

Lendo e escrevendo imagens



DAS LINHAS QUE COSTURAM A FICÇÃO: O SÉCULO XIX ATRAVÉS DAS ROUPAS

Monica do Nascimento Figueiredo*

Ah! se já perdermos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir [...]

Como, se na desordem do armário embutido
Teu paletó enlaça o meu vestido
E o teu sapato inda pisa no meu

Como, se nos amamos feitos dois pagãos
Meus seios inda estão nas tuas mãos
Me explica com que cara eu vou sair [...]
(*Eu te amo*, Chico Buarque de Holanda).

Quando os livros se tornam objetos de amor, o necessário distanciamento crítico exigido pela leitura acadêmica tende a ser preterido em favor do exercício de um prazer que não se cansa de percorrer as mesmas páginas em busca daquilo que já se conhece e que, não raras vezes, nos surpreende ao ser capaz de apontar para a existência dum outro tanto que até ali havia passado despercebido: reler é atualizar um gozo já vivido e constatar que os livros nunca deixam de ser inéditos. A verdade é que quando gostamos de um livro, firmamos um estranho contrato de fidelidade que muitas vezes impede que nossos olhos busquem por outros *casos de amor*. Reconheço que é esta a minha relação com *Os Maias* de Eça de Queirós.

Publicado em 1888, depois de longa e tumultuada gestação, o livro é considerado pela crítica queirosiana a obra-prima de Eça, funcionando como marco da *virada* na produção de um autor que, supostamente livre e desimpedido das exigências da escola naturalista, encontraria a maturidade de sua escrita. Mesmo duvidando da existência de *dois eças* por motivos que não caberiam no espaço deste texto, creio que *Os Maias* são um livro inesquecível, não só pela presença de um enredo que extrapola qualquer intenção meramente programática – não se pode esquecer de que o romance foi primeiramente projetado como parte integrante

* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2012 publicou pela editora Língua Geral o livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*.

das «Cenas da Vida Portuguesa» –, mas também pelo caráter inovador que a linguagem estética adquire ao longo das mais de setecentas páginas que compõem a monumental «pintura *a fresco*»¹, planeada por seu autor. Ademais, ler *Os Maias* é experimentar uma excursão por emoções que, trágicas, cômicas ou simplesmente banais, recuperam a precariedade da condição humana.

Desta vez, o que me fez retornar à história da família Maia foi outro livro, o de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. O texto, claríssimo desde seu título, faz uma recuperação da história do traje na era vitoriana, mostrando que a evolução da moda oitocentista foi fortemente motivada pelas profundas alterações sociais, econômicas, políticas e históricas vividas no Ocidente pela aburguesada sociedade do século XIX. Se por um lado, em seus primórdios, o surgimento da roupa pode ser parcialmente explicado por razões de pudor, ou por motivos ligados à sobrevivência humana, por outro, não se pode duvidar de que foi como veículo de distinção de classes e de exibição de poder que a roupa deixou de ser meramente um abrigo para o corpo, ou uma resposta à suposta vergonha humana para se tornar um complexo sistema que atende pelo nome de *moda*.

O desenvolvimento técnico-industrial e o aumento avassalador da produção alteraram as condições de vida de milhões de indivíduos que começaram a ser chamados de consumidores. A partir dos oitocentos, ser um consumidor torna-se *sintoma* da cidadania vivida dentro de uma realidade altamente competitiva, mecanizada e produtiva; por outras palavras, o poder aquisitivo determina a partir de então o lugar de cada indivíduo na pirâmide social. O século XIX experimentará uma série incontável de revoluções que alterarão as relações dos grupos sociais, bem como abalarão a própria relação do indivíduo consigo mesmo, fazendo com que «o choque do novo» se torne «uma assinatura da época». Mais do que serem apenas um fenômeno social, as mudanças sofridas pela realidade oitocentista também modificaram o panorama cultural existente, pois «as artes, a música e a literatura mostraram-se igualmente voláteis» (GAY, 2001, p. 16), originando o surgimento de toda uma *produção* – logo vista como mercadoria rentável – que apostava no refinamento do gosto, no controle das emoções e na valorização das ditas boas maneiras.

É neste esforço de *contenção + cortesia* que a moda ajudará aos burgueses a firmarem para si uma imagem que o século XXI ainda não conseguiu ultrapassar. A invenção da máquina de costura, a criação dos primeiros catálogos de moda, o surgimento da figura do estilista, as lojas de departamentos e os popularíssimos

¹ Em carta a Oliveira Martins, datada de 10 de Maio de 1884, Eça de Queirós escrevia: «Eu continuo com *Os Maias*, essa vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã, e que me há-de talvez valer o nome de Miguel Ângelo da sensaboria.» (QUEIRÓS, s/d₂, p. 56)

manuais de boas-maneiras são modificações que fazem com que a roupa e seus adereços se tornem cada vez mais um *bem* ao alcance de muitos, ao mesmo tempo em que cria a dependência do indivíduo com a sua aparência. É através da relação do homem com os objetos que a história também se inscreve, pois o consumo, mais do que uma forma exclusiva de alienação – como quiseram crer os marxistas da primeira hora ou os mais arrivistas –, não deixa de ser uma «maneira de reconciliar o sujeito com o objeto, a interioridade com a exterioridade» (ROCHE, 2000, p. 16), afinal qualquer objeto «contém engenhosidade, escolhas, uma cultura» e, portanto, não pode ser visto apenas como local de nossa alienação, mas antes o «meio de um processo criativo» (ROCHE, 2000, p. 19) que aponta para a relação do indivíduo com o social.

No afã de se tornarem burgueses, os pequenos da classe média insistiam na sua distinção do proletariado esfarrapado e mal vestido. Por isso, copiar o vestuário da burguesia mais abastada era uma forma de deixar claro aquilo que não se queria ser. Os burgueses estabelecidos viam nos seus trajes sóbrios e negros um reflexo da seriedade desejada para a sua condição social, ao mesmo tempo em que apostavam na menos discreta vestimenta de suas mulheres que – imobilizadas por anáguas, espartilhos e crinolinas –, comprovavam o quanto o ócio era uma prerrogativa privilegiada de sua classe social. Os exageros que sempre marcaram a roupa dos poderosos – e não foi diferente na época vitoriana – estiveram a serviço de um significado preciso, pois as mangas imobilizantes, as caudas longuíssimas, os espartilhos sufocantes, a amplidão das saias, as unhas compridas, os saltos altos, as luvas excessivamente apertadas, enfim, toda roupa com peso e com tamanho desmedidos mostrava a quem quisesse ver, através do visível desconforto, que aquele que a trajava estava de fato afastado de qualquer forma de trabalho produtivo, pertencendo com isso à classe privilegiada, porque condenadamente ociosa.

A «vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligível uma série de idéias» (SOUZA, 2005, p. 125), por isso, a roupa desde cedo ultrapassou as funções primárias de proteção ou de pudor. A era vitoriana fez da moda um sistema de significação que «aprendeu a jogar com todas as possibilidades da linguagem para acelerar o consumo» (ROCHE, 2000, p. 257), acarretando para o futuro das sociedades burguesas a mitificação de um discurso que *naturalizou*, tornou *razão* e que *esvaziou* a diversidade dos sentidos daquilo que antes poderia ser compreendido de variada maneira. A moda no mundo burguês torna-se um *mito*, *fala despolitizada* assentada numa razão absoluta que impede o salutar confronto de sentidos. Como afirma Barthes, «o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação» (BARTHES, 1993, pp. 163-164).

Barthes acreditava que a burguesia foi capaz de construir para si uma representação, ou antes, uma imagem que se firmou como universal porque se ergueu

sob os progressos técnicos e científicos que propiciaram uma transformação ilimitada da natureza. A natureza «transformada» cimentou-se como razão, abrindo espaço para uma forma de percepção precária que iria apostar na máxima «assim é porque deve ser», ou por outras palavras, «a ideologia burguesa é cientista ou intuitiva, constata o fato ou reconhece o valor, mas recusa a explicação: a ordem do mundo é suficiente ou infável, nunca significativa» (BARTHES, 1993, p. 162).

Não se pode afirmar que Eça de Queirós, ao descrever o imenso guarda-roupa que se desdobra ao longo das páginas de *Os Maias*, partia de objetos reais ou, ao contrário, usando a imaginação, as suas descrições acabaram por *realizar* todo o figurino que a narrativa insistentemente explora. O que aqui de perto me interessa é analisar a importância que as roupas desempenham dentro do romance, atuando de forma decisiva na construção do enredo. Negando a condição do detalhe, ultrapassando a função meramente cênica, escapando da condição de índice, creio que o «vestuário escrito» criado por Eça de Queirós deseja (e repito com Barthes), «sobretudo difundir largamente a moda como um sentido» (BARTHES, 1979, p. 9).

Obviamente, Eça era um escritor burguês que escrevia para um público burguês, em pleno século XIX, e como os mais importantes autores seus contemporâneos, não tinha nenhum apreço à classe a que pertencia. Seus livros não pouparam linhas para atacar à burguesia portuguesa, fosse ela precariamente interiorana ou herdeira de um passado de fidalguia. Intuindo aquilo que Barthes depois conceituaria, Eça não duvidou do poder de sedimentação que a ideologia burguesa era capaz efetivar, de modo que encaminhou a sua ficção na direção da *desconstrução da naturalização* dos valores burgueses, por acreditar que o discurso literário poderia intervir criticamente na realidade referencialmente histórica a que pertencia. Como Barthes, o autor de *O crime do padre Amaro* sempre soube que a literatura é o «logro» salutar que liberta o discurso de seu «fascismo» inerente². Ao compor a sua «pintura *a fresco*», Eça fez de *Os Maias* um instrumento estético destinado a desestabilizar as certezas burguesas que compõem os valores, ou melhor, a ideologia que dá corpo à realidade ficcional em que estão inclusas as suas personagens.

² Segundo Roland Barthes: «[...] o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo [...] Plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam a revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. [...] A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.» (BARTHES, 1980, pp. 11-12)

Das roupas à descrição das ruas de Lisboa, o que o leitor tem diante de si é um discurso corrosivo que denuncia a difícil tarefa de se manter vivo diante de um mundo em dissolução.

Eça de Queirós sabia que a roupa foi para sociedade vitoriana uma espécie de *investidura* que qualificava aqueles que não desfrutavam do antigo direito de nascimento, mas antes competiam ferozmente para sobressaírem numa realidade em que cada um agora *era o que tinha*: é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, «que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves» (SOUZA, 2005, pp. 20-21).

Diante de tão profundas e rápidas transformações resta saber como Eça de Queirós *vestiu* suas personagens. Um recurso que parece ser usado em todo livro é o da apresentação da personagem a partir daquilo que está vestindo. Chama a atenção que mais do que qualquer outro elemento seja a roupa o ponto de partida do narrador que, propositadamente, faz com que cada personagem *entre em cena* acompanhada de uma minuciosa descrição de seu traje. Muitas vezes a roupa será adjetivada no lugar do sujeito, o que faz com que se mantenha uma contaminação semântica que não permite que se separe *aquilo* que se veste de *quem* o veste. Vejamos como exemplo: «[...] Ega esperava, sentado no divã de marroquim, e conversando com um rapaz, baixote, gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastrão azul-celeste. O Craft conhecia-o; Ega apresentou a Carlos o Sr. Dâmaso Salcede [...]» (OM, p. 157)³. O trecho, recortado ao acaso, faz parte de uma das inúmeras descrições que acompanham Dâmaso, («rapaz de fortuna, filho do velho Silva, o agiota» – OM, p. 177), 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, p. 189), de certo por intuir que só exteriormente poderia ousar parecer com o herdeiro de uma antiga e ilustre família portuguesa.

A roupa é para Eça mais que um índice usado na composição de suas personagens, ela é uma continuação do corpo e, como tal, um vigoroso argumento que diz aquilo que o narrador se furta em afirmar. Manuel Monforte, «o negreiro»⁴,

³ Para as citações do texto, utilizarei a abreviação OM, seguida do número da página.

⁴ Cito: «O papá Monforte era dos Açores: muito moço, uma facada numa rixa, um cadáver a uma esquina tinham-no forçado a fugir a bordo de um brigue americano. [...] Enfim, quando reapareceu à face dos céus, comandava o brigue *Nova Linda*, e levava cargas de pretos para o Brasil, para Havana e para a Nova Orleães. Escapara aos cruzeiros ingleses, arrancara uma fortuna da pele do africano, e agora rico, homem de bem, proprietário, ia ouvir a Corelli a S. Carlos.» (OM, pp. 24-25)

perpassará toda a narrativa como uma sombra silenciosa. O passado que explica o seu enriquecimento é recuperado somente uma vez no livro, mas o mal-estar e o incômodo que o presente enriquecido e aburguesado lhe traz são *descritos* insistentemente através da impostura de suas roupas, escolhidas pela filha no desejo de apagar os vestígios da origem do pai. As roupas são para Manuel Monforte não um sinal de melhoria, mas antes uma eterna acusação da qual não consegue escapar. No São Carlos: «o papá nunca lhe dava o braço: seguia atrás, entalado numa grande gravata branca de mordomo, parecendo mais tisonado e mais embarcado na claridade loira que saía da filha, encolhido e quase apavorado, trazendo nas mãos o óculo, o libreto, um saco de bombons, o leque e o seu próprio guarda-chuva» (OM, pp. 21-22). Incapaz de tornar a roupa uma segunda pele, Manuel Monforte padece da exclusão que se abate sobre toda sorte de párias, sobre todo aquele que não consegue copiar – por ausência de recursos ou por simples incompetência – o estilo e a moda burgueses.

De fato, não basta trajar o preto para ser um burguês modelar. Alencar é propositalmente vestido *para fora* do tempo, guardando na falhada cabeleira branca e no vasto bigode um anacronismo que é puro romantismo⁵, romantismo este que será valorizado ao final do livro⁶, quando for visto como bem intencionado e legítimo se comparado aos modismos artificiais que povoam a Lisboa provinciana e *carnevalizada* da Regeneração. Se a roupa é linguagem, uma bota deformada pode *dizer* muito de Portugal:

Ega esfregava as mãos. Sim, mas preciosos! Porque essa simples forma de botas explica todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de idéias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico do alfinete. (OM, p. 706)

⁵ Cito: «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 de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre.» (OM, p. 159)

⁶ Cito: «Mas Carlos agora também contemplava o Alencar. E parecia-lhe mais bonito, mais poético, com sua grenha inspirada e toda branca, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções... – Estás típico, Alencar! Estás a preceito para a gravura e para a estátua...» (OM, p. 692)

Mas se muito se fala das roupas e dos apetrechos de alguns personagens, outros carecem de melhor descrição. É de espantar que esta economia recaia justamente sobre *os corpos* de Pedro e de Afonso da Maia, elementos fulcrais para o desenvolvimento da narrativa. Para além dos olhos, dos cabelos e de um retrato num canto esquecido, muito pouco se sabe do aspecto físico de Pedro e dos objetos que o revestem. Enevoadado pela presença *sísmica* de Maria Monforte, parece que desde o início Pedro estava condenado a ser uma lembrança difusa. No caso de Afonso, o silêncio narrativo pode ser explicado pela imutabilidade do personagem, afinal se há na narrativa um marco de seguridade e de fortaleza ele está fincado no corpo de Afonso da Maia. As poucas descrições que atentam para o que traja avô repetem um discurso de simplicidade que foge à ostentação e que parece imune ao passar da moda. Afonso, com sua «coçada quinzena de veludilhão» (OM, p. 12) não cede às exigências burguesas, não precisando da roupa para garantir o seu lugar num mundo que lhe foi oferecido por suposto direito de nascimento.

Mas em matéria de moda masculina, não há mesmo como competir com o vanguardismo de João da Ega. Se quiséssemos usar uma classificação contemporânea, Ega é o que poderíamos chamar de *fashion*, mas em *linguagem oitocentista*, o «terror de Celorico» é considerado um representante do dandismo em terras portuguesas. Segundo Michelle Perrot, o dandismo foi uma manifestação decorrente da atmosfera burguesa: «O dandismo representa uma forma ainda mais consciente e elaborada de recusa da vida burguesa [...], ele exacerba a diferença numa sociedade que tende à massificação» (PERROT, 1997, p. 297). O Ega de Coimbra, ou o da jovem maturidade vivida no Ramalhete são o que chamaríamos de iconoclasta, um herdeiro parasitário que ocupa seus dias preocupado em escandalizar por gestos, por discursos e por roupas, a «choldra» que para ele era Portugal. Mais do que qualquer personagem, o amigo de Carlos cedo descobriu que numa sociedade aburguesada, o homem não vale tanto pelo o que tem, porque a imagem de sucesso só estará de fato garantida na consideração que seja capaz de despertar. Escandalizando os rígidos padrões da moda masculina, João da Ega nunca duvidou que na era burguesa, «a distinção econômica do luxo ced[ia] lugar à distinção estética da elegância» (SOUZA, 2005, p. 134).

Firmando-se como exemplaridade do padrão burguês, Carlos Eduardo, um eterno «príncipe da Renascença», encarna o modelo da elegância pautado na sobriedade, na contenção e no refinamento. Se por um lado, as opções de cores, tecidos e cortes eram extremamente reduzidas no que diz respeito ao guarda-roupa masculino, por outro, a elegância era ostentada através dos adereços e de certas atitudes que faziam a distinção entre aqueles que realmente *tinham*, daqueles que esforçadamente *copiavam*. A destoante elegância de Carlos é apropriada somente à sua condição de herdeiro ocioso, por isso ele é um médico a quem ninguém é capaz de creditar uma intenção genuinamente produtiva, diz-lhe um colega: «Você

é muito elegante para médico! [...] Quem é o burguês que lhe vai confiar a esposa dentro de uma alcova?... Você aterra o pater-famílias!» (OM, p. 187)

Neste romance, as roupas não são apenas índices históricos ou sociológicos, elas também são instâncias psicológicas que acabam por denunciar forças inconscientes que se materializam através dos adereços e do vestuário. Maria Monforte, um «modelo de Ticiano», parece *nascida* para seduzir: «quando ela atravessava o salão, os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noite de galas, e, apesar de solteira, resplandecente de jóias» (OM, p. 23). Monforte fere a tolerância burguesa através do excesso. As numerosas jóias e, em particular, os *sanguinários* rubis, as camélias vermelhas que invariavelmente a acompanham, a indiscutível habilidade com os gestos – como saber «embrulhar-se com aquele gesto real o seu xale de Caxemira» (OM, p. 25) –, os inúmeros «cartões de modistas» que guarda, a ousada «cigarrilha perfumada» que fuma «com os homens» nas festas do palacete de Arroios, a competência em insinuar-se diante de um público masculino paralisado por sua beleza, a arguta teatralidade (bastando lembrar o *luto* a que se forçou usar para parecer mais séria diante do marido traído), ou ainda, a sua sombrinha escarlate – que metaforicamente envolve Pedro «como uma larga mancha de sangue alastrado a caleche sob o verde triste das ramas» (OM, p. 30) – são sinais que fazem de Maria Monforte o exemplo mais bem acabado do perigo da sedução feminina⁷.

Resta Maria Eduarda, e quem sabe só ela merecesse este ensaio. Poucas personagens despertaram em seu criador a fascinação que a neta de Afonso foi capaz de despertar. Ao contrário das demais personagens femininas, Maria Eduarda está apartada de qualquer forma de exagero, suas roupas marcam-se pela sobriedade e pela elegância, quase sempre assinaladas pelo preto e pelo branco. A racionalidade, a inteligência, o utilitarismo produtor, o bom gosto e o equilíbrio são sinais de sua personalidade materializados em seu vestuário, aliás, qualidades muito mais viris do que gostaria a sociedade oitocentista que a cercava. Chama atenção o número de vezes em que as roupas da neta de Afonso são descritas como simples, retas e de cores escuras, qualidades que recusam o exagero a que estavam submetidos os corpos femininos, ao mesmo tempo em que dão à sua dona uma humanidade e uma simplicidade que rejeitam o etéreo lugar de deusa destinado a ela pelos olhos apaixonados de Carlos (e também pelos do narrador).

⁷ A criação de uma existência feminina pautada na sedução pode ser explicada historicamente: «tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo [...] procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária» (SOUZA, 2005, p. 100).

Maria Eduarda foi criada para iluminar e o narrador torna isto claro desde sua primeira «aparição»: «num passo soberano de deusa», ela deixa «atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar» (OM p. 157). Muitas são as vezes em que a descrição dos aspectos físicos ganha qualidade sinestésica. Mais do que para serem vistas, as imagens são construídas para serem *sentidas* e as roupas da ficção, além de cobrirem o corpo das personagens, também *vestem* os olhos do leitor. Por isso a textura das rendas que envolve o corpo de Maria Eduarda é tão importante⁸, por isso as cores escuras das roupas são molduras eróticas para uma pele branca descrita como «de mármore»⁹, e também por isso, o perfume de jasmim é uma extensão aromática do corpo feminino tão desejado por Carlos.

Uma das cenas mais sensuais do livro é protagonizada por Carlos e as roupas de Maria Eduarda. Ao visitar pela primeira vez os aposentos da irmã durante sua ausência, Carlos penetra na intimidade de uma mulher há muito desejada. Tal qual um amante devotado, ele percorre o desenho das roupas, a forma dos objetos pessoais como quem, metonimicamente, toma posse de um corpo construído por sua imaginação desejante, contando, para isto, com o apoio de um narrador que parece não poupar esforços numa descrição marcadamente erotizada. Vale a pena a longa transcrição:

Carlos ficou só, na intimidade daquele gabinete de toilette, que nessa manhã ainda não fora arrumado. Duas malas, pertencentes decerto a madame, enormes, magníficas, com fecharias e cantos de aço polido, estavam abertas: de uma transbordava uma cauda rica, de seda forte cor de vinho: e na outra era um delicado alvejar de roupa branca, todo um luxo secreto e raro de rendas e baptistes, de um brilho de neve, macio pelo uso e cheirando bem. Sobre uma cadeira alastrava-se um monte de meias de seda, de todos os tons, unidas, bordadas, abertas em renda, e tão leves que uma aragem as faria voar; e no chão corria uma fila de sapatinhos de verniz, todos do mesmo estilo, longos, com o tacão baixo, e grandes fitas de laçar. [...] Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Génova como ele a vira, a primeira vez, apear-se à porta do hotel. O forro, de

⁸ Sobre a mensagem subliminar que as rendas incorporam, Juliana Schmitt afirma: «iniciou-se assim a tendência de se deixar à mostra golas e punhos candidamente brancos e ricamente adornados com renda e babados e vazados. Ele [o branco] é uma testemunha do «por baixo». É o oculto que se mostra. Ele revela o que o traje cobre. O branco, nesse caso, indica uma limpeza particular: a do interior. A roupa branca era representante da pele.» (SCHMITT, 2010, p. 39)

⁹ Cito: «[Maria Eduarda] 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 através da manga justa de sarja, terminando num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor de seus braços.» (OM, pp. 343-344)

cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia: e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de semi-nudez, adiantando em vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofado parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater no coração. Um perfume indefinido e forte de jasmim, de marechala, de tanglewood elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face como um bafo suave de carícia... (OM, pp. 260-261)

Uma pulsão erótica como esta não poderia sobreviver dentro do universo aburguesado a que os irmãos da Maia pertenciam. Não gratuitamente, o romance termina com uma Maria Eduarda enlutada, partindo de Lisboa em silêncio e na direção de um exílio que não foi decisão sua: «vinha toda envolta numa grande peliça escura, com véu dobrado, espesso como uma máscara», «grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava» (OM, pp. 686-687). Mas a narrativa presta a ela e a Afonso da Maia a sua derradeira homenagem. De volta a um Ramalhete abandonado, depois de uma ausência de mais de dez anos, João da Ega encontra entre as ruínas do antigo palacete:

[...] uma caixa de chapéu sem tampa, atulhada de coisas velhas – um véu, luvas desirmanadas, uma meia de seda, fitas, flores artificiais. Eram objectos de Maria, achados nalgum canto da Toca, para ali atirados, no momento de se esvaziar a casa! E, coisa lamentável, entre estes restos dela, misturados como na promiscuidade de um lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia. (OM, p. 708)

Se as roupas são linguagem, o véu, as luvas, a meia de seda, as fitas e as flores artificiais de Maria Eduarda misturadas à chinela de veludo bordada de Afonso soam como uma triste e afetuosa metáfora, que primeiro restitui à neta uma família prematuramente roubada, para depois fazer com que Maria Eduarda e Afonso permaneçam como legítima ruína de uma história que sobreviveu abrigada por uma casa-memória: para ambos, uma merecida herança.

Resumo: A partir da leitura de *Os Maias*, pretende-se analisar as imagens criadas pelo discurso ficcional de Eça de Queirós, partindo da concepção de que todo o vestuário escrito é construído em vista a uma significação. Neste romance, as roupas e seus adereços inscrevem um discurso crítico que reavalia as relações sociais, históricas e

Abstract: *From reading of Os Maias, we intend to analyze images that have been created by the fictional discourse of Eça de Queirós, based on the concept that all «written clothing» is built in view of a signification. In this romance, clothes and its garment subscribe a critical discourse that reconsiders social, historical, and psychological re-*

subjetivas experimentadas pela realidade oitocentista.

relationships experienced by the reality of nineteenth-century.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Literatura Portuguesa Oitocentista, Moda.

Keywords: *Eça de Queirós, Nineteenth-century Portuguese Literature, Fashion.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
— *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.
— *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Guerras do Prazer*, vol. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada. 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d2.
— *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d1.
ROCHE, Daniel. *História das coisas banais. Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
SCHMITT, Juliana. *Mortes vitorianas. Corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010.
SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

