais ninguém além de Carlos:

— Escuta ainda, murmurou ela, limpando as lágrimas. Há só uma coisa mais que te quero dizer. E é a santa verdade, juro-te pela alma de Rosa! É que nestas duas relações que tive o meu coração conservou-se adormecido... Dormiu sempre, sempre, sem sentir nada, sem desejar nada, até que te vi... (QUEIRÓS, 2017, p. 517).

Por fim, envolveu-se com Carlos Eduardo por amor. Carlos é um perfeito cavaleiro da Renascença, e, além de sua beleza física, é educado, um *gentleman*, sensível e apaixonante. Assim, o narrador lança uma imagem enunciativa, uma tela em forma de prosa poética daquele amor iminente:

Fora um dia de inverno suave e luminoso, as duas janelas estavam ainda abertas. Sobre o rio, no céu largo, a tarde morria, sem uma aragem, numa paz elísia, com nuvenzinhas muito altas, paradas, tocadas de cor de rosa; as terras, os longes de outra banda já se iam afogando num vapor aveludado, do tom de violeta; a água jazia lisa e luzidia como uma bela chapa de aço novo; e aqui e além, pelo vasto ancoradouro, grossos navios de carga, longos paquetes estrangeiros, dois couraçados ingleses, dormiam com as mastreações imóveis, como tomados de preguiça, cedendo ao afago do clima doce... (QUEIRÓS, 2017, p. 200).

Nessa fase do romance pinta o autor o primeiro retrato de Maria Eduarda (ANEXO H): “uma esplêndida mulher, com uma esplêndida cadelinha *griffon*, e servida por um esplêndido preto!” (QUEIRÓS, 2017, p. 200). Tal retrato, um recorte das especificações físicas de Maria que abordaremos à frente, remete a uma tela impressionista, já que o que realmente revela não é somente a aparência física, mas sim a objetividade da realidade social, uma cena da sociedade elegante.

Quanto à paisagem daquele dia de inverno suave e luminoso, remete-nos a várias pinturas de Monet, que aqui exemplificamos com *Estação do Louvre* (1867, ANEXO I), que valoriza a cor e a luz, com as quais o artista equilibra a paisagem urbana e a natural — características da técnica da pintura impressionista, em que é possível o leitor visualizar e observar pela descrição da imagem a fluidez das cores. Assim como na descrição acima, a luz natural dá movimento à cena retratada, das “nuvenzinhas muito altas”, “tocadas de cor de rosa”.

O narrador, ao apresentar a chegada da família Castro Gomes ao peristilo do Hotel Central, deixou claro que eram pessoas de posses, visto que em todo o seu discurso insere adjetivos que acentuam a magnitude da família: por exemplo, a cadelinha escocesa tinha pêlos finos como uma seda e cor de prata; um rapaz indolente e *poseur* ofereceu a mão a uma senhora que trazia um casaco branco de Gênova e brilhou o verniz de suas botinas. Foi uma estonteante aparição: “senhora maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e aroma no ar” (QUEIRÓS, 2017, p. 200).

Eça pinta com palavras um quadro de Monet. Segundo Gombrich, o pintor impressionista capta uma verdadeira “impressão” da vida cotidiana, dando à imagem efeitos de luz e cor. Quando Eça de Queirós descreve a chegada da família Castro Gomes, inicia a narrativa mostrando a estação do inverno, que em seguida justifica a paisagem, que reflete não somente a caracterização das personagens, mas a estação do ano — com o céu largo, sem uma aragem, “com nuvenzinhas muito altas, paradas, tocadas de cor de rosa; as terras, os longes da outra banda já se iam afogando num vapor aveludado, de tom de violeta” (QUEIRÓS, 2017, p. 200) —; e ainda alimenta essa pintura-pictórica com uma cena da vida real, do cotidiano daqueles homens que se encontravam costumeiramente no Hotel Central.

Maria é trazida para a história pelo olhar do outro, dos observadores naquela pacata tarde de inverno. Imediatamente sua imagem fixava-se através do plano psicológico de Carlos, que a paixão emoldurou desde sua passagem pelo peristilo do Hotel Central: uma mulher alta e elegante (ANEXO J), bela como uma deusa, admirada por homens refinados;

Craft logo a elogiou, dizendo-a *très chic*. A beleza física e a posição social a põem no lugar de mulher fidalga.

O fato de Maria Eduarda, aos olhos de um Taveira, por exemplo, ser “divina!” e “uma Vênus!” significa muito. Significa também que a mulher dos anos 1870 está sendo reconhecida, evoluindo sua individualidade, e, embora Carlos tivesse pelos caminhos de Sintra devaneios a respeito de Maria, ele nada esperava, nada desejava, senão vê-la passar, e quem sabe os seus olhos negros encontrassem os dele.

Para todos os efeitos trata-se de uma senhora casada. As descrições de Maria Eduarda contemplam e priorizam sua beleza física; uma “dimensão erótica do amor” que “dispersa-se tanto em aventuras determinadas pelo donjuanismo da personagem” de Carlos Eduardo da Maia “como na trágica experiência do incesto envolvendo Maria Eduarda que atrai o protagonista antes de tudo pelo intenso apelo da beleza física” (REIS, 2005, p. 67).

A narrativa a coloca no patamar de Juno, a deusa protetora do casamento. Tal associação nesse ponto da trama não tem a ver com aquilo que Maria vive, porque, embora ainda não saibamos de suas reais condições com Castro Gomes, o narrador as sabe, e talvez essa seja uma maneira de dignificá-la ou de personificá-la. Maria e Castro Gomes dão verdade àquela representação familiar, o retrato fiel de família tradicional burguesa do século XIX. Mas vemos também um discurso que dá à protagonista a possibilidade de ultrapassar e ser algo mais do que a beleza estética quando passa por Carlos no Aterro:

Vinha toda vestida de escuro, n'uma toilette de *serge* muito simples que era como o complemento natural da sua pessoa, colando-se bem sobre ela, dando-lhe, na sua correção, 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 caro de civilizações superiores. Nenhum véu, nessa tarde, lhe assombreava o rosto (QUEIRÓS, 2017, p. 239-240).

Maria Eduarda depois se modifica quando se encontra na companhia de Castro Gomes na cena seguinte. Carlos fica surpreso ao revê-la no mesmo Aterro, porém não mais lhe parecia tão bela, pois “trazia uma toilette menos simples”; “Nessa tarde não era a deusa descendo das nuvens de ouro”, “era uma bonita senhora estrangeira que recolhia ao seu hotel” (QUEIRÓS, 2017, p. 241).

Vimos nas descrições acima uma ligeira mudança: a simplicidade dando conta de um estado “virginal”, suave e doce. Aos olhos dele Maria era “bela como uma deusa transviada no Aterro”, que lhe deixava “cair na alma por acaso um dos seus olhares negros, e desaparecia, evaporava-se, como se tivesse realmente remontado ao céu, de ora em diante

invisível e sobrenatural” (QUEIRÓS, 2017, p. 276), transformada pela *toilette* exuberante de agora.

A imagem de Maria Eduarda é construída no romance de forma progressiva. São detalhes que vão emoldurando a personagem. O que se sabe da sua existência da infância passa bem rapidamente na narrativa, quando o narrador volta ao passado: “era uma linda bebé, muito gorda, loira e cor de rosa, como os belos olhos negros dos Maias” (QUEIRÓS, 2017, p. 87). Talvez sejam desse tempo os maus agouros pelos percalços da vida de sua mãe.

Presságios incorporados na vida adulta e que também por outro lado configuram o retrato da mulher da época, daquele tempo burguês em que a mulher não tinha nenhuma visibilidade; constituindo, segundo Zília Osório de Castro na introdução da *Revista Faces de Eva*, a parte oculta da realidade humana (CASTRO, 2000, p. 7). No entanto, as mulheres estiveram presentes com suas potencialidades e virtudes, embora haja certa escassez de registros que documentem e equacionem seu papel na sociedade portuguesa oitocentista, e na maioria das vezes seja relatada a vida da mulher burguesa urbana.

Sobre o mote do comportamento feminino no século XIX, sabe-se que havia desvios às normas e modos de vida alternativos, que rompiam com a moral vigente, como é o caso das que viviam separadas dos maridos (não havia divórcio), das prostitutas e das homossexuais. O acesso à instrução foi uma das principais reivindicações das mulheres em Portugal, o que foi incrementado no final do século XIX e início do XX sob a chancela dos grupos feministas.

Segundo Irene Vaquinhas, havia no país uma taxa de 89,3% de mulheres analfabetas, e, quando não, normalmente as mulheres usavam pseudônimos para participar de obras filantrópicas, ou colaborar em periódicos na imprensa, causas sociais, e muito raramente diziam-se jornalistas⁶. A discrição era incentivada pela cultura dominante. Na literatura é o cotidiano burguês que prevalece, e os romances do século XIX, mais do que qualquer outro, celebraram a mulher como sendo Musa e Madona. As mulheres escritoras publicavam sob o manto protetor de um pseudônimo masculino; contestavam seu lugar social e construíam linguagem própria. Para as mulheres, juridicamente, eram reservados os tribunais de um estatuto de menoridade e as responsabilidades no cometimento de casos ilícitos mais atenuados que os do sexo oposto (VAQUINHAS, 2000, p. 90).

Uma moça prendada e casadoira não poderia ser escritora, senão para escrever sobre o universo ditado pela sociedade que a oprimia, sobre temas como o lar, a maternidade e as prendas domésticas. Jamais se queixavam, pois a prioridade era a presença masculina. Havia

⁶ É o caso, entre outras, de Guiomar Torresão. Cf. LEAL, Maria Ivone. “Um século de periódicos femininos”. In: *Cadernos Comissão Feminina*, Lisboa, 1992, p. 10.

falta de informação a respeito das mulheres até mesmo por parte dos historiadores, pois deixá-las longe dos olhares externos, do outro, era uma forma de preservar e conservar seus valores. Sua discrição era importante guardador de seu pudor, e assim eram mantidas ocultas. Era conveniente que fossem mantidas em silêncio, pois o silêncio era a maior virtude da mulher. Segundo Michelle Perrot:

Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto ao seu confessor se for católica [...]. O pudor é a sua virtude, o silêncio a sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele (PERROT, 2005, p. 10).

Maria Eduarda tem as qualidades esperadas pela sociedade, e notamos em Carlos um comportamento que reflete um cavalheiro digno de manter discrição sobre aquele sentimento, resguardando a integridade dos pensamentos que crescem em relação a Maria — que tão pouco conhece —, mas que o sufocam, causam curiosidade. Carlos não consegue evitar de querer saber mais a respeito dela. Maria, até então uma senhora estrangeira, distinta, acompanhada de seu marido e de sua filha, ainda não tem no romance nenhuma referência, a não ser por seu estado físico, fato que chama a atenção dos cavalheiros da cidade. Todos a observam passar, exceto Carlos, que na verdade a procura. Aquela mulher de olhos negros que o perturba é a mesma que, segundo o criado do hotel da Lawrence, “era muito madrugadora (...); às sete horas tinha tomado banho, estava vestida e saía só. (...) e tencionavam ficar até domingo, mas fora ela que apressara a partida (...) com cuidado na menina que tinha ficado em Lisboa...” (QUEIRÓS, 2017, p. 277).

Para além dessa passagem, ainda do ponto de vista de Carlos, para quem tudo em Maria é perfeito, notamos fortemente o realismo-naturalismo veiculando a ideia da mulher frágil, em um lugar de deusa, de mãe exemplar, o que era da conveniência masculina, a mãe-mulher trancafiada no lar. É sugerido pelo estado psicológico de Carlos que “a brilhante deusa era também uma boa mamã e isto dava-lhe um encanto mais profundo, era assim que ele gostava mais dela, com este terno estremecimento humano nas suas formas de mármore” (QUEIRÓS, 2017, p. 277).

Cenas adiante o romance mostra um ataque à imoralidade e aos maus costumes da sociedade, entre encontros de Carlos e a condessa de Gouvarinho num *coupé* de praça, corridas de cavalos na qual o narrador descreve o fracassado evento que frequentavam barões, ministros e negociantes de vários segmentos daquela vida burguesa, e que Eça criticava com intensidade. Notamos em duas passagens a ironia na fala das personagens. Em um primeiro

momento, quando o marquês sofre preocupado com a garganta inflamada: “— E é isto um Português forte! — exclamou Carlos travando-lhe alegremente do braço. — Eu sou piegas na garganta (...) desprendendo-se de ele (...). E você é-o no sentimento e o Damasozinho é-o na tolice. Em Portugal é tudo Pieguice e Companhia!” (QUEIRÓS, 2017, p. 337). Numa segunda passagem o narrador, a partir do ponto de vista de Carlos, descreve:

estavam ali todas as senhoras que vêm no *High-life* dos jornais, as dos camarotes de São Carlos, as das terças-feiras dos Gouvarinhos. A maior parte tinha vestidos sérios de missa. Aqui e além um desses grandes chapéus emplumados à Gainsborough, que então se começava a usar, carregava de uma sombra maior o tom trigueiro de uma carinha miúda. E na luz franca da tarde, no grande ar da colina descoberta, as peles apareciam murchas, gastas, moles, com um baço de pó de arroz (QUEIRÓS, 2017, p. 341).

A referência à aparência feminina transcorre num tom de humilhante degradação, tanto em seu modo de vestir — seguindo uma tendência estrangeira —, como em sua aparência física, utilizando uma das formas estilísticas mais características de Eça de Queirós, que é a adjetivação — quando o narrador diz “de uma carinha miúda” (QUEIRÓS, 2017, p. 341). Segundo Carlos Reis, Eça foi bem incisivo ao descrever a sociedade portuguesa, usando com talento as conotações depreciativas (REIS, 2005, p. 110-111).

Observamos inúmeros retratos de mulheres (ANEXOS K⁷, L⁸ e M⁹), especialmente aqueles feitos por um dos maiores retratistas de Portugal, Columbano Bordalo Pinheiro, e percebemos que ele seguia uma tendência de pintura de costumes de cunho anedótico, como bem descreveu José-Augusto França, por ser um boêmio nato e pela influência de seu pai. Segundo França, “a observação de Columbano era inédita” e tem “interesse muito especial na pintura nacional” por estar “à beira do realismo” (FRANÇA, 2007, p. 7). Bordalo foi um

⁷ O retrato e a natureza morta, dois gêneros tradicionais cultivados assiduamente por Columbano, constituem esta pintura. O esboço geral da cena contorna com plena mestria certos pormenores que se revelam apenas indicados, não representados; tal é o caso dos sapatos da retratada e dos pés do mobiliário circundante (Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018).

⁸ Foi no círculo íntimo das suas cumplicidades intelectuais e afetivas que Columbano encontrou a exceção para esta quase misógina ausência de modelos femininos, no recanto da sua família, em pequenas séries que traduzem o recato burguês da vida familiar. Neste duplo retrato das suas sobrinhas favoritas, Columbano atinge uma qualidade mundana muito rara na sua obra (Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018).

⁹ Pintura de sombras e penumbras, de uma sutil variedade de nuanças de negros e castanhos-sombra, esta é um excelente exemplo da mestria de Columbano ao pintar a obscuridade. Três pontos luminosos definem uma cena intimista em que a figura, de escorço, postura recorrente na pintura do artista, aparece em uma das margens do quadro com a chávena no centro. A definição do ato torna-se o centro de preocupação da composição, relegando a identificação da personagem (o retrato) para situação secundária. Nesse sentido, o realismo de Columbano é estrutural (Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018).

importante retratista de personagens portuguesas — inclusive um retrato de Eça de Queirós, em pastel, para xilogravura da *Revista Ilustrada* de 1890 —, em um momento de grandes mudanças na arte e na literatura do país. Entre as mais famosas obras estão *O Grupo do Leão*¹⁰, de 1885 (ANEXO N), e *A luva cinzenta*¹¹, de 1881 (ANEXO O).

Constatamos durante todo o primeiro volume d’*Os Maias* — a respeito de Carlos Eduardo e sua paixão por Maria Eduarda — que de qualquer forma ele conseguiria alcançar o objetivo de ter algum tipo de relacionamento com a sra. Castro Gomes.

É a partir dos elementos físicos de Maria Eduarda — inicialmente uma desconhecida —, valorizada pela visão do protagonista, que a coloca em uma posição retratada pelo “esplendor da sua carnação ebúrnea” (QUEIRÓS, 2017, p. 199), que se confirma e se estabelece o relacionamento. As imagens dela sempre se resumem na figura de uma deusa — talvez para contrastar com as palavras e ações —, traçam o genuíno retrato de bela mulher, oposto à narração do capítulo das corridas de cavalo. Muito do que é atribuído a Maria Eduarda se dá pelo fato de ela não parecer portuguesa. Segundo o Taveira, “uma esplendida mulher e que parecia estrangeira” (QUEIRÓS, 2017, p. 247), “uma mulher civilizada e decente” (QUEIRÓS, 2017, p. 249).

À parte toda essa exuberância, de que não se tem notícia de ela conhecer, Maria, quando surge na intimidade do lar, é muito simples, muito distinta, e se faz compreender o que realmente a mulher em sua descrição apresentava naquele fim de século, o que é citado na diegese d’*Os Maias*. Apresentamos a seguir essa sutil aparição, na qual é marcado o encontro transformador da trama:

Foi como uma inesperada aparição [...]. Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval, acabando de desdobrar um pequeno lenço de renda. [...]
Os cabelos não eram louros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondeando ligeiramente sobre a

¹⁰ “A Columbano foi atribuído o retrato do grupo, que figuraria à entrada, o único retrato desta geração naturalista de Lisboa e que até 1945 aí esteve exposto. Nele estão representados, da esquerda para a direita, Henrique Pinto, sentado; Ribeiro Cristino; José Malhoa; João Vaz; Alberto de Oliveira; Silva Porto, ao centro, no lugar do chefe de escola; António Ramalho; Manuel Fidalgo, o empregado de mesa; Moura Girão; Rafael Bordalo Pinheiro, logo abaixo do irmão; Columbano, de cartola; António Monteiro, o proprietário da cervejaria; Cipriano Martins e, sentado de mão apoiada na cintura, Rodrigues Vieira” (Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/26/artist>. Acesso em: 10/04/2018).

¹¹ “Das primeiras obras realizadas em Paris esta *Luva cinzenta* retrata a irmã mais velha do pintor, Maria Augusta. O retrato é encontrado numa aproximação à figura, que bem poderia constituir uma pintura de género, pois que esta calça ou descalça uma luva como momento de uma toilette. No entanto o enquadramento mais fechado sobre a figura, tornando-a perfeitamente reconhecível e o seu dinamismo, próprio de uma situação surpreendida, provocam uma hibridação de género” (Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/20/artist>. Acesso em: 10/04/2018).

testa. Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce. Por um jeito familiar cruzava às vezes, ao falar, as mãos sobre os joelhos. E através da manga justa de sarja, terminando num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços (QUEIRÓS, 2017, p. 370).

Tradicionalmente, segundo Carlos Reis, é por meio da caracterização das personagens que se tem relativamente um retrato definido de suas características físicas, morais, sociais e psicológicas. O autor afirma ainda que, no entanto, a caracterização de Maria Eduarda está situada em uma estrutura eclética, pois, além de a conhecermos através do olhar apaixonado de Carlos, contamos com a descrição do narrador, das personagens secundárias e até com a sua própria descrição quando conta sobre o seu passado (REIS, 2006, p. 34).

A descrição de Maria Eduarda vai ao encontro de suas declarações na *Gazeta de Portugal* (1867), mesmo que naquele momento ele tivesse pouca experiência sobre obras de arte (BERRINI, 2000, p. 164), conforme declara Beatriz Berrini na abertura de “A pintura em Portugal”. No artigo Eça fala sobre a arte no geral, e quando discorre a respeito da pintura nota-se intimidade e conhecimento de causa. Até quando critica é em prol de estabelecer intuitivamente o que seria o futuro da arte e “a diferença entre homem real (como ele existe) e o homem recriado pela arte (como ele deve ser)” (BERRINI, 2000, p. 164):

A arte estuda o homem. Não como ele existe sob as transformações de que o cobre na vida social e momentânea, mas como ele deve ser na Natureza, na pura verdade do corpo e da alma. [...] a literatura e a música estudam a alma, a pintura e a escultura estudam o corpo. Não o corpo como ele é na vida moderna, emagrecido pelo cansaço, com as grandes deformidades e curvaturas do trabalho, estancado e torturado pela fermentação violenta das ideias [...] o que se admira é a pintura perfeita de Ticiano e dos venezianos, onde a forma tem a beleza ideal e serena dos antigos deuses de mármore, mas animada por uma voluptuosidade delicada, por uma energia inteligente (BERRINI, 2000, p. 165-166).

Em 1830, na França, a pintura tornou-se dramática. Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer e Ingres abandonaram a idealização do homem material pela pintura do homem espiritual. Representaram com formas, com atitudes e com coloridos todos os dramas interiores do espírito, todos os fragmentos do homem ideal. Foi a pintura da alma (BERRINI, 2000, p. 164-168).

No geral há retratos detalhados, como o gosto de Eça busca revelar no artigo de 1876. Notamos isso quando são descritos os corpos de Maria Monforte, de Raquel Cohen, da condessa de Gouvarinho, e principalmente o retrato de Maria Eduarda, que dão a exatidão de seus estudos e de seus gostos. Eça estava já há muito tomado pela arte. Foram inúmeros

artigos e cartas aos amigos em que revelou o sentimento de eternidade através da arte, conforme lemos a seguir:

Eu que já agora — pertença à arte — vou por um caminho que não sei qual é: é o bom, o sublime, o medíocre? Isolado no meu quarto, produzindo sem cessar, sem crítica externa, sem o critério alheio, abismado na contemplação de mim mesmo, pasmado às vezes do meu génio, sucumbindo outras sob a certeza da minha imbecilidade — arrisco-me a *faire fausse route* (QUEIRÓS, 1876 apud BERRINI, 2000, p. 139).

O feminino está permanentemente sob as lentes de Eça. Carlos Reis recorda um conjunto de textos nos quais em geral é discutida a condição feminina, que são: “As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea” e “O problema do adultério”. Segundo ele, esses textos “denunciam as perturbações culturais e morais que a literatura romântica suscitava em seus leitores” (REIS, 2005, p. 43).

Em relação a Maria Eduarda há uma demora natural para que o leitor a conheça, pois está além dos espaços psicológicos de Carlos — corrente de pensamentos —, que a eleva a um patamar de perfeição com relação à beleza física. Mas Carlos sabia que “aquela imagem falsa e literária de uma deusa marchando pela terra prendia-se-lhe à imaginação” (QUEIRÓS, 2017, p. 240). Ou seja, Maria Eduarda não era uma heroína romântica, era uma mulher que logo se descobrirá amante, que deseja e é desejada. Para além disso, o suspense que gira em torno de sua vida é também um elemento que privilegia a irregularidade que afasta a personagem, igualmente, de uma tendência realista-naturalista.

A representatividade da condição da mulher romântica não se enquadra também na figura de Maria, pois a partir do momento em que é conhecido o seu passado entendemos que não fora o amor romântico o causador de sua vida conturbada. O retrato de Maria Eduarda se faz por vezes idealizado com excessos que são descritos por outrem: “tinha a beleza, a graça, a inteligência, a alegria, a maternidade, a bondade, um incomparável gosto” (QUEIRÓS, 2017, p. 493).

Embora até aqui Maria Eduarda se assemelhe a uma deusa e seja uma senhora casada, adiante, ao ser revelada a sua verdadeira identidade a Carlos, tudo mudará, pois dessa maneira não estará enquadrada em nenhum dos dois lugares: nem de esposa, nem de prostituta. Segundo Sérgio Nazar, “falta-lhe algo para ser esposa [e] falta-lhe algo para ser prostituta”, e também “ela não pode ser elevada à condição da divina Maria Eduarda” (DAVID, 2007, p. 109), pois fora amante de Mac-Gren, de Castro Gomes e agora era amante de Carlos. Sobre esse mote Isabel Pires de Lima diz que:

Maria Eduarda é sempre dupla, é-lhe sempre posta uma máscara. [...] A ambiguidade que impregna esta personagem até ao fim da narrativa é bem sugerida por Ega, ao hesitar quanto ao nome que deve pôr no sobrescrito da carta que lhe escreve a acertar os preparativos da sua partida: devia pôr ‘Madame Mac-Gren’ ou ‘Dona Maria Eduarda da Maia’ (LIMA, 1987, p. 142).

A essas questões ainda soma-se o fator da nacionalidade de Maria, sobre o que aponta Lima, o que causa outro mascaramento, porque é referida como a “brasileira”, Carlos descobre que é “portuguesa”, mas se julga ela mesma nascida em Viena. Dessa forma, quem há de (re)conhecer Maria?

E logo com o fato do incesto a situação paradoxal torna-se ainda mais contundente, porque então há um motivo mais relevante para a sociedade, ou seja, que vai contra todas as lógicas sociais e religiosas. O sexo e o desejo não são condizentes com o repertório da mulher correta. O casamento burguês foi a chave da opressão das mulheres, segundo Michelle Perrot (PERROT, 2017, p. 184). Para a esposa recaem o casamento, o lar, o marido e a família — estes são o seu maior tesouro, aos quais deve respeito e honra. O que fica claro quando Afonso da Maia, “homem de outras eras, austero e puro, como uma dessas fortes almas que nunca desfaleceram” (QUEIRÓS, 2017, p. 461), distingue as mulheres feitas para o prazer das feitas para o matrimônio. Ou seja, na opinião de Afonso da Maia a desconhecida Maria Eduarda está na classificação de mulher que dá prazer ao neto, e logo Carlos “se atola para sempre na concubinação” (QUEIRÓS, 2017, p. 461). O olhar de Afonso da Maia é apenas um ponto de vista sobre Maria Eduarda. Ela, ao fim e ao cabo, é vista sob tantos ângulos e prismas.

Desse modo, a saga da família Maia se concretiza numa “ideologia sentimental” (QUEIRÓS, 2017, p. 461) fora dos padrões de boa conduta, que são “as quatro ideias fundamentais” (QUEIRÓS, 2017, p. 461) para o quase centenário Afonso da Maia: o dever, a justiça, a sociedade e a família. Para Carlos e Maria, que viviam na Toca uma vida de casados, “após as revelações de Castro Gomes que degradam Maria ao vulto da ‘cocotte’ cara” (MONTEIRO, 1990, p. 27) — Maria era sua esposa do coração —, tudo “era luminoso, familiar e cheio de paz” (QUEIRÓS, 2017, p. 461). Ainda que necessitassem usar certos subterfúgios para driblar, por exemplo, Miss Sarah, ao se refugiarem “numa intimidade mais livre, no kiosque japonês” (QUEIRÓS, 2017, p. 464), disfarçados, ele por um livro escolhido na presença de Miss Sarah e ela com um bordado ou uma costura. Um retrato pressagiado de um futuro incerto, mesmo com os planos de felicidade articulados por um “*truc*” que Carlos

planejava — ele “permanecia na sua ideia romântica” (QUEIRÓS, 2017, p. 483) — para viver em Itália com Maria.

Não há, portanto, um retrato definitivo de Maria Eduarda, nem mesmo aquele que pincelamos e que será feito por ela mesma após a fatídica revelação de Castro Gomes, a que chamou de “ridículas cenas da vida” (QUEIRÓS, 2017, p. 487). De forma que aquela senhora, “com todas estas qualidades doces e fortes” (QUEIRÓS, 2017, p. 493), é agora a Mac-Gren, aos olhos daquela sociedade certamente impura. Maria Eduarda é um enigma que vai desde a questão do incesto até o sobrenome.

Há vários olhares a respeito dela e em cada sobrenome uma história. Às vezes se coloca como objeto de desejo ao mesmo tempo de uma mulher amante (aquela que ama); esse paradoxo — daquilo que é elevado e daquilo que é degradado —, a união do sublime com o grotesco, às vezes intitulada deusa Juno e às vezes deitando-se em um jardim de alcova com o jovem Maia, retira-a do lugar de perfeita em que o pensamento de Carlos a põe. No momento em que ela carrega o sobrenome de Castro Gomes e prontamente aceita viver refugiada nos Olivais — nomeia esse lugar A Toca, “antro de bichos (...) vestida necessariamente de negro e com um meio-véu espesso a cobrir-lhe o rosto como uma máscara” (MONTEIRO, 1990, p. 27) —, nesse instante ela demonstra mais uma vez sua individualidade e seu comportamento paradoxal, provocando dúvida.

Carlos e Maria se reconciliaram após as explicações sobre o passado infeliz dela. Na Toca havia um ar resplandecente, o retrato de família que se forma:

Bebia-se à saúde de Maria: ela sorria, feliz entre os seus novos amigos, divinamente bela, quase sempre de escuro, com um curto decote onde resplandecia o incomparável esplendor do seu colo. [...]
Quando estavam sós, Carlos e Maria passavam as suas manhãs no kiosque japonês — afeiçoados àquele primeiro retiro dos seus amores, pequeno e apertado onde seus corações batiam mais perto um do outro (QUEIRÓS, 2017, p. 528).

Maria Eduarda cuida e organiza a vida da casa e se empenha em cuidar também dos planos intelectuais de Carlos, que foram deixados para trás. Nota-se a evolução da mulher que não está estagnada no propósito único de se inteirar de problemas domésticos: “Um dia oferecera-se a passar a limpo um artigo (...). Tinha para isso um papel especial, dum tom macio de marfim: e, com o dedinho no ar, ia desenrolando as pesadas considerações de Carlos sobre o Vitalismo e o Transformismo” (QUEIRÓS, 2017, p. 529-530).

A confissão de Maria Eduarda e sua história nos mostram o quanto a mulher sofria discriminação caso não pertencesse a uma família formada e regrada, dentro dos padrões

exigidos pela sociedade. Maria, que fora de dois homens por questões de sobrevivência, encontra o amor justamente nos braços de Carlos, um irmão que ela desconhecia. A fatalidade desenhada na trama (o incesto) tem “aquela magnífica mulher, tão grave e sombria, envolta na sua peliça negra (...) à portinhola daquele wagon que para sempre a levava para Paris” (QUEIRÓS, 2017, p. 669), a senhora “viúva bonita e rica” (QUEIRÓS, 2017, p. 666).

Segundo palavras de João da Ega:

E era esta a formidável anunciada por Carlos, a nova que ele logo contara de madrugada ao Ega, depois dos primeiros abraços, em Santa Apolônia. Maria Eduarda ia casar.

Assim o anunciara ela a Carlos numa carta muito simples, que ele recebera na quinta dos Villa-Medina. Ia casar e não parecia ser uma resolução tomada arrebatadamente sob um impulso do coração; mas antes um propósito lento, longamente amadurecido. Ela aludia nessa carta a ter ‘pensado muito, refletido muito...’ De resto o noivo devia ir perto dos cinquenta anos. E Carlos via ali a união de dois seres desiludidos da vida, maltratados por ela, cansados ou assustados do seu isolamento, que, sentindo um no outro qualidades sérias de coração e de espírito, punham em comum o seu resto de calor, de alegria e de coragem para afrontar juntos a velhice (QUEIRÓS, 2017, p. 691).

A complexidade dessas palavras finais a respeito da nova vida que a espera, de que se tem notícias no epílogo da obra, é como uma resposta à evolução e à individualidade de Maria Eduarda, que agora se chamava madame de Trelain.

2 RETRATO SOCIAL: OPOSIÇÃO DE CLASSES

A literatura começa a reagir contra o falso, pintando a realidade. O realismo é a arte do presente, poderia dizer a do futuro. O realismo é a crítica do homem, é a arte que nos pinta a nossos próprios olhos para nos conhecermos. A primeira condição do realismo é ser perfeitamente do seu tempo. A arte deve corrigir e ensinar; não ser só destinada a causar impressões passageiras e dar-se unicamente ao prazer dos sentidos; deve visar um fim moral.

Eça de Queirós. Diário de Notícias,
15/06/1871¹

O romance oitocentista se reafirmou com o realismo em meados do século XIX — época em que os autores portugueses criaram personagens que ensinaram a humanidade a conhecer e a olhar a sociedade de forma crítica, com sua complexidade moral, relacionando essas personagens ao contexto social. Segundo Walter Benjamin, “na classe alta, o cinismo era de bom-tom; na classe baixa, a argumentação rebelde” (BENJAMIN, 1989, p. 21).

Eça de Queirós em *Os Maias* descreve a vida pública e a vida privada de forma crítica e irônica, sobre o que já fizemos referência, através das imagens literárias. Neste capítulo serão retratados os burgueses e aristocratas em oposição às classes populares.

O subtítulo do romance, *Episódios da vida romântica*, mostra que há, de certa forma, um lirismo e um pendor analítico na descrição da sociedade e da vida cotidiana. Por exemplo, Afonso da Maia vive uma vida confortável na costumeira idealização de manter os padrões dos jantares, dos amigos que recebe para a partida de *whist* e do neto — médico e o primeiro membro daquela família a receber uma libra por seu trabalho. No retrato a seguir (cf. ANEXO P²) é descrito esse rijo aristocrata e seus aspectos físicos no aconchego de sua poltrona:

¹ QUEIRÓS, 2017, p. 36.

² O autor da obra feita exclusivamente para este trabalho é Leyr de Carvalho (1962). Artista plástico graduado pela Universidade Salgado de Oliveira do Rio de Janeiro, é professor secundário dos municípios de Macaé e Duque de Caxias, com vasto conhecimento em retratos e esculturas. Inspirou-se n’*Os Maias* de Eça de Queirós para produzir o retrato da personagem Afonso da Maia.

Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada quasi vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa. [...] um antepassado que amava os seus livros e seu *whist* ao canto do fogão (QUEIRÓS, 2017, p. 67).

Afonso foi e permanece um liberal. Na juventude abraçou a Revolução, exilou-se em Inglaterra: “ele mesmo costumava dizer que era simplesmente um egoísta: — mas nunca como agora na velhice, as generosidades do seu coração tinham sido tão profundas e largas” (QUEIRÓS, 2017, p. 67). Assim,

esqueceu o seu ódio aos sorumbáticos padres da Congregação, as horas ardentes passadas no café dos Romulares, a recitar Mirabeau e a República que quisera fundar, clássica e voltariana, com um triunvirato de Cipiões e festas ao Ente Supremo [...] [Logo] estava ele nas corridas de Epsom, no alto de uma sege de posta [...] dando *hurrahs* medonhos — bem indiferente aos seus irmãos de Maçonaria (QUEIRÓS, 2017, p. 69-70).

Embora Afonso da Maia tenha atravessado momentos difíceis na juventude com as proibições de seu pai, Caetano da Maia, nada foi mais dramático do que a morte de Pedro — drama que, paradoxalmente, deu início ao tempo de relativa tranquilidade vivida pela convivência com o neto, até o fatal envolvimento de Carlos com Maria Eduarda. Vemos nessas cenas o retrato de um senhor já quase centenário “que não se deixou arrastar nem pelo miguelismo fanático, nem pelo liberalismo de fachada” (DAVID, 2007, p. 111). Já no final do romance mostrará o sofrimento e a dor após a descoberta do incesto, com os passos arrastados, pesados, “pálido, com um jaquetão sobre a camisa de dormir” (QUEIRÓS, 2017, p. 647).

Segundo Carlos Reis, é um preceito queirosiano a “reflexão doutrinária” (REIS, 2013, p. 102) e, como nos lembra Sérgio Nazar, “para D. Afonso, é com a razão que o homem vigia e detém a bestialidade (pulsão)” (DAVID, 2007, p. 97). Portanto, Carlos deveria ser capaz de recuar após a revelação trazida pelo sr. Guimarães através de João da Ega.

Nessa inserção de um comportamento ideológico, seguro e dignamente incontestável, pelo qual “cada vez amava mais o que é pobre e o que é fraco” (QUEIRÓS, 2017, p. 67), emendamos para o trato de D. Afonso em relação à criadagem e aos mais necessitados, que “numa caridade enternecida” (QUEIRÓS, 2017, p. 67) nunca lhes faltou. Também a reta razão recomendava a D. Afonso a atenção e a compaixão pelos mais pobres.

Nos comportamentos sociais oitocentistas trazidos n’*Os Maias* retivemos os retratos de duas classes. De um lado os patrões, e do outro os empregados, os quais eram intitulados de “criadagem” (SANTANA, 2013, p. 75). Naquele contexto a mulher tinha a função de

organizar a casa; a família era o trabalho da mulher de classe média no século XIX. A subordinação da mulher ao cônjuge está explicitamente preceituada no Código Civil de 1867, no artigo 1.185, que definia “como seu ‘dever’, ‘prestar obediência ao marido’” (VAQUINHAS, 2011, p. 125) e que sob sua incumbência nas tarefas estava a administração dos empregados. Segundo Elaina Carla Silva Xavier,

As mulheres do século XIX, excluídas de uma ativa participação na sociedade, de garantirem dignamente sua própria sobrevivência, de não poderem assumir cargos públicos e de não terem acesso ao nível superior, eram submissas aos maridos. Tinham a função de gerenciar o lar, supervisionar os empregados, assumir o papel principal na criação dos filhos, manterem-se dentro do orçamento doméstico, serem colaboradoras do marido e boas anfitriãs. Ordem e limpeza devem existir na casa em toda parte e em todos os momentos (XAVIER, 2010, p. 81).

Partindo do pressuposto da mulher na supervisão da família, notamos a urgência de ter empregados suficientes para manter as determinações acima. Ainda que os membros da família Maia — Afonso da Maia e Carlos Eduardo da Maia — tenham uma posição social elevada, notamos uma cumplicidade e recorrente grau de afetividade para com os criados, ficando configurada a reciprocidade, como dizia Domingos, um antigo escudeiro da casa: “— Aquilo que é um grande senhor!... Não há, não há outro assim em Lisboa!” (QUEIRÓS, 2017, p. 369). Mas normalmente os empregados não tinham a benevolência de seus patrões, como observa Maria Helena Santana:

Nos textos normativos domina uma atitude ambivalente em relação a estes ‘intrusos’ — em geral oscilando entre a piedade e a suspeição. Por um lado, reconhece-se a sua condição de párias e, em muitos casos, a perda dos laços rurais; lamenta-se a exploração laboral e, em relação às mulheres, o desamparo em que vivem. Porém todo este discurso virtuoso se reconverte perante o valor maior do interesse familiar. Sob este ponto de vista, o medo e a desconfiança constituem um tópico recorrente: assim, a intimidade com os criados deve evitar-se porque gera instinto de poder e insolência; convém impor-se disciplina firme, mas sem excessiva austeridade, porque os torna hostis e, portanto, perigosos (SANTANA, 2013, p. 76).

As famílias de recursos medianos, segundo Maria Helena Santana, na segunda metade do século XIX, viviam em casas menores, apesar de ainda existirem as mansões apalaçadas (QUEIRÓS, 2017, p. 75), como é o caso da família Maia. Em *História da vida privada* Irene Vaquinhas revela que:

Ao nível dos estratos superiores, uma análise empírica de várias fontes também sugere pelo menos num número significativo de casos, uma concepção alargada de família, abrangendo-se nessa designação todos os que vivem sob o mesmo tecto, incluindo-se, até certo ponto, também os criados. Thomaz de Mello Breyner, 4º conde de Mafra, nas suas memórias, clarifica esta ideia ao escrever que ‘era encantadora a convivência da gente nobre com a criadagem à qual se chamava a

família', não os esquecendo nos momentos de alegria, na doença ou na morte, exemplificando com o caso da duquesa de Palmela que, no seu jazigo no cemitério dos Prazeres, tinha uma parte reservada aos criados (VAQUINHAS, 2011, p. 133).

Sabe-se, portanto, que essa condição “dependia de cada família” (SANTANA, 2013, p. 77), e era fundamental zelar pelo nome da família. O curioso é que os chamados subalternos, “morando com os ‘senhores’ e vivendo à margem deles sem se integrarem também no povo, de onde provêm”, por fim “assumem um lugar indefinido” (SANTANA, 2013, p. 77).

Os retratos dos criados nos romances de Eça de Queirós são minoria, com algumas exceções, pois o autor privilegia a aristocracia e a alta burguesia em seus temas. Entretanto, n’*Os Maias* há muitos criados: amas, governantas, padeiro, preceptor e preceptora, cozinheiros, mordomos e outras funções de subserviência. As famílias mais abonadas tinham às vezes uma cozinheira, uma criada de dentro, uma ama e até mesmo um porteiro. A literatura de uma abordagem realista, portanto, não poderia ignorá-los. À casa de Maria Eduarda, por exemplo, apesar de amante de Castro Gomes, tem Miss Sarah, a preceptora de sua filha, Rosicler, e Melanie, desde pequena ao seu serviço, uma confidente, fato pouco provável de acontecer, salvo raras exceções.

Ainda que essas personagens muitas vezes passem despercebidas, merecem ser objeto de atenção e estudo. Observamos os frequentadores fiéis do Ramalhete para a partida de *whist* e o grupo de amigos do jovem Maia, os jovens de Coimbra que lá se edificaram. Sobre a questão burguesa daquele século Barthes lança a seguinte observação:

a burguesia é denominada sem dificuldade: o capitalismo professa-se. Como facto político, é difícil reconhecê-la: não há partidos ‘burgueses’ na Câmara. Como facto ideológico, ela desaparece completamente: a burguesia apagou o seu nome passando do real à sua representação, do homem económico ao homem mental: ela arranja-se com os factos, mas não transige com os valores, faz sofrer ao seu estatuto uma verdadeira operação de ex-denominação: a burguesia define-se como a classe que não quer ser denominada. ‘Burguês’, ‘pequeno-burguês’, ‘capitalismo’, ‘proletariado’, são os lugares de uma hemorragia incessante: o sentido escorre para fora deles, até que o seu nome se torne inútil (BARTHES, 1971, p. 205-206).

E ainda sobre este tema António José Saraiva salienta que:

Nestes incomparáveis salões dos Maias, onde Eça deixa passar as horas lentas [...] naquela soberba companhia de condes e diplomatas (qual mais sólido, qual mais digno, qual mais discreto ou qual mais britanicamente esticado), é nestes salões dos Maias que Eça estabelece o seu quartel-general. Daqui vê a burguesia, vê os políticos e vê os seus companheiros aristocratas (SARAIVA, 1982, p. 19).

Embora circulem no Ramalhete todas as personalidades citadas por Saraiva, frequente também com a intimidade de um amigo, de um ente querido, o administrador, o Vilaça — herança de cargo passada de pai para filho. Sabe-se, portanto, que Vilaça Filho assume um cargo de confiança, tratando dos negócios, dos bens da família, não deixando, todavia, de ser um empregado. Desde o início do romance os criados são citados, descritos pelo narrador, benquistos por Carlos, que tem, por exemplo, por seu criado de quarto desde os 11 anos de idade o Baptista, “familiarmente o Tista” (QUEIRÓS, 2017, p. 180):

O criado de Carlos, o Baptista [...] esperava-o, lendo jornal, na confortável antecâmara dos ‘quartos do menino’, forrada de veludo cor de cereja, ornada de retratos de cavalos e panóplias de velhas armas, com divans do mesmo veludo, e muito alumiada a essa hora por dois candeeiros de globo pousados sobre colunas de carvalho, onde se enrolavam laves de ramos de vide.

Carlos tinha desde onze anos este criado de quarto, que viera com o Brown [o preceptor inglês de Carlos Eduardo] para Santa Olávia, depois ter vivido em Lisboa, na Legação inglesa, e ter acompanhado o ministro, sir Hercules Morriison, várias vezes a Londres. Foi em Coimbra, nos Paços de Celas, que Baptista começou a ser um personagem: Afonso correspondia-se com ele de Santa Olávia. Depois viajou com Carlos; enjoaram nos mesmos paquetes, partilharam dos mesmos sandwiches no bufete das gares; Tista tornou-se um confidente. Era hoje um homem de cinquenta anos, desempenado, robusto, com um colar de barba grisalha por baixo do queixo, e o ar excessivamente gentleman (QUEIRÓS, 2017, p. 180-181).

Notamos na citação acima duas curiosidades referentes ao retrato de Baptista: primeira, pelo tempo, subentende-se que quase toda sua vida foi vivida a cuidar de outrem — nos bons termos de cuidador —, de certa forma, mostrando ser um homem para quem a dignidade, a disponibilidade e o desejo de exercer sua função são naturais, de bom gosto; segunda, Baptista conhecia a intimidade da casa, e tornou-se confidente tanto de Afonso da Maia quanto de Carlos Eduardo:

Na rua, muito direito na sua sobrecasaca, com o par de luvas espetado na mão, a sua bengala de cana da Índia, os sapatos bem envernizados, tinha a considerável aparência de um alto funcionário. Mas conservava-se tão fino e tão desembaraçado, como quando em Londres aprendera a walsar e a *boxar* na rude balbúrdia dos salões dançantes, ou como quando, mais tarde, durante as férias de Coimbra, acompanhava Carlos a Lamego e o ajudava a saltar o muro do quintal do sr. Escrivão de Fazenda — aquele que tinha uma mulher tão garota (QUEIRÓS, 2017, p. 181).

Desse modo, à nossa imaginação, é difícil supor, pelas imagens descritas de Baptista, um realismo como pintou Gustave Courbet em sua obra *Bonjour Monsieur* (ANEXO C). Na obra em que Courbet “não queria formosura, queria verdade” (GOMBRICH, 2008, p. 511) ele se representou caminhando com a mochila de pintor, “em mangas de camisa” (GOMBRICH, 2008, p. 511). Mas aqui o que queremos acentuar é o encontro com as personagens que

supomos ser o patrão e seu criado; este, discreto, muito simples, subserviência revelada nos trajés e na postura (envergadura da cabeça para os pés). Em contrapartida, o criado do conde de Gouvarinho nem mesmo pelo nome é chamado pelo seu senhor. Segundo Baptista, o Pimenta (Manuel Pimenta) era chamado por Romão porque o conde “estava acostumado ao outro criado” (QUEIRÓS, 2017, p. 181-182). O conde dera-lhe “um fato de cheviote claro, tão coçado e tão cheio de riscas de tinta, de limpar a pena à perna e ao ombro, que o Pimenta deitou o presente fora” (QUEIRÓS, 2017, p. 181-182).

Tomamos Baptista como exemplo do proletariado por ele ter protagonizado momentos importantes na vida de Carlos Eduardo, tornando-se “íntimo” do rapaz por servi-lo desde os 11 anos de idade.

No contexto deste capítulo, no qual foi proposto fazermos a oposição de classes, não nos limitamos aos empregados, e para tanto Tomás Alencar assume um papel grandioso no romance: por ser desde cedo a personalidade intelectual (o poeta) que abarca a segunda fase da história da vida da família Maia; pois, além de ser o melhor amigo de Pedro da Maia e ter presenciado, ter incentivado, de certa forma, o romance com Maria Monforte, também testemunhou o seu trágico fim.

Importa-nos, portanto, que o seguimento do diálogo entre Alencar e Pedro é de quem quer se aproveitar da fragilidade, ou da ansiedade do outro, para obter vantagem, o que é trazido pela narração onisciente:

[...] vendo o violento interesse de Pedro, o olhar acceso e perturbado com que seguia a caleche trotando Chiado acima, veio tomar-lhe o braço, murmurou-lhe junto à face na sua voz grossa e lenta:
— Queres que te diga o nome, meu Pedro? O nome, as origens, as datas e os feitos principais? E pagas ao teu amigo Alencar, ao teu sequioso Alencar, uma garrafa de Champagne? (QUEIRÓS, 2017, p. 181-182).

A consequência dessa conversa, como sabemos, foi a trágica morte de Pedro. Sabemos também da paixão que Alencar nutria por Pedro, uma paixão de “pai”, um amigo fiel, mas temos consciência do amor que desenvolveu por Maria Monforte, a quem Alencar dedicou muitos poemas de amor, inclusive sua mais famosa obra, a “Flor de martírio”.

Alencar, frequentador assíduo da casa de Pedro e Maria Monforte, “íntimo da casa, o cortesão de madame, [dizia que as *soirées*] tinham um saborzinho de orgia *distingée* como os poemas Byron” (QUEIRÓS, 2017, p. 88). Para quem levava uma vida de tédio, Alencar com a união dos seus mais queridos amigos havia recebido da vida um presente e tanto, pois embora o seu desejo fosse Maria, ele sabia exatamente o seu lugar:

O Alencar esse proclamava com alarido ‘seu cavaleiro e seu poeta’. Estava sempre em Arroios, tinha lá o seu talher: por aquelas salas soltava as suas frases ressoantes, por esses sofás arrastava as suas *poses* de melancolia. Ia dedicar a Maria (e nada havia mais extraordinário que o tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal, com que ele pronunciava este nome — MARIA!), ia dedicar-lhe o seu poema, tão anunciado, tão esperado — FLOR DE MARTÍRIO! E citavam-se as estrofes que lhe fizera ao gosto cantante do tempo:

Vi-te essa noite no esplendor das salas
Com as loiras tranças volteando louca...

A paixão do Alencar era inocente [...] (QUEIRÓS, 2017, p. 89).

Na passagem do tempo, após a fuga de Maria com o napolitano e a morte de Pedro, Tomás Alencar esteve desaparecido. Seu retorno se dá já com a juventude de Carlos e seus amigos de Coimbra. Num retrato de homem de idade, Eça de Queirós lança-se de adjetivos na identificação da personalidade de Alencar:

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos duma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma cousa de antiquado, de artificial e de lúgubre (QUEIRÓS, 2017, p. 201).

Desde os tempos de Pedro, tudo em Alencar era exagerado, de sua paixão por Maria até os adjetivos que elucidavam sua pessoa, mostrando, portanto, a caricatural sensibilidade e o pessimismo anunciado no ultrarromantismo. Tudo em Alencar era teatral. Uma personagem contraditória em todas as ações, principalmente em suas definições realistas-naturalistas.

Sabe-se que n’*Os Maias* existem resquícios do romantismo, emendando com a forte dedicação e desejo realista numa oscilação ao naturalismo. Carlos Reis, em *O essencial sobre Eça de Queirós*, explica:

Mesmo sem invocarmos o fundo romântico que parece sempre ter dominado a estética queirosiana, basta lembrar o seguinte, para bem entendermos a deriva de que estamos a falar: muito atento à evolução da cultura europeia e vivendo próximo aos seus centros difusores (Londres, Paris), Eça aperceber-se-ia sem dificuldade de que o Naturalismo (tal como a voga do Positivismo) estava em crise, de finais dos anos 80. O que não significa que esteja radicalmente abolido d’*Os Maias* o magistério naturalista: tal como noutros romances ocorre, é ao nível do tratamento das personagens que essa permanência se observa (REIS, 2005, p. 21-22).

Por isso, Alencar, romântico convicto, rejeita tudo o que visa a dar a ver os problemas morais da sociedade e chama de *excremento* o naturalismo. Em contrapartida, João da Ega se recusa a ouvir as “asneiras” do “ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o

dramaturgo do *Segredo do Comendador*” (QUEIRÓS, 2017, p. 204); e, quando o assunto é o realismo de Zola, Alencar “mostrava os dentes estragados”, suplicando “que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura *latrinária*” (QUEIRÓS, 2017, p. 204). Tomás Alencar confunde-se a si mesmo, tornando-se “o desgosto literário da sua velhice” (QUEIRÓS, 2017, p. 205).

Carlos Reis diz que, “confundindo arte com moral, o poeta [Alencar] ultrarromântico cai no extremo da incoerência” (REIS, 2006, p. 60). Por outro lado, Alencar tinha aliados, pois Craft também não tolerava o naturalismo, “a realidade feia das cousas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! Que mostrasse os tipos superiores duma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do sentir” (QUEIRÓS, 2017, p. 206). Carlos tinha os mesmos conceitos de Craft e dizia ser o realismo intolerável, com os seus “grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida duma filosofia alheia” (QUEIRÓS, 2017, p. 206).

Símbolo da oposição realismo-naturalismo, Tomás Alencar confronta-se com João da Ega. Na discussão acima, nervoso, “Ega horrorizado apertava as mãos na cabeça” (QUEIRÓS, 2017, p. 206):

Atacado entre dois fogos, Ega trovejou: justamente o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!... (QUEIRÓS, 2017, p. 206).

Ega é também contraditório, apesar do discurso acima. Filho de uma viúva rica e beata, não leva a cabo nenhum de seus projetos; de fato sofre do diletantismo do seu amigo Carlos Eduardo. Apesar de progressista, muito crítico e sarcástico, é adepto do naturalismo positivista (nem sempre convicto), segundo Carlos Reis (REIS, 2006, p. 123). Amante de Raquel Cohen, nutre uma paixão avassaladora por ela. Não acredita em Deus e não tem moral; boêmio e excêntrico se autointitula Mefistófeles.

No longo retrato pintado por Eça de Queirós todas as afirmações de João da Ega acabam indo por água abaixo, vejamos:

Ega andava se formando em Direito, mas devagar, muito pausadamente — ora reprovado, ora perdendo o ano. Sua mãe, rica, viúva e beata, retirada numa quinta ao pé de Celorico de Basto com uma filha, beata, viúva e rica também, tinha apenas uma noção vaga do que o Joãozinho fizera todo esse ano em Coimbra. O capelão afirmava-lhe que tudo havia de acabar a contento, e que o menino seria um dia doutor como o papá e como o titi: e esta promessa bastava a boa senhora, que se ocupava sobretudo da sua doença de entranhas e dos confortos desse Padre Serafim.

Estimava mesmo que o filho tivesse em Coimbra, ou algures, longe da quinta, que escandalizava com a sua irreligião e suas facécias heréticas.

João da Ega, com efeito, era considerado não só em Celorico, mas também na Academia que ele espantava pela audácia e pelos ditos, como o maior ateu, maior demagogo que jamais aparecera nas sociedades humanas (QUEIRÓS, 2017, p. 139).

Enfim, o jantar no Hotel Central gerou discussões que renderam quase todo o capítulo VI, e a fala de Ega ecoava em defesa da controvérsia literária e da “*salvação do país*” (QUEIRÓS, 2017, p. 207), enchia o cálice do Cohen de novo e fincava “os cotovelos na mesa para lhe beber melhor as palavras” (QUEIRÓS, 2017, p. 207). Nem Carlos nem João da Ega (também diletante) têm total firmeza de suas convicções, confirmando a oposição conveniente entre as ideias de Tomás Alencar e os dois, Ega e Carlos Eduardo.

A crítica ao romantismo enraizado em Eça o motiva à observação do indivíduo e da sociedade portuguesa oitocentista. O que ele não admite é a volta ao passado, o retrocesso. Em suas considerações sustenta a permanência do realismo. Mas também o que lhe causa temor e repugnância é a mediocridade da burguesia. Beatriz Berrini explica que “a adesão ao Realismo não irá significar, todavia uma devoção cega e irrestrita à nova escola. Será fiel sobretudo ao próprio génio” (QUEIRÓS, 1883 apud BERRINI, 2000, p. 275). Berrini nos dá ainda uma percepção mais clara sobre a adesão de Eça às ideias realistas:

Como se percebe, entre 1866/1867 — anos da publicação dos folhetins da *Gazeta de Portugal*, — e maio de 1871, quando fez sua conferência no Casino Lisbonense, — Eça passou por uma profunda transformação, inclusive nas suas ideias estéticas. O que motivou tal amadurecimento? Somente posso atribuí-lo ao Cenáculo, ou seja, ao grupo de amigos que, sob orientação de Antero de Quental, se reunia quotidianamente, para ler, estudar e debater as novas ideias, inclusive as literárias. Após esses anos de intensa vivência intelectual, em Lisboa, (1871-1875) Eça chega ao Realismo (BERRINI, 2000, p. 278).

Ou seja, segundo Beatriz Berrini, três anos antes do nascimento de *Os Maias*, o que nos faz pensar que Eça levou quase uma década para concluí-lo, e nesse processo estão inculcadas todas as outras estéticas. Consequentemente, deparamos com as controvérsias das personagens que o autor engendrou, revelando que realismo e naturalismo eram praticamente sinônimos.

O subtítulo da obra, *Episódios da vida romântica*, também é um fator que nos tira desse lugar generalizador de uma obra centrada em uma única ideia, principalmente quando deparamos com uma personagem como Tomás Alencar, que se mostra de modo inflexível, ultrarromântico, chamando a excremento o naturalismo (às vezes, confundindo-se). Além disso, Carlos Eduardo, apesar de experiente, viajado e educado pelos preceitos britânicos, de

alguma forma crítica o realismo e é absorvido por hábitos negativos, que o fazem cair em uma vida vazia, diletante e vencido. E ainda João da Ega, o Defensor. Todavia, a astúcia e a intelectualidade do poeta foram mais além:

[...] Só o Alencar não reparara em nada: continuava a discursar sobre coisas literárias, explicando ao Ega as concessões que se podiam fazer ao naturalismo...

— Fiquei aqui a dizer ao Ega... É evidente que quando se trata de paisagem é necessário copiar a realidade... Não se pode descrever um castanheiro a priori, como se descreveria uma alma... E lá isso faço eu... Aí está esse soneto de Sintra que eu te dediquei, Carlos. É realista, está claro que é realista... Pudera, se é paisagem! Ora eu vo-lo digo... Ia justamente dizê-lo, quando tu apareceste, Ega... Mas veja lá se isso os maça... Qual maçava! E até, para o escutarem melhor, penetraram na Rua de S. Francisco, mais silenciosa. Aí dando um passo lento, depois outro, o poeta murmurou a sua écloga. Era em Sintra ao pôr-do-sol: uma inglesa, de cabelos soltos, toda de branco, desce num burrinho por uma vereda que domina um vale; as aves cantam de leve, há borboletas em torno das madressilvas; então a inglesa para, deixa o burrinho, olha enlevada o céu, os arvoredos, a paz das casas; — e aí, no último terceto, vinha ‘a nota realista’ de que se ufanava o Alencar:

Ela olha a flor dormente, a nuvem casta,
Enquanto o fumo dos casais se eleva
E ao lado, o burro, pensativo, pasta.

— Aí tem vocês o traço, a nota naturalista... *Ao lado o burro, pensativo, pasta...* Eis aí a realidade, está-se a ver o burro pensativo... Não há nada mais pensativo que um burro... E são essas pequeninas coisas da natureza que é necessário observar... Já veem vocês que se pode fazer realismo, e do bom, sem vir logo com obscenidades... (QUEIRÓS, 2017, p. 439).

O Portugal das oposições e a Lisboa da Regeneração estão distribuídos inteiramente neste romance, que dá a justa forma, o retrato preciso, representando as mais fascinantes personalidades engendradas por Eça de Queirós.

3 O PICTÓRICO N'OS MAIAS

Arte e imprensa.

Numa cidade como Paris, e perante um acontecimento tão artístico como é todos os anos a abertura do *Salon*, cada bom burguês (para usar o termo querido de Flaubert) se vê forçado pelo decoro a ter sobre três ou quatro quadros uma opinião, uma frase, para trocar com as suas relações no café. Mas construir essa opinião, redigir essa frase, é um trabalho que pede reflexão, tempo, um dicionário.

Eça de Queirós para Mariano Pina,
08/04/1888¹

António Coimbra Martins, em seu artigo “Eça e Paris” na *Revista Camões*, pontuou as ligações de Eça com a França e a corrente realista: “Três grandes nomes, todos franceses se resumiam, indicavam os caminhos a seguir: um filósofo, que era Proudhon; um pintor, que era Courbet; e um romancista, que era Flaubert” (MARTINS, 2000, p. 40). Na pintura Eça privilegiou Courbet, pintor realista do cotidiano do proletariado, das classes menos favorecidas — embora, segundo Martins, “nunca o romancista teria visto a não ser talvez nalguma reprodução, os quadros de Courbet” (MARTINS, 2000, p. 40). Entretanto, Eça tinha notícias do escândalo da obra *Enterro em Ornans* (1850), que Courbet seguia a norma da Comuna e que fora proudhoniano.

Para chegarmos ao pictórico através da descrição da personagem priorizamos o diálogo e a narração, e daí retiramos da cena o retrato. Diante disso, a obra saltou relevantemente com a descrição minuciosa do autor das cenas pictóricas de personalidades e de paisagens. A primeira formação imagética d’*Os Maias* se dá com a apresentação do Ramalhete:

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o Bairro das Janelas Verdes,

¹ QUEIRÓS, 2017, p. 143.

pela *Casa do Ramalhete* ou simplesmente o *Ramalhete*. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia a uma edificação do reinado da sr^a D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo assemelhar-se-ia a um Colégio de jesuítas. O nome de Ramalhete provinha decerto dum revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do Escudo de Armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números duma data (QUEIRÓS, 2017, p. 61).

O início do romance *Os Maias* é marcado com a descrição do Ramalhete, e como ponto de partida para o pictórico no romance é fundamental que se atente para a importância depositada pelo autor à imagem que ficaria para sempre marcada como o cenário, o foco principal dos acontecimentos. É o Ramalhete a própria representação do luxo e da decadência lisboeta.

Na descrição acima vemos o Ramalhete, cheio de vida, rodeado de pessoas importantes e queridas, e, em 1877, Carlos Eduardo e João da Ega se tomam de nostalgia ao regressarem e passearem por seu interior, suas varandas e parapeitos e presenciarem sua vagarosa destruição:

E os dois amigos atravessaram o peristilo. Ainda lá se conservavam os bancos feudais de carvalho lavrado, solenes como coros de catedral. Em cima, porém a antecâmara entrustecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a cal lascada dos muros. Tapeçarias orientais que pendiam como numa tenda, pratos mouriscos de reflexos de cobre, a estátua da *Friorenta* rindo e arrepiando-se, na sua nudez de mármore, ao meter o pezinho na água — tudo ornava agora os aposentos de Carlos em Paris: e outros caixões apilhavam-se a um canto, prontos a embarcar, levando as melhores fianças da *Toca*. [...] No salão nobre os móveis de brocado cor de musgo estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão da sua raça... (QUEIRÓS, 2017, p. 688-689).

Logo o autor segue com a descrição das personagens, com o retrato de Caetano da Maia, de Maria Eduarda Runa, de Pedro da Maia em criança e das amas que o acompanham, e do padre Vasques. De fato, identificamos na descrição das personagens e nas cenas de paisagens e ambientes o colecionador de obras de arte em Eça de Queirós, reconhecendo a união da pintura com a literatura ou ainda o efeito de realismo que as duas causam, o que Eça expressa em muitos momentos, como o seguinte:

Carlos, naturalmente, não tardou a deixar pelas mesas, com as folhas intactas, os seus expositores de medicinas. A literatura e a arte, sob todas as formas, absorveram-no deliciosamente. Publicou sonetos no *Instituto* e um artigo sobre o

Pártenon: tentou num *atelier* improvisado, a pintura a óleo [...]. As salas tinham agora soberbos panos de Arras, paisagens de Rosseau e Daubigny, alguns móveis de luxo e de arte (QUEIRÓS, 2017, p. 138).

Em Lisboa, o Rossio também tem protagonismo, o que nos leva a deambular pela praça, diante dos detalhes. Por Lisboa há sempre uma grande movimentação de pessoas. Eça de Queirós, no que diz respeito aos espaços públicos, retratou também, n’*Os Maias*, Benfica, Olivais, Sintra, Coimbra e Santa Olávia.

Sobre a perspectiva impressionista e a crítica que lhe lançou, por conta, talvez, de sua decepção com a Exposição de Paris em 1878, Eça de Queirós escreve ao amigo Ramalho Ortigão numa carta de 1879 e pergunta que impressão lhe causou o “Paris de Gambeta”, apontando “severamente a crise que atingia a política, a filosofia, a literatura e a arte. No tocante à pintura, dizia simplesmente: vide o *salon*” (SILVA, 2000, p. 127). Assim, na primavera de 1885, em uma visita a Zola, assistira à abertura do Salon. A “visita é noticiada numa carta a um amigo (D. José da Câmara)” (SILVA, 2000, p. 128), segundo António Garcez Silva, um “desencontro com a pintura mais avançada de seu tempo” (SILVA, 2000, p. 128), em que Eça de Queirós escreve: “Assisti à abertura do Salon onde havia muito talento, muito ‘savoir-peindre’, mas nenhuma página original e forte — a não ser um quadro do grande Roll, o pintor naturalista, que apresenta um ‘chantier de travail’ poderoso e grandemente feito” (QUEIRÓS, 1925, p. 84).

Ainda de acordo com Silva, vimos que Eça falava de uma obra enraizada no realismo de Courbet, mas que logo se renderia ao impressionismo “numa verdadeira pintura em prosa” (SILVA, 2000, p. 129). Como exemplo, podemos referir a passagem a seguir d’*Os Maias*:

Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistara entre dois prédios de cinco andares, separados um por corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. [...] Era como uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensa do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos duma pacata vida de rio: às vezes uma vela de barco da Trafaria fugindo airosoamente à bolina; outras vezes uma galera toda em pano, entrando num favor da aragem, vagarosa no vermelho da tarde; ou então a melancolia dum grande paquete, descendo fechado e preparado para a vaga, entrevisto um momento, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; ou ainda durante dias, no pó de ouro das sextas silenciosas, o vulto negro de um couraçado inglês... E sempre ao fundo um pedaço de monte verde-negro, com um moinho parado no alto e duas casas brancas ao rés de água, cheias de expressão — ora faiscantes e despedindo raios das vidraças acesas em brasa; ora tomando aos fins de tarde um ar pensativo, cobertas dos rosados tenros de poente, quási semelhantes a um rubor humano; e duma tristeza arrepiada nos dias de chuva, tão sós, tão brancas, como nuas, sob o tempo agreste (QUEIRÓS, 2017, p. 66).

Nota-se na longa prosa poética e pictórica a evidência impressionista quando o escritor descreve as cores, as luzes da paisagem vista do Ramalhete, “no vermelho da tarde”, e quando fala “nas variedades infinitas de cor e luz”. O efeito luminoso da cena com suas variações nos dão a sensação de movimento e do passar da tarde, efeito estudado por Monet com sua pintura ao ar livre e que o artista perseguiu “durante 70 anos de trabalho, sob o sonho de capturar a fugacidade do tempo, manifesta na inexorável variação da luz” (MONET, 2011, p. 143).

Mostramos em capítulos anteriores a ideia de luminosidade construída na obra *Nascer do sol*, de Claude Monet. O efeito sobre a natureza que essa obra imprime e a descrição acima, de Eça de Queirós, vêm novamente nos remeter a um realismo pictórico muito difundido por Monet, tanto nesta (*Nascer do sol*) quanto em uma série de obras em que retrata a natureza — obras que receberam o título de *As ninfeias* (1901, ANEXO Q), frutos de um trabalho de doze anos e que totalizam 22 painéis (MONET, 2011, p. 143), um pequeno exemplo numa infinidade de obras que estão expostas definitivamente no Musée de L’Orangerie, em Paris.

Outro momento genuinamente pictórico n’*Os Maias* se dá quando Eça pinta um belo quadro do dia das corridas, mas aqui o que mostramos é o movimento da obra que Eça imprime e que remonta à litografia de Édouard Manet (1832-1883) intitulada *As corridas de Longchamp*, de 1865 (ANEXO R). A respeito da obra de Manet o historiador de artes E. H. Gombrich descreve:

As novas teorias [impressionistas] não diziam respeito somente ao tratamento de cores ao ar livre (*plein air*), mas também ao das formas em movimento. [*As corridas em Longchamp*] mostra um método de reproduzir desenhos feitos diretamente na pedra, inventado no início do século XIX. À primeira vista, podemos enxergar apenas algumas garatujas confusas. Manet quer que tenhamos a impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos nada mais do que uma escassa sugestão das formas que emergem da confusão. Os cavalos correm na nossa direção a toda velocidade, e nas bancadas vemos uma multidão excitada. Nenhum de seus cavalos tem quatro patas. Nem podemos registrar os detalhes de todos os espectadores. [A litografia] transporta-nos por um instante para o alvoroço e a excitação da cena que o artista presenciou e da qual registrou somente o que poderia garantir ter visto naquele instante (GOMBRICH, 2008, p. 517).

A imagem pictórica da litografia de Manet parece-nos integralmente com o momento das corridas d’*Os Maias*. Embora aqui não se tenham as cores luminosas descritas por Eça de Queirós, vemos o movimento das pessoas, dos cavalos e o alvoroço citado por Gombrich. Os detalhes descritivos do romance complementam e dão realismo à obra de arte. O realismo literário dá conta do espaço social, e nesse caso a descrição tem semelhança com a litografia, como na descrição da corrida de cavalos por Eça:

[...] os cavalos tinham partido, passavam juntos diante da tribuna. Todos se ergueram, de binóculos na mão. O *starter* ainda estava na pista, com a bandeira vermelha inclinada ao chão: e as ancas dos cavalos fugiam na curva, lustrosos à luz, sob as jaquetas enfunadas dos jockeys [...] e pela pista verde, os cavalos corriam, mais pequenos, finamente recortados na luz. Ao fundo, a cal das casas cobria-se de uma leve aguada cor de rosa: e o distante horizonte resplandecia, com dourados de sol, brilhos de rio vidrado, fundindo-se numa névoa luminosa, onde as colinas nos seus tons azulados, tinham quási transparência, como feitas duma substância preciosa... (QUEIRÓS, 2017, p. 356).

Examinamos um dos valores da imagem pictórica, seu valor representativo e sua relação com a realidade sensível, a relação entre imagem e descrição literária (realismo pictórico) que ela supostamente quer transmitir. Quando foi dada a partida, quando vimos através das patas dos cavalos o movimento criado por Manet, entendemos quando Gombrich diz que toda representação é convencional do ponto de vista do espectador, e ainda que “não procura reproduzir, por exemplo, a natureza, mas a encontra na obra de arte e na pintura” (GOMBRICH, 2008, p. 219), sendo “possível encontrar o movimento” (GOMBRICH, 2008, p. 219) especificamente nesta obra porque “a impressão geral propiciada pelo todo não é plana, mas, ao contrário, de real profundidade” (GOMBRICH, 2008, p. 219). Sendo assim, não há relação alguma com a imaginação do espectador, mas com o efeito que a imagem traduz. Eça diz que:

Na época da Renascença não se conhecia a paisagem: era ela, simplesmente, uma decoração, um fundo onde se perdia a degradação da luz. A arte é a verdade natural da alma e do corpo, sem a influência da vida real. A natureza é verdadeira por si, existe na pureza da força e apenas pode ser copiada radiosamente (QUEIRÓS, 2000, p. 168).

Segundo António Garcez da Silva, Eça de Queirós nunca manifestou interesse pela pintura impressionista, mas confessou “o seu impressionismo, quando se referiu ao processo literário de traduzir [...] os mais fugidios tons de azul” (SILVA, 2000, p. 131), acrescentando que o “essencial é dar a nota justa: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores — como se dizem em pintura” (SILVA, 2000, p. 131). Portanto, mesmo em artes e na pintura, Eça corporizava tanto nas personagens como nos fatos sociais a sua característica crítica. Na pintura ele dizia que para produzir um efeito de força ou de graça não é necessário abundância das cores, pois “se assim fosse, as obras-primas da pintura seriam as estampas de Épinal, onde numa simples figura, se encontram sessenta *nuances*” (QUEIRÓS, 2000, p. 133).

Eça de Queirós tinha um fascínio pela forma. Segundo Isabel Pires de Lima em seu texto “Eça, o realismo e a pintura: ‘uma prosa como ainda não há’”, ele “nunca abandonará o

fascínio ‘artista’ da forma como nunca deixará de escrever uma prosa sensual, presa a captação da luz, da cor, do som” (LIMA, 2015, p. 34). Por esse pressuposto, acreditamos ter sido exatamente o fascínio que chamou sua atenção nas obras impressionistas e que o levava a reproduzir com palavras — imagens —, transformando-as em tela pictórica, como ocorre na descrição:

Era uma manhã muito fresca, toda azul e branca, sem uma nuvem, com um lindo sol que não aquecia, e punha nas ruas, nas fachadas das casas, barras alegres de claridade dourada. Lisboa acordava lentamente: as saloias ainda andavam pelas portas com os seus seirões de hortaliças: varria-se devagar a testada das lojas: no ar macio morria a distância um toque fino de missa.

[...] mas o que impressionou [Cruges] foi o aspecto resplandecente de Carlos, o olhar aceso, as belas cores, o belo riso, o quer que fosse de vibrante e de luminoso, que, sob o seu simples veston de xadrezinho castanho, naquela almofada burguesa de break, lhe dava um arranque de herói jovial, lançando o seu carro de guerra... (QUEIRÓS, 2017, p. 254).

A narração acima vem confirmar um movimento de cores e percebemos a luminosidade da manhã fresca que o autor quer passar. Na paisagem pictórica de Lisboa ao amanhecer, com suas “barras alegres de claridade dourada”, Eça está justificando as sensações de Cruges em relação a Carlos Eduardo, que não consegue evitar, e nem esconder o que espera encontrar na busca insana por Maria Eduarda: a grandiosidade de sua aparição. Por isso, Cruges impressiona-se com aquele “olhar aceso” e o “belo riso” do amigo.

Os referidos extratos mencionando o Ramalhete do início d’*Os Maias* e do epílogo, as paisagens urbanas de Lisboa e do Rossio traduzem o discurso de Eça nas cartas a Fradique:

As palavras são como se diz em pintura, *valores*: para produzir, pois, um certo efeito de força ou de graça, o caso não está, em ter *muchos* valores, está em saber bem agrupar os três ou quatro que são necessários. A beleza duma pintura (no respectivamente ao colorido) está na abundância das cores? Não — se assim fosse, as obras-primas da pintura seriam as estampas de Épinal, onde numa simples figura, se encontram sessenta nuances. E, todavia, os grandes mestres são Rembrandt, Velásquez, Van Dyck, Ribera, que pintavam com três ou quatro cores (QUEIRÓS, 2000, p. 133).

A cena de Lisboa que antecede a ida para Sintra é diferente da cena do Rossio, porque a personagem está impregnada de romantismo. Quando Eça descreve o Rossio, por exemplo, normalmente o caracteriza com senso crítico, como no episódio a seguir, em que predomina o vazio e a ociosidade. O espaço físico retratado não pode ser dissociado do espaço social, pois nesse caso a preguiça da cidade está confundindo-se com a monotonia da vida de Carlos Eduardo. Esse tempo parado é comum a todos, não apenas ao protagonista:

Do Rossio, o ruído das carroças, os gritos errantes de pregões, o rolar dos americanos, subiam, numa vibração mais clara, por aquele ar fino de novembro: uma luz macia, escorregando docemente do azul-ferrete, vinha doirar as fachadas enxovalhadas, as copas mesquinhas das árvores de município, a gente vadiando pelos bancos: e essa sussurração lenta de cidade preguiçosa, esse ar aveludado de clima rico, pareciam ir penetrando pouco a pouco naquele abafado gabinete e resvalando pelos veludos pesados, pelo verniz dos móveis, envolver Carlos numa indolência e numa dormência... Com a cabeça na almofada, fumando ali ficava, nessa quietação de sesta, num cismar que se ia desprendendo, vago e ténue, como o ténue e leve fumo que se eleva duma braseira meia apagada; até que com um esforço sacudia este torpor, passeava na sala, abria aqui e além pelas estantes um livro, tocava no piano dois compassos de walsa, espreguiçava-se — e, com os olhos nas flores do tapete, terminava por decidir que aquelas duas horas de consultório eram estúpidas (QUEIRÓS, 2017, p. 149).

O alarido da rua, mostrado na cena, invade o consultório de Carlos. A “cidade preguiçosa” pouco contrasta com o “torpor” e a “indolência” do ambiente privado. A cidade descrita se impõe no espaço interior. Na interação de ambos, Eça desenha a Lisboa finissecular.

Outro exemplo em que se manifesta a vida política-cultural d’*Os Maias*: o jantar no Hotel Central. O estreito evento entre burgueses e políticos, que toma conta de páginas que antecedem o encontro de Carlos e Maria Eduarda, é uma homenagem ao banqueiro Cohen — marido de Raquel Cohen, amante de Ega (o arquiteto da homenagem) — e uma apresentação de Carlos à sociedade lisboeta.

Eça de Queirós faz do episódio um meio de revelar as oposições ideológicas conflitantes “relacionadas implicitamente com o próprio estatuto estético dos *Maias*” (REIS, 2006, p. 67). Trata-se de uma reunião articulada anteriormente por Ega, onde ele reuniria “para efeito moral, o marquês e a besta do Steinbroken” (QUEIRÓS, 2017, p. 197), pois, segundo ele, “o Cohen gosta de gente assim” (QUEIRÓS, 2017, p. 197). Entretanto, o plano foi por água abaixo, então, “pensou no Cruges e no Taveira” (QUEIRÓS, 2017, p. 197), mas recebeu a cabeleira desleixada de Cruges. Enfim, o que antecede o jantar é uma montoeira de críticas e futricas pequenas.

Chegado o dia do jantar, regado de luxo e soberba, com flores, um menu com “tomates *farcies à la Cohen*” (QUEIRÓS, 2017, p. 197), discutia-se a sociedade, o fado e a literatura, pelo qual Alencar fora nomeado o “paladino da moral, o gendarme dos bons costumes” (QUEIRÓS, 2017, p. 205); justo Alencar “refugiou-se na *moralidade* como uma rocha sólida” (QUEIRÓS, 2017, p. 205), conforme lemos no seguinte trecho:

O naturalismo, com as suas aluviões de obscenidade, ameaçava corromper o pudor social? Pois bem. Ele, Alencar, seria o paladino da moral, o gendarme dos bons costumes. Então o poeta das *Vozes de Aurora*, que durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; então o romancista

de *Elvira* que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o génio dos antigos Apolos; então Tomás Alencar que (acreditarem-se as confissões autobiográficas da *Flor de Martírio*) passava ele próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre — de hora em diante austero, incorruptível, todo ele uma torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro. E mal lobrigava sintomas nascentes de realismo num beijo que estalava mais alto, numa brancura de saia que se arregaçava demais — eis o nosso Alencar que soltava por sobre o país um grande grito de alarme, corria à pena, e as suas imprecações lembravam (a académicos fáceis de contentar) o rugir de Isaías. Um dia porém, Alencar teve uma dessas revelações que prostram os mais fortes; quanto mais ele denunciava um livro como imoral, mais o livro se vendia como agradável! O universo parece-lhe coisa torpe, e o autor de *Elvira* encavacou... Desde então reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo:

— Rapazes, não se mencione o *excremento*! (QUEIRÓS, 2017, p. 205)

Em “Afirmção do realismo como nova expressão da arte” (texto reconstituído por António Salgado Júnior a partir dos jornais da época, conferência integrada às Conferências do Casino que Eça não chegou a publicar) o autor teria afirmado:

[...] o espírito revolucionário, sendo como é, manifestação concreta da lei natural da transformação constante — é um *facto permanente*. [...] o espírito revolucionário naturalmente tende a invadir todas as sociedades modernas — e a afirmar-se na ciência, na política, na vida social. A revolução constituía assim, portanto, uma forma, um mecanismo, um sistema. [...] essa revolução só na arte estava encontrando uma exclusão persistente, sistemática e premeditada até. A aspiração e a obra do espírito revolucionário têm três aspectos sem o qual não se completa: o *verdadeiro* na ciência, o *justo* na consciência, o *belo* na arte. [...] Mas o que é arte no século XIX? É a falta de unidade também. Mais: — é a fuga da sua época, é o falseamento da sua missão. É a arte falsa, em suma. Na decadência que ostenta, encontra-se em perfeita contradição com a sua época. [...] a arte decai no drama, na poesia e na pintura. [...] Por fim, os artistas quebram os moldes da literatura francesa e vão buscar material a todas as nações: — esgotam tudo, dependem-se da realidade do mundo presente... Os escritores parecem fugir todos do seu tempo: cada um fogia-se onde mais lhe apraz: — Musset fugia-se no *cognac*, para, por fim, ele e outros se esconderem no suicídio. Assim se estabelece um profundo isolamento entre o artista e a sociedade — e o desprezo pelo trabalho, pela moral, pela família, pela ciência. E é assim que se chega à pior das coisas: — à arte pela arte —, que Eça condena porque lhe não vê intuítos de influência benéfica visto que se propõe apenas o de produzir uma impressão fugaz (AMORIM, 2002, p. 67-71).

Eça de Queirós e os amigos do tão famoso grupo Os Vencidos da Vida² (ANEXO S) se reuniam para discutir o crescente fastio da existência. Eram encontros que aconteciam

² O grupo Os Vencidos da Vida era composto por: Carlos Mayer, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, marquês de Soveral, conde de Sabugosa, Carlos Lobo d'Ávila, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Bernardo Pindela (conde de Arnoso) e conde de Ficalho. O grupo reuniu-se entre 1887 e 1893, ora no Tavares, ora no Hotel Bragança, ora em casa de algum de seus membros. A fotografia em anexo foi tirada em casa do conde de Arnoso, em Lisboa, na Rua de S. Domingos na Lapa (fotografia de Bobone).

frequentemente no Tavares, no Hotel Bragança ou em casa de um dos seus membros. Essa cena do Hotel Central nos remeteu imediatamente a esses encontros dos Vencidos.

No Hotel Central ficou clara a representação político-cultural de um Alencar crítico do naturalismo. Logo ele, um grande admirador de Maria Monforte. Sua intervenção é muito provocadora justamente porque expõe aquilo que o romantismo camuflou. A Ideia Nova, que, na ótica de alguns românticos, era um devassar de alcovas, mostra a presença da sexualidade, que tantas vezes empurra homens e mulheres para a indignidade.

Vejamos agora as personagens secundárias d’*Os Maias*.

Sobre o padre Vasques e Mr. Brown pode-se afirmar inicialmente que é através das personagens que podemos medir a problemática da educação no romance, e sobretudo fazer um contraponto entre a educação portuguesa e a educação à inglesa. Vimos a imagem do que seria essencial para a formação do caráter e do desenvolvimento intelectual do indivíduo da alta sociedade lisboeta. Temos uma crítica fervorosa à educação portuguesa no início da obra, muitas vezes querendo justificar o comportamento, ou a diferença de comportamento, e o fim desastroso das personagens, educados conforme a educação portuguesa oitocentista e conservadora.

Do ponto de vista do narrador, inimigo da alma de Pedro da Maia “só havia o reverendo Vasques, obeso e sórdido, arrotando do fundo da sua poltrona, com o lenço de rapé sobre o joelho” (QUEIRÓS, 2017, p. 72). Trazido de Lisboa para a educação de Pedrinho, “O Vasques ensinava-lhe as declinações latinas, sobretudo a cartilha: a voz dormente do reverendo [perguntava ao Pedrinho:] Quantos são os inimigos da alma?” (QUEIRÓS, 2017, p. 72-73). Estas observações, segundo Carlos Reis, não são sinônimos de uma total rejeição ou radical atitude queirosiana contra a religiosidade; “o que está em causa para Eça não é tanto a religião e muito menos os seus fundamentos genuinamente cristãos ou a sua mensagem evangélica” (REIS, 2005, p. 55), pois ainda, segundo ele, aparece a representação de padres bondosos; exemplo disso é o abade Ferrão de *O crime do padre Amaro*.

Mr. Brown é “o inglês, o preceptor do menino... Muito habilidoso, é um regalo ouvi-lo; toca às vezes à noite na sala” (QUEIRÓS, 2017, p. 108). O mestre inglês ensinou o menino “a remar como barqueiro, [o menino] tinha sido educado com uma vara de ferro, não tinha cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs zás, para dentro de uma tina de água fria” (QUEIRÓS, 2017, p. 109), pois assim “era sistema inglês” (QUEIRÓS, 2017, p. 109). O “Brown é boa pessoa, calado, asseado, excelente músico; muito bom para inglês, não para ensinar um fidalgo português” (QUEIRÓS, 2017, p. 109).

Não foi por acaso que Eça de Queirós confrontou os dois sistemas educativos. As circunstâncias de vida, no que se inclui a educação recebida, fizeram-lhes ser quem são: “um frágil e incapaz de encarar e resolver as contrariedades com que se defronta” (QUEIRÓS, 2017, p. 44) e o outro “aparece-nos logo numa situação de desafogo financeiro” (QUEIRÓS, 2017, p. 44) — situação que causa a ociosidade de Carlos em Lisboa, mas que também o põe no patamar social do Portugal da Regeneração, fundamentando muitas vezes a crítica proposta por Eça, em um retrato de duas personagens que de certa forma foram os promotores das personalidades em destaque.

Guilherme Craft é um “homem baixo, louro, de pele rosada e fresca, e aparência fria. Sob um fraque correto percebia-se-lhe uma musculatura de atleta” (QUEIRÓS, 2017, p. 196). Craft era “simplesmente a melhor coisa que havia em Portugal...” (QUEIRÓS, 2017, p. 196), “era um rapaz extraordinário! (...), filho dum *clergyman* da Igreja inglesa do Porto” (QUEIRÓS, 2017, p. 196). Craft “Dá largas ao seu temperamento byroniano” (QUEIRÓS, 2017, p. 154), com um “ar imperturbável de gentleman correto” (QUEIRÓS, 2017, p. 196), “de modo calmo e plácido” (QUEIRÓS, 2017, p. 196). Craft é absolutamente notável e reto, e é uma personagem secundária que representa a formação britânica, o modelo de como deve ser um homem.

Embora não tenha grande importância na ação principal, o inglês possuía uma casa nos Olivais da qual queria se desfazer. Carlos Eduardo conseguiu alugá-la para morar com Maria Eduarda e Rosa; intitulando-a logo de Toca. “Carlos e ele [tinham] muitas similitudes de gosto e de ideias, o mesmo fervor pelo *bric-à-brac* e pelo *bibelot*, o uso apaixonado da esgrima, igual diletantismo de espírito, uniram-se imediatamente em relações de superfícies, fáceis e amáveis” (QUEIRÓS, 2017, p. 225).

Dâmaso Salcede é caracterizado como um “rapaz baixote, gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastron azul-ferrete” (QUEIRÓS, 2017, p. 199-200). Era sobrinho do sr. Guimarães. Ele e seu tio Guimarães são as chaves que abrem e fecham *Os Maias*, no sentido de que por conta dos dois que são dados o início e o final do romance entre Carlos e Maria Eduarda.

Por um lado, Dâmaso, desde o primeiro momento, quando trava relação com Carlos, tem fixação por ele. Nota-se que ao menos ele gostaria de ser o Carlos Eduardo. Com o tempo, torna-se um relacionamento de “amor e ódio” por parte de Dâmaso; mas percebemos que Carlos usufrui, de certa forma, desse benquerer, porque quer aproximação com Maria e o outro pode intermediar essa aproximação. Representa no romance, como diz João da Ega, “o

pulha”. Do ponto de vista de Carlos Reis, tal personagem é “uma alegoria dos vícios mais perniciosos que infestam a Lisboa da Regeneração” (REIS, 2006, p. 63):

Rico, estimado na sociedade, com coupé e parelha, todas as meninas tinham para ele um olhar doce. E no *démi-monde*, como ele dizia, ‘tinha prestígio a valer’. Desde moço fora célebre, na capital, por pôr casas a espanholas, a uma mesmo dera carruagem ao mês; e este fausto excepcional tornara-o bem depressa o D. João V dos prostíbulos. Conhecia-se também a sua ligação com a viscondessa da Gafanha, uma carcaça esgaldada, caiada, rebocada, gasta por todos os homens válidos do país (QUEIRÓS, 2017, p. 230).

Dâmaso é a fiel representação da mentira, da soberba, da calúnia e da covardia. Mostra toda sua puerilidade quando é rejeitado por Carlos. O curioso é a descrição que dele temos: “todas as meninas tinham para ele um olhar doce”. Trata-se da trivial característica do autor em usar adjetivos, neste caso irônico, a uma personagem, qualificando-a de maneira direta e fazendo com que caia por si só no desagrado do espectador.

Muitas descrições foram atribuídas ao Dâmaso em tons degenerativos: “rapaz de fortuna, filho do velho Silva, o agiota” (QUEIRÓS, 2017, p. 218); uma pequenez em todos os aspectos de sua existência que não combinam com a posição de Carlos da Maia. Quanto a essa atribuição de ridicularização, Mônica Figueiredo pontua em seu artigo “Por entre rendas, joias e perfumes de jasmim: a moda segundo Eça de Queirós” outros pormenores que contribuem para a degradação da personagem e da burguesia lisboeta:

Personagem criado como uma espécie de contraponto ridículo à herança fidalga de Carlos Eduardo, representante de uma burguesia subitamente enriquecida que vivia a dolorosa condição de ilegitimidade, condenado a ser um simulacro falhado de tudo o que admirava. O desejo supremo de Dâmaso era saber ‘(se o sr. Maia não fazia segredo) quem era o seu alfaiate’ (OM: 189), de certo por intuir que só exteriormente poderia ousar parecer com o herdeiro de uma antiga e ilustre família portuguesa. Dâmaso é marcado por um exagero que o feminiza, destoando, por suas escolhas ridículas, do cenário negro e comedido que assinalava a distinção nas roupas masculinas: ‘Mandei fazer para o dia das corridas uma sobrecasaca branca... E vou de véu azul no chapéu’ — (OM: 310). Resta a Dâmaso a rejeição social de que é vítima constante por ousar empunhar um figurino que afinal só ratificava a impostura de sua pretensa elegância burguesa (FIGUEIREDO, 2013, p. 362).

Sabe-se, portanto, que é justamente com o intuito de revelar a sociedade portuguesa finissecular oitocentista que Eça de Queirós atua. Desse modo, estão aqui representados os tipos sociais e os eventos: a pluralidade de espaços sociais.

Expusemos o Ramalhete já no seu esplendor com o retorno de Carlos Eduardo para Lisboa. No espaço social, o hipódromo nos deu a dimensão da grandeza das obras de arte, e de como Eça de Queirós uniu a pintura e a literatura como mote de descrição, criando o

retrato social. Optamos por apresentar alguns personagens figurantes que tiveram, de alguma forma, ações de importância.

Por fim, nas declarações de Eça a respeito da pintura perseguimos os escritos nos quais revela o seu gosto e a sua insatisfação. Em “A pintura em Portugal” ele usa o termo “levemente” para dizer que não iria se aprofundar no assunto e diz que a “pintura e a escultura estudam o corpo” (QUEIRÓS, 2000, p. 165), prosseguindo seu discurso com apontamentos sobre artistas plásticos de todos os tempos, como na seguinte demonstração de seu parecer:

Ora, se a literatura e a música estudam a alma, a pintura e a escultura, estudam o corpo. Não o corpo como ele é na vida moderna, emagrecido pelo cansaço, com as grandes deformidades e curvaturas do trabalho, estancado e torturado pela fermentação violenta das ideias, com os músculos amolecidos pela vida cerebral, com a pele mórbida e deformado pelo vestuário, mas o corpo direito, rítmico, puro, harmonioso, e são, perfeito em toda a pureza da forma (QUEIRÓS, 2000, p. 168).

A respeito da pintura da natureza, Eça de Queirós é taxativo ao dizer que “a natureza é verdadeira por si, existe na pureza da sua força e apenas é copiada riosamente” (QUEIRÓS, 2000, p. 168) e que “a idealização da natureza, ou como vegetação, ou como atmosfera, ou como água, seria uma transformação grotesca” (QUEIRÓS, 2000, p. 168).

Em suas descrições minuciosas das paisagens poderia Eça estar pintando contemplações do seu pensamento, pois, segundo ele, quando “Lantara pintava os grandes luas silenciosos alumando as clareiras, queria revelar a sua tristeza vasta e feliz, todo o indefinido da alma” (QUEIRÓS, 2000, p. 169).

CONCLUSÃO

Eu preciso política, crítica, corrupção literária, humorismo, estilo, colorido, palheta, — e aqui, estou metido num hotel — e quando discuto é sobre câmbios — e quando penso é sobre *coolies*.

Portanto ó querido amigo, V. alegre-se em poder continuar nesse *obsuro e velho armário* que se chama Portugal relampejando a sua prosa e ferindo lume com a sua originalidade: o que há de melhor do que sentar-se o ser vivo a uma mesa de ébano ou de pinho — e aparando a pena, compor às linhas e a *petites plumées* — alguma fina subtilidade da arte ou da crítica? Não há nada melhor

Carta de Eça a Ramalho Ortigão, Havana, 1873¹

Quando idealizamos o projeto de “A arte do retrato em ‘Os Maias’, de Eça de Queirós”, sabíamos o quão desafiador seria. Por vários motivos: por ser uma literatura estrangeira e teríamos poucos recursos, por ser uma obra clássica e, portanto, complexa, muito extensa, por termos que começar do zero no estudo sobre a obra de arte — assunto que desconhecíamos — e, por fim, por se tratar de um gênio da Literatura Mundial. Fazia parte do objetivo seguir os passos do mestre José Maria Eça de Queirós e redescobrir Portugal, mais precisamente Lisboa e arredores.

No decorrer do estudo vimos frequentemente a aproximação de Eça com a pintura, principalmente nas obras produzidas no período que abarcam as décadas de 1870 e 1880 do século XIX. O período compreende um momento de grande fervor nas artes plásticas. No discurso literário do autor encontramos vestígios do discurso pictórico em diversos diálogos: no espaço físico, social e psicológico. Na *Gazeta de Portugal*, em 1867, ainda jovem —

¹ BERRINI, 2000, p. 142.

possuído por idealismos fantasistas (MONTEIRO, 2013, p. 282) —, Eça de Queirós escreveu um folheto intitulado “A pintura em Portugal” (QUEIRÓS, 2000, p. 164), no qual, embora tenha sido uma crítica à arte e à pintura portuguesa, na sua avaliação, aproxima pintura e literatura fazendo um paralelo entre Delacroix, Ingres e as obras de Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Victor Hugo, entre outros.

Desde cedo começa a se desenvolver em Eça o gosto pelas formas com a pintura italiana da Renascença. Mais tarde, a pintura de costumes de Courbet e Jean-François Millet — embora os conhecesse apenas por livro — irá acentuar seu olhar observador realista. A viagem ao Egito foi causadora de um repertório grandioso de imagens construídas n’*A relíquia*. Tudo isso não deixa dúvidas de sua tendência pictórica. Em crônicas, contos e romances Eça certamente pesquisava e anotava aquilo que pretendia pôr em cada cena, pensando o realismo na observação do cotidiano e buscando um paralelismo entre as duas artes: a literatura e a pintura.

Citamos neste trabalho a admiração de Eça de Queirós pela pintura realista de Courbet, entretanto, “a pintura de costumes não o interessa ainda” (LIMA, 2013, p. 304). Foi a partir de 1876 que a geração de Eça tomou consciência de si e do mundo. Embora a sua geração (de 70) tenha tido grande expressão nas ideias de uma iminente revolução científica, Eça de Queirós, com seu olhar atento e observador, foi quem realmente imaginou a grande evolução da sociedade.

Partindo, então, desse contexto com suas particularidades que desenvolvemos “A arte do retrato em ‘Os Maias’, de Eça de Queirós”. O nosso objetivo inicial: recortarmos as mais marcantes cenas pintadas por Eça através das palavras, e, sobretudo, reafirmar que a cada descrição literária ia sendo revelado um retrato, senão do rosto, do corpo, das vestimentas, dos acessórios de uma mulher ou de um homem, ou um lugar, um cenário fictício, porém, presente, quase palpável de tão real.

Não nos limitamos a analisar como Eça retratava o comportamento de uma personagem no público. Observando a descrição literária que chegamos ao retrato pictórico, comungando com o pensamento de Isabel Pires de Lima quando diz que Eça de Queirós dominava as técnicas que lhe permitiam “pintar com as palavras e ser mestre na arte de fazer ver” (LIMA, 2013, p 309).

Os Maias nos tomou de assalto e nos obrigou desde cedo a viver Portugal e ver com os olhos de Eça de Queirós a sociedade burguesa oitocentista portuguesa. E por suas lentes assistir ao desenlace do drama da família Maia ao longo de três gerações.

No primeiro capítulo do romance tratamos especificamente dos protagonistas: Carlos Eduardo da Maia e Maria Eduarda. Em Carlos Eduardo nos instigava saber qual seria sua posição naquela sociedade burguesa oitocentista, já que era munido de tantos predicados — belo, afortunado, de boa descendência, de uma família pouco numerosa e da qual todas as referências são trazidas por sua existência, formado em uma educação à inglesa “para ser furtado aos malefícios da canhestrice beata da formação lusa” (MONTEIRO, 1990, p. 31) —, predicados que o diferenciavam dos outros na sociedade lisboeta. Diante desses pormenores a respeito de Carlos Eduardo ficamos ainda com as oscilações de ideias entusiasmadas de carreira científica, a qual embora tenha iniciado com verdadeiro empenho, foi murchando e sendo abandonada, com Carlos se deixando tomar pelo diletantismo, pela preguiça e pela paixão por Maria.

Sobre o protagonismo de Carlos Eduardo e de Maria Eduarda vimos no decorrer do romance um imenso apelo à beleza física, mas em relação a Carlos nos chamou atenção a forma como se dava esse encantamento e como era produzido em nós, espectadores. A beleza de Maria Eduarda para Carlos era contemplada com os olhos, estava no campo das ideias perfeitas e imperfeitas, nas particularidades que ele queria encontrar e nas que ao acaso também encontrava. Recorde-se a primeira vez em que Carlos vê a intimidade do quarto de Maria Eduarda. A descrição do que ele vê não exclui a surpresa com alguns objetos.

Carlos Eduardo havia se envolvido em um episódio romântico com uma mulher casada quando ainda estava na universidade. Já formado e estabelecido em Lisboa, não consegue se manter fora das previsões de varão rico, e, embora tenha sido o primeiro na família Maia a ganhar uma libra pelo seu trabalho, cai no marasmo da vida pacata. Para além dessa dispersão profissional, ainda vai se envolver com Maria Eduarda.

Sabidas as origens dela, Carlos Eduardo parte para Londres em uma viagem turística com Ega, embora ainda estivesse com uma tristeza persistente. Mas, “depois dum exílio de quase dez anos” (QUEIRÓS, 2017, p. 672), ainda se indaga se é realmente mais feliz quem se dirige só pela razão, “não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até o fim...” (QUEIRÓS, 2017, p. 695).

Em relação a Maria Eduarda, temos aqui uma personagem complexa, ambígua: entre o sublime e o grotesco, difícil de decifrar, muito desconhecida para nós, pois um dia “julgava-se filha dum austríaco, portanto assinava ao princípio Calzaski” (QUEIRÓS, 2017, p. 631), depois sra. Castro Gomes e Mac-Gren, e ao final madame de Trelain. Maria Eduarda nunca é uma deusa, é sempre uma mulher-enigma e por isso também não se encaixa nos padrões românticos nem realistas-naturalistas. A sua caracterização é híbrida: o orfanato, o convívio

com a mãe, as uniões fora do casamento, o modo de se vestir, os gostos literários, a cultura incomum e a sensibilidade para os problemas sociais.

Ao fazermos o retrato de Carlos da Maia não nos contentamos em analisar sua beleza de um cavaleiro da Renascença e contabilizar suas aventuras amorosas ou o seu futuro pródigo, ele também é paradoxal. Ademais, não achamos suficiente ver a beleza ideal e serena de Maria Eduarda passar pelo Aterro a deslumbrar Carlos Eduardo. Nosso desejo foi decifrá-los! E isso só foi possível — e ao mesmo tempo impossível — porque Eça de Queirós nos levou por caminhos claros e obscuros, desenhando com precisão e deliberada imprecisão Carlos e Craft, João da Ega, Tomás Alencar e outros; e, afinal, nos rendemos ao enigma Maria Eduarda: mulher complexa, paradoxal, instigante.

No segundo capítulo buscamos nos ater aos episódios da vida social burguesa e suas diferentes vertentes comportamentais, contrapondo com os interiores dos lares e nos valendo da descrição de Afonso da Maia — “uma alma de herói” (QUEIRÓS, 2017, p. 659), segundo Alencar —, representante da aristocracia, para fazermos a oposição de classes. Afonso da Maia, muito reto, foi desde logo um exemplo de dignidade, não se desprendendo dessa caracterização, diga-se de sua integridade moral, até seu fim dramático — numa “réstia de sol, entre os ramos grossos de cedro, batia a face morta de Afonso” (QUEIRÓS, 2017, p. 654) — ao descobrir o incesto entre os netos.

O único declínio que Afonso da Maia representa é o declínio da família Maia, e não de sua pessoa, fato que Elisabete Campos Correia Francisco faz realçar na fala de Alencar em seu artigo “Entre a ficção e a realidade: um olhar histórico sobre as personagens queirozianas”:

A morte de Afonso, no final da obra, coincide, simbolicamente, com a decadência do país, à beira da morte: «vejam vocês, filhos, se se encontra ainda uma gente como estes Maias, almas de leões, generosos, valentes!...Tudo parece ir mudando neste desgraçado país!» [...]. Nas palavras de Alencar, está o desalento do próprio autor (FRANCISCO, 2013, p. 156).

Fizemos nesse contexto um paralelo entre a burguesia e as classes menos favorecidas, e para isso nos apoiamos na criadagem retratada n’*Os Maias*, na situação da família e especialmente no lugar ocupado pela mulher e pelos criados do núcleo principal do romance: o criado de quarto de Carlos da Maia e as criadas de Maria Eduarda. Enveredamos também pela significativa presença da personagem encarnada em Tomás Alencar, o poeta e intelectual que esteve presente nos dois grandes momentos da obra, que são a juventude de Pedro da Maia e a vida de Carlos da Maia em Lisboa.

Alencar é uma personagem que beira às vezes a caricatura. Isso tem a ver na verdade com certa ideia de intelectual própria de um país, de Lisboa propriamente dita. Em contrapartida, no mesmo capítulo confrontamos João da Ega, que se recusa a aceitar as ideias românticas de Alencar. No entanto, Ega, que grita aos quatro cantos sarcasticamente, ao pobre, medíocre e decadente Portugal, ao final não teve nenhum relevo ou glória. Com seus projetos todos, naturalmente, guardados em uma gaveta qualquer da Vila Balzac ou de Celorico, mete-se a criticar o lirismo de Alencar e não dá a acreditar nas tais “Memórias dum átomo”, já que elas estão muito no campo de suas próprias ilusões de escritor e propagador de ideias.

Para o último capítulo reservamos o parecer de que Eça de Queirós nos levou desde o início para entendê-lo como um autor romancista, cronista, contista e jornalista, que não se limitou à escrita, à literatura, para compor suas personagens. Esteve Eça passeando pela música, pelo teatro e pelas artes plásticas; e foi na pintura que o descobrimos criando os retratos mais instigantes de personagens e paisagens; dos frequentadores da Lisboa finissecular e dos lugares por onde eles passaram pela capital e arredores.

Durante a pesquisa de “A arte do retrato em ‘Os Maias’, de Eça de Queirós” retiramos cenas de paisagens nos caminhos de Sintra, dos Olivais, de Lisboa, e as descrições do Ramalhete, que nos deram uma dimensão do interesse de Eça de Queirós pela pintura.

Contudo, se o propósito era a personagem, vimos retratados todos. Até os mais discretos figurantes receberam sua pincelada. Eça organizou no romance as três gerações da família Maia de forma que conhecêssemos o comportamento de cada personagem, humanizando-as e colocando-as no contexto sociocultural do Portugal da Regeneração.

Em vista disso, no capítulo “O pictórico n’*Os Maias*” reiteramos o anticlericalismo através do retrato do padre Vasques, que, confrontado com Mr. Brown, nos remete à problemática da educação, sempre muito fortemente representada na obra de Eça de Queirós, e ainda ovacionada pelo retrato de um elegante filho “dum *clergyman* da Igreja inglesa do Porto” (QUEIRÓS, 2017, p. 196). Ele chama-se Craft e tem uma vida exuberante, vive em uma quinta rodeado de bricabraques e, conforme observação de Ofélia Paiva Monteiro, tem uma “bizarra alcova de dormir” (MONTEIRO, 1990, p. 28), “de luxo estridente e sensual” (QUEIRÓS, 2017, p. 444).

No entanto, os bricabraques também atraem Carlos Eduardo, que teve uma educação britânica. Craft, de certa forma, “representa o temperamento e a formação vital britânica” (REIS, 2006, p. 65). Traz consigo um comportamento diletante, uma vida ociosa, que o coloca em igualdade com Carlos. Idênticos gostos, idênticos no diletantismo, com o agravo de

Craft ao final ter-se arranjado numa “bonita casa ao pé de Richmond e está muito avelhado [queixando-se] muito do fígado. E, desgraçadamente, [carregando] demais nos álcoois” (QUEIRÓS, 2017, p. 683).

Trouxemos ainda o retrato da soberba e da degeneração de um povo através de Dâmaso Salcede, representado sempre por adjetivos depreciativos. Carlos Reis afirma que só a Dâmaso Salcede “pode caber um lugar de cúpula no meio social lisboeta, já que estamos quase com uma alegoria dos vícios mais perniciosos que infestam a Lisboa da Regeneração” (REIS, 2006, p. 63): “Desde moço fora célebre, na capital, por pôr casas a espanholas...” (QUEIRÓS, 2017, p. 230).

A propósito desses retratos sociais, de caráter educacional, em seus aspectos fundamentais, eles revelam as relações de afinidade e de rejeição com o realismo-naturalismo. Cada personagem com sua especificidade nos mostrou uma posição social.

Aprendemos com Eça de Queirós que “contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas”² (QUEIRÓS, 2000, p. 141), e que é preciso para isso, com a liberdade das paixões, em nome da arte, também mostrar a verdade, por mais feia que ela possa parecer, porque a “arte estuda o homem” (QUEIRÓS, 2000, p. 165) “na pura verdade do corpo e da alma” (QUEIRÓS, 2000, p. 165) para nos reconhecer a nós próprios e não sermos “a cópia de um costume” (QUEIRÓS, 2000, p. 165)³.

O retrato do burguês da sociedade portuguesa finissecular, através de Carlos Eduardo da Maia, se faz também pelo que este diz ao amigo João da Ega: que “Paris era o único lugar da terra congénere com o tipo definitivo em que ele se fixara: ‘o homem rico que vive bem’” (QUEIRÓS, 2017, p. 694). No retrato da Paris oitocentista mais um traço de si mesmo:

Passeio a cavalo no Bois; almoço no Bignon; uma volta pelo boulevard; uma hora no club com os jornais; um bocado de florete na sala de armas; à noite a *Comédie Française* ou uma *soirée*; Trouville no verão, alguns tiros às lebres no inverno; e através do ano as mulheres, as corridas, certo interesse pela ciência, o *bric-à-brac*, e uma pouca de *blague*. Nada mais inofensivo, mais nulo e mais agradável (QUEIRÓS, 2017, p. 694).

Certamente Paris não era só isso.

No Ramalhete, sim, Carlos via a degradação: “Em baixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de inverno, tinha a melancolia de um retiro esquecido que já ninguém ama: uma ferrugem verde de humildade cobria os grossos membros da Vénus Citereia” (QUEIRÓS, 2017, p. 691). No Ramalhete, sim, Carlos via as sombras dos que por ali tinham

² Carta aos condes de Arnoso e de Sabugosa de 08/02/1895.

passado, com suas histórias de heroísmo e de miséria, histórias trágicas e prosaicas, cômicas e tristes, claras e imprecisas.

A ideia inicial do projeto era analisar a partir da descrição literária a personagem de ficção e dela extrair o retrato pictórico, ou seja, a ideia era retirar o retrato de dentro da narrativa. Para isso, procuraríamos entender a proporção e a importância do retrato pictórico na vida do indivíduo e avaliar se realmente o nosso autor tinha alguma familiaridade com a arte do retrato, porque, até então, isto ainda não estava claro para nós.

Os autores na área de História da Arte, como, por exemplo, E. H. Gombrich, e de História Social da Arte e da Literatura, como é o caso de A. Hauser, abriram os caminhos para entendermos, de alguma forma, os principais artistas plásticos que talvez pudessem, com sua arte, influenciar no modo como Eça de Queirós pintava suas personagens e os espaços físicos n' *Os Maias*.

Aos poucos os teóricos de literatura foram nos mostrando as similitudes entre literatura e arte pictórica em Eça de Queirós; que ele tanto admirava quanto fazia uso em seu discurso literário. No entanto, não foi exatamente com o nosso olhar inicial e com a ideia inicial que chegamos até aqui. Durante o processo tivemos muitas dificuldades. Não necessariamente de extrair o retrato, mas por se tratar d' *Os Maias* e principalmente de Eça de Queirós. Um autor enigmático, ambíguo e sempre impreciso, que nos fez alargar a pesquisa, nos tirando do olhar do senso comum para fazermos uma leitura das personagens que pareciam saltar da obra e postarem-se numa tela a cada descrição pormenorizada.

Para a análise do narrador, ao descrever as atitudes culturais, políticas, sociais e literárias, recorreremos aos mais importantes estudiosos da obra de Eça de Queirós. Precisávamos também ter uma visão crítica sobre o Portugal de Eça, e não romancear as personagens, as cenas e até o lirismo que vimos em Carlos Eduardo.

Sem os críticos que nos antecederam não conseguiríamos interpretar aquilo que revela o discurso literário. Para entendermos o processo de construção da personagem e conseguirmos encontrar a ideia, a forma pela qual o romancista trabalhou a descrição literária para construir o retrato pictórico, nos valem da bibliografia de Carlos Reis e de Paulo Franchetti. E nos apoiamos nas leituras que fizemos de Irene Vaquinhas, Isabel Pires de Lima e Maria Helena Santana para entendermos a sociedade burguesa, o fastio que a levava para uma entediante falta de continuísmo; e, no âmbito do feminino, com Ofélia Paiva Monteiro, nos debruçamos sobre a enigmática e paradoxal Maria Eduarda.

³ QUEIRÓS, Eça de. "As artes plásticas em Portugal"; "A pintura em Portugal". In: BERRINI, 2000.

A diferença do ponto de partida para o ponto de chegada é que pretendíamos estudar o indivíduo, sua atitude comportamental, a sociedade burguesa, no público e no privado, no Portugal finissecular. Alcançamos, no entanto, também, alguns aspectos do público de forma geral, do cotidiano, das corridas de cavalos, das partidas de *whist* em casa de Afonso da Maia, do Teatro São Carlos, do encontro dos homens no Hotel Central e das *soirées*. Enveredamos pelo retrato físico e psicológico dos protagonistas e nos detivemos por vezes nas personagens secundárias.

De início pensamos em trabalhar com o retrato pictórico, pois tínhamos a lembrança do retrato da condessa de Runa, sogra de Afonso da Maia, e do retrato de Pedro da Maia. O que nos fez mudar o caminho foram os nomes dos artistas plásticos citados, as imagens remetendo aos artistas mais aclamados daquele século, inclusive, Simon-Mathurin Lantara, artista plástico do século XVIII. A tela de Constable, citada no início do romance e retomada no clímax da trama por Castro Gomes, ao revelar a identidade de Maria Eduarda, pesou na nossa decisão final de embrenharmos pelas artes plásticas de forma mais ampla. Foi neste caminho que chegamos a um Eça de Queirós voltado para as artes plásticas, frequentador dos *salons* de Paris.

O estudo da arte do retrato n’*Os Maias* serviu não somente para aprofundar o conhecimento da obra e de suas personagens enigmáticas, mas mais ainda para conhecermos ou lembrarmos o autor, que dedicou toda sua vida a falar para alguém. Ler sua escrita em vários suplementos de pesquisa foi como ver imagens dos lugares e de pessoas e passear deambulando por uma descrição literária, como se estivéssemos numa obra de arte, e estávamos. Vimo-nos diante de um retrato pictórico toda vez que líamos a descrição minuciosa de uma personalidade ou de um lugar.

Com isso, tivemos a oportunidade de conhecer sua humanidade e a exposição que fez daquelas caricaturas do romance. Suas ideias e pensamentos revolucionários sobre literatura e arte não ficaram obsoletos. Ao contrário, servem como referência para olharmos a intimidade da cidade como se lá estivéssemos e pudéssemos conversar e conhecer muitos Afonsos, muitos Alencares e muitas Marias, com suas histórias de vida. É a arte representando a verdade do cotidiano.

Para entendermos as técnicas de pintura realista em Portugal nos debruçamos sobre a ruptura com a tradição da arte na Europa e vimos que esse processo não aconteceu de súbito, pois, embora o artista quisesse imprimir o comportamento social, a maioria deles prosseguira com as suas encomendas — afinal, precisavam manter-se — de aristocratas que queriam ser

retratados para sempre na galeria de antepassados, decorar suas casas de campo e palacetes, com obras que remetessem à arte acadêmica renascentista ou romântica.

Através da *História de Portugal*, coleção coordenada por José Mattoso, vimos que Miguel Ângelo Lupi foi o responsável pela transição do romantismo para o realismo. Na ocasião, como já relatamos, formou-se o Grupo do Leão, cujos membros, “a partir de 1881 até 1888 realizaram anualmente exposições de quadros marcados para uma temática simples, pela luminosidade das paisagens e pelo tratamento do cotidiano, numa ruptura clara com o passado” (MATTOSO, 1998, p. 676) — com a participação de Columbano, com coleções de retratos, em sua maioria femininos, hoje expostos no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (FRANÇA, 1990, p. 264-282). Ainda destacaram-se, introduzindo o naturalismo em Portugal, Silva Porto e Marques de Oliveira, que partiram para Paris em 1873 (FRANÇA, 1990, p. 28).

Ainda para entendermos as ideologias retratísticas dos literatos de épocas tão distintas, lemos a *Antologia do retrato*, de Emile Cioran, que de forma muito precisa nos indicou a dificuldade de se retratar uma personagem: “dar uma imagem dessa arte tão árdua de fixar um personagem, de lhe desvendar os mistérios sedutores e tenebrosos, nos levaria a conhecer uma variedade de humanos” (CIORAN, 1998, p. 9). Então, nossa curiosidade, embora aguçada pela descrição literária excepcional de Eça de Queirós, foi instigada a não querer explicar o inexplicável: o ser humano, o seu interior; mas apenas fazer a leitura que preservasse os enigmas e contradições impressos por Eça.

Para os aspectos da sexualidade abordados também em nosso trabalho nos concentramos na leitura da *História da sexualidade*, de Foucault, e de *As mulheres ou os silêncios da história*, de Michelle Perrot, que nos assinalaram os preconceitos e as dificuldades da mulher no século XIX — além de Isabel Pires de Lima, Maria Helena Santana e Sérgio Nazar David, já citados, que marcam o quanto a sexualidade afetava também o comportamento masculino.

E para nos agradecer e nos revelar toda uma vida de pesquisador, o próprio Eça nos guiou com o manual coordenado por Beatriz Berrini, *Eça de Queiroz. Literatura e arte. Uma antologia*, pelo qual tivemos o suporte de que precisávamos para confirmar a sátira que Ofélia Monteiro citou em seu artigo “A poética do grotesco e a coesão estrutural de ‘Os Maias’”, em que Eça de Queirós, em carta ao amigo Fialho de Almeida, em tom de ironia e humor, colocasse no papel de satanás pela crítica ao romance, e diz: “eu sou aquele porco-sujo que pretende que as mulheres de Lisboa têm amantes, e que, nos jantares de sociedade, em vez de

discutirem Hegel, o positivismo, e a psicologia das religiões, falam de criadas e de cabeleireiros!” (QUEIRÓS, 2017, p. 347).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *Dicionário de tipos e personagens de Eça de Queiroz*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- AMORIM, Claudia (Org.). *O Marrare*, ano 2, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, jun. 2002.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada. Da Renascença ao século das luzes*. v. 3. Organização de Roger Chartier e tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução e prefácio de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1971. (Coleção Signos).
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)
- BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz. Literatura e arte. Uma antologia. Obras clássicas da Literatura Portuguesa. Século XIX*. Apresentação e organização de Beatriz Berrini. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- CASTRO, Zília Osório de. "Introdução". In: *Revista de Estudos Sobre a Mulher: Faces de Eva*, n. 3. Lisboa: Edições Colibri/Universidade Nova Lisboa, 2000.
- CIORAN, E. M. *Antologia do retrato. De Saint-Simon a Tocqueville*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva. Estudos queirosianos*. v. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DORE, Helen. *A arte dos retratos*. Tradução de Bazán Tecnologia e Linguística. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- FIGUEIREDO, Mônica. Por entre rendas, joias e perfumes de jasmim: a moda segundo Eça de Queirós. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCISCO, Elisabete Campos Correia. Entre a ficção e a realidade: um olhar histórico sobre as personagens queirozianas. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. 3. ed. Lisboa: Bertrand Editora; Venda Nova, 1990. v. 1 e 2.

_____. *O essencial sobre Columbano Bordalo Pinheiro*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007.

GEORGES, Didi-Huberman. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora: 2011.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

_____. Pintar com palavras. Eça, a pintura e ‘idolatria da forma’. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.

_____. Eça, o realismo e a pintura: ‘uma prosa como ainda não há!’. *Revista Metamorfose*, 2015. p. 34. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfose/article/download/5073/3741>. Acesso em: 10 ago. 2018.

LOURENÇO, Eduardo. *As saias de Elvira e outros ensaios*. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 2006.

MARTINS, António Coimbra. Eça e Paris. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Edição Eça de Queirós, Lisboa, n. 9/10, abr.-set. 2000. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no09-10-eca-de-queiros.html>. Acesso em: 09 fev. 18.

MATOS, A. Campos. *Dicionário de citações de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

_____. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Organização e coordenação de A. Campos Matos. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

_____. *Eça de Queiroz. Fotobiografia. Vida e obra*. 2. ed. revista. São Paulo: Leya, 2010.

MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal*. v. 5. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MONET, Claude. *Monet*. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. A poética do grotesco e a coesão estrutural de ‘Os Maias’. In: *Leituras d’Os Maias*. Coordenação de Carlos Reis. Coimbra: Liv. Almedina, 1990.

_____. ‘Realidade’ e ‘arte’: um pintor interroga-se sobre a ‘representação artística n’A *tragédia da Rua das Flores* de Eça de Queirós. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.

MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

NEMÉSIO, Vitorino. *Portugal, a terra e o homem. Antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005.

_____. *Os excluídos da história. Operários, mulheres e prisioneiros*. Seleção de textos e introdução de Maria Stella Martins Bresciani. Tradução Denise Bottimann. 7. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Lisboa: Aillaud & Lellos, 2017.

_____. As artes plásticas em Portugal; A pintura em Portugal. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz. Literatura e arte. Uma antologia. Obras clássicas da Literatura Portuguesa. Século XIX*. Apresentação e organização de Beatriz Berrini. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000.

_____. *Correspondência*. Porto: Lello & Irmão, 1925.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

_____. *Introdução à leitura d’Os Maias*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2006.

_____. *História da Literatura Portuguesa*. Direção de Carlos Reis.. Lisboa: Publicações Alfa, 2001a. v. 5.

_____. *História da Literatura Portuguesa*. Direção de Carlos Reis. Lisboa: Publicações Alfa, 2001b. v. 6.

_____. Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás Alencar. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.

RIBEIRO, Flávio Cavaca Lopes. *A seleta paleta de Cesário Verde*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SANTANA, Maria Helena; LOURENÇO, António Apolinário. Na intimidade do leito. Comportamentos sexuais e erotismo. In: MATTOSO, José (Dir.). *História da vida privada. A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

_____. *Upstairs-downstairs: as criadas, o género e a classe no realismo português*. In: *O século do romance. Realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coordenação de António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://www.uc.pt/clp>. Acesso em: 08 maio 2018.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1982.

SILVA, António Garcez. Eça e o impressionismo. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Edição Eça de Queirós, n. 9/10. Lisboa, abr.-set. 2000. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no09-10-eca-de-queiros.html>. Acesso em: 09 fev. 18.

VAQUINHAS, Irene. Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX. In: *Revista de Estudos Sobre a Mulher: Faces de Eva*, n. 3. Lisboa: Edições Colibri; Universidade Nova Lisboa, 2000.

_____. A família, essa 'pátria em miniatura'. In: MATTOSO, José (Dir.). *História da vida privada. A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

XAVIER, Elaina Carla Silva Xavier. *Ninguém morre de fome em Portugal? Pobreza e mobilidade social na obra de Eça de Queirós (1878-1888)*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: file:///C:/Users/ivane/Desktop/LITERATURA%20PORTUGUESA-UERJ_MESTRADO/ELAINA%20CARLA_nINGUEM%20MORRE%20DE%20FOME%2. Acesso em: 20 ago. 2018.

ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Oficina das Artes, 1989.

ANEXO A - *A banhista de Valpinçon*



A banhista de Valpinçon, de Jean-Auguste Dominique Ingres, 1808. Óleo sobre tela. Fonte: GOMBRICH, 2008, p. 505.

ANEXO B - Eça de Queirós

Eça de Queirós por Columbano Bordalo Pinheiro, 1899. Pastel para xilogravura da *Revista Ilustrada* de 1890. Fonte: MATOS, 2010, p. 300.

ANEXO C - *Bonjour Monsieur*



Bonjour Monsieur, de Gustave Courbet, 1854. Óleo sobre tela. Fonte: GOMBRICH, 2008, p. 510.

ANEXO D - *Carlos Eduardo da Maia*



Carlos Eduardo da Maia, personagem protagonista de *Os Maias*, de Vanessa Angelo, 2018. Aquarela sobre papel Canson. Fonte: Acervo particular.

ANEXO E - Retrato de Philibert Rivière

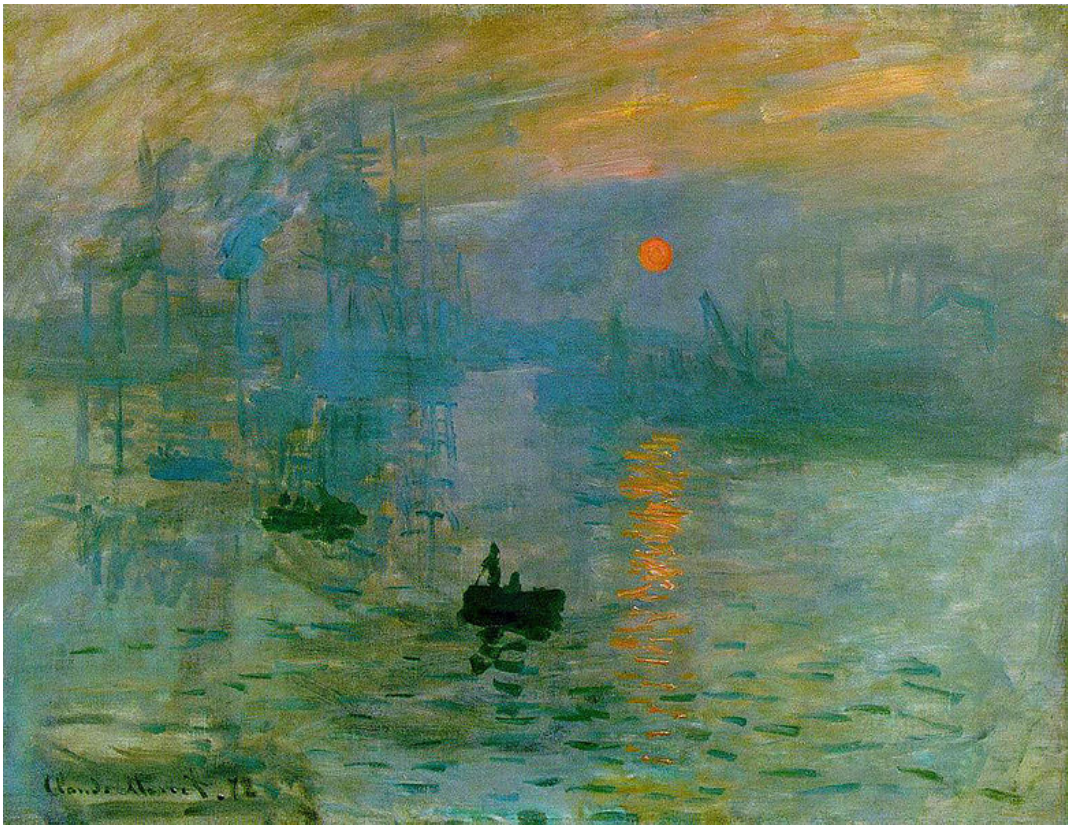


Retrato de Philibert Rivière, de Jean-Auguste Dominique Ingres, 1805. Óleo sobre tela. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Philibert_Rivi%C3%A8re. Acesso em: 09/02/2018.

ANEXO F - A carroça de feno

A carroça de feno, de John Constable, 1821. Óleo sobre tela. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/salados-professores/a-carroca-de-feno-john-constable/#more-11721>. Acesso em: 09/02/2018.

ANEXO G - *Nascer do sol*



Nascer do sol, de Claude Monet, 1873. Óleo sobre tela. Fonte: MONET, Claude. *Monet*. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011.

ANEXO H - Maria Eduarda

Maria Eduarda, personagem protagonista de *Os Maias*, de Vanessa Angelo, 2018. Aquarela sobre papel Canson. Fonte: Acervo particular.

ANEXO I - Estação do Louvre



Estação do Louvre, de Claude Monet, 1867. Óleo sobre tela. Fonte: MONET, Claude. *Monet*. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011, p. 57.

ANEXO J - O passeio

O passeio, de Claude Monet, 1875. Óleo sobre tela. Fonte: MONET, Claude. *Monet*. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011, p. 94.

ANEXO K - Retrato de Maria Cristina Bordalo



Retrato de Maria Cristina Bordalo, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1912. Óleo sobre tela. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018.

ANEXO L - Retrato de Ida Bordalo Pinheiro e Virgínia Lopes de Mendonça



Retrato de Ida Bordalo Pinheiro e Virgínia Lopes de Mendonça, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1910. Óleo sobre tela. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018.

ANEXO M - A chávena de chá

A chávena de chá, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1898. Óleo sobre madeira. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018.

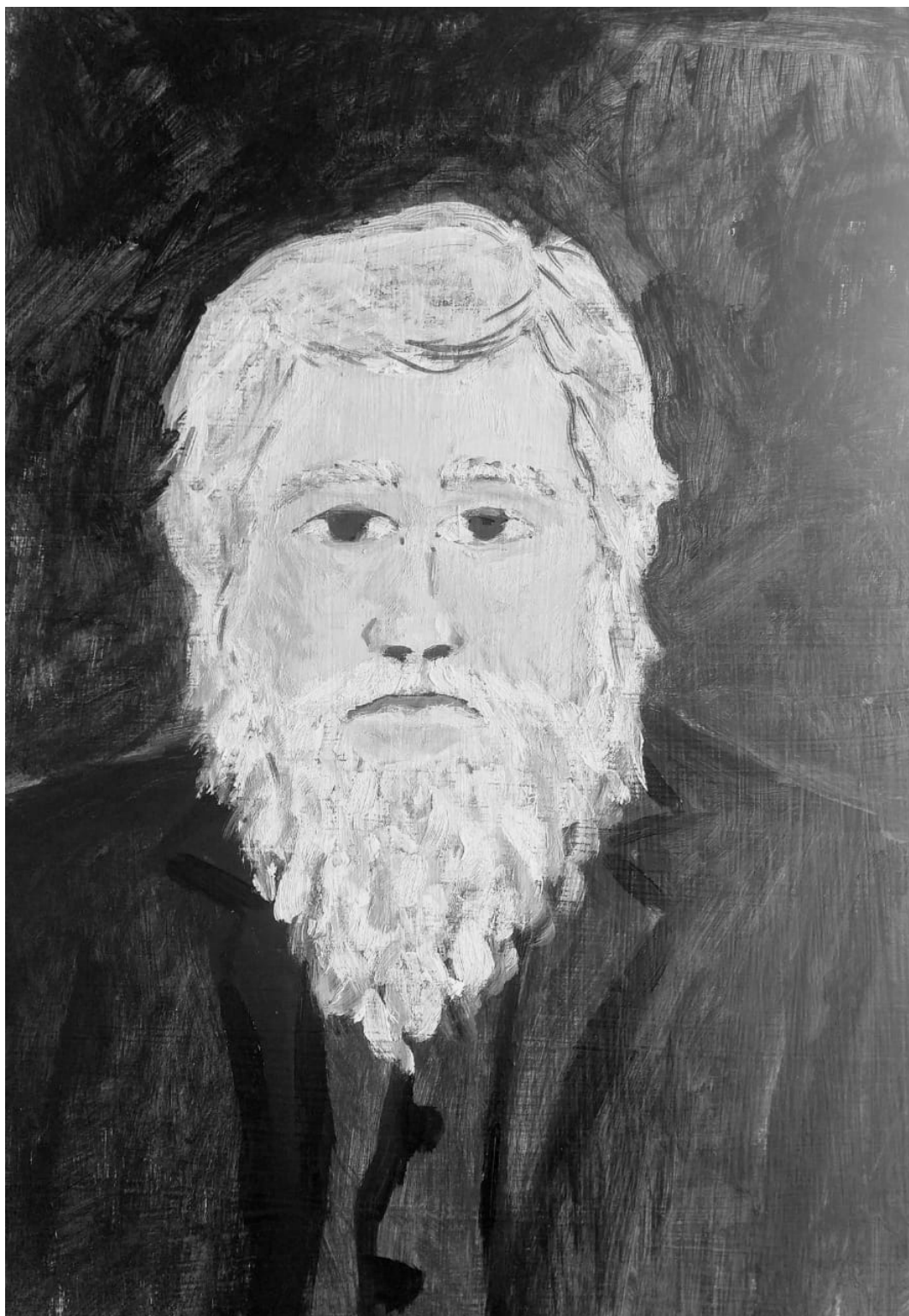
ANEXO N - O Grupo do Leão

O Grupo do Leão, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1885. Óleo sobre tela. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018.

ANEXO O - A luva cinzenta

A luva cinzenta, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1881. Óleo sobre tela. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/29/artist>. Acesso em: 10/04/2018.

ANEXO P - Afonso da Maia



Afonso da Maia, de Leyr de Carvalho, 2018. Acrílica sobre tela. Fonte: Acervo particular.

ANEXO Q - *As ninfeias*

As ninfeias. 1. *Manhã*. 2. *Manhã com salgueiros*. 3. *As nuvens*, de Claude Monet, 1901. Óleo sobre tela. Fonte: MONET, Claude. *Monet*. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011, p. 143.

ANEXO R - *As corridas de Longchamp*



As corridas de Longchamp, de Édouard Manet, 1865. Litogravura. Fonte: GOMBRICH, 2008, p. 516.

ANEXO S - *Os Vencidos da Vida*



Os Vencidos da Vida, por Bobone, 1900. Fotografia. Fonte: MATOS, 2010, p. 210.