

CLAUDIA BARBIERI

ARQUITETURA DE PALAVRAS.

**Espaço e espacialidade em
A Capital! de Eça de Queiroz.**



Araraquara
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Claudia Barbieri

ARQUITETURA DE PALAVRAS
Espaço e espacialidade em *A Capital!* de Eça de Queiroz

Araraquara / SP

2008

Claudia Barbieri

ARQUITETURA DE PALAVRAS
Espaço e espacialidade em *A Capital!* de Eça de Queiroz

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador:

Prof. Dr. **Sidney Barbosa**

Bolsa: CAPES

Araraquara / SP

2008

Barbieri, Claudia

Arquitetura de palavras: espaço e espacialidade em “A Capital” de Eça de Queiroz / Claudia Barbieri – 2008

175 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Sidney Barbosa

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria. 2. Literatura portuguesa. 3. Queiroz, Eça, 1845-1900. 4. Arquitetura e literatura. I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Claudia Barbieri

ARQUITETURA DE PALAVRAS
Espaço e espacialidade em *A Capital!* de Eça de Queiroz

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovado em 26 / 02 / 2008.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. **Sidney Barbosa** – FCLAr-UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. **Ana Maria Domingues de Oliveira** – FCLAs-UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. **Ricardo Siloto da Silva** – DECiv-UFSCar

AGRADECIMENTOS

Ao professor Sidney Barbosa agradeço primeiramente a abertura, a prontidão e a receptividade com as quais acolheu a orientação deste trabalho. Em segundo, a liberdade e a excelência como a conduziu.

À Capes, cujo auxílio financeiro tornou possível sua realização.

À minha família, origem de tudo.

Ao Paulo, que o viveu.

RESUMO

O espaço, na literatura, vai, além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária. O espaço está presente no texto em si: na espacialidade da página, da linha, do parágrafo; na exploração da forma, do ritmo, da sonoridade das palavras e na plasticidade obtida em sua composição geral. Um espaço que não é descrito, mas inscrito. A relação gerada entre o espaço representacional (casa, rua, quarto) e a espacialidade e o espaço do texto é o foco de estudo deste trabalho, que toma como objeto de análise, o romance queiroziano *A Capital!* (começos duma carreira).

Palavras-chave: Arquitetura e literatura, espaço narrativo, espaço e texto, Eça de Queiroz, literatura portuguesa, espaço queiroziano.

ABSTRACT

The space, in literature, more than characterize the physical and geographical aspects, record data specific cultural, describe the customs and individualize the types human required for the production of the effect of literary likelihood. The space is present in the text itself: the spatiality of the page, the line of the paragraph; in exploiting the way, the pace, the sound of words and plasticity obtained in its composition general. An area that is not described, but inscribed. The relationship generated between the representational space (home, street, fourth) and the spatial and space of the text is the focus of this work, which takes as subject for analysis, the novel *A Capital!* (começos duma carreira), written by Eça de Queiroz.

Keywords: Architecture and literature, narrative space, space and text, Eça de Queiroz, Portuguese literature, Eça de queiroz's space.

Capa e

Contracapa

Arco da Rua Augusta e arcadas da atual Praça do Comércio (antigo Terreiro do Paço).

Figuras presentes no corpo do trabalho

FIGURA 01	Decoração de uma sala de estar, desenhada por Bruce Talbert em 1869.	Página 26
FIGURA 02	Decoração de uma sala de visitas, desenhada por Edward Godwin e publicada no catálogo do moveleiro William Watt, de 1877.	Página 26
FIGURA 03	Trecho do manuscrito de <i>A Capital!</i> , referente ao Capítulo I.	Página 62
FIGURA 04	Trecho do manuscrito de <i>A Capital!</i> , referente ao Capítulo I.	Página 63
FIGURA 05	Trecho do manuscrito de <i>A Capital!</i> , referente ao Capítulo III.	Página 64
FIGURA 06	Trecho do manuscrito de <i>A Capital!</i> , referente ao Capítulo X.	Página 65
FIGURA 07	Folha de rosto da primeira impressão do romance <i>A Capital!</i>	Página 66
FIGURA 08	Jardim de S. Pedro de Alcântara, Lisboa.	Página 87
FIGURA 09	Antigo Hotel Espanhol na Rua da Prata, Lisboa.	Página 87
FIGURA 10	Largo do Carmo, Lisboa.	Página 88
FIGURA 11	Interior do Teatro S. Carlos, Lisboa.	Página 88
FIGURA 12	Seção de um prédio parisiense em 1853.	Página 105

Anexo B

FIGURA 01	Pais de Eça de Queiroz.	Página 154
FIGURA 02	Mãe – Carolina Augusta Pereira d'Eça de Queiroz.	Página 154
FIGURA 03	Pai – José Maria d'Almeida Teixeira de Queiroz.	Página 154
FIGURA 04	Aurora d'Eça de Queiroz.	Página 155
FIGURA 05	Alberto Carlos d'Eça de Queiroz.	Página 155
FIGURA 06	Carlos Alberto d'Eça de Queiroz.	Página 155
FIGURA 07	Henriqueta d'Eça de Queiroz Kruz.	Página 155
FIGURA 08	Universidade de Coimbra, 1865.	Página 156
FIGURA 09	Eça de Queiroz ator do Teatro acadêmico. Caricatura de Paulo Monteiro.	Página 156
FIGURA 10	Antero de Quental em 1864.	Página 156
FIGURA 11	Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra em 1870.	Página 156
FIGURA 12	Teófilo Braga em 1864.	Página 156
FIGURA 13	Rossio, Lisboa, 1890.	Página 157
FIGURA 14	Eça de Queiroz na mocidade, por volta dos 22 anos.	Página 157
FIGURA 15	Jaime Batalha Reis em 1866.	Página 157
FIGURA 16	Eça de Queiroz em 1870.	Página 157
FIGURA 17	Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão em Lisboa.	Página 158
FIGURA 18	Ramalho Ortigão.	Página 158
FIGURA 19	Oliveira Martins, por volta de 1870.	Página 158
FIGURA 20	Capa de " <i>As Farpas</i> ".	Página 158
FIGURA 21	O Conde de Resende (Luís de Castro Pamplona).	Página 158
FIGURA 22	Ramalho Ortigão visto por Eça. Caricatura feita pelo escritor.	Página 159
FIGURA 23	Autocaricatura.	Página 159
FIGURA 24	Travessia da Holanda por Ramalho Ortigão. Caricatura feita pelo escritor.	Página 159
FIGURA 25	Eça em 1873. Havana.	Página 160
FIGURA 26	Eça em 1873. Havana.	Página 160
FIGURA 27	Eça em 1873. Período em que era cônsul em Havana.	Página 160
FIGURA 28	Eça de Queiroz em um hotel em Montreal, Canadá, em meados de 1873.	Página 160
FIGURA 29	Newcastle-on-Tyne.	Página 161
FIGURA 30	Eça de Queiroz em 1878.	Página 161
FIGURA 31	Ernesto Chardron, editor do escritor.	Página 161
FIGURA 32	Anúncio das Cenas Portuguesas feito pela Livraria Chardron em 1878.	Página 161
FIGURA 33	Grupo dos cinco.	Página 162

FIGURA 34	Eça de Queiroz, por Rafael Bordalo Pinheiro, 1880.	Página 162
FIGURA 35	Emília de Castro Pamplona em 1880,	Página 162
FIGURA 36	Eça de Queiroz no dia de seu casamento: 10 de fevereiro de 1886.	Página 162
FIGURA 37	Emília de Castro Pamplona d'Eça de Queiroz, em 1886.	Página 163
FIGURA 38	O casal em sua casa em Bristol.	Página 163
FIGURA 39	Casa em Vashni Lodge onde Eça e Emília viveram em Bristol.	Página 163
FIGURA 40	Eça e a primogênita Maria em Torquay, Inglaterra, em 1887.	Página 163
FIGURA 41	A Toca, quinta de Craft, alugada por Carlos da Maia. Desenho feito pelo arquiteto Eduardo Martins Bairrada, com base no texto dos Maias, publicado em 1888.	Página 164
FIGURA 42	Emília com o segundo filho, José Maria, em 1888.	Página 164
FIGURA 43	Emília com os quatro filhos. Da esquerda para a direita: Alberto, Antônio, José Maria e Maria.	Página 164
FIGURA 44	Residência onde morou o escritor em Paris, com a família. Essa é a primeira das casas em Neuilly, número 32, Rue Charles Laffitte.	Página 165
FIGURA 45	Domício da Gama.	Página 165
FIGURA 46	Eduardo Prado.	Página 165
FIGURA 47	Domício da Gama e Eça de Queiroz, vestido com a cabaia chinesa.	Página 165
FIGURA 48	Eça de Queiroz vestido com a cabaia.	Página 165
FIGURA 49	Eça e a esposa Emília nos jardins de Neuilly.	Página 166
FIGURA 50	Carlos Mayer e Eça de Queiroz nos jardins da casa da Avenue du Roule, Neuilly, Paris.	Página 166
FIGURA 51	Mesa de trabalho do escritor.	Página 166
FIGURA 52	Eça na sua sala de trabalho na casa da Avenue du Roule, Neuilly.	Página 166
FIGURA 53	Sala de trabalho do escritor.	Página 166
FIGURA 54	Residência Avenue du Roule, Neuilly, Paris.	Página 167
FIGURA 55	Eça nos jardins da casa, 1893.	Página 167
FIGURA 56	Residência Avenue du Roule.	Página 167
FIGURA 57	Sala de jantar.	Página 167
FIGURA 58	Sala de estar.	Página 167
FIGURA 59	Eça de Queiroz e os filhos Maria e José Maria.	Página 168
FIGURA 60	Eça e o filho José Maria em Forest par Chaumes, 1899.	Página 168
FIGURA 61	Eça e a filha Maria em Forest par Chaumes, 1899.	Página 168
FIGURA 62	Eça e a filha Maria em Forest par Chaumes, 1899.	Página 168
FIGURA 63	Eça com os filhos Maria e José Maria em Val-André, por volta de 1895.	Página 168
FIGURA 64	Os Vencidos da Vida.	Página 169
FIGURA 65	Os Vencidos da Vida.	Página 169
FIGURA 66	Desenho e saudação de Eça a Eduardo Prado, pelo seu aniversário.	Página 170
FIGURA 67	Desenho feito por Eça quando escrevia a hagiografia sobre São Cristóvão.	Página 170
FIGURA 68	Desenho feito por Eça quando escrevia a hagiografia sobre São Cristóvão.	Página 170
FIGURA 69	O príncipe D. Pedro comendo o coração de Pêro Coelho. Desenho feito por Eça.	Página 170
FIGURA 70	"A mísera e mesquinha, que depois de morta foi rainha". Desenho feito por Eça.	Página 170
FIGURA 71	Foto da filha Maria em Neuilly.	Página 171
FIGURA 72	Foto do escritor A. Frazão, Visconde de Alcaide.	Página 171
FIGURA 73	Foto do Visconde de Alcaide com a bicicleta.	Página 171
FIGURA 74	Foto dos empregados da família: Charles e Marie, na casa da Avenue du Roule, 1898.	Página 171
FIGURA 75	Frontispício do primeiro volume da <i>Revista de Portugal</i> , de julho de 1889.	Página 172
FIGURA 76	Capa da <i>Revista Moderna</i> .	Página 172
FIGURA 77	Capa da <i>Revista Moderna</i> .	Página 172
FIGURA 78	Primeira capa projetada por Columbano para a revista <i>O Serão</i> .	Página 172
FIGURA 79	Segundo projeto feito sob indicações do escritor.	Página 172
FIGURA 80	Eça de Queiroz (1845-1900)	Página 173

SUMÁRIO

Introdução	02
PARTE I	
Capítulo 1 – “E a obra de arte... vive apenas pela forma...”	08
1.1. Estudos sobre espaço	08
1.1.1. Conceitos gerais	13
1.2. Construções de espaço na narrativa	23
1.2.1. Espaço-representado	23
1.2.2. Espaço-cena	24
1.2.3. Espacialidade e espaço do texto	31
Capítulo 2 – “Eu sou apenas um pobre homem da Póvoa de Varzim”	35
2.1. Apontamentos biográficos	35
2.2. A Capital! - uma história	42
2.3. Rigor, precisão e forma: um exaustivo processo de trabalho	52
Capítulo 3 – “Com uma pena na mão, em língua portuguesa”	59
3.1. A publicação de 1925 e as subseqüentes	59
3.2. O romance A Capital! por outros autores	69
3.3. O espaço na obra queiroziana visto por outros autores	75
PARTE II	
Capítulo 4 – “Enfim cheguei à capital de Portugal!”	90
4.1. Estruturação geral do romance	90
4.2. Resumo esquemático.....	91
4.3. Análise	93
Considerações Finais	141
Bibliografia	144
Anexos	
Anexo A – Cronologia de obras queirozianas	149
Anexo B – Galeria de imagens	153



Quando inicia a leitura de um romance, o leitor permite sem nenhuma hesitação que o autor o leve pelas mãos e o guie por entre suas palavras, linhas e estórias. Neste percurso, a única coisa que é permitida ao leitor levar na bagagem é a vivência que ele possui e que cuida de expandir no transcorrer dos dias. As páginas viradas, uma a uma, apresentam, diante de seus olhos atentos, tempos suspensos, situações envolventes, personagens curiosas, espaços. Espaços geográficos e fictícios. Espaços reais e outros de forma alguma. Espaços atemporais, psicológicos. Espaços que permeiam a narrativa, que a constroem. Espaços que vinculam o leitor ao livro e às personagens e que são extremamente importantes na magia que é a literatura.

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. A percepção deste pela personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto.

Dos estudos mais recentes que abordam as relações entre literatura e arquitetura, observa-se a constituição básica de duas vertentes de análise: uma, voltada à leitura semiológica das representações do espaço na literatura; outra, historicista, que busca na literatura as representações urbanas quase como uma base documental. Outro fato relevante diz respeito à maior parte dessa bibliografia produzida por teóricos, em sua maioria, da área de Letras, ou seja, o espaço analisado apenas como *um* dos componentes da estrutura narrativa. O que vem propor este trabalho, em primeiro lugar, é a interdisciplinaridade necessária para expandir tais estudos: nessa perspectiva, o espaço,

seu entendimento e composição são, primordialmente, objetos de trabalho e manuseio do arquiteto. No entanto, é por este outro olhar, que não se reivindica, nem melhor nem pior, mas apenas diferente, que se deseja fazer uma abordagem do espaço narrativo num *corpus* romanesco de Eça de Queiroz¹.

Da arquitetura foram extraídos alguns conceitos importantes, presentes na metodologia de análise, como forma, função, estrutura, plasticidade, harmonia e composição. Todos esses fatores são levados em consideração, pelo arquiteto, no ato criativo da concepção do projeto, pois deste entrelaçamento, desta comunhão, nasce a obra arquitetônica. A esse respeito escreveu o arquiteto Lúcio Costa:

[qualquer construção] enquanto satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais, não é ainda arquitetura; quando se perde em intenções meramente decorativas, tudo não passa de cenografia; mas quando – popular ou erudita – aquele que a ideou pára e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou da relação entre a altura e a largura de um vão, e se detém na obstinada procura de uma justa medida entre *cheios* e *vazios*, na fixação dos volumes e da subordinação deles a uma lei, e se demora atento no jogo dos materiais e ao seu valor expressivo, quando tido isto se vai pouco a pouco somando em obediência aos mais severos preceitos técnicos e funcionais, mas, também, àquela intenção superior que escolhe, coordena e orienta no sentido inicial toda essa massa confusa e contraditória, transmitindo assim ao conjunto ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência – isto sim, é *arquitetura*².

Lúcio Costa postula que a arquitetura não é obtida levando-se em conta questões puramente funcionais ou estéticas. Um prédio pode ter uma função bem definida, um programa estabelecido, mas não ter uma composição harmônica entre as suas partes; ou, ao contrário, ele pode ser muito bem resolvido esteticamente, mas ser deficitário no atendimento às solicitações funcionais. Em ambos, o projeto não se constituiu de forma plena, ou seja, a idéia e a solução encontradas não conseguiram passar ao conjunto um caráter arquitetônico.

Transpondo esses valores para a literatura, pode-se dizer que a arquitetura de uma narrativa, sua composição, também depende de uma série de elementos que podem ser entendidos ou analisados individualmente como enredo, personagem, tempo, espaço, narrador e perspectiva narrativa, diagramação, divisões em partes e capítulos, entre outros. Entretanto, a obra literária nasce, seja ela um poema, um conto ou um romance, quando todos esses elementos são trabalhados conjuntamente, seguindo uma idéia a ser transmitida pelo escritor. Se um desses elementos não for trabalhado de modo preciso, se a forma não dialogar com o conteúdo, se a composição geral não for harmoniosa, então, a obra literária também estará comprometida.

¹ Neste trabalho será adotado o sobrenome do escritor exatamente como ele assinava – Eça de Queiroz, com z e sem acento. Alguns autores alteram a grafia para Queirós. Assim, em citações, títulos de livro e bibliografia, pode aparecer essa segunda grafia, respeitando a alteração e a adoção do sobrenome para tais autores.

² COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 21.

É necessário esclarecer que não é proposta deste trabalho de pesquisa realizar uma edição crítica unicamente pelo viés arquitetônico, mas trazer – por meio de uma abordagem que se pretende, metodologicamente, multidisciplinar – novos pontos de vista sobre o conceito de espaço literário, revisando comentários anteriores e abrindo caminhos para futuros trabalhos a ambas as áreas. Procura-se, principalmente, a interpretação da construção do espaço da literatura, um entendimento que pressupõe uma arquitetura da literatura, antes que uma arquitetura na literatura.

Para tanto, o trabalho volta sua atenção para um romance pouco estudado do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900): **A Capital! (começos duma carreira)** - escrito a partir de 1877 e publicado postumamente em 1925. Neste romance o espaço se coaduna com diferentes forças. Antes de gerar polêmica com o binômio campo/cidade, o autor cria espacialmente, sem estereótipos. Nem sempre o campo será um espaço agradável, de descanso e vida simples, como a cidade também não será apenas meio de corrupções e de degradação.

Dentre outras funções e formas, o espaço caracteriza a personagem, sua personalidade, aparência e *status* social. Ao descrever minuciosamente um lugar, é possível no imaginário compor e idealizar a personagem que respira e habita esta atmosfera e que com ele (lugar) apresenta paralelismos ou disjunções. O contrário também é verdadeiro: ao trabalhar e delinear psicologicamente as personagens, ao oferecer à contemplação do leitor este espaço psicológico, Eça configura críticas a Portugal, ao espaço e meio em que vive e à sociedade de sua época. Por meio da riqueza de detalhes e de informações, o espaço queiroziano é constituído, pois, sem excessos, sendo suficientes para uma construção espacial precisa. Ele engendra uma relação dialética entre caráter e crítica, a partir de uma construção arquitetural do espaço literário: critica caracterizando, ao mesmo tempo em que caracteriza criticando.

Eça de Queiroz também foi sempre um escritor preocupado com a apresentação dos seus textos, com a forma que concebia e compunha suas narrativas. O resultado obtido neste processo criativo é um texto impregnado de plasticidade, ritmo, harmonia e efeito evocativo emocional. Com o romance *A Capital!* não é diferente. Nele, o espaço pode ser percebido em três instâncias principais: o **espaço-representado** – constituído pela caracterização dos aspectos físico-geográficos, pelo registro dos dados culturais específicos, pela descrição dos costumes e pela individualização dos tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária; o **espaço-cena** – constituído através dos elementos cênicos do espaço-representado (objetos, luz, sons, texturas, cheiros, etc.), responsáveis pela composição dos ambientes e que contribuem na criação

da **atmosfera** do texto, espécie de tom emocional que se infiltra pelo enredo, gerando sensações como suspense, alegria, melancolia; e, por fim, a **espacialidade** e **espaço do texto** – a primeira, constituída pelo uso de recursos artísticos e plásticos na composição do texto, como ritmo, sonoridade, repetições, e o segundo, constituído pela organização estrutural deste em capítulos, parágrafos, frases.

O entrelaçamento desses três fatores gera harmonia na obra, uma vez que todos os seus elementos dialogam entre si e trabalham conjuntamente para a construção de uma arquitetura feita com palavras. A verificação das possibilidades interpretativas desta relação entre espaço e literatura que não tenha como pressuposto exclusivo o conteúdo descritivo do cenário da ação, mas uma interpretação integrada entre o espaço-representado e o espaço compositivo do texto é o objetivo específico do trabalho, que pretende contribuir também para um melhor entendimento do romance queiroziano.

A dissertação está estruturada em duas partes. A primeira, com três capítulos, abarca a fundamentação teórica e a metodologia empregadas na análise do romance; a segunda constitui o desenvolvimento analítico.

No capítulo inicial, são abordadas questões intrínsecas ao conceito de espaço literário, como representação, atmosfera, ambientação, perspectiva, além das principais interpretações de estudiosos que já se debruçaram sobre o tema: Osman Lins, Luís Alberto Brandão Santos e Oziris Borges Filho. Ainda no primeiro capítulo, são definidos e desenvolvidos os conceitos-chave que nortearão a análise, essência mesma da metodologia utilizada: espaço-cena, espaço-representado, espacialidade e espaço do texto.

O capítulo seguinte inicia-se com alguns apontamentos biográficos do escritor Eça de Queiroz e, na seqüência, é pormenorizado o contexto histórico-literário que engloba o período de escritura do romance analisado. Essas informações conduzem, inevitavelmente, a uma apresentação dos processos criativo e de trabalho queirozianos.

O terceiro capítulo acompanha o desenrolar de uma sucessão de episódios que resultaram na postergação da publicação póstuma da obra, em 1925, empreendida pelo filho do escritor e considerada atualmente pela crítica como uma edição *vulgata* do romance. Este histórico prossegue até a publicação da edição crítica organizada por Luiz Fagundes Duarte, possível graças à publicização do espólio do escritor, no início da década de 80. O capítulo apresenta ainda a fortuna crítica do romance e trabalhos específicos sobre a questão do espaço na obra de Eça de Queiroz.

Por fim, na segunda parte, que corresponde ao quarto capítulo, é apresentado um estudo geral do romance e, posteriormente, é desenvolvida a análise espaço-literária de *A Capital!*



PARTE I

1.1 Estudos sobre o espaço

O estudo do espaço enquanto categoria essencial da estrutura narrativa e, conseqüentemente, o entendimento dos processos criativos envolvidos em sua composição, apenas recentemente começaram a receber atenção por parte dos estudiosos das Letras. Antônio Dimas, no seu livro *Espaço e romance*, de 1987, já constatava a escassez de bibliografia teórica sobre o assunto:

(...) no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do **espaço** ainda não encontrou receptividade sistemática⁴.

Muitas podem ser as razões que mantiveram os estudos acerca do espaço aquém das outras categorias quando comparado, lado a lado, ao grande número de trabalhos dedicados ao tempo, aos tipos de narrador e personagens, e mesmo aos estudos sobre os gêneros e entendimento da própria estrutura narrativa. Não é intenção deste trabalho lamentar que as coisas tenham tomado este rumo e, tampouco, esmiuçar as prováveis razões que conduziram a tal situação, porém existe pelo menos um fator que pode ter contribuído de forma significativa para essa realidade e que, por isso, deve ser mencionado.

Definir conceitualmente *espaço*, por si só, já é uma tarefa árdua. A amplitude e a abstração do tema conduzem inevitavelmente a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas, pois ele está relacionado às ciências sociais, físicas e naturais, e cada uma delas o apresenta sob um determinado aspecto. Áreas como Letras, Geografia, Filosofia, Sociologia, Arquitetura, Psicologia e Astronomia, para só citar algumas, possuem dentro de suas teorias concepções variadas sobre espaço e, portanto, atribuem-lhe linguagens e terminologias distintas. Assim, multiplicam-se as suas designações e

³ Todos os capítulos receberam títulos com frases do autor Eça de Queiroz. Esta frase é proferida por Craft, personagem do romance *Os Maias*, no jantar do Hotel Central, quando há a discussão entre João da Ega e o poeta Alencar. *Apud* BERRINI, Beatriz. *Eça de Queiroz: Literatura e Arte*. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 283.

⁴ DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987, p. 6.

atribuições, podendo-se falar em: espaço físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros. Não existe uma única definição ou resposta para a pergunta: *o que é espaço?* O mesmo acontece e estende-se ao *espaço literário*. A tentativa de conceituar o objeto de pesquisa só traz uma certeza: a interdisciplinaridade é necessária e indispensável para qualquer estudo sobre o tema.

Outro ponto importante a ser destacado é que no espaço literário é intrínseca a sua representação artística, ou seja, para expressar o infinito do mundo, percebido e imaginado, o autor pode recorrer também a um número infinito de recursos estilísticos e, assim, podem ser muito diversas as configurações adotadas e as relações estabelecidas por esse elemento narrativo na composição literária. Desta forma, o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências geográficas, sociais ou históricas, ou, ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas. Ademais, a própria tradição literária pode converter-se em referência, o que propicia que sejam agregados espaços intertextuais à narrativa quando, por exemplo, são citadas outras obras no texto.

A variabilidade de formas e meios com que o espaço pode ser tratado ao longo de uma obra proporciona, de modo equivalente, um grande número de possibilidades interpretativas e metodológicas. Cada uma delas pode destacá-lo sob um ou mais pontos de vista, ou seja, um trabalho que se propõe analisar o espaço em determinado romance, pode, por exemplo, explorar a contraposição entre o campo e a cidade, ou basear o estudo em uma apreciação sociológica, destacando os espaços marginalizados, por exemplo, ou ainda entender o espaço em função da ação ou de alguma personagem. Inúmeros podem ser os exemplos, assim como inumeráveis podem ser as análises. Todas, sem distinção, são diferentes possibilidades de interpretação.

No âmbito da Teoria Literária e também fora dela, existem alguns autores que de alguma forma já discutiram as relações existentes entre espaço e literatura. Entretanto, antes, é interessante abordar uma outra linha de pesquisa, que acaba por tratar o assunto de forma implícita ao explorar as representações da cidade ou da natureza em textos narrativos ou poéticos. De modo geral, essas pesquisas podem ser divididas em dois grupos principais, segundo as metodologias empregadas. Um deles se distingue pelo aporte teórico na *Semiótica* e o outro, pelo embasamento em teorias da *História*. Nada impede que haja uma interface entre os trabalhos, como é o caso, por exemplo, dos realizados pela linha “*Literatura e Experiência Urbana*” da **Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**. A Cátedra é o resultado de um convênio criado em 1994 entre o *Instituto Camões* (Lisboa) e o *Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica* (PUC) do Rio de Janeiro, com o intuito de criar um espaço

interdisciplinar de estudos, pesquisas e produção de conhecimento, fomentando a interlocução acadêmica entre pesquisadores brasileiros e portugueses. Na própria apresentação da linha, “*Literatura e Experiência Urbana*”, existe a seguinte descrição metodológica, atestando a aproximação entre as representações de cidade e seus rebatimentos em outras áreas. O objetivo da linha é:

(...) estudar as formas de representação da cidade e suas relações com o universo mais amplo da cultura. Nesta perspectiva, busca-se pesquisar, no campo dos Estudos Urbanos, um quadro teórico que permita ler as imagens e representações da cidade em textos poéticos, narrativos e referenciais das Literaturas Brasileira e Portuguesa dos séculos XIX e XX, e, numa ótica comparatista, estabelecer um jogo com textos de outras literaturas. O foco das investigações direciona-se à questão da legibilidade da cidade moderna e pós-moderna⁵.

É possível apresentar, brevemente, os dois grupos de pesquisa identificados. No primeiro, a cidade é entendida como uma espécie de malha obtida pelo entrecruzamento de pessoas, ruas, edifícios, transportes e outros elementos. Estas relações e trocas propiciam inúmeras leituras e entendimentos, uma vez que estão em constante movimento e transformação: a cidade é vista e apreendida como um organismo vivo, mutante, como a cidade de *Leônia* do livro *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, que refaz a si própria todos os dias⁶. Esses trabalhos utilizam-se, então, dessas imagens de cidade ou cidades em suas leituras e lhes atribuem um ou mais sentidos. Para ficar claro, por imagem de cidade entende-se aqui a captação destes momentos instantâneos, únicos e como acontece com uma fotografia, esse momento é eternizado. Nestes estudos a cidade é impregnada de valores simbólicos que geram no senso comum, significados estanques. No caso, por exemplo, de uma metrópole, esta já traria consigo, uma imagem que é a idéia de um lugar de coletividades indefinidas, que poderia gerar total indiferença de cada indivíduo para com o outro, na vida cotidiana, além de estar associada a fluxos intensos e a uma profusão de informações variadas. Existem alguns autores dentro deste grupo que possuem trabalhos muito interessantes como os do urbanista americano, já falecido, Kevin Lynch, do filósofo Nelson Brissac Peixoto, do teórico Décio Pignatari e dos professores de comunicação Lucrécia D’Alessio Ferrara e de Letras, Renato Cordeiro Gomes⁷.

A verdade é que a cidade sempre esteve presente nos textos literários, porém sua representação mudou muito ao longo do tempo, como também mudaram as suas concepções e formas espaciais. É justamente o entendimento desse processo de

⁵ A apresentação da linha de pesquisa foi extraída do site oficial da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>>. Acesso em 2 de julho de 2007.

⁶ CALVINO, Ítalo. **As Cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 105.

⁷ Para maior detalhamento ver as obras: LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988; PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenário em ruínas**. A realidade imaginária contemporânea. São Paulo, Brasiliense, 1987; e **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, Marca d’Água, 1996; PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981; e **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987; FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1988; e **Olhar periférico: Informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: EDUSP, 1993; GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

representação literária que caracteriza os estudos do segundo grupo. Contudo, a maioria destes trabalhos prioriza as representações a partir da cidade moderna, fruto da Revolução Industrial e tida como símbolo do progresso e da civilização: cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura e que passa a ser não só cenário, mas grande personagem de muitas narrativas, ou presença marcante em muitos poemas, permanecendo nos lugares-comuns desse processo histórico. O crítico e romancista galês, Raymond Williams (1921-1988), no livro *O campo e a cidade: na história e na literatura*, atesta a influência da cidade moderna nos escritores da época:

A experiência urbana se generalizava tanto, e um número desproporcional de escritores estava tão profundamente envolvido nela, que qualquer outra forma de vida parecia quase irreal; todas as fontes de percepção pareciam começar e terminar na cidade, e, se havia alguma coisa além dela, estaria também além da própria vida⁸.

A cidade torna-se foco de observação, análise e discurso. Nesse sentido, o texto literário funcionaria como uma fonte de pesquisa histórica e a cidade representada nos romances e poemas guardaria as informações sobre os costumes, as relações sociais, transportes, formas de moradias, diferenciação entre espaços públicos e privados, usos diversos da rua, dentre outros aspectos. Todo esse processo de “nascimento”, “formação” e “consolidação” das cidades modernas envolve questões bem mais complexas, que atingem diversas instâncias, porém não é objetivo do trabalho o aprofundamento do estudo sobre a *história da cidade*.

Todavia, o emprego de textos literários, quando empregados como fontes de pesquisa histórica, devem ser usados de forma responsável e devem sempre guardar as devidas reservas. Isso porque, nos romances ou nos poemas, a cidade representada não se constitui somente de uma determinada realidade geográfica, com suas peculiaridades, por vezes minuciosamente descritas, outras mais sugeridas que expressas, com maior ou menor rigor, mas também está impregnada de situações e elementos fictícios, que fogem da “verdade” histórica.

O que é que vem à mente quando, por exemplo, é lembrada a Paris escrita e descrita por Balzac? Apenas suas ruas e praças? Seus edifícios? Ou o romancista criou uma possível Paris, em que as informações históricas se somam às literárias, e aos imaginários do autor e do leitor, cada um com as referências que possui da cidade, as lembranças, as projeções culturais, as fantasias. A cada leitura, a cidade de Paris é recriada a partir de outras vivências, que não são mais as do século XIX, e que acrescentam indiscutivelmente outras impressões às do romancista e leitores de então. Pois, mesmo

⁸ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.316.

retratando costumes, épocas e lugares, é bom lembrar que estas linhas foram escritas pela mente criativa de um autor, seguindo um determinado recurso estilístico e artístico e estarão impregnadas da visão crítica e subjetiva do mesmo. Existem ótimos trabalhos e pesquisadores nesta área como, além do já citado Raymond Williams, os historiadores e professores Robert Moses Pechman e Maria Stella Martins Bresciani e a professora de literatura comparada Beatriz Resende, entre outros⁹.

Após essa breve apresentação de outra linha de pesquisa que, implicitamente, trabalha também com a relação entre espaço e literatura, é possível passar para as teorias que a abordam de forma direta e aprofundada. Em um primeiro momento, é possível perceber que os estudos sobre espaço literário caminham em duas direções diferentes que se entrecruzam constantemente. De um lado, existem teóricos que discutem conceitualmente a questão, procurando entender e explicitar as relações, construções e funções que o elemento espacial pode assumir ao longo de uma narrativa, criando terminologias para cada situação e sugerindo roteiros de análise. De outro lado, existem trabalhos, acadêmicos ou não, muito interessantes, que procuram colocar em prática algumas das teorias existentes, seguindo-as a risca e aplicando-as na análise de obras literárias específicas.

As dificuldades aparecem na primeira tentativa de se apresentar um breve panorama sobre as principais discussões e o modo como alguns autores tratam os diversos aspectos da categoria espacial, porque, embora discorram sobre o mesmo tema, apresentam concepções diferentes, até mesmo contraditórias, impossibilitando aproximações diretas das teorias. Outra dificuldade aparente é que seria repetitivo apresentar autor por autor, pois, por possuírem concepções diversas, chegam em denominações diferentes sobre uma mesma questão.

Assim, mostrou-se mais interessante e didático apresentar as definições de alguns conceitos que serão utilizados na análise do romance *A Capital!* – o que, conseqüentemente, já apresentará algumas teorias e seus respectivos autores.

⁹ Para maior detalhamento ver as obras: PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002; BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX**: O espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994; e **Imagens da cidade** – séculos XIX e XX. São Paulo: Marco Zero, 1994; RESENDE, Beatriz Vieira. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Rio de Janeiro: UNICAMP, UFRJ, 1993; além dos livros: BARBOSA, Sidney (org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Laboratório Editorial/ FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004 e LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Ed. UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

1.1.1. Conceitos gerais

Osman Lins (1924-1978), romancista e dramaturgo brasileiro, em sua tese de doutoramento *Lima Barreto e o espaço romanesco*¹⁰, transformada em livro posteriormente, desenvolveu um dos principais trabalhos teóricos sobre o assunto. Antes de analisar o espaço romanesco na obra do escritor, o autor abordou teoricamente o tema, apresentando algumas definições de conceitos que serão utilizados no presente trabalho. Deste modo, o texto osmaniano apresentou uma possibilidade metodológica interessante: servirá de aporte e referência à apresentação dos questionamentos pertinentes ao assunto e também à introdução conceitual, atuando como uma espécie de lastro na organização do texto. Sempre que se mostrar necessário um desenvolvimento maior de algum ponto, outros autores e levantamentos serão colocados e discutidos.

O tratamento, o modo de apreensão e representação do espaço literário despertam, de forma significativa, o interesse de Osman Lins. Para ele, em primeiro lugar, é impossível dissociar espaço e tempo, pois ambos são componentes basilares da estrutura narrativa¹¹:

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do **seu** espaço ou do **seu** tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador¹².

Neste trecho, Lins aborda uma questão fundamental em relação aos estudiosos da narrativa, e que deve ser sempre lembrada. Um trabalho que se propõe, como é o caso presente, em estudar o espaço numa determinada obra, não pode isolá-lo, nem descontextualizá-lo das restantes categorias da narrativa. O espaço está intimamente ligado à ação, aos personagens, ao enredo, ao tempo e à perspectiva narrativa. Recortar passagens descritivas, por exemplo, como se, mesmo isoladas, o sentido permanecesse inalterado, desconsiderando o *porquê* de elas estarem em determinado trecho do romance e o *modo* como elas foram introduzidas e compostas, é agir de forma irresponsável e desrespeitosa perante a obra e ao seu autor.

¹⁰ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

¹¹ Em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1975) e *Estética da criação verbal* (1979), Mikhail Bakhtin também apresenta a idéia de entrelaçamento e interdependência do tempo e do espaço. Esta seria delineada pela noção do que ele chamou de *cronotopo*. Muito mais do que a indissociabilidade destes dois elementos, o cronotopo serviria como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. O cronotopo estaria, pois, na base do diálogo entre a literatura e a história. Ele determinaria ainda o gênero do romance, que para Bakhtin, seria o resultado entre uma visão de mundo característica e específica de um dado tempo histórico e de um dado estrato social. O gênero retrataria o ainda sujeito literário através do tempo e do espaço. Por ser expressão de uma dada época num dado espaço, é natural que existam muitas formas de cronotopo.

¹² LINS, *op. cit.*, p. 63-64.

Outro ponto importante levantado por Lins é a **representação**:

Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas¹³.

No texto narrativo a construção ou simples referência espacial é responsável, entre outras, pela verossimilhança literária necessária à identificação e compreensão por parte do leitor. Lins escreve: são “reflexos criados do mundo”, como se o texto adquirisse as propriedades de um espelho e refletisse aspectos do “mundo real” no fictício. Os professores Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira, no terceiro capítulo do livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, apóiam-se também na idéia de a literatura assemelhar-se a um espelho da realidade, definindo seu entendimento:

Essa afirmativa é válida se pensarmos que todo espelho produz imagens, ou seja, representações do objeto que reflete. Uma imagem jamais é reprodução, cópia exata de algo. Uma imagem não possui, por exemplo, cheiro nem textura. É uma forma parcial de aludir a certas características de um objeto¹⁴.

Prosseguem lembrando a variedade de espelhos existentes e que, não necessariamente, refletem imagens idênticas ao objeto, podendo inclusive, deformá-las ou distorcê-las de acordo com o grau de concavidade ou convexidade. Processo similar acontece com a questão da representação na literatura, pois um texto pode ter como recurso a intenção de se aproximar o quanto possível da realidade, como no Realismo, por exemplo. O contrário também é verdadeiro, pois o texto pode aproximar-se de realidades fantásticas, míticas, entre outras. Para completar escrevem:

Só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se se entende que reproduzir significa, literalmente, *produzir de novo*, ou seja, em um gesto que é, de certo modo, repetição, gerar uma realidade diferente¹⁵.

Nesse mesmo sentido, Wolfgang Iser também contribui para o entendimento da representação do espaço literário. O filósofo alemão descarta a representação no sentido de *mimesis-imitatio*: o texto ficcional não reduplica algo pré-dado, ele o **re-apresenta** e é a partir desse entendimento que o termo representação será compreendido e empregado. O mundo representado, para Iser, não designa um mundo existente, antes “deve ser tomado apenas **como se** fosse um mundo, embora não o seja¹⁶”. Isso não significa que o espaço-representado no texto seja falso, irreal, ou uma simulação do real e sim, que pertence apenas a uma outra realidade, uma realidade ficcional. É interessante nesse sentido lembrar a apresentação feita do termo *ficção*, por Afrânio Coutinho: a palavra vem etimologicamente do latim *fictionem* e pode significar ato ou efeito de fingir; inventar;

¹³ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 64.

¹⁴ SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 72.

¹⁵ IDEM, p. 73.

¹⁶ ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma Antropologia Literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 69.

simular; como também o ato de modelar, criar ou formar pela imaginação¹⁷. Iser leva em consideração também que a representação literária extrai do mundo existente os elementos necessários para a sua própria constituição e, nesse sentido, o entendimento do espaço literário criado depende, por sua vez, da participação ativa do leitor para se realizar plenamente:

(...) as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético¹⁸.

O espaço-representado no texto pode, então, ser renovado e recriado a cada nova leitura e será diferente para cada leitor.

Outra questão importante que tangencia esse tema é quando um texto faz referência a um espaço que existe de fato, como um parque, uma rua, um prédio ou um bairro. Essa simples menção dá ao texto um caráter realista, além de construir um espaço que também é história e que traz consigo outras informações. Porém, vale lembrar que, uma vez colocada em um texto, essa referência deixa de ser aquele espaço e tampouco passa a ser uma reprodução do próprio mundo real, mas trata-se de uma leitura e do modo particular de o autor perceber esses lugares referenciados, constituindo-se numa “realidade” em si mesma. Essa é uma das essências da ficção. Por outro lado, percebe-se também que o autor ao referenciar espaços reais em sua ficção, recria também a própria realidade, dá nova vida ao espaço real e o perpetua.

Voltando ao texto osmaniano, o autor, em seguida, coloca em discussão uma pergunta essencial: “*Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço?*”¹⁹. Ao que ele próprio responde:

Podemos dizer que o espaço, no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero²⁰.

Isso não significa que o espaço seja necessariamente subordinado às personagens, isto é, que ele exista única e exclusivamente em função delas ou, ainda, que atue como um simples pano de fundo, estático, para as narrativas²¹. Lins escreve algumas páginas antes:

(...) [os exemplos dados anteriormente] reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que

¹⁷ *Apud* COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 30.

¹⁸ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. v. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999, p. 9.

¹⁹ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 69.

²⁰ IDEM, p. 72.

²¹ É nesse sentido que Edward Lopes compreende o espaço literário, como um simples pano de fundo. Ele se limitaria apenas a uma constituição passiva, enquanto elemento necessário à contextualização e desenvolvimento da ação e como um instrumento de localização para as personagens: “O espaço narrativo é, por definição, um *espaço tópico* – um lugar onde acontece alguma coisa. Em consequência, o espaço narrativo interessa só como lugar de performance: o *lugar atópico*, onde nada acontece – sendo, por isso, in-significante –, está, por princípio, excluído do relato”.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura**. São Paulo: UNESP, 1993, p. 119.

eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação²².

O autor esclarece que em estudos sobre o espaço literário é necessário aventar que as possibilidades de compreensão e interpretação deste não se reduzem ao **denotado**. Ele cita como exemplo *O cortiço*, livro de Aluísio Azevedo, que deve ser apreendido não apenas enquanto *espaço físico*, mas também enquanto *espaço social*. Estudos que não levam em consideração o estilo de vida implicado em morar num ambiente como esse, os hábitos dos moradores, os relacionamentos humanos e outros dados perderiam significativas possibilidades interpretativas. Além dos desdobramentos possíveis no entendimento do espaço social, podem existir referências simbólicas e históricas, dentre outras, que interessam ao efeito estético a ser produzido.

Outra definição importante feita pelo autor refere-se ao conceito de **atmosfera**. Para ele esta é uma

(...) designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca²³.

Nesse sentido, pode-se entender o conceito de atmosfera como uma sensação que permeia o texto narrativo, um tom emocional que se infiltra pelo enredo, pelas personagens e pelos espaços. Essa sensação só pode ser percebida nas entrelinhas pelo leitor por meio de indícios criados intencionalmente pelo autor, como um quebra-cabeça que se apresenta à decifração. O comportamento das personagens, o ritmo do texto, o espaço criado, enfim, uma série de recursos que, percebidos como um todo, podem gerar sensações de suspense, melancolia, tristeza, como se fosse possível antever o que irá acontecer nas linhas seguintes. O exemplo abaixo, bem elucidativo, é o início do conto *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passava eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona – e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher²⁴.

Nessa passagem, percebe-se que algo maligno irá acontecer na Casa de Usher, mesmo que esse mal não esteja anunciado explicitamente, é possível senti-lo como num presságio. A adjetivação negativa, as pausas provocadas pela pontuação, o texto interrompido pelo travessão geram uma sensação de suspensão do tempo que, seguido pela conjuntiva (e), cria uma expectativa derradeira: a personagem se encontrava diante da

²² LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 67.

²³ IDEM, p. 76.

²⁴ POE, Edgard Allan. A queda da Casa de Usher in **Histórias extraordinárias**. Tradução Breno Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 7.

casa. Todos esses elementos, somados à narrativa em primeira pessoa, que envolve ainda mais o leitor, como se ele próprio estivesse passando por tais experiências, criam uma atmosfera sobrenatural que se acentua paulatinamente por todo o conto, até atingir o clímax da estória: a casa de Usher, em uma noite de tempestade furiosa, será engolida pelas entranhas da terra:

Meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher²⁵.

A atmosfera, como pode ser percebido no exemplo dado, está diretamente ligada ao processo, à técnica empregada pelo ficcionista para criar uma série de sensações que envolvem a ação. Assim, o *modo*, o *como* o autor optou em escrever, torna-se imprescindível de ser apreendido e analisado.

Após a definição de *atmosfera*, Osman Lins faz uma diferenciação entre **espaço e ambientação**²⁶. Sendo esta última “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” e espaço justamente o ambiente evocado como imagem:

Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor...²⁷

A *ambientação* pode ser entendida como o **modo** pelo qual o espaço é apresentado ou introduzido na narrativa. Partindo do princípio de que esse só pode ser construído ou pelo narrador, ou por alguma personagem, Lins divide o conceito de ambientação em três tipos: **franca** (quando o espaço é descrito pela “*introdução pura e simples do narrador*”²⁸), **reflexa** (quando o espaço é percebido através da personagem) e **oblíqua ou dissimulada** (quando a personagem age e narra sua ação, ou seja, a personagem constrói o espaço e não apenas o percebe).

A necessidade de criar categorias, tipologias para a apresentação do espaço na narrativa, logo se mostra infrutífera e mesmo desnecessária. O próprio autor encontra dificuldades em enquadrar alguns textos dentro das divisões possíveis, afirmando que pode

²⁵POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher in **Histórias extraordinárias**. Tradução Breno Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 27.

²⁶ Outro estudioso da relação entre espaço e literatura, Oziris Borges Filho, prefere o termo **espacialização** em vez de **ambientação**. No artigo *Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise*, Oziris apresenta uma espécie de roteiro de análise para o espaço narrativo, e nele, o termo *ambientação* poderia ser confundido com o conceito de *ambiente*, estipulado por ele. *Ambiente* seria equivalente ao conceito de atmosfera de Osman Lins. BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise in BORGES FILHO, Oziris; GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga (orgs). **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005.

²⁷ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 77.

²⁸ IDEM, p. 79.

ocorrer uma permeabilidade entre elas²⁹. De qualquer modo, o que fica evidente é que o estudioso do espaço deve observar também a questão da **perspectiva** ou **foco narrativo**, ou seja, na maioria das vezes é por meio da percepção de alguém (narrador ou personagens) que o espaço é apreendido.

A seguir, serão transcritos alguns exemplos, um para cada tipo de ambientação detectada por Osman Lins, com a intenção de ilustrar essas proposições teóricas. Os dois primeiros são retirados do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* de Rubem Fonseca:

O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro; (...) ³⁰

O exemplo acima é de uma ambientação franca, porque a paisagem é apresentada pura e simplesmente pelo narrador, diferentemente da passagem abaixo, na qual a situação descrita pelo narrador foi percebida, vivida e sentida pela personagem. Por essa razão, constitui um bom exemplo de ambientação reflexa:

Augusto lembra-se daquela noite, em que ficou olhando para a lâmpada no teto e através da lente viu seres cheios de garras, patas, hastes ameaçadoras, e imaginou, assustado, o que poderia acontecer se uma coisa daquelas descesse do teto; (...) ³¹

O último exemplo será retirado do conto *O livro de panegíricos*, também de Rubem Fonseca:

(...). Fecho as cortinas do quarto e deito, depois de tirar os sapatos. Passo o dia deitado na cama.
De noite saio, para telefonar de um orelhão. Ninguém atende. Compro um sanduíche de queijo e uma lata de Coca-Cola e volto para o hotel. Sento na única cadeira do quarto. Espero sentir fome para comer o sanduíche e beber a Coca-Cola ³².

A passagem acima é uma ambientação dissimulada (ou oblíqua), pois a narração é simultânea à ação. Os atos do narrador-personagem fazem surgir o que o cerca, “como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos³³”.

A última questão abordada por Lins na parte teórica discute as **funções do espaço na narrativa**. Logo no início do texto, ao apresentar alguns exemplos sobre as várias formas de que o espaço pode se revestir para gerar outros significados, que não apenas “situar a personagem e propiciar a ação”, Lins escreve depois do último exemplo dado:

²⁹ “Grande parte da capacidade imaginativa dos escritores realmente preocupados com os problemas do ofício trabalha no sentido de encontrar soluções expressivas novas e satisfatórias – o que reduz muito o valor das esquematizações teóricas; (...) Deve-se também levar em conta que o romance tende a mesclar vários processos, inclusive numa única unidade temática”. (IDEM, p.84-85).

³⁰ FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro in **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 16.

³¹ IDEM, p. 18.

³² FONSECA, Rubem. O livro de panegíricos in **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 103.

³³ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanescos**. São Paulo: Ática, 1976, p. 84.

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades³⁴.

O autor admite nessa passagem que não é intuito do trabalho esgotar as possibilidades, criar tipologias e apresentar, uma por uma, todas as formas e funções que o espaço pode assumir na narrativa, porque isso é impossível. Deixa claro também que a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos e adverte que, a percepção de um deles não significa que o leitor desvendou “totalmente a razão de ser de um determinado cenário e dos recursos mediante os quais ele se ergue do texto”. Entretanto, chama a atenção dos leitores para algumas funções básicas. Escreve:

Tem-se acentuado, no espaço romanesco, como das mais importantes, sua função **caracterizadora**. O cenário, escreve Philippe Hamon, no estudo sobre Émile Zola, “confirma, precisa ou revela o personagem”³⁵.

O espaço serviria como um indicativo do contexto socioeconômico, definindo a classe social da personagem e poderia ainda esclarecer pontos sobre seu modo de ser, auxiliando no entendimento de suas atitudes e dos seus sentimentos. No romance queiroziano *A cidade e as serras* existe uma passagem muito interessante que serve como exemplo deste caso. Zé Fernandes, depois de sete anos, havia acabado de chegar no palacete do amigo Jacinto, no número 202 da avenida Campos Elíseos. Após um reencontro caloroso, Jacinto o leva até seu gabinete:

Ele erguera uma tapeçaria - entramos no seu gabinete de trabalho, que me inquietou. Sobre a espessura dos tapetes sombrios os nossos passos perderam logo o som, e como a realidade. O damasco das paredes, os divãs, as madeiras, eram verdes, dum verde profundo de folha de louro. Sedas verdes envolviam as luzes elétricas, dispersas em lâmpadas tão baixas que lembravam estrelas caídas pôr cima das mesas, acabando de arrefecer e morrer: só uma rebrilhava, nua e clara, no alto duma estante quadrada, esguia, solitária como uma torre numa planície, e de que o lume parecia ser o farol melancólico. Um biombo de laca verde, fresco de verde de relva, resguardava a chaminé de mármore verde, verde de mar sombrio, onde esmoreciam as brasas duma lenha aromática. E entre aqueles verdes reluzia, pôr sobre peanhas³⁶ e pedestais, toda uma Mecânica suntuosa, aparelhos, lâminas, rodas, tubos, engrenagens, hastes, friezas, rigidezas de metais...³⁷

A descrição do gabinete revela, em primeiro lugar, o luxo do ambiente: a começar pelos espessos tapetes, as paredes revestidas de damasco³⁸, os móveis (divãs, estante, biombo), a presença de luz elétrica, a lareira, as peanhas e os pedestais; depois os nobres materiais de revestimento, madeiras, sedas e mármore, além da lenha aromática na lareira. Somente alguém, com muitas posses – como de fato era Jacinto –, poderia dispor de todo esse conforto. O gabinete também revela que Jacinto possuía uma curiosidade e uma tendência a se cercar de tudo que representasse progresso e modernidade: basta observar

³⁴ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 67.

³⁵ IDEM, p. 97. (grifo nosso)

³⁶ Pequenos pedestais que sustentam imagens, cruzes ou esculturas.

³⁷ QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 384.

³⁸ Estofado grosso de seda, com desenhos em relevo, que se fabricava em Damasco.

a quantidade de aparelhos e engenhocas dispostos pelo lugar, apresentados como uma “Mecânica suntuosa”. Porém, antes dessa passagem, Zé Fernandes constata que seu amigo havia mudado consideravelmente. Tinha emagrecido, possuía rugas, estava levemente corcunda. A descrição do gabinete também acompanha esse estado de espírito de Jacinto: as lâmpadas baixas que lembravam estrelas caídas, “acabando de arrefecer e morrer”, a estante esguia e solitária, o lume melancólico, o tom verde de mar que era sombrio, as brasas que esmoreciam, os aparelhos frios e rígidos. Apesar do ambiente rico e luxuoso, a sensação que fica do gabinete é de um lugar triste, pouco acolhedor, monótono, onde nem os estranhos aparelhos despertam a atenção. No fundo, era assim que Jacinto se sentia: entediado, sozinho, desinteressado de tudo. Nessa passagem também é interessante notar a ênfase dada à cor verde, repetida várias vezes com variações de tom, substituindo, talvez e artificialmente, o verde genuíno da natureza. Isso aumenta a uniformidade na decoração, tornando o gabinete um lugar quase monocromático e, por ser um tom frio, diminui a sensação agradável de conforto. Pela construção espacial do gabinete foi possível distinguir a classe social de Jacinto e, também, alguns traços da sua personalidade, do seu modo de ser e estado de espírito.

O estudioso de espaço e literatura, Oziris Borges Filho, no artigo *Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise* levanta outras funções atribuídas ao espaço na narrativa. Uma delas seria a de “*influenciar as personagens e também sofrer suas ações*”³⁹. Nessa situação, o espaço adquire uma característica determinista, condicionando o desenrolar da ação. Existe uma passagem do livro *O mulato* de Aluísio Azevedo bem elucidativa desta questão. Dona Maria Bárbara, avó de Ana Rosa, pede ao cônego Diogo que consiga uma confissão da neta e que a aconselhe a esquecer Raimundo. O cônego sabe conduzir a situação e conseguir o que quer:

O cônego Diogo calculara bem. A encenação da missa, os amolecedores perfumes da igreja, o estômago em jejum, o venerando mistério dos latins, o cerimonial religioso, o esplendor dos altares, as luzes sinistramente amarelas dos círios, os sons plangentes do órgão, impressionariam a delicada sensibilidade nervosa da afilhada e quebrantariam o seu ânimo altaneiro, predispondo-a para a confissão. A pobre moça considerou-se culpada; pela primeira vez, entendeu que era um crime o que lhe praticado com Raimundo, sentiu minguar-lhe aquela energia de aço, que lhe inspirara o seu amor, e ao terminar a missa, quando a avó a depusera nas mãos do velho lobo da religião, a sua vontade era chorar.

Ajoelhou-se, muito comovida, na cadeira, junto ao confessor e gaguejou, quase sem fôlego, o *confiteor*. Mas à proporção que rezava, os seus sentidos embaciavam-se por um acanhamento espesso⁴⁰.

³⁹ BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise in BORGES FILHO, Oziris; GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga (orgs). *Língua, literatura e ensino*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005, p. 94.

⁴⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Apud TUFANO, Douglas. *Estudos de literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Moderna, 1995, p. 147.

Como é possível perceber nesse exemplo, o cônego Diogo se aproveita dos rituais religiosos, do ambiente sagrado e sugestivo da igreja, acentuado pelos altares e pela luz difusa, pelo aroma espalhado do incenso, pela música sacra tocada no órgão, para impressionar Ana Rosa, envolvê-la numa aura quase mística, santa e assim, fragilizá-la a fim de atingir os seus objetivos. Esse espaço imponente da igreja, somado à cerimônia religiosa, influenciou o espírito da moça: a atmosfera sacra do lugar fez Ana se sentir culpada por ter se entregue ao seu amor, Raimundo. O cônego consegue o que quer: Ana Rosa ia se confessar.

Esse exemplo é interessante porque um dos personagens, no caso o cônego, sabe da influência que o espaço da igreja pode exercer sobre os espíritos religiosos e, assim, soube manipular a cerimônia, para obter exatamente o que queria. O espaço religioso colaborou para influenciar, de forma direta, o comportamento da moça e despertar nela a necessidade de se confessar. A personagem ficou submissa às imposições do espaço.

Outra função apresentada por Oziris Borges Filho é quando o espaço e tudo o que o envolve, enfatizam, ou contrastam significativamente com os sentimentos sentidos pela personagem. No conto *A cartomante*, Machado de Assis cria justamente espaços que corroboram os sentimentos sentidos por Camilo. Este, ao receber um bilhete do amigo Vilela, pedindo que fosse urgentemente à sua casa, fica desesperado e pensa que ele havia descoberto o caso que mantinha com a sua esposa Rita. No caminho, tudo parece aumentar-lhe a angústia: o ritmo do trote do cavalo, a rua atravancada por uma carroça, as pessoas olhando curiosas o tumulto. Mas, quando se depara na frente do prédio onde morava a cartomante anteriormente consultada por Rita, Camilo, depois de ter hesitado por alguns instantes, resolve também consultar a mulher. As cartas lhe dizem que tudo ficará bem, para não se preocupar:

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o túburi esperando; a rua estava livre. Entrou e sentiu o trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo⁴¹.

O alívio sentido por Camilo mudara-lhe a percepção. A rua, antes atravancada como os seus sentimentos, agora se encontrava livre; o trote do cavalo que o angustiava, agora é percebido como largo (sensação de fluidez); o céu estava com outro aspecto, límpido, como a clareza e a certeza que sentia de que tudo não passara de sua imaginação; as

⁴¹ ASSIS, Machado. *A cartomante* in **Várias histórias**. São Paulo: Globo, 1997, p.11.

caras joviais... ou seja, o olhar de Camilo mudara. O espaço que antes parecia assustador e aumentava a sua comoção psicológica, agora era claro e vivo. Seu espírito, tranqüilizado pelas palavras da cartomante, fizera que ele percebesse as coisas à sua volta com serenidade e confiança. Essa sensação falsa de segurança, com referência ao espaço, faz Camilo despreocupar-se facilitando, assim, o fim trágico do conto.

No sentido oposto, em uma passagem do romance *Senhora* de José de Alencar, é possível perceber o espaço, o ambiente do entorno como contrastantes com os sentimentos das personagens. Aurélia dava um baile em sua casa e valsava com Fernando intensamente. Os rodopios causaram-lhe uma pequena vertigem e, por alguns instantes, perdeu a consciência, sendo levada por Fernando ao toucador. Lá, a sós com o marido, ainda impregnada do torpor da dança, Aurélia esquece todas as razões que a separam do seu amor, porém, nesse quase movimento de entrega, menciona que Fernando era dela e que o havia comprado muito caro. Com essas palavras, Fernando ergue-se de sobressalto e é sarcástico com ela, dissipando aquelas condições de possível reencontro. Aurélia desejava voltar para o baile:

Todos estes incidentes foram curtos e sucederam-se tão breves, que um quarto de hora depois do desmaio, Aurélia entrava no salão pelo braço do marido, tão fresca e viçosa como no princípio do baile, e ainda mais deslumbrante de beleza. Valsaram tanto tempo quanto da primeira, e o mínimo alvoroço não agitou esses corações, que ainda há pouco se confundiam na mesma pulsação, e agora batiam isolados e cadentes, apenas agitados pelo movimento, como ponteiros de relógio. Havia entre ambos um oceano de gelo. O baile continuou cada vez mais animado⁴².

Nesse trecho, o clima do baile, a música, a animação dos outros convidados, a valsa contrastam com os sentimentos do casal. Entre Aurélia e Fernando existe uma fronteira gélida, aparentemente impossível de ser transposta. Valsam desacreditados, magoados um com o outro, agindo de forma mecânica, por obrigação. Precisam manter as aparências e a encenação de um casamento feliz, sequer consumado, como é sabido pelo enredo do romance. É possível perceber também um traço forte da personalidade de cada um. Aurélia mantinha-se impassível, determinada, “deslumbrante de beleza”, firme em seus propósitos; Fernando, resignado, derrotado e agressivo apenas conduzia sua mulher pelo braço.

Atribuir funções ao espaço é o mesmo que entender que este não ganha importância por surpreender ou inovar isoladamente, senão pelo que corrobora e enfatiza ao ser percebido ou acionado pelo narrador ou pelas personagens. Põe-se ao lado de outros dados que a ele se juntam para dar significado a aspectos que ele complementa. Isso, porém não diminui sua relevância como categoria fundamental na narrativa. De fato,

⁴² ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1997, p.193.

ele ressalta a relação que estabelece com o todo da obra e lhe dá uma noção de conjunto, de harmonia, pois está, sem dúvida, ligado a um projeto muito maior, junto a todas as outras categorias narrativas, que é a composição final da obra.

1.2. Construções de espaço na narrativa

Após a apresentação – pautada principalmente no texto crítico osmaniano –, de alguns conceitos importantes que serão utilizados na análise que se pretende do romance *A Capital!* tais como **representação**, **atmosfera**, diferenciação entre **espaço** e **ambientação** na literatura, o passo seguinte é explicitar justamente *como* essa análise será estabelecida e organizada.

A leitura aprofundada de *A Capital!* apresentou a distinção de três elementos compositivos agentes na construção espacial narrativa. Embora possam ser compreendidos separadamente, agem de forma simultânea na concepção do espaço e, por essa razão, devem ser analisados, sempre, a partir das relações que estabelecem entre si, pois, na verdade, são diferentes manifestações de um mesmo processo semântico. São eles: **espaço-representado**, **espaço-cena** e **espacialidade** e **espaço do texto**. A seguir, será apresentado o entendimento que se faz de cada um deles, para que haja uma clareza das bases que formarão a análise da obra *A Capital!*

1.2.1. Espaço-representado

Por espaço-representado entende-se, principalmente, o caráter que está por trás de sua constituição. Aos espaços físicos e geográficos, às paisagens, às distâncias, às direções, aos objetos colocados na cena, soma-se um estrato de conotações novas, que pode representar, por exemplo, um certo *status* social da personagem. O espaço apresentado na obra, enquanto representação, está impregnado de sentidos que possibilitam ao leitor sair da objetividade da obra e agregar outros caracteres possíveis para o que lhe foi dado a conhecer ao longo da leitura.

Osman Lins, ao alertar que o entendimento do espaço não deve ater-se unicamente ao denotado, já havia introduzido esta questão. Porém, é muito comum ao leitor projetar-se culturalmente na obra lida. Ler um romance do século XIX a partir do entendimento que se tem hoje de cidade, da família, das relações sociais, da educação, do divertimento, do namoro pode não ser tão enriquecedor quanto uma leitura contextualizada. Que representação, por exemplo, assumia o espaço da janela, quando nesta se mostrava ou se debruçava alguma moça?

Novamente, o romance *Senhora* pode ser usado como referência, pois José de Alencar utiliza-se com maestria desse espaço representacional:

Redobraram pois as insistências da pobre viúva; e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia do irmão condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes.

Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo o único pensamento era a sua felicidade⁴³.

No caso do trecho acima, Aurélia, ao se colocar na janela, comunicava à sociedade que estava com idade para se casar, demonstrava sua solteirice e que procurava possíveis pretendentes. Guy de Maupassant (1850-1893), no conto *O Sinal*, também joga com esse sentido sutil que o espaço da janela representava. Nele, a baronesa de Grangerie relata à amiga que gostava de ficar na janela observando o movimento da rua. Porém, como era casada, mandara colocar uma cadeira baixa junto à janela para que pudesse ver a rua sem correr o risco de ser vista pelas pessoas que por ali passavam, evitando assim, comentários maledicentes. Um dia, observando o prédio da frente, viu uma moça que se colocava na janela e que, com um sinal diminuto, convidava os homens que passavam para subir. Era uma prostituta. A baronesa, impressionada com o que via, foi tomada pela curiosidade de saber se ela, uma alta dama da sociedade, ficasse na janela como a outra mulher e fizesse o mesmo sinal, seria tomada por uma prostituta. De fato, foi o que aconteceu.

Da força representacional do espaço esses dois exemplos são significativos, mas existem inúmeros outros que conotam sentidos muito diversos. No teatro, a distribuição das pessoas nos camarotes e na platéia representa uma hierarquia rígida de poderio econômico e social. O mesmo acontece com residir em determinado bairro ou cidade, freqüentar ou não algum local, com a decoração de um ambiente, o número de cômodos de uma casa, enfim, com uma série de indicativos e construções espaciais que geram interpretações, pelo caráter com que se apresentam no texto.

1.2.2. Espaço-cena

O espaço-cena é constituído pelos elementos cênicos do espaço-representado (objetos, luz, sons, texturas, cheiros), responsáveis pela composição dos ambientes e que contribuem na criação da **atmosfera** do texto. Michel Butor, no ensaio *O espaço no romance*, escreve o seguinte:

Primeiramente, como no teatro de outrora, bastará uma tabuleta: “lugar magnífico”, “bosque encantador”, “floresta horrível”, “uma esquina”, “um quarto”. Especificação que se afinará; será preciso sabermos que tipo de quarto. Lugar magnífico, você diz, mas que estilo de magnificência? Teremos necessidade de pormenores, de que nos

⁴³ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1997, p. 84.

apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel de indício. Que tipo de quarto? Aquele em que se pode encontrar tal espécie de cadeira⁴⁴.

Pode-se apreender dessas palavras de Butor que a simples denominação do ambiente pouco revela sobre a ação e sobre outros aspectos das personagens, inclusive sobre as relações estabelecidas entre elas e o espaço em que vivem e se movimentam. Nesse sentido, além do que é enunciado, interessam sobremaneira para o entendimento do espaço-cena, os recursos, as técnicas e as variedades estilísticas e compositivas empregadas na sua enunciação.

Para dar um exemplo significativo da importância da constituição cênica do ambiente, é preciso comentar, brevemente, algumas mudanças que se operaram nos modos de morar. No século XIX, com a ascensão da burguesia, iniciada no século anterior, e com uma nova distribuição de classes, a nobreza perdia, pouco a pouco, a condição de ser detentora exclusiva do luxo. Títulos nobres não eram mais sinônimo de poder econômico. As pessoas eram analisadas, não mais pela tradição do nome ou pela origem familiar e, sim, por aquilo que possuíam e ostentavam materialmente. A privacidade e a comodidade também se constituíram nas “vedetes” burguesas. A casa, que deixara de ser também um ambiente de trabalho, tornara-se, conseqüentemente, menos pública, e seus moradores começaram a primar pelo conforto e por certa estética distinta da aristocracia. Nas moradias burguesas era comum, para não falar essencial, além dos outros cômodos íntimos, onde normalmente só tinham acesso os próprios residentes, a existência de uma sala de jantar e um salão para acolher as pessoas “externas” a esse ambiente privativo da família burguesa. Houve também o aumento em número e nas dimensões das aberturas para os interiores. Isso proporcionava uma melhora significativa da ventilação interna e acabava ou pelo menos minimizava o ar vicioso, além de permitir que a própria luz natural entrasse e auxiliasse na iluminação dos ambientes mais amplos⁴⁵.

Voltando à existência do salão e da sala de jantar nas casas burguesas, era comum que esses ambientes possuíssem uma decoração diferenciada dos outros cômodos. Esses espaços eram preparados para receber convidados e, não raras vezes, as famílias contratavam arquitetos, marceneiros e estofadores, especialmente para cuidar da escolha e organização dos móveis, das forrações das paredes e das cortinas, além de todos os outros ornatos: quadros, vasos, estatuetas, luminárias e tapeçarias. Esses espaços deviam traduzir o *status* social da família ou, pelo menos, deviam corresponder à imagem que àquelas pessoas gostariam de representar.

⁴⁴ BUTOR, Michel. O espaço no romance in **Repertório**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 42.

⁴⁵ Conferir RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma idéia**. Tradução Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Apresentam-se, a seguir, dois exemplos de decoração de salões burgueses da Inglaterra de meados do século XIX. Notar a quantidade excessiva de elementos decorativos e de detalhes nos desenhos dos tetos e nas forrações de paredes:

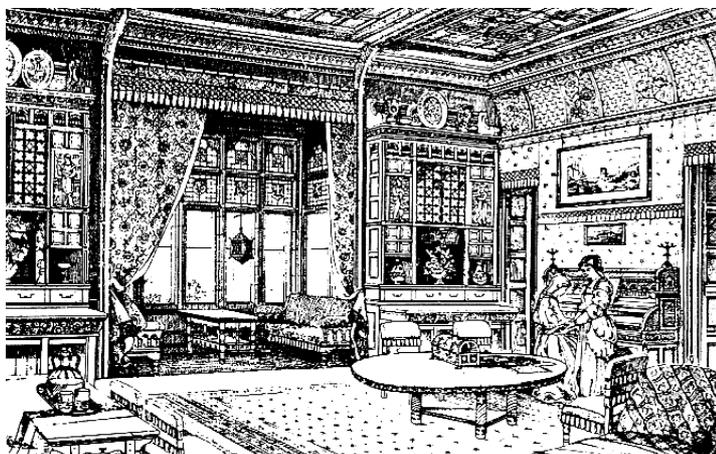


Figura 01 – Decoração de uma sala de estar, desenhada por Bruce Talbert em 1869.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. Tradução Sílvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 598.

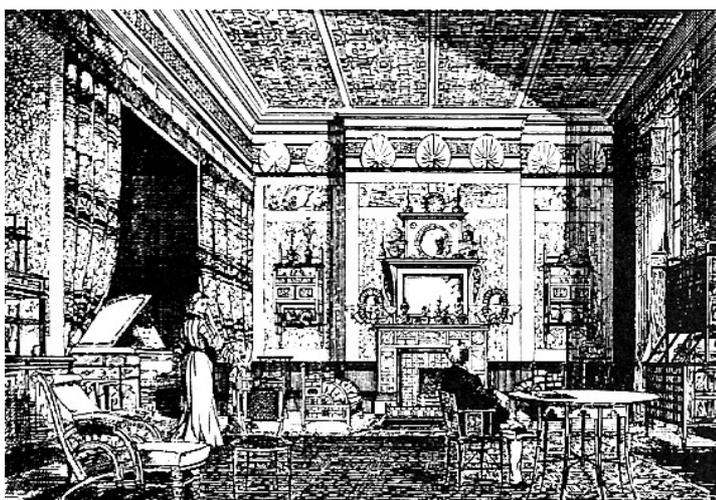


Figura 02 – Decoração de uma sala de visitas, desenhada por Edward Godwin e publicada no catálogo do moveleiro William Watt, de 1877.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. Tradução Sílvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 598.

Na literatura, essa representação espacial será percebida e compreendida em toda a sua extensão pelo modo como esses espaços são apresentados e introduzidos na narrativa. A riqueza dos detalhes, ou o contrário, a falta de informações, por si mesmas, geram sentidos e significados diferentes. O espaço-cena vale-se de inúmeras possibilidades para sua constituição, dialogando e remetendo-se simultaneamente aos propósitos maiores da obra. Porém, vale lembrar que sua elaboração não se limita exclusivamente à disposição e organização de elementos físicos. As informações sensoriais também possuem grande capacidade compositiva: os sons e ruídos, as cores, os aromas, as variações de luz e de iluminação, as texturas e as brisas. Todos esses elementos geram

espacialidade e suas percepções, pelas personagens ou pelo narrador, agregam valores ao espaço e contribuem na formação da atmosfera do texto e na recepção do leitor.

A seguir, serão apresentados dois fragmentos narrativos, ambos de Eça de Queiroz, exemplificando a conformação do espaço-cena, cada um constituído com um partido cênico diferente. Como poderá ser observado, o primeiro foi retirado do romance *Os Maias* e o segundo, do conto *As Misérias: entre a neve*.

(...). Daí partia um amplo corredor, ornado com peças ricas de Benfica, arcas góticas, jarrões da Índia, e antigos quadros devotos. As melhores salas do Ramalhete abriam para essa galeria. No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de Outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa, de tricorne de plumas e vestido escarlate de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoada. Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII com seus móveis enramelhetados de ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes: duas tapeçarias de Gobelins, desmaiadas, em tons cinzentos, cobriam as paredes de pastores e de arvoredos⁴⁶.

No trecho o Ramalhete é apresentado com todo o requinte e esplendor. Para que o palacete pudesse representar o poder econômico, a posição social privilegiada e a distinção dos Maias, o espaço foi constituído quase unicamente com o relato dos objetos decorativos presentes em cada ambiente. Sobre a organização e divisão espacial dos cômodos, apenas algumas referências: sabe-se que as melhores salas convergiam para uma espécie de galeria e que, ao lado do salão nobre, ficava uma sala de música. Porém, cada um desses espaços é ambientado com elementos representativos do *bom gosto* da época, que expressam o luxo aí presente. No corredor, para enfatizar os valores estéticos e simbólicos, algumas peças diferenciam-se por sua proveniência: as peças de Benfica, os jarrões que vieram da Índia, além das arcas em estilo gótico. O salão nobre é caracterizado com sobriedade e alguns elementos são mais detalhados. Para expressar o tom de fundo dos brocados⁴⁷, por exemplo, não bastava atribuir-lhe a cor de musgo, pois não era essa a tonalidade pretendida: a cor desejada era o tom pálido e fugidio que os musgos apresentam durante a passagem do outono. As paredes, revestidas com esses brocados pastéis em veludo, envolviam o espaço em suavidade e maciez, o que devia proporcionar uma sensação agradável de aconchego, além de despertarem um brilho fosco proveniente do material de revestimento e dos desenhos em fios dourados ou prateados.

O salão nobre possuía ainda uma “bela” tela do pintor inglês John Constable (1776-1837), que ficou conhecido por pintar quadros de nuvens e motivos da natureza, além dum retrato da bisavó de Carlos da Maia. A pequena sala de música contrastava com a sobriedade do salão, porém possuía extremo requinte: os móveis eram talhados e pintados

⁴⁶ QUEIROZ, Eça de. *Os Maias* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 9-10.

⁴⁷ Brocado é um tecido com desenhos em relevo realçados por fios de ouro ou de prata. Origina-se da palavra francesa *broucart*, que significa ornamento.

com pó de ouro cobertos por sedas brilhantes. As paredes estavam revestidas por motivos campestres das duas tapeçarias de Gobelins⁴⁸, que atestavam a sofisticação da sala. A descrição do Ramalhete, através do requinte dos elementos compositivos de cena, impõe suntuosidade e representa, incisivamente, a grandeza pela qual os Maias eram tidos na sociedade.

O próximo exemplo de constituição do espaço-cena compõe-se com outros elementos:

A manhã vinha escura, lenta e lacrimosa, como uma viúva à hora dos enterros: e à pouca luz tênue, os pedaços de gelo, pendurados dos cardos e das urzes, tinham o aspecto de farrapos de mortalhas: sobre as árvores imóveis, os pássaros, quietos e mudos, eriçavam as plumagens aos ventos cortantes.

As nuvens dissolviam-se pelo ar, cheias de orvalhos estéreis. O lenhador caminhava sempre, rasgando-se nas silvas, orvalhado dos pingos das árvores, pálido como os choupos e sereno⁴⁹.

O percurso do lenhador pela floresta é construído, em primeiro lugar, por uma linguagem rica e poética com uma valoração intensa das percepções sensoriais. As sensações são reforçadas pelo uso abundante de adjetivos que diferenciam, aclaram e individualizam as imagens espaciais formadas. Para passar a idéia de que o dia estava amanhecendo e que a luz tinha dificuldade de passar por entre as árvores, são acentuados o ritmo e o *como* essa luz chegava: são atribuídos para isso três adjetivos e uma comparação – “a manhã vinha escura [estava amanhecendo], lenta [pela dificuldade da luz passar por entre as árvores] e lacrimosa [o pouco calor começa a desfazer o orvalho da noite], como uma viúva à hora dos enterros [a comparação com a viúva caminhando no enterro, acentua o adjetivo ‘lacrimosa’ e reforça a imagem das árvores pingando o orvalho desfeito, além de atribuir um ritmo moroso, difícil e pesado, para a chegada da luz]”.

Depois, outros dois adjetivos qualificam a luz que chegava: pouca e tênue. No ambiente da floresta, a escassez de luz tira a nitidez com que as coisas são vistas e os pedaços de gelo pendentes nos arbustos e forrações, secos pelo inverno, parecem tiras de pano rotas envolvendo-os em suas mortalhas. Por duas vezes foram feitas referências à morte: nas palavras *enterro* e *mortalhas*. Nas árvores, os pássaros não emitiam nenhum pio ou barulho, “quietos e mudos”, permanecendo o silêncio, apenas entrecortado pelos passos do lenhador e pelo vento passando por entre as folhagens (sons implícitos). A

⁴⁸ Gobelins era a mais famosa manufatura de tapeçaria e a mais representativa entre as tapeçarias francesas. Eram assim chamadas em homenagem a Jean e Philibert Gobelin, tintureiros do século XV, que possuíam as oficinas nas cercanias de Paris. Em 1662, Jean Baptiste Colbert, ministro do rei Luís XIV, adquire para a Casa Real as propriedades do bairro de Saint Marcel, em Paris, e faz com que todas as oficinas de tecelagem se reúnam nessa área da cidade. Essa centralização dá origem, em 1667, à Manufatura Real de Móveis e Tapetes da Coroa, que fica conhecida como Manufatura dos Gobelins. Trata-se de um centro criativo de atividade intensa que agrupa, além de tecelões, gravadores, marceneiros e joalheiros, sob a direção do pintor Charles Le Brun. As tapeçarias eram feitas com lã, algodão, fios de ouro e de prata. Conferir PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio e MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. **Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁴⁹ QUEIROZ, Eça de. As Misérias: Entre a Neve in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 594.

sensação térmica passada é a de um frio intenso reforçado pelo gelo e pelos ventos cortantes.

Ao apresentar as nuvens que se dissolviam pelo ar, esse elemento pode ser entendido como uma espécie de névoa ou neblina que pairava mais baixo, compondo uma atmosfera densa. Porém, as nuvens eram cheias de “orvalhos estéreis”: o frio do inverno impossibilitava qualquer ação benfazeja das pequenas gotas de orvalho quando caídas no solo e, por isso, o adjetivo atribuído “estéreis”. Por fim, o lenhador em seu caminho, com seu passo contínuo, rasgando-se nos espinhos das silvas⁵⁰, molhado pelos pingos das árvores: ia pálido (branco como os choupos cobertos pela neve) e sereno, tom psicológico do lenhador e de todo o relato.

Essa pequena passagem construiu um espaço-cena por meio da exploração das sensações e dos tons emocionais. Aos elementos cênicos apresentados eram atribuídos adjetivos que os qualificavam sensorialmente. Os sentidos – visão, audição e tato – foram explorados para criar uma espacialidade que não foi descrita, porém implícita e construída pelas **percepções** do narrador.

Dois exemplos, duas concepções. Cada espaço foi obtido pela composição e escolha de partidos e elementos cênicos diferentes. Resta, ainda, um ponto a ser desenvolvido sobre espaço-cena: a **percepção**, cuja importância já foi exemplificada nesse último fragmento.

Para iniciar a abordagem desse assunto, vale transcrever a concepção de espaço literário de Paulo Astor Soethe, professor estudioso do tema:

Podemos definir espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, **percebidos** pelos personagens ou pelo narrador e às múltiplas relações que esses locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies estabelecem entre si⁵¹.

Nesse sentido o espaço-cena sempre será percebido pelo narrador ou por alguma personagem e será constituído pelas relações que eles travam entre si e pela construção literária do ambiente. Sua apresentação no texto será feita pela perspectiva de um ou de outro, ou por ambos. O narrador, mesmo de forma imparcial, ao descrever ou contextualizar um determinado espaço, fará isso pelo seu ponto de vista, elegendo elementos, discorrendo mais ou menos sobre cada um deles. Isso acontece também com as personagens, acrescida a possibilidade de o espaço (o mesmo em alguns casos) ser percebido de várias formas, de acordo com as nuances de seus estados emocionais.

⁵⁰ Plantas da família das rosáceas.

⁵¹ SOETHE, Paulo Astor. “**Ethos**”, **corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em “*Der Zauberberg*” [“A Montanha Mágica”] e “Grande Sertão: Veredas”. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1999, p. 102.

Os professores Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira escreveram a esse respeito:

(...) é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação *direta*, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta. Não existe olhar isento⁵².

Isso significa que o modo pelo qual a personagem, por meio do narrador ou por si mesma, estabelece contato com o mundo que a cerca, mostra como ela o percebe, revela muitas das suas características e da sua personalidade que, sem isso, não seria possível observar. O espaço pode também provocar determinados estados e sensações naquele que o percebe, como este, pode atribuir sentidos e impressões para ele a partir de suas experiências. A percepção do espaço sempre passa pelo sujeito e, por isso, será sempre subjetiva.

O escritor e filósofo francês, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), no seu livro *Fenomenologia da Percepção*, de 1945, escreveu o seguinte:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada⁵³.

Pouco adiante completa:

Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. (...) O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável⁵⁴.

Uma interpretação possível do que Merleau-Ponty disse é que o fenômeno pelo qual o sujeito apreende o mundo é o que pode ser denominado por percepção. Porém, essa percepção pode e irá variar sempre, pois o modo pelo qual o homem se relaciona com o espaço não é imutável. Um mesmo local pode suscitar impressões diferentes no sujeito, pois existem *n* variáveis que podem influenciar nessa relação: um estado de espírito, um conhecimento novo, uma outra qualidade sensorial (luz, algum cheiro, um ruído). Espaço e sujeito mudam constantemente, como mudam também o olhar, a perspectiva, a situação... Por esse viés, não só o mundo é inesgotável, mas também o espaço percebido está impregnado de subjetividade, pois ele é resultado de uma confluência de fatores, que fizeram o sujeito percebê-lo daquele jeito e não de outra forma.

Esse entendimento é fundamental para a análise do romance *A Capital!* porque aí os espaços são percebidos de forma diferente pelo narrador e pelas personagens, além das impressões sobre estes espaços variarem ao longo da obra.

⁵² SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 69.

⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3.

⁵⁴ IDEM, p. 13-14.

1.2.3. Espacialidade e espaço do texto

A **espacialidade** do texto é caracterizada pelo uso de recursos artísticos e plásticos empregados na sua composição, tais como ritmo, sonoridade, pausas, repetições, e outros, enquanto o **espaço do texto** é constituído pela organização estrutural deste em capítulos, parágrafos, frases. Todos esses elementos reforçam os outros dois espaços estabelecidos: o representado e o cena. O entrelaçamento desses três fatores colabora na composição de uma obra harmoniosa, uma vez que todos os seus elementos dialogam entre si e trabalham conjuntamente para a construção espacial na narrativa.

Para entender esse entrelaçamento, há uma passagem interessante no livro *A Peste* de Albert Camus:

– Não olhe – pediu Grand. – É a minha primeira frase. Dá-me que fazer, dá-me muito que fazer.

(...) – Sente-se – pediu o médico – e leia-me.

(...) A voz de Grand elevou-se surdamente: “Por uma bela manhã do mês de Maio, uma elegante amazona percorria, numa soberba égua alazã, as áleas floridas do Bosque de Bolonha”.

(...) – Que lhe parece?

Rieux respondeu que o princípio lhe despertava a curiosidade de conhecer o resto. Mas o outro afirmou com desânimo que esse ponto de vista não era bom e bateu nos papéis com a palma da mão.

– Isto é apenas uma aproximação. Quando eu conseguir dar perfeitamente o quadro que tenho na imaginação, quando a minha frase tiver o próprio ritmo deste passeio a trote – um-dois-três, um-dois-três –, então o resto será mais fácil...⁵⁵

Esse trecho é muito significativo do que se pode entender por **espacialidade** do texto. No livro *A Peste*, Grand tem o sonho de se tornar escritor, porém nunca consegue sair da primeira frase: como artista deseja que ela represente o sentido do que vai escrito. No caso, exigia que a frase passasse o mesmo ritmo do trote do cavalo, que essa sensação do passeio envolvesse por completo o leitor. A espacialidade do texto se relaciona diretamente com os outros dois espaços (*representado* e *cena*) e, juntos, produzem uma unidade compositiva. Grand nunca conseguiu dar à sua frase o ritmo desejado – e, então, desistiu de escrever.

Outros recursos ampliam a exploração da espacialidade do texto: além do ritmo obtido pela pontuação e pelas pausas, a sonoridade alcançada por aliterações, repetições, rimas, reforçam o conteúdo exposto e provocam efeitos de evocação musical extremamente sugestivos. Isso poderá ser entendido observando os exemplos a seguir, extraídos do romance *A cidade e as serras* de Eça de Queiroz:

Aquele grande mar da Odisséia – resplandecente e sonoro, sempre azul, todo azul, sob o vôo branco das gaivotas, rolando, e mansamente quebrando sobre a areia fina ou contra as rochas de mármore das ilhas divinas⁵⁶.

⁵⁵ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução Ersílio Cardoso. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 119-120.

⁵⁶ QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 490.

Nesse primeiro exemplo, o ritmo abarca todo o parágrafo, inteiramente entrosado com o sentido, combinando-se tão delicadamente com ele que se percebem logo os seus efeitos: a mensagem e sua representação formam-se conjuntamente. Isso se torna mais manifesto quando o parágrafo é disposto de acordo com o ritmo que apresenta e com alguns elementos importantes destacados pelas maiúsculas:

Aquele grande mar da Odisséia –
resplandecente e sonoro,
sempre AZUL,
todo AZUL,
sob o vôo BRANCO das gaivotas,
rolANDO,
e mansamente quebrANDO
sobre a areia fina
ou contra as rochas de mármore das ilhas divINAS.

As medidas das frases que se alternam em longas e breves, a repetição, as assonâncias e a evocadora harmonia imitativa dos sons (*rolando*, e *mansamente quebrando*), os elementos de reiteração cromática (azul e o branco), tudo provoca a representação da realidade sensível de uma praia, com o vaivém compassado das ondas que se desfazem em espuma. Esses recursos podem ser usados separadamente, dependendo da intenção e do sentido desejado. No caso abaixo, é um exemplo simples da força de uma aliteração, aliado a um efeito provocado pela pontuação:

Mas um rude trovão rolou, atroou a noite negra: - e uma bâtega de água cantou nos vidros, e nas pedras da varanda⁵⁷.

A aliteração de *r* e *t* combina-se com a harmonia imitativa das vogais fortes, especialmente *o* e *u*, para sugerir auditivamente o retumbar do trovão. Esse simples efeito gera uma espacialidade que transcende o ambiente do texto. O som do trovão expande-se por toda a paisagem externa. O uso dos dois pontos, seguido pelo travessão, atrai a atenção, gera um interesse e uma expectativa, criando uma pausa longa, um silêncio que prepara o leitor para um efeito de surpresa. A conjunção e ligando a outra frase adquire um valor de notação respiratória, como se depois da expectativa criada, fosse necessário recuperar o fôlego para continuar. No caso, é a chuva que começa a cair torrencialmente lá fora. No trecho seguinte, a repetição é usada de forma abundante para reforçar o caráter do espaço:

Ao fundo a cozinha, imensa, era uma massa de formas negras, madeira negra, pedra negra, densas negruras de felugem secular. E neste negrume refulgia a um canto, sobre o chão de terra negra, a fogueira vermelha⁵⁸.

No terceiro exemplo, o quadro quase monocromático destaca uma única nota viva e trêmula, de vermelho, colocada no final, para valorizar o negro, que representa a matéria estática do quadro. Este tom reiterado por várias vezes grava-se de tal maneira que a

⁵⁷QUEIROZ, Eça de. A cidade e as serras in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 517.

⁵⁸ IDEM, p. 463.

matéria musical e pictórica das palavras chega a confundir-se: o vermelho ficou mais vermelho, mais quente, ao ser contrastado de tal maneira com o ambiente escuro que contribui para reforçar o ar antigo da cozinha.

O **espaço do texto** explora uma outra possibilidade: o tamanho dos parágrafos. Esse uso fica evidente no conto queiroziano já citado, *As misérias: entre a neve*. Nele, os tamanhos dos parágrafos dialogam diretamente com o que se passa na história. No início, quando é apresentado o lenhador, sua família, o local onde moram, todas as dificuldades por quais eles passam naquele ambiente hostil, os parágrafos são longos, pesados, formam uma massa conjunta no papel:

O rapaz dormia com os pés inteiriçados e todos brancos da lama seca; tinha os grandes cabelos espalhados, e branco tinha o peito. A um canto, sobre esteiras bolorentas, cobertas com o saio da mãe, as duas crianças dormiam com os cotovelos arroxeados – dissolvidas no sono do frio e da fome. O lenhador tirou a jaleca que levava para os montes, embrulhou-lhe os pés regelados, e com a candeia foi debruçar-se sobre a enxerga onde dormia a mulher; ela tinha o corpo colado ao fraco calor da enxerga como a um seio amado, os braços caídos e frouxos como os de uma mulher estéril; os seus cabelos negros espalhavam-se tristemente pela enxerga como um luto; e a manta esburacada modelava a forma casta e fecunda dos seus peitos⁵⁹.

Ao adentrar a floresta os parágrafos diminuem um pouco, e possuem quase todos o mesmo tamanho. A uniformidade demonstra não só a seqüência infinita de árvores na floresta, como pode representar também, os movimentos monótonos e repetitivos do lenhador, ao cortar as árvores com machadadas.

O lenhador atirou o machado negro contra o tronco do carvalho - e toda a árvore imensa ficou tomada de vibrações dolorosas; e as suas ramagens estenderam-se caídas, sem vida e sem força, estenderam-se pelo tronco como para se verem morrer sem gemidos, num silêncio soberbo e selvagem.
O Sol veio lívido, mole, desfalecido, sem força, sem vitalidade, sem ascensão flamejante e sagrada, entre névoas arrastadas, entre esvaecimentos lúgubres de nuvens. Começavam a esvoaçar os pássaros, piando tristemente. Toda a floresta chovia abundante e sonora⁶⁰.

Depois do longo dia de trabalho, o cansaço, a fome, o frio, a febre levam o lenhador a um estado limite, e ele desfalece. Colaborando na representação desta situação, os parágrafos se encurtam pouco a pouco, como a vida do lenhador que se esvai lentamente. Mas ele tenta ainda realizar uma reação. O tamanho do parágrafo acompanha esse último esforço – como o lenhador, que tentou juntar toda a sua força para se erguer. O parágrafo ganha corpo mais uma vez. Mas esse derradeiro ímpeto foi inútil. O último parágrafo longo é o exato momento em que o lenhador aceita a sua situação e sua condição, e põe-se a morrer. Deste instante em diante, os parágrafos diminuem até quase inexistirem – tal como está acontecendo com o personagem lenhador.

A neve caía, indomável e estéril. A testa do pobre estava coberta, e apenas se moviam ainda, lentamente, ao vento, os seus grandes cabelos escuros.

⁵⁹ QUEIROZ, Eça de. *As Misérias: Entre a Neve* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 593.

⁶⁰ IDEM, p. 595-596.

A neve riscava a noite de branco. Ao longe uivavam os lobos.
E a neve descia. As sombras dos corvos sumiram-se para além das ramas negras.
Os cabelos desapareceram.
Só ficou a neve⁶¹!

A conformação do texto entrelaça-se com os recursos utilizados na sua composição e com o sentido a ser passado e forma uma unidade harmônica e plástica, na qual tudo converge para uma construção rica e minuciosa. O espaço, neste caso, ultrapassa o que está escrito e explode nas entrelinhas, nas próprias páginas da escritura, no leitor. Essa relação não é uma regra rígida, e nem sempre esse recurso é utilizado, mas, quando acontece, a compreensão total da obra se amplia significativamente e o efeito estético se completa.

A análise de *A Capital!* será realizada levando esses três espaços em consideração e buscando sempre relacioná-los, para extrair da construção espacial tudo aquilo que ela efetivamente possibilita e cria, enquanto fonte inesgotável de interpretações.

⁶¹ QUEIROZ, Eça de. As Misérias: Entre a Neve in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 599.

2.1 Apontamentos biográficos

Dados para a minha biografia — não lhos sei dar.
Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra. O tigre (Chardron)
exclama: — Mande-lhe todos os documentos.
Que documentos, meu Jesus? Eu só tenho a minha carta de bacharel formado.
Quere-a? O mais regular seria fazer a história da minha literatura: é escasso, bem
sei, mas é correto⁶³.

Eça de Queiroz viveu num dos períodos mais contraditórios da história e da literatura portuguesa e sua obra reflete muito das oscilações ideológicas, sociais e culturais da época. Durante o século XIX, Portugal esteve mergulhado em um longo processo de decadência e hipertrofia que atingiu o país nos mais variados setores. Todo esse ambiente de insatisfação culminou, em princípio, com revoltas e manifestações políticas que também ocorriam por diferentes razões em outros países da Europa, como a França e a Inglaterra. Em Portugal, o processo de instauração do liberalismo provocou, em 1820, a Revolução Liberal do Porto e, depois, da morte de D. João VI, em 1826; vários conflitos levaram o país a uma Guerra Civil entre 1832 e 1834 e a uma Revolta Militar em 1851, liderada pelo Marechal Sardanha.

O clima asfíxiante de decadência e revolta, pouco a pouco, provocou o fechamento em si, o isolamento esterilizante das elites culturais, cujas iniciativas de renovação política e cultural não podiam fazer eco numa classe média ou burguesia que estava debilitada. Um grupo de jovens começou então, a partir da década de 1860 a expressar um desejo de mudança, de modernização da sociedade portuguesa, a que a literatura não devia ficar alheia. Primeiro, em Coimbra e depois em Lisboa, estes jovens intelectuais procuravam

⁶² Referência feita pelo escritor sobre sua própria pessoa, em uma carta para Pinheiro Chagas, datada de 14 de dezembro de 1880. Esta carta constitui a crônica ‘Brasil e Portugal’ incorporada ao volume das Notas Contemporâneas. QUEIROZ, Eça de. Notas Contemporâneas in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 1404.

⁶³ Carta para Ramalho Ortigão – Newcastle, 10 de novembro de 1878. *Apud* LINS, ÁLVARO. **História Literária de Eça de Queiroz**. 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 13.

chamar a atenção para as diferenças que, nas mais variadas áreas (social, econômica, cultural), afastavam Portugal de países como a França, a Alemanha ou a Inglaterra.

Esse grupo de jovens que mais tarde ficaria conhecido como a *Geração de 70*, teve em Eça de Queiroz um de seus expoentes. Atento aos acontecimentos à sua volta, dotado de um extraordinário espírito crítico, soube com humor e uma boa dose de ironia colocar-se perante a sociedade, questionar-lhe as bases e as tradições.

*

Romancista, contista, cronista, crítico literário, jornalista e epistológrafo – para só mencionar sua atuação literária – José Maria Eça de Queiroz, nome de batismo do escritor, nasceu em Póvoa de Varzim, Portugal, em 25 de novembro de 1845. Por ter nascido antes do casamento de seus pais, Carolina Augusta Pereira d’Eça e José Maria d’Almeida Teixeira de Queiroz, foi logo entregue aos cuidados da madrinha brasileira, Ana Joaquina Leal de Barros e levado para a pequena Vila do Conde.

Estes acontecimentos acerca do seu nascimento e de sua origem seriam sempre motivo de grande mal-estar para o escritor, que só foi legitimado aos quarenta anos de idade, pouco antes de seu casamento. Isso explica o tom do pequeno trecho transcrito como epígrafe, extraído de uma carta para o amigo Ramalho Ortigão. Depois do casamento dos pais, foi residir com os avós paternos em Verdemilho, próximo de Aveiro, mas por pouco tempo. Em 1850, faleceu o avô e, cinco anos depois, a avó que lhe deixou em testamento, um terço dos bens como garantia para seus estudos. Assim, entre dez e onze anos, o pequeno Eça foi internado no Colégio Nossa Senhora da Lapa, no Porto, onde conheceu Ramalho Ortigão, seu mestre de francês, nove anos mais velho e que viria a ser um amigo dileto que o acompanharia por toda a vida.

Em 1861, matriculou-se na Universidade de Coimbra e, como estudante de Direito (seguindo a tradição paterna), levou os estudos com regularidade, sem nunca ter sido reprovado. Vianna Moog, biógrafo do escritor, escreveu o seguinte sobre este período:

Toda a sua vida acadêmica foi apagada e quase desconhecida. Enquanto é estudante, refugia-se no seu mundo interior, possui poucas relações, evita o convívio social e é quase inimigo da ação. Com o decorrer do tempo, Eça vai abandonando este primitivo retraimento e estabelece convívio com os estudantes célebres da época, mas a sua atitude foi sempre puramente passiva. Embora na intimidade já fosse apreciada a sua viveza de raciocínio e a sua fina ironia, nunca se distinguiu nos grandes acontecimentos acadêmicos do seu tempo que foi verdadeiramente tumultuoso⁶⁴.

⁶⁴ MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.18.

Destacou-se apenas como ator do grupo do Teatro Acadêmico, no qual participou ativamente por cerca de três anos⁶⁵; entretanto, testemunhou e participou timidamente dum Manifesto, encabeçado por Antero de Quental, contra o Reitor, Basílio Alberto, em combate ao autoritarismo e ao tradicionalismo acadêmico. São desse período, também, as manifestações que culminariam na **Questão Coimbra**⁶⁶, considerada o marco inicial do Realismo português e o início de longas amizades e companheirismo entre o jovem Eça e o próprio Antero de Quental, Teófilo Braga, Jaime Batalha Reis, João Penha, Anselmo de Andrade, entre outros. Nas discussões literárias entre os amigos, eram levantados os nomes e as obras de autores como Comte, Renan, Proudhon, Heine, Nerval, Taine e outros nomes mais imaginativos como Hugo, Baudelaire e Musset.

Muitos desses autores foram admirados por Eça, mas foram poucos que o influenciaram literariamente. A esse respeito, escreveu Álvaro Lins em *História literária de Eça de Queiroz*:

As três grandes e marcantes influências de Eça de Queiroz serão Flaubert, Renan e Proudhon. Teve outras, entre elas a de Dickens, tão visível na desmedida caricatura de Dâmaso e em outras páginas dos *Maias*; mas giraram todas em torno das três que foram decisivas para a sua arte e para as suas idéias⁶⁷.

Eça procurou sempre atingir o naturalismo e a nota de realidade de Flaubert. De Renan recebeu certa tendência ao sentimentalismo religioso e em Proudhon vislumbrou a possibilidade de conciliar o ser coletivo e o ser pessoal. Desse último autor aproveitou, sobretudo, as idéias políticas, sociais e econômicas. Porém, todas essas influências somente serão passíveis de serem percebidas em seu primeiro romance, *O Crime do Padre Amaro*. Nos seus escritos anteriores acentua-se uma nota de grande lirismo. Prestes a formar-se, em março de 1866, publicou sua primeira colaboração na *Gazeta de Portugal: Notas marginais* que, somada aos outros 13 folhetins publicados posteriormente, viriam a compor o volume póstumo intitulado *Prosas Bárbaras*. Entre contos e crônicas que se aproximam de um desabafo moral, aparecem refletidas as leituras prediletas do artista de então, em pleno ardor da imaginação. Nestas primeiras linhas o jovem escritor, então com

⁶⁵ “Mas depressa, compreendendo que por aquele método de decorar todas as noites, à luz do azeite, um papel litografado que se chama a sebenta, eu nunca chegaria a poder distinguir, juridicamente, o justo do injusto, decidi aproveitar os meus anos moços para me relacionar com o mundo. Comecei por me fazer actor do Teatro Acadêmico. Era Pai Nobre. E durante três anos, como Pai Nobre, ora grave, opulento, de suíças grisalhas, ora aldeão trémulo, apoiado ao meu cajado, eu representei entre as palmas ardentes dos acadêmicos, toda a sorte de papéis de comédias, de dramas – tudo traduzido do francês (...). O teatro pouco a pouco, pusera-me em contacto com a literatura.” É muito interessante o registro de Eça sobre esse período de atuação no teatro e como este o aproximou da literatura. Trecho extraído do texto *O Francesismo*, in *Últimas Páginas*.

⁶⁶ Ficou assim conhecida a polémica entre Antônio Feliciano de Castilho e Antero de Quental, expressão que se generalizou a todo o ambiente de contestação à vida literária instituída. O primeiro foi um defensor ferrenho do Romantismo, que em uma carta-posfácio publicada em 1865, no livro *Poema da mocidade* de Pinheiro Chagas, criticava veementemente as novas idéias literárias que vinham sendo publicadas por alguns jovens, referindo-se a Teófilo Braga e a Antero de Quental. Este último respondeu à crítica de maneira violenta, em carta aberta com o título *Questão do Bom Senso e do Bom Gosto*, defendendo a liberdade de pensamento e a independência dos novos escritores, atacando o academicismo e as já gastas expressões do Romantismo. Eça não teve nenhuma participação ativa no movimento.

⁶⁷ LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 46.

vinte e um anos, demonstrava sua inconformidade perante a sociedade que o envolvia. Depois da formatura, em julho do mesmo ano, mudou-se para Lisboa, indo morar com seus pais e irmãos.

Pouco depois, surgiu a oportunidade de fundar e dirigir um jornal de oposição: o *Distrito de Évora*. O bi-semanário absorveu, em muitos dos seus artigos, críticas à sociedade de Lisboa, ao materialismo, aos costumes e à apatia dos jovens. Porém, pouco mais de seis meses depois, já com o espírito aborrecido em Évora, em agosto de 1867, Eça abandonou a direção do jornal e voltou para Lisboa. Com o retorno, começou a freqüentar as discussões literárias em casa de Jaime Batalha Reis, local que recebeu o apelido de *Cenáculo*, pelos participantes⁶⁸. Tentou também, sem muito sucesso, exercer a profissão, perdendo algumas causas. Neste momento, talvez de indefinição sobre que rumo dar à própria vida, Eça, juntamente com o amigo Luiz de Castro Pamplona, Conde de Resende, partiu em uma viagem pelo Oriente, com o motivo de assistir à inauguração do canal de Suez. Além de vasto material e experiência, que lhe serviram de mote para vários escritos posteriores⁶⁹, a viagem trouxe-lhe a decisão de seguir a carreira diplomática.

De volta a Lisboa, em janeiro de 1870, reencontrou Ramalho Ortigão e o introduziu nas reuniões do *Cenáculo* e logo em seguida, juntos, começaram a escrever para o *Diário de Notícias*, *O Mistério da Estrada de Sintra*, uma espécie de novela policial. Paralelamente, para poder concorrer à carreira diplomática, era necessário que Eça desempenhasse, durante algum tempo, um cargo público. Para cumprir esta formalidade, conseguiu ser nomeado administrador do conselho de Leiria, e em setembro prestou as provas para o concurso de cônsules, sendo aprovado em primeiro lugar. Com o sucesso de *O Mistério da Estrada de Sintra*, vieram em seguida *As Farpas*, publicação dirigida por Ramalho com a colaboração de Eça. Em carta a João Penha de julho de 1871, definia com convicção essa publicação:

No estado em que se encontra o país, os homens inteligentes que têm em si a consciência da revolução – não devem instruí-lo, nem doutriná-lo, nem discutir com ele – devem farpeá-lo. **As Farpas** são pois o *trait*, a pilhéria, a ironia, o epigrama, o ferro em brasa, o chicote postos a serviço da revolução⁷⁰.

⁶⁸ Neste período o *Cenáculo* era freqüentado, além de Batalha Reis e Eça, por Antero de Quental, Salomão Saragga, Oliveira Martins, Lobo de Moura e outros, que não tinham uma freqüência regular.

⁶⁹ Como por exemplo, a série de quatro folhetins *De Porto Said a Suez*, publicados no *Diário de Notícias* (1870); o conto *A Morte de Jesus* (1870); o romance *A Relíquia* (1887); e suas anotações da época formarão o volume póstumo *O Egípto* (1926).

⁷⁰ *Apud* BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: palavra e imagem**. Lisboa: Inapa, 1988, p. 118.

Dois meses antes, em maio de 1871, foram inauguradas por Antero de Quental, as chamadas **Conferências Democráticas do Casino**⁷¹. Sem necessidade de permanecer ainda com o cargo em Leiria, Eça pediu sua exoneração e, em 12 de junho, já se encontrava em Lisboa para proferir a quarta Conferência, que versou sobre *A Nova Literatura* ou *O Realismo como Nova Expressão de Arte*⁷². Entretanto, em razão das críticas proferidas contra a política e a sociedade, após a quinta Conferência, o Casino foi fechado por decreto real. Essa intervenção autoritária acirrou os ânimos, provocando polêmicas, mas as Conferências não tiveram mais prosseguimento. As idéias básicas, no entanto, já tinham sido divulgadas.

Eça permaneceu em Lisboa à espera de uma vaga de cônsul sendo, somente em março de 1872, nomeado para Havana, partindo para lá em novembro, deixando, desde então, de colaborar no periódico *As Farpas*. O consulado português de Havana envolvia uma grande dificuldade: a da imigração chinesa. Eça se colocou em defesa dos *coolies*, emigrados de Macau que, como explicava o escritor em relatório, exerciam trabalho praticamente escravo nas grandes plantações. Por ter revisto todo o processo de imigração, garantindo vários direitos aos chineses, causou 'prejuízos' aos fazendeiros que, com grande influência política, arranjaram um meio de afastá-lo do consulado. Primeiro, com uma longa viagem, de maio a novembro de 1873, pelas Américas Central e do Norte, com a desculpa de observar e relatar as condições de vida dos colonos portugueses e, posteriormente, foi determinada a transferência do cônsul para Newcastle na Inglaterra, no final de 1874.

Em rápida passagem por Lisboa, antes de partir para o novo posto, deixou com Jaime Batalha Reis os primeiros escritos de seu romance inaugural *O Crime do Padre Amaro*, para ser publicado, em 1875, na *Revista Ocidental*, periódico lisboeta dirigido pelos amigos. Pode-se dizer que foi a partir da publicação do *Padre Amaro* que Eça, então com trinta anos de idade, começou a dividir seu tempo entre a carreira diplomática e seu amor pela literatura. Datam dessa época o início de suas relações com Ernesto Chardron, seu editor; foi neste período também que se esboçaram os seus primeiros projetos literários, e que teve início a forte correspondência trocada com os amigos, em especial Ramalho

⁷¹ As Conferências foram planejadas pelos freqüentadores do *Genáculo* e contaram com a participação de outros intelectuais. A primeira foi proferida por Antero e explicava as ambições do grupo com tais Conferências: 'Abrir uma tribuna onde tenham voz as idéias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos; ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos fatos que nos rodeiam na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência; estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa'. Apud MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 135.

⁷² Na sua Conferência Eça abordou problemas, tanto de Literatura como de Estética. Afirmou que 'a aspiração e a obra do espírito revolucionário têm mesmo em vista três aspectos sem os quais não se completa: o verdadeiro na ciência, o justo na consciência, o belo na arte'. Apresentou o Realismo, mostrando como ele constituía uma base filosófica essencial para todas as concepções de espírito, sendo a anatomia do caráter, a crítica do homem e uma reação contra o Romantismo.

Ortigão e Oliveira Martins, solicitando críticas e sugestões sobre seus escritos. Os anos compreendidos entre 1875 e 1888 foram de intensa produção literária, porém grande parte dessa produção – para não falar a maioria – só foi publicada postumamente, como foi o caso, por exemplo, do romance *A Capital!* que pertencia a um grande plano literário, as *Cenas Portuguesas*: uma série prevista de doze romances – uma espécie de galeria retratando vários aspectos da vida nacional portuguesa.

Este período riquíssimo de criação será devidamente pormenorizado no tópico seguinte sobre a contextualização da obra *A Capital!*, porém pode ser levantado, desde já, que os prováveis motivos que levaram Eça a não publicar alguns dos romances escritos relacionavam-se às questões formais e estéticas. Acima de tudo, o autor foi sempre muito crítico com o próprio trabalho e, na incessante procura da forma perfeita para transmitir com palavras seus pensamentos, emendava e reescrevia os manuscritos em um processo que parecia não ter fim.

Depois da publicação em volume do primeiro romance *O Crime do Padre Amaro* em 1876, seguiram-se *O Primo Basílio* (1878), *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887), uma quantidade substancial de artigos e alguns contos dispersos na imprensa⁷³ e, quase no fim da sua permanência em Bristol – para onde havia sido transferido em 1878 –, apareceram publicados em dois volumes, *Os Maias* em 1888. Foi também no final da sua estadia na Inglaterra, em 1886, que Eça se casou com uma irmã do Conde de Rezende, D. Emília de Castro Pamplona⁷⁴ e após pouco mais de dois anos foi nomeado para o consulado de Paris, com a ajuda do amigo Oliveira Martins, para onde se mudou em setembro de 1888.

Neste mesmo ano, propôs aos Srs. Genelioux e Lugan, sucessores de Chardon na editora⁷⁵, a criação de uma revista – sonho acalentado desde os tempos de Coimbra e que contaria com a colaboração de amigos. Em carta a Oliveira Martins de 15 de agosto de 1888, Eça explicava o projeto:

É uma Revista – uma grande Revista, nas proporções da *Revista dos Dois Mundos*, uma obra de carácter nacional (...). Eu desejo fazer dessa publicação, querendo Deus, uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o que há de melhor, em todas as especialidades, e mostrando enfim que Portugal *não é tão estúpido* como *por aqui se pensa*⁷⁶.

Assim, com este espírito, nascia a *Revista de Portugal*, que teve curta duração: o primeiro número foi lançado em julho de 1889 e o último, em dezembro de 1892. Pela

⁷³ Outro ponto interessante a ser destacado é o grande número de jornais nos quais Eça colaborou com artigos políticos, crônicas, contos e romances impressos no formato de folhetim. Por exemplo, no ano de 1877, foram publicadas no jornal *A Actualidade* do Porto, as *Crônicas de Londres*. A partir de 1880, passou a publicar no *Diário de Portugal*, no jornal *Atlântico* e começaram os longos anos de colaboração com o jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.

⁷⁴ Somente dois meses antes do seu casamento é que Eça foi legitimado como filho por seus pais, tinha então 41 anos de idade. Com D. Emília teve quatro filhos: Maria, José Maria, Antônio e Alberto.

⁷⁵ Ernesto Chardon faleceu em 1885.

⁷⁶ *Apud* BERRINI, Beatriz. **Correspondência**. J.M. Eça de Queiroz e J. P. Oliveira Martins. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 77.

revista foram publicadas *As cartas de Fradique Mendes*, a tradução do livro *As minas de Salomão* de Henry Rider Haggard feita por Eça, além de artigos e crônicas, sobre diversos temas de outros colaboradores⁷⁷. O escritor tentará ainda resgatar o projeto de dirigir uma revista em outros dois momentos, porém sem muito sucesso⁷⁸.

Os anos seguintes foram de grande atividade para Eça, aliás, como foram todos os seus anos desde que descobriu na escrita o casamento perfeito entre expressão artística e posicionamento crítico. Porém, naqueles últimos tempos, Eça se dedicou não só aos romances, contos, crônicas e artigos que sempre lhe foram tão caros, mas também a outros trabalhos e campos que lhe eram novos. As narrativas sobre a vida de santos (hagiografias) são um primeiro exemplo: entre 1891 e 1894 escreveu sobre *São Frei Gil*, que abandonou para se dedicar a *Santo Onofre*, depois escreveu sobre *São Cristóvão* e por último sobre *Frei Genebro*. Outro exemplo é que por dois anos consecutivos organizou e prefaciou as edições do *Almanaque Enciclopédico*; para o primeiro, de 1896, escreveu o prefácio *Almanaques* e para o segundo, de 1897, o conto *Adão e Eva no Paraíso*. Chegou também a iniciar um *Dicionário de Milagres*. A intenção era organizar em um volume uma coleção de milagres diversos em ordem alfabética de assuntos⁷⁹.

Todos esses novos trabalhos não impediram Eça de continuar com a escritura de contos, crônicas e artigos, que foram publicados na imprensa, como as *Cartas Familiares*, os *Bilhetes de Paris* e os *Ecos de Paris*. Dedicou-se também, nos seus últimos anos, aos romances *A Ilustre Casa de Ramires* e *A cidade e as serras*⁸⁰, além de compor muitos dos *Contos* e dos artigos que foram enfeixados nos volumes póstumos: *Notas Contemporâneas e Últimas Páginas*.

Faleceu em 16 de agosto de 1900, em sua casa em Neuilly, aos 55 anos, vítima de uma tuberculose intestinal. Seu sepultamento ocorreu em Lisboa, em 17 de setembro, no Cemitério do Alto de São João e foi acompanhado por familiares, amigos, artistas e estudantes.

⁷⁷ Em carta ao editor Genelioux de 1888, Eça apresentava a revista dividida basicamente em onze sessões: I-artigo principal; II- romances, novelas ou contos inéditos; III- variedades (biografias, relatos de viagem, memórias, etc.); IV- poesias inéditas; V- movimentos literários, políticos, científicos ou sociais estrangeiros; VI- variedades (Ciências, História, Economia, Filosofia, etc.); VII- Crônica política de Portugal; VIII- romances, novelas ou contos traduzidos; IX- Crônica de costumes com ilustrações; X- Artigos sobre literatura portuguesa escritos por estrangeiros e por fim, XI- críticas literárias, comentários sobre peças teatrais, etc. *Apud* BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 367.

⁷⁸ Anos depois do fim da *Revista de Portugal*, Eça orientou e colaborou na *Revista Moderna*, periódico do brasileiro Martinho Carlos de Arruda Botelho, editado em Paris, também de pouca duração (maio de 1897 a março de 1899). Entre uma e outra, pensara num outro periódico, partilhando o projeto com Alberto de Oliveira. A revista que se chamaria *O Serão* chegou a ter uma capa desenhada por Columbano, mas nunca veio a lume.

⁷⁹ O livro *Dicionário de Milagres* foi publicado em 1900, inacabado, pela parceria Antonio Maria Pereira, aproveitando a repercussão provocada pela morte do escritor.

⁸⁰ O romance *A ilustre casa de Ramires* chegou a ser publicado em uma primeira versão na *Revista Moderna* e *A cidade e as serras* só foi publicado após a morte do autor, em 1900. O livro se encontrava na fase de revisão das provas pelo autor, quando do seu falecimento. Ramalho Ortigão, amigo longo de Eça, a pedido de D. Emília, se encarregou das últimas revisões.

Eça de Queiroz foi, em todos os sentidos, um homem do seu tempo. Reagiu à vida e à sua época com humor e com personalidade, sempre pronto a se colocar perante os acontecimentos. Para encerrar este breve apontamento biográfico, algumas palavras do escritor e diplomata brasileiro em Portugal, Lauro Escorel de Moraes (1917-2002), serão resgatadas do seu artigo *Eça de Queiroz contista*:

Eça não foi um homem de claustro, um contemplativo indiferente à sorte da humanidade, um literato vazio de amor. Ao contrário, não só a sua obra, como também a sua vida, são um testemunho de que ele participou com entusiasmo e sinceridade das lutas do seu tempo. Sempre foi um revoltado contra a injustiça e combateu a hipocrisia, os medalhões, o falso moralismo burguês. Nada disso, entretanto, o impediu de ser, acima de tudo, um artista votado ao aprimoramento do seu instrumento de trabalho. Pois Eça de Queiroz bem sabia que ao escritor não cabe lutar apenas contra os males do seu tempo, mas também e, simultaneamente, contra o grande mal do Tempo. Por isso, a sua Arte perdura⁸¹.

2.2. *A Capital!* – uma história

O romance *A Capital!* possui uma estória e uma história.

A primeira, constituída de personagens, enredo, ação, e em algumas centenas de páginas, é possível conhecer as aventuras e desventuras de Artur Corvelo na capital portuguesa. A segunda envolve seu autor, Eça de Queiroz, seus editores, amigos, um projeto literário maior – que se confunde com um projeto de trabalho para a vida –, um processo criativo minucioso e muitos anos de elaboração. Antes de entrar nessa história, se faz necessária uma pequena contextualização dos anos anteriores ao início da redação de *A Capital!*.

Entre 15 de fevereiro e 15 de maio de 1875, é publicado *O Crime do Padre Amaro* na *Revista Ocidental*, quinzenário fundado por Oliveira Martins e dirigido pelos velhos amigos de Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. Essa primeira impressão foi motivo de grandes discussões e desentendimentos. Transferido para Newcastle, na Inglaterra, por motivos referentes ao seu trabalho no Consulado, Eça, nos primeiros semestres de 1875, manda os fascículos iniciais, esperando corrigi-los nas provas, o que não aconteceu. Levados, talvez, pela falta de tempo, Antero e Batalha Reis operaram no texto mutilações e correções, imprimindo-o sem consulta ao autor. Eça, indignado, chegou a solicitar a suspensão da publicação, sem obter êxito. Nas semanas que se seguiram, o escritor pede ao amigo Ramalho Ortigão que acompanhe as impressões por ele, e a primeira versão do romance segue a publicação até o final.

Insatisfeito com a impressão na *Revista Ocidental*, Eça tratou logo de preparar a publicação do romance em volume. Em uma rápida estada em Portugal, procurou por

⁸¹ MORAES, Lauro Escorel de. Eça de Queiroz contista in PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs). *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945, p. 166.

Ernesto Chardron em Lisboa, proprietário de uma importante editora, e perguntou sobre possível interesse do editor na publicação do *Padre Amaro*. Por motivos de saúde, Chardron não pôde assumir o compromisso e, pouco tempo depois, Eça teve que retornar para Newcastle. Nesse momento, o pai do escritor, Dr. José Maria de Almeida Teixeira de Queiroz, resolveu financiar a publicação do livro, o qual foi posto à venda em 1876, com uma tiragem de apenas 800 exemplares. A primeira edição esgotou-se rapidamente e, pouco depois, Eça recebeu proposta da Livraria Chardron demonstrando grande interesse em se tornar a editora oficial de suas obras. Neste momento, tiveram início os longos anos de correspondência entre o escritor e o editor: cartas valiosas, nas quais Eça apresentava seus projetos, intenções, idéias de livros e orientações sobre as publicações, como formato da impressão, tipo de letra, papel e estilo de capa. Uma das primeiras cartas data de 05 de outubro de 1877, na qual o escritor apresenta uma proposta para a editora:

Eu tenho uma idéia, que penso daria excelente resultado. É uma coleção de pequenos romances, não excedendo de 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes entrariam nesta galeria⁸².

Esta ‘coleção de pequenos romances’, que recebeu no início o título *Cenas da Vida Real*⁸³, era um projeto de Eça idealizado aos moldes da *Comédia Humana* de Balzac, com o objetivo de retratar os fatos mais característicos da sociedade portuguesa – seus costumes, tradições, contextos sociais, etc. A coleção seria formada por doze romances, cada um com seu título próprio, desenvolvimento e personagens, que poderiam aparecer em mais de um romance, formando, assim, um todo. O intuito era trabalhar temas diversificados como o jogo, a prostituição, a educação, o provincianismo e outros temas mais polêmicos como os preceitos religiosos, o incesto, a decadência política, etc. Na mesma carta mencionada, Eça escreve: “Eu já tenho o assunto de três novelas, e uma quase completa”⁸⁴. Na carta de 03 de novembro de 1877, esclarece melhor o assunto: “O primeiro volume está muito adiantado; hesito: talvez *O Desastre da Rua das Flores*, talvez *Os Amores duma Linda Moça*. Em todo caso é o incesto...”⁸⁵.

O curioso é que este primeiro volume ‘muito adiantado’ acabou por receber o título de *Tragédia da Rua das Flores* e só foi publicado postumamente em 1980. Os motivos que levaram Eça a abandonar este manuscrito são até hoje apenas suposições. O fato é que,

⁸² *Apud* QUEIROZ, José Maria d’Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 9.

⁸³ De fato, Eça mudou várias vezes o título da coleção. Começou com *Cenas da Vida Real*, um mês depois (novembro de 1877) intitulava *Crônicas da Vida Sentimental* e em carta de junho de 1878, fica entre *Cenas Portuguesas* e *Cenas da Vida Portuguesa*, optando no fim, pela primeira.

⁸⁴ É curioso o uso variado que Eça utiliza para se referir aos romances da coleção. Por vezes usa a expressão ‘romances’, no trecho extraído acima utiliza ‘novelas’ e em outras cartas utiliza ‘contos’ e até mesmo ‘crônicas’.

⁸⁵ QUEIROZ, José Maria d’Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p.10.

em carta ao Chardron de 13 de junho de 1878, Eça escreve que esperava remeter por aqueles dias *A Capital!* e quinze dias depois, em outra carta, explica os procedimentos que o Chardron deveria tomar ao anunciar as *Cenas* e com quais títulos ela seria constituída:

Julgo conveniente e desejo que só anuncie em 'preparação' os três primeiros contos: o primeiro deve ser *A Capital*. Eis os títulos dos contos, se Deus quiser que tudo corra bem:

I – *A Capital*; II – O milagre do Vale de Reriz; III – A linda Augusta; IV – O Rabecaz; V – O Bom Salomão; VI – A Casa Nº 16; VII – O Gorjão, Primeira Dama; VIII – A Ilustre Família Estarreja; IX – A Assembléia da Foz; X – O Conspirador Matia; XI – História de um grande homem; e XII – Os Maias.

Seria ridículo anunciar mais de três; o primeiro em todo caso, é *A Capital* que está arranjada...⁸⁶.

Muitos dos títulos da lista ficaram somente como esboços e nunca chegaram a constituir manuscritos acabados. Porém, a listagem mostra claramente um plano de trabalho maior, que Eça, de algum modo, abraçou por toda a sua vida. Alguns títulos se aproximam muito de outros trabalhos desenvolvidos por ele. No livro *A Construção da narrativa queirosiana*⁸⁷, Carlos Reis, ao realizar o levantamento e análise do espólio deixado por Eça, pertencente hoje aos arquivos da Biblioteca Nacional em Lisboa, através da leitura dos vários manuscritos, apresenta a hipótese de *A Ilustre Família Estarreja* ter se transformado em *A Ilustre Casa de Ramires* e *História de um grande homem* em *O Conde de Abranhos*. Estas informações são muito valiosas, pois demonstram que o projeto das *Cenas*, apesar de não ter ido adiante como uma coleção lançada em espaços regulares de tempo, nunca teve seu conceito abandonado por completo pelo autor. Prova disso é o caso de *A Ilustre Casa de Ramires*, que só teve o manuscrito desenvolvido e lançado quase vinte anos depois, em 1897, já nos últimos anos de vida do escritor.

Eça dá alguns indícios em carta ao amigo Ramalho Ortigão, de 08 de abril de 1878, sobre os possíveis motivos que o fizeram desistir, posteriormente, do projeto de lançar as *Cenas* como uma coleção regular de títulos:

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 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 Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe. Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses – sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando 'uma maneira'. 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

⁸⁶ QUEIROZ, José Maria d'Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p.10.

Alguns dos títulos mencionados já haviam sido citados em carta anterior de novembro de 1877: *O Milagre do Vale de Reriz* abordaria o fanatismo nas aldeias; *A linda Augusta*, a prostituição; *O Bom Salomão*, a agiotagem; *A Casa Nº 16* (que antes era O Prédio Nº 16), falaria sobre o jogo. Dois títulos desapareceram da listagem ou foram renomeados: *O Bacharel Sarmiento*, que abordaria o tema da educação e *Sóror Margarida*, que abordaria a monogamia religiosa.

⁸⁷ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A Construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

priori, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental – isto é, ir para Portugal – ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística⁸⁸.

Em carta a Ernesto Chardron de 04 de agosto de 1878, Eça, de alguma forma, resolve continuar o trabalho no primeiro título das *Cenas*. Explica que *A Capital!* já estava escrita, a cópia ia muito adiantada e que esperava remeter o manuscrito em breve. Depois, complementa:

Estou bastante contente com *A Capital!* – ainda que receio que se repitam as acusações de escândalo, desta vez mais sérias, porque não se trata de mulheres, nem de amores, mas são pinturas um pouco cruéis da vida literária em Lisboa (jornalistas, artistas, etc.). Deus queira que ninguém tenha tolice de se julgar ferido⁸⁹.

Mas o que era para ser um romance de no máximo 200 páginas se transforma em um volume estimado de 400 a 420 páginas impressas e, neste momento, pelo interesse que o assunto suscitava e pela busca sempre incessante da forma perfeita, Eça começa a se desentender com seu editor.

Em outubro de 1878, é lançado *O Primo Basílio*, e Chardron resolve lançar a segunda edição de *O crime do Padre Amaro*, devido à morosidade de Eça em remeter os primeiros manuscritos das *Cenas*, mas continua pressionando o autor a dar prosseguimento com o trabalho. Como resposta, Eça esclarece em carta de 12 de outubro:

Mas que havemos de fazer com minuciosidade – e se revejo o *Padre Amaro* não posso ocupar-me de *A Capital*. Eu não sou como César, para escrever duas cartas – ou dois livros – a um tempo. Parece-me pois, que o melhor, o mais prudente, o mais hábil, será fazer toda a força sobre o *Padre Amaro*, e deixar *A Capital* para o fim do ano⁹⁰.

Por este tempo, também estavam sendo impressas as primeiras provas de *A Capital*, cerca de 80 páginas apenas, que correspondiam aos três primeiros capítulos. O escritor, na mesma carta, propõe uma estratégia de ação ao editor:

Temos agora *O Primo Basílio*. Bem. Depois duma pausa, para os fins de Novembro, lançamos o *Padre Amaro*. Fazemos então outra pausa, maior, como quando se quer produzir uma sensação – e atiramos-lhe com *A Capital*. Não lhe parece isto mais razoável? As folhas de *A Capital* impressas podem ficar por algum tempo armazenadas, esperando⁹¹.

Contudo, não foi bem assim que as coisas aconteceram. Ao preparar a segunda edição de *O Crime do Padre Amaro*, Eça praticamente o reescreve, alterando completamente a forma do texto sem perder a concepção primitiva do livro⁹². Isso lhe tomou muito mais tempo do que previa.

⁸⁸ QUEIROZ, Eça de. *Correspondência* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 519-520.

⁸⁹ *Apud* QUEIROZ, José Maria d'Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 11.

⁹⁰ IDEM, p.11.

⁹¹ IDEM, p.11.

⁹² No prefácio da segunda edição de *O crime do Padre Amaro*, Eça escreve o seguinte: “Muitos capítulos foram reconstruídos linha por linha; capítulos novos acrescentados; a ação modificada e desenvolvida; os caracteres mais estudados, e completados; toda a obra enfim mais trabalhada”.

Outro ponto importante a ser destacado é que Eça era extremamente minucioso com seu trabalho, tanto na concepção quanto na apresentação. Sempre que remetia algum manuscrito ao Chardron, aguardava as provas de impressão, e as corrigia, emendava, chegava a colar tiras de papel escritas nas laterais das folhas e, não raras vezes, pedia outras provas, até ficar satisfeito com o resultado. Esse processo devia se prolongar por meses, já que, desde 1875, Eça vivia na Inglaterra (primeiro em Newcastle e a partir de julho de 1878, em Bristol) e seu editor, Ernesto Chardron, residia no Porto. Esse procedimento foi motivo de vários desentendimentos, como é possível perceber em carta de 10 de novembro de 1878 e até de discussões mais sérias como ainda será demonstrado. Eça escreve:

Enquanto às provas de *A Capital*, é outro caso. Eu mesmo ao rever as primeiras provas direi se quero ou não segundas, e espero poder quase sempre dispensar as segundas. A pressa que V. Ex.^a tem – e que eu agora tenho também – não é todavia tão urgente que me leve a arriscar os meus créditos pela apresentação dum trabalho incorreto. V. Ex.^a sabe como é o meu estilo: não sendo revisto com escrupulo, é ‘trapalhada’⁹³.

De qualquer forma, talvez por exigência do editor, Eça continua revendo as provas de *A Capital!* e de *O crime do Padre Amaro* paralelamente, quando lhe surge a idéia de um novo livro: *A Batalha do Caia*, mencionado em carta de 23 de dezembro de 1878:

Rogo que mandem as folhas impressas do *Amaro* e *Capital*: sem elas é-me quase impossível fazer a revisão do restante. Aguardo com impaciência, de Lisboa, uma resposta sobre *A Batalha do Caia*... (...) Todo o meu empenho é desembaraçar-me de *Amaro* e de *A Capital* o mais depressa possível, e se a coisa se resolver bem dedicar-me à *Batalha*. Isso é que é livro!⁹⁴

A idéia do livro não prossegue, pelo menos, não naquele momento. Em 08 de junho de 1879, ou seja, seis meses depois, uma outra carta surpreende: nela, Eça pergunta ao Chardron se ele teria o interesse de ‘publicar imediatamente’ um livro de 200 a 250 páginas. Escreve ainda que este novo trabalho não o impediria de continuar com a revisão do *Padre Amaro* mais incisivamente e com *A Capital!*, mais devagar. Em carta, datada de 23 do mesmo mês, esclarece sobre o novo livro *O Conde de Abranhos* e sobre o assunto que abordava: uma espécie de biografia, de um indivíduo imaginário, escrita também por um sujeito imaginário. Tal livro não interessou a Chardron e Eça o coloca de lado, voltando a trabalhar nas revisões.

⁹³ Apud QUEIROZ, José Maria d’Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 11.

⁹⁴ QUEIROZ, IDEM, p. 12. Sobre *A Batalha do Caia*, pouco se sabe, pois apenas existe um plano inicial do livro e que mais tarde se transformou no conto *A Catástrofe*. Na introdução da publicação de *A Capital!*, organizada pelo filho de Eça, José Maria, este escreve sobre o tema do livro: “Portugal, invadido, vencido, batido, ia encontrar nas humilhações da derrota e da ocupação estrangeira, o renascimento da fé e das energias perdidas, que um dia provocariam o nosso ressurgimento nacional”. O curioso é que este tema, a reconquista do patriotismo, era o oposto do projeto das *Cenas*: criticar, veementemente, os costumes e expor as mazelas da sociedade portuguesa do século XIX.

O passar do tempo leva ambos a um novo desentendimento. Chardron reclamava a revisão do *Padre Amaro* e o direito de publicação de *A Capital!*. Eça responde em carta de 20 de outubro de 1879:

(...) o nosso último acordo, proposto em carta de V. Ex.^a, era que se publicasse o *Amaro* em fins de Outubro ou começos de Novembro, e *A Capital* em princípios do ano. É a este acordo que eu me cinjo e, para o cumprir, trabalho noite e dia!... De *A Capital* nem falemos: vendi-lhe um livro de 200 páginas por 20 libras e estou a fazer um volume de 600! – Pode V. Ex.^a, se quiser, publicar *A Capital*, ou os capítulos que aí tem de *A Capital*. Eu não tenho poder para lho impedir. São apenas três capítulos que não significam nada e que, publicados, pareceriam uma mistificação, pois a ação do romance não aparece neles e apenas se apresentam os personagens. Se o fizer, eu declaro pela imprensa que isso é apenas o começo de um romance que tem mais de 600 páginas e que o público deve portanto esperar que o romance seja publicado inteiro...⁹⁵

Este intrincado processo se estende e somente em meados de 1880 é publicada a segunda edição de *O Crime do Padre Amaro*. Eça continua a trabalhar em *A Capital!*, que naquele momento era composta de duas partes: a primeira constituída das 80 páginas impressas, revistas e emendadas por Eça, que totalizavam, no fim, cerca de 200 páginas e a segunda constituída pelo restante dos capítulos, em manuscritos. O primeiro semestre de 1880, Eça passa em Portugal, a mais longa estada no país desde que iniciou a carreira diplomática. Data deste período a construção da Avenida da Liberdade em Lisboa, que alterou completamente a antiga visão do Passeio Público, além de várias outras modificações em praças, largos e ruas, como também a construção do Obelisco e o Monumento dos Restauradores⁹⁶. Todas estas reformas urbanas impressionaram muito Eça, que caminhava pela cidade com um bloco para anotações e para registro de suas impressões⁹⁷. Tais vivências talvez justifiquem a carta, de 11 de agosto, remetida ao Chardron quando do seu retorno para Bristol:

Logo que termine *Os Maias*, que estão por dias, estou livre para me entregar todo à conclusão de *A Capital*, que irá depressa, querendo Deus...⁹⁸

O que será que fez com que Eça, mais uma vez, trabalhasse *A Capital* em segundo plano? Insatisfação com a obra? Cansaço das cobranças de Chardron e com o descaso com que este tratava o romance? Falta de tempo? Uma coisa é certa: se Eça não estivesse satisfeito com a obra, com o andamento do trabalho, ele poderia tê-lo colocado de lado e feito uma nova negociação com o editor. Quanto às cobranças, Eça sabia como contorná-las. De forma que só resta uma possível explicação: o romance, apesar de despertar muito o interesse de Eça, nunca alcançou o estágio que este gostaria, não atingiu a forma precisa

⁹⁵ QUEIROZ, José Maria d'Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 13.

⁹⁶ O engenheiro Ressano Garcia foi ordenado em 1864 pelo Ministério das Obras Públicas a ser o responsável pela expansão da cidade de Lisboa. Criou uma estrutura urbana flexível traçada a partir do centro representativo da cidade, com avenidas (como a que construída no local do antigo Passeio Público), praças e novas ruas.

⁹⁷ Sobre este assunto, Carlos Reis esclarece no livro já citado *A Construção da narrativa queirosiana*, páginas 139-147.

⁹⁸ QUEIROZ, op. cit., p. 14.

e extremamente crítica que seu autor desejava. É sabido também que Eça, juntamente com seu ofício de escritor, levava muito a sério o trabalho no Consulado, e ainda se dedicava à publicação de artigos em jornais. É deste período também a escrita e publicação em onze folhetins da novela ‘fantasia’⁹⁹ *O Mandarin* para o *Diário de Portugal* e o início de longos anos de colaboração com a *Gazeta de Notícias*, jornal do Rio de Janeiro.

Quanto a *Os Maias* estarem ‘por dias’, sabe-se que o processo de escrita e revisão levou outros oito anos até a publicação em 1888. Uma lacuna de cerca de seis meses na correspondência entre Eça e Chardron impossibilita um maior conhecimento sobre o período. A obra *A Capital!*, só é mencionada novamente em carta de 16 de janeiro de 1881:

Tem razão, mil vezes razão a propósito de *A Capital!* Mas que quer? Meti-me nesta empresa de *Os Maias*, que deviam ser apenas uma novela e se tornaram um verdadeiro romance! E tenho posto todo o meu tempo a trabalhar nele. Não creia que não tenha trabalhado também nela (em *A Capital!*), aqui e além, mas trabalho casual que pouco adianta. *Os Maias* absorveram-me...¹⁰⁰

Entre 28 de maio e 02 de junho de 1881 são publicados na *Folha Nova* do Porto quatro folhetins extraídos de *A Capital!* com o título *A Herança*¹⁰¹. Outra interrupção na correspondência entre Eça e Chardron leva a última menção do romance *A Capital*, já em 16 de março de 1883:

V. Ex.^a tem razão em tudo o que diz a respeito do seu direito de editar *A Capital*. Esse direito adquiriu-o de fato, tendo começado a impressão de uma espécie de novela que tinha esse título e que originou um romance. Contudo, é intenção minha que, querendo Deus, seja ainda V. Ex.^a que edite *A Capital*. Tudo está em nos entendermos...¹⁰²

Esse entendimento, ao que parece, nunca ocorreu e sobre o novo acordo entre Eça e Chardron, não há outros esclarecimentos. No final da introdução de *A Capital!*, José Maria D’Eça de Queiroz, filho do escritor e organizador de alguns títulos publicados postumamente, conclui:

Sabe-se apenas que em 1885, dois anos depois, Ernesto Chardron adquire *Os Maias* vindo a falecer daí a pouco. Sucedem-lhe na casa Editora os Srs. Luga & Genelioux: trocam-se cartas, renovam-se contratos, mas de *A Capital!* nunca mais se fala. Depois publica-se *O Mandarin*, imprimem-se *Os Maias*, lança-se *A Revista de Portugal*, aparecem as primeiras cartas de *Fradique*...¹⁰³

Depois de cinco anos de trabalho, o manuscrito de *A Capital!* é posto de lado. As razões que levaram Eça a não publicar posteriormente o trabalho de anos são apenas

⁹⁹ O termo ‘fantasia’ é normalmente utilizado para designar este pequeno romance. Nele o narrador, por exemplo, vê subitamente aparecer diante de si o Tentador, e ao tocar uma campainha, assassina um Mandarin na longínqua China: em consequência recebe uma fabulosa herança. Esses traços fantasiosos contrastam muito com as obras precedentes: *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*.

¹⁰⁰ *Apud* QUEIROZ, José Maria d’Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. **A Capital** in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 15.

¹⁰¹ Posteriormente, em 1883, no *Diário da Manhã* de Lisboa, de 11 de outubro, é publicado um extrato do livro *A Capital!* retirado da *Folha da Tarde*, com os dizeres: “Um novo livro de Eça de Queiroz. N’um número antigo da *Folha da Tarde*, do Porto, encontramos um trecho do novo romance que este notável escriptor está escrevendo com o título – *A Capital*. Brindamos os leitores com essas bellas paginas, sentindo apenas não lh’as poder dar juntamente com a notícia do aparecimento do romance”. Fonte site da Biblioteca Nacional: Eça de Queiroz in Espólio.

¹⁰² QUEIROZ, op. cit., p. 15.

¹⁰³ IDEM, p. 15.

suposições. A mais provável é que o romance não havia atingido a concepção idealizada e desejada por Eça. Os longos anos de trabalho nunca intimidaram o escritor, pois seu processo criativo estava intimamente ligado à longa e árdua maturação de textos cuja publicação distava por vezes muitos anos do momento em que eram concebidos e anunciados. Já mencionada aqui a longa redação de *Os Maias*, que constava como último título das *Cenas Portuguesas* em 1878 e que só foi publicado em 1888, dez anos depois.

Prova disso, de que *A Capital!* não se encontrava em uma forma tolerável para o escritor, é a carta endereçada ao jornalista e amigo Cristóvão Aires, interessado em publicar algum material do escritor no *Jornal do Comércio*, de sete de julho de 1884. Cerca de um ano após da última referência feita por Eça sobre o romance *A Capital!* em carta ao Chardron, o autor esclarece:

Eu não tenho neste momento, na forja, senão dois trabalhos: *Os Maias* que estão vendidos ao Chardron, e meio impressos; e um trabalho, que se chama *Relíquia* e que pertence à *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. *A Capital* é no estado atual uma massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, donde levaria muito tempo a extrair uma obra viva¹⁰⁴.

Outro ponto característico do processo de redação de Eça é descrito por seu filho, José Maria. Quando aparecia a idéia para algum romance, Eça concebia, primeiramente, um plano inicial de poucas páginas, com o tema, episódios, apresentação das personagens, desenvolvimento reduzido e desfecho. O romance era apresentado no início em linhas gerais. Posteriormente, o plano era inteiramente recopiado e, durante este processo, Eça desenvolvia a ação, dava corpo aos personagens, revia algumas posturas críticas, e as atenuava. Então, vinham as provas e novas correções, desenvolvimentos e emendas apareciam, em um trabalho praticamente infundável. Eça parecia nunca ficar satisfeito, mesmo após a publicação dos romances. São muito interessantes alguns testemunhos críticos do próprio autor sobre o seu trabalho. Geralmente, estas auto-avaliações apareciam em cartas remetidas aos amigos. Sobre *O Primo Basílio*, escreve em 03 de novembro de 1877, para Ramalho Ortigão:

Acabei *O Primo Basílio* – uma obra falsa, ridícula, afectada, disforme, piegas e papoulosa – isto é tendo a propriedade da papoula: – *sonoloficiente*. De resto Você lerá – isto é dormirá. Seria longo explicar – como eu – que sou tudo menos insípido – pude fazer uma obra insípida – mas essa explicação era ela mesma outro romance (...). A propósito que lhe pareceu a Você o trecho publicado no *Diário da Manhã*? Idiota, não é verdade? *Ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça, du tout*. O estilo tem limpidez, fibra, transparência, precisão, *netteté*. Mas a vida não vive. Falta a *poigne*. Os personagens – e Você verá – não têm a vida que nós temos: são inteiramente *des images découpées* – mas têm uma musculatura gelatinosa. Oscilam, fazem beijos como os queijos da serra, espapam, derretem. Há inquestionavelmente – algumas cenas, alguns traços correctos: e há maravilhas de habilidade: mas de pequena habilidade, da habilidade de *métier*; enfim sou uma besta. Nunca hei de fazer nada como o *Père Goriot*: e se Você soubesse a melancolia em tal caso, da palavra *nunca!* Não falo naturalmente do *Primo Basílio*: isto é uma ninharia abaixo dum crítico de Penafiel: mas mesmo este novo

¹⁰⁴ QUEIROZ, Eça de. **Correspondência** in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 527.

romance¹⁰⁵ de que estou tão contente – *não dá, não sai*. Faço mundos de cartão... não sei fazer *carne nem alma*. Como é? Como será? E todavia não me falta o processo: tenho-o superior a Balzac, a Zola e *tutti quanti*. Falta a *coisinha* dentro: a pequena vibração cerebral – sou uma irremissível besta!¹⁰⁶

Extremamente severo com seus trabalhos, Eça não poupa nenhum de seus livros: todos, sem exceção, poderiam ser melhores, ou na escrita, ou na composição de alguma personagem, ou em algum outro ponto qualquer. Independentemente dos comentários da crítica, dos elogios dos amigos, do sucesso nas vendas, para Eça, algo sempre poderia ser diferente. É com essa postura que ele tece comentários sobre *A Relíquia*¹⁰⁷ e sobre *Os Maias*, considerado por alguns críticos a obra-prima de Eça. Existem dois testemunhos bem interessantes. O primeiro, registrado em carta a Ramalho Ortigão, de 03 de junho de 1882, corresponde aos primeiros anos da redação:

Eu não estou contente com o romance: é vago, difuso, fora dos gonzos da realidade, seco, e estando para a bela obra de arte, como o gesso está para o mármore. Não importa. Tem aqui e além uma página viva – e é uma espécie de exercício, de prática, para eu depois fazer melhor¹⁰⁸.

O segundo testemunho já é posterior à publicação do romance e aparece em carta a Oliveira Martins, de 12 de junho de 1888:

Os Maias saíram uma coisa extensa e sobrecarregada, em dois grossos volumes! Mas há episódios bastante toleráveis. Folheia-os, porque os dois tomos são volumosos demais para ler. Recomendo-te o começo, as primeiras 100 páginas; certa ida a Sintra; as corridas, o desafio; a cena no jornal *A Tarde*; e sobretudo o sarau literário. Basta ler isso, e já não é pouco. Indico-te para não andares a procurar através daquela imensa massa de prosa¹⁰⁹.

Essas longas transcrições de cartas demonstram que o fato de o escritor criticar de forma incisiva trabalhos publicados não significa que eles tenham o seu valor artístico rebaixado, ou que sejam textos menores, sem qualidades estéticas. Ao contrário, são romances expressivos e significativos, reconhecidos como excelente literatura até os dias de hoje. O que fica evidente mais uma vez é o cuidado, o esmero e a dedicação de Eça em só apresentar aos leitores o seu melhor.

Sobre *A Capital!* existem também dois testemunhos interessantes. Um extremamente crítico em carta ao Ramalho Ortigão do primeiro semestre de 1878, ainda no início da redação:

Você leu o primeiro capítulo da *Capital*? Que lhe parece? A mim pareceu-me mau; e o resto do livro, você verá, pior; é frio, é triste, é artificial; é um mosaico laborioso; pode-se gabar a correção mas lamenta-se a ausência de vida; os personagens são

¹⁰⁵ O novo romance a que se refere Eça na carta é *A Capital!*.

¹⁰⁶ *Apud* BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 319-320.

¹⁰⁷ Sobre *A Relíquia* escreve em carta de 02 de julho de 1887 a Luiz de Magalhães: “Eu por mim, salvo o respeito que lhe é devido, não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e composição do livreco são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é antigo por fora, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios; é, no fundo, uma paráfrase tímida do Evangelho de S. João, com cenários e fatos de teatro; e falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista de ironia forte que daria unidade a todo o livro; D. Raposo, em lugar de se deixar assombrar pela solenidade histórica devia rir-se dos Judeus e troçar dos Rabis. O valor qualquer do livreco está no *realismo fantástico da Farsa*”. *Apud* QUEIROZ, Eça de. **Correspondência in Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 575.

¹⁰⁸ *Apud* BERRINI, op. cit., p. 335.

¹⁰⁹ *IDEM*, p. 335-336.

todos *empalhados* – e tenho-lhes tanto ódio, que se eles tivessem algum sangue nas veias, bebia-lho. Sou uma besta: sinto o que devo fazer, mas não o sei fazer¹¹⁰.

O segundo, presente em carta endereçada ao Chardron, de dezembro de 1879, possui outro tom, pois, de maneira óbvia, não faria nenhum sentido Eça criticar duramente um trabalho que tinha intenção de publicar, ainda mais para seu editor:

Remeti provas de *A Capital*, e peço todas as suas habilidades de reclamo para este romance. Merece bem, creio, que se faça alguma coisa por ele. Mais bem escrito até aqui que o *Primo Basílio*, contendo no meio o que o público talvez chame de escândalo político, e no fim o que pode parecer um escândalo de moral – é natural que excite a curiosidade. Esperemos que assim seja. Eu, naturalmente, não tive intenção de o fazer escandaloso. O público é que na sua teima de ver em tudo escândalo o pode considerar tal. Que a revisão seja bem feita, é o que recomendo...¹¹¹

Essas auto-avaliações, se assim as podemos chamar, referentes ao romance *A Capital!*, não diferem do tom crítico utilizado pelo escritor ao comentar *A Relíquia* ou *Os Maias*. Vale lembrar, também, que essa ‘insatisfação permanente’ com o texto não impossibilitou a publicação dos referidos romances. Nestes termos, é possível questionar: por que, então, não aconteceu o mesmo com *A Capital!*? Por qual ou por quais motivo(s) ele não foi publicada? Não existem respostas definitivas para estas perguntas e qualquer tentativa em respondê-las permanecerá sempre no campo das suposições. Porém, existem alguns indícios e fatos que limitam consideravelmente as possibilidades, dentre as quais, duas se destacam, sem que uma anule propriamente a outra:

1) – **Eça não conseguiu entrar em um acordo com seu editor.** Neste caso, o motivo para a não publicação do romance seria de ordem financeira. Como o próprio autor escreveu, ele havia vendido por 20 libras uma novela de 200 páginas que se tornaram no fim, um romance de 600. Na última carta de 1883 em que Eça mencionou *A Capital!* com o editor, esta idéia é reforçada, quando escreveu que Chardron realmente havia adquirido o direito sobre a obra quando a comprou e que de fato o editor havia iniciado a impressão de uma novela com este título, mas que depois ela havia se transformado em um romance. A distinção do escritor entre novela e romance para definir os dois estágios da obra, talvez o tenham levado a uma nova negociação de preço com o editor, ficando evidente que as 20 libras eram suficientes para pagar uma novela, mas não um romance daquele porte. Escreveu ainda que possuía a intenção de que fosse Chardron o responsável pela edição do romance e que, para isto, bastaria que ambos se entendessem. Essas colocações possibilitam também uma interpretação: que se este entendimento não viesse, Eça procuraria outro editor para a publicação, pois, em nenhum momento, transparece alguma

¹¹⁰ *Apud* MEDINA, João. Prefácio in QUEIROZ, Eça de. *A Tragédia da Rua das Flores*. Lisboa: Moraes Editores, 1980, p. 29.

¹¹¹ *Apud* QUEIROZ, José Maria d’Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 14.

intenção do escritor em desistir da edição de *A Capital!* e, assim, pôr de lado o trabalho de anos. Eça chegou realmente a procurar outro editor em 1883, mas para a publicação dos *Maias*. Foi um desastre e talvez, por esta razão, o texto é vendido para o Chardron em 1885. Essa tentativa fracassada em iniciar uma nova parceria com outra editora pode ter assustado o escritor, que optou em manter a antiga relação com a Livraria Chardron. É bom lembrar que a extensão de *A Capital!* também não permitia sua publicação como folhetim, apenas como volume.

2) – **Eça não conseguiu talhar no romance a forma que almejava.** Esta possível explicação já chegou a ser mencionada em alguns momentos e adquire um peso maior, quando os processos de criação, redação e conseqüente correção dos textos pelo escritor são levantados. A publicação, em 1881, de quatro folhetins extraídos de *A Capital!* com o título *A Herança na Folha Nova* do Porto permite também a interpretação de que pelo menos, algumas partes do romance correspondiam às rigorosas cobranças estéticas do escritor. No entanto, isso não acontecia quando o romance era avaliado na sua totalidade. Esta idéia é sustentada quando a carta a Cristóvão Aires, de 1884, já mencionada e transcrita, é analisada. Nela, vale lembrar, Eça responde ao jornalista – que havia solicitado algum material ao escritor para publicação no *Jornal do Comércio* – estar sem nenhum trabalho disponível naquele momento. Escreve ainda: “*A Capital* é no estado atual uma massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, donde levaria muito tempo a extrair uma obra viva”. Essa passagem ilustra bem o posicionamento do escritor em relação à obra. Descontados os ‘exageros’ críticos de Eça sobre os próprios romances, o que fica evidente é a sensação de insatisfação. A obra ainda não havia atingido todo o potencial que possuía e merecia, e, sem a aprovação do seu criador, *A Capital!* só foi publicada vinte e cinco anos após a morte do escritor. Todo o processo de publicação será pormenorizado no terceiro capítulo.

2.3. Rigor, precisão e forma – um exaustivo processo de trabalho

Mas que queres tu, querido? O meu mal é o amor da perfeição – este absurdo afã de querer fazer as coisas mais corriqueiras, sempre do modo mais completo e brilhante¹¹².

O contato mais próximo com a obra queiroziana revela alguns pontos que precisam ser abordados. O primeiro deles remete-se à necessidade em não se generalizar esteticamente sua literatura, ou seja, Eça de Queiroz não pode ser estereotipado ou

¹¹² Carta ao Conde de Arnoso, de 21 de junho de 1897 in QUEIROZ, Eça de. Correspondência in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III, p. 653.

rotulado simplesmente como um escritor realista, pois sua postura literária mudou com o passar dos anos. Isso fica evidente quando são postos lado a lado dois artigos escritos em épocas distintas. O primeiro – *Idealismo e Realismo* escrito para servir de prefácio à segunda edição de *O Crime do Padre Amaro* (1880), ou, melhor dizendo, a terceira versão desse romance, se for considerada a edição de 1875, publicada em fascículos na *Revista Ocidental*. Nesse artigo, de 1879, o escritor faz uma calorosa defesa do princípio naturalista da observação, em oposição à imaginação que seria própria do romantismo. Para Eça o realismo confundia-se com o naturalismo:

O naturalismo é a forma científica que toma a arte, como a república é a forma política que a democracia, como o positivismo é a forma experimental que toma a filosofia.

Tudo isto se prende e se reduz a esta fórmula geral: que fora da observação dos fatos e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade¹¹³.

Para demonstrar o seu ponto de vista, o escritor vale-se do exemplo da construção de uma personagem, de acordo com as perspectivas que imaginava serem próprias do romantismo e do realismo. Utiliza, para tanto, a descrição literária de uma menina de nome Virgínia, que vive na Baixa, região central de Lisboa. A tarefa seria dada ao mesmo tempo a um escritor romântico e a um realista. Para Eça, o primeiro não iria querer sequer ver essa menina. Preocupar-se-ia apenas em se recordar dos textos que leu, desenhando-a então, em seus caracteres psicológicos, da seguinte forma:

(...) na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho...¹¹⁴

Enquanto isso, o realista faria, de acordo com sua opinião, uma revolução na arte por ter uma atitude diferente: iria ver Virgínia, antes de escrever qualquer linha sobre ela:

Este homem vai ver Virgínia [diz], estuda-lhe a figura, os modos, a voz; examina o seu passado, indaga da sua educação, estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem, os livros que lê, os gestos que têm – e dá enfim uma Virgínia que não é Cordélia, nem Ofélia, nem Santo Agostinho, nem Clara de Borgonha – mas que é a burguesa da Baixa, em Lisboa, no ano da Graça de 1879¹¹⁵.

Através do primeiro escritor, o romântico, segundo Eça, o leitor teria "uma moeda falsa", e continua dizendo que "uma tal Virgínia não pode ficar como documento duma certa sociedade, num determinado período: é um livro inútil". No segundo, o leitor encontraria "uma lição de vida social", pois esta Virgínia "é-te lição no presente, e, para o futuro, ficará como um documento histórico".

¹¹³ QUEIROZ, Eça de. *Idealismo e Realismo* in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III, p. 913-914.

¹¹⁴ IDEM, p. 915.

¹¹⁵ IDEM, p. 916.

Porém, em aparente contradição, catorze anos depois, Eça escreveu o artigo *Positivismo e Idealismo* publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1893, onde diz o seguinte:

O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatônica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes. (...) O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem; - e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado vôos tão deslumbrantes¹¹⁶.

Se, em *Idealismo e Realismo*, Eça procurou reduzir o realismo (naturalista) à observação direta dos fenômenos a serem analisados, em *Positivismo e Idealismo* ele procura analisar a realidade na tentativa de manter equilibrada tanto a influência da imaginação, quanto da razão. Arremata dizendo “e isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio”.

A verdade é que Eça de Queiroz nunca aderiu a quaisquer tendências estéticas incondicionalmente, obedecendo sempre e, em primeiro lugar, às exigências da própria obra que possuía em mãos e de sua inspiração artística. Cada uma deveria espelhar a realidade que o envolvia e que ele buscava interpretar com rigor segundo os princípios que lhe pareciam os mais interessantes e adequados no momento, sem muitas preocupações de escola. Se a obra lhe pedisse um tom trágico, fantasioso ou lírico, para que pudesse transmitir a exata sensação que tinha em mente, assim o faria. E se continuamente recomeçava e refazia, com paciência, cada capítulo, cada parágrafo, cada palavra – é porque a produção que tinha diante de si ainda não o satisfazia, ainda estava aquém do que almejava¹¹⁷; deste modo, continuava à procura do termo justo, que pudesse transmitir, com precisão e beleza, aquilo que os seus anseios estavam a exigir-lhe. A esse respeito, escreveu Beatriz Berrini, grande estudiosa da obra de Eça de Queiroz:

A cada momento a palavra adapta-se ao que está a ser dito, com maior ou menor crieza, com mais ou menos sentimento e idealização, com mais ou menos simbologia ou reminiscências clássicas. É a obra em si que exige este ou aquele procedimento, a cada instante: um enfoque direto e agressivo ou um manto de fantasia a enevoar a nudez da verdade.

Por isso, sendo Eça de Queiroz o introdutor do Realismo em Portugal e seu maior representante, nem sempre os seus romances comprovam uma fidelidade cega aos princípios do movimento¹¹⁸.

¹¹⁶ QUEIROZ, Eça de. *Positivismo e Idealismo* in *Notas Contemporâneas* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 1499-1500.

¹¹⁷ Jaime Batalha Reis no prefácio da **Prosas Bárbaras** escreveu o seguinte: “Que, com efeito, existe uma profunda realidade, vagamente simbolizada por todas essas imagens, que Eça corrigia e emendava inúmeras vezes sem que nenhuma lhe caísse completamente no agrado”. In QUEIROZ, Eça de. *Prosas Bárbaras* in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. I, p. 561.

¹¹⁸ BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 16.

Desde os primeiros escritos, Eça buscou a perfeição formal. Sua obra seria suficiente para atestar o fato, mas seus próprios testemunhos neste sentido são abundantes e explícitos. A respeito desta atuação artística, escreve:

De resto, exatamente como Ponce de Leon eu só procurava em Literatura e Poesia *algo nuevo que mirar*. E para um meridional de vinte anos, amando sobretudo a Cor e o Som na plenitude de sua riqueza, que poderia ser esse *algo nuevo* senão o Luxo novo das formas novas? A forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente nesses tempos de delicado sensualismo, todo o meu interesse e todo o meu cuidado. Decerto eu adorava a Idéia na sua essência; mas quanto mais o Verbo que a encarnava!¹¹⁹

No início, mostrou-se com certa extravagância. Com o tempo eliminou os excessos, nunca perdendo de vista a originalidade: desejava, na sua prosa,

...alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz, até os mais sutis estados de alma...¹²⁰

Como escritor, tinha a convicção de que não há senão uma forma única e absoluta para cada determinada realidade do pensamento e este será sempre o alvo ideal que deve buscar aquele que tenta expressá-la. Para tanto, transformava, corrigia, ou emendava, mil e uma vezes, a forma do seu pensamento, na busca sempre insatisfeita que pudesse extrair do “... Verbo humano tudo o que ele pode dar, como encarnador do Visível e do Invisível¹²¹”. Eça levou a vida a trabalhar o seu estilo. Do que foi o seu esforço neste sentido pode-se julgar por esta declaração, em carta para Ramalho Ortigão:

Das *Farpas* verá que fui forçado a limpar, catar, e endireitar muito o estilo. Você nasceu com um estilo feito e escrevia tão bem há vinte anos, como escreve hoje; daí o poder reimprimir os seus artigos sem lhes tocar. Eu tive de fazer o meu estilo à custa de esforços e de *tâtonnements*. No tempo das *Farpas* estava ainda no período bárbaro da forma¹²².

Exemplo significativo do constante labor para com seus trabalhos são as três diferentes versões, dadas pelo escritor, para seu romance inaugural *O Crime do Padre Amaro*. Abaixo serão transcritos trechos correspondentes a cada uma, todos eles relativos à mesma passagem no texto:

(Primeira edição em folhetins de *O Crime do Padre Amaro* – publicado na *Revista Ocidental*, 1º ano, tomos I e II, 1875).

Amélia, em cima, no seu quarto, não dormia também; tinha apagado a luz, e de costas, as mãos cruzadas por traz da cabeça, entregava-se a uma grande abstração viva, feita de idéias, de recordações, de planos, de sensibilidades. O quarto era pequeno: a mãe tinha cedido os seus quartos em baixo ao padre Amaro e dormia, ao pé dela num colchão, no chão, num largo coxim acamado sobre esteiras. Em cima da cômoda, dentro duma bacia, estava a lamparina, e a luz monótona e velada um pouco do espelho, reluzia, com tons de aço. O quarto da idiota era ao pé e atrás da porta cerrada; Amélia sentia o seu ressonar catarroso, e

¹¹⁹ QUEIROZ, Eça de. Correspondência de Fradique Mendes in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 986.

¹²⁰ IDEM, p. 1036.

¹²¹ QUEIROZ, Eça de. Cartas Inéditas de Fradique Mendes in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III, p. 843.

¹²² *Apud* BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: palavra e imagem**. Lisboa: Inapa, 1988, p. 266.

grandes tosses que tinha, dormindo, e que terminavam num arquejar prolongado, e cheio de cansaço. A lamparina estava a extinguir-se, e o quarto estava numa penumbra, abafada e espessa: brancuras de saias caídas no chão, destacavam; o espelho tinha um vago reflexo lívido, e na sua cama, a corpulência da S. Joaneira, com seu lenço branco amarrado, punha na roupa um grande relevo. O quarto era pequeno, e com a respiração, o ar espessava-se: estava espalhado um vago cheiro de morrão de azeite; os móveis, as roupas, as saias e vestidos pendurados, faziam calor e abafavam.

Amélia, não podia adormecer. A mãe, ao pé, ressonava roncando, e Amélia, olhava abstratamente uma claridade redonda, que no teto, por cima da lamparina, tremia violentamente. O gato, que ficava no quarto às vezes, caminhava, com as suas passadas moles e fofas, e fazia ver, na escuridão do chão, os seus olhos luzindo com uma claridade fosfórica e esverdeada.

(Primeira edição em volume – Lisboa: Tipografia Castro & Irmão, 1876).

Nessa noite Amélia, em cima, deitada, não dormia também. O quarto era pequeno; a mãe tinha a sua cama ao pé dela num colchão, sobre esteiras, no soalho. Em cima da cômoda, dentro de uma bacia, a lamparina extinguiu-se, dava um mau cheiro de morrão de azeite; havia uma penumbra abafada e espessa; brancuras de saias caídas no chão destacavam; o espelho tinha um vago reflexo lívido; e o gato, que ficava no quarto às vezes, caminhava com as suas passadas moles e fofas, e na escuridão os seus olhos luziam com uma claridade fosfórica e esverdeada.

(Segunda edição – Porto e Braga: Livraria Chardron, 1880).

Ela, em cima, não dormia também. Sobre a cômoda, dentro de uma bacia, a lamparina extinguiu-se, com um mau cheiro de morrão de azeite; brancuras de saias caídas no chão destacavam; e os olhos do gato, que não sossegava, reluziam pela escuridão do quarto com uma claridade fosfórica e verde¹²³.

É extraordinária a mudança formal de um trecho para outro! No primeiro, o texto é cansativo, repetem-se as idéias, as frases pululam sem graciosidade, sem um rumo definido. No segundo, opera-se uma transformação significativa presente, não só na forma do texto, mas também no final da história: na primeira versão, Amaro assassinava o filho logo após o nascimento¹²⁴. Por fim, na terceira versão, apresentada como definitiva e com o subtítulo “cenas da vida devota”, o texto, agora mais enxuto, trabalha apenas com os elementos mais significativos e necessários na transmissão da idéia.

Porém, mesmo com toda essa dedicação com que tratava seus escritos, tinha sempre por eles uma postura extremamente crítica e são tão numerosos seus depoimentos a esse respeito, que fica impreciso dizer até onde era verdadeira e sincera sua autocrítica e onde era simplesmente acometido por uma falsa modéstia. Em 1886, no prefácio para o livro *Azulejos*, cujo autor era o amigo Conde de Arnos, Eça escreveu o seguinte sobre suas próprias obras:

As minhas obras, essas, não contam mesmo para viver com esse “espaço duma manhã” que Malherbe garante às rosas. Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de

¹²³ *Apud* HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo de Eça de Queiroz in PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs). **Livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945, p. 85-86.

¹²⁴ Eça de Queiroz escreve em carta para Batalha Reis em seis de janeiro de 1875: “Se – ou por alteração do plano literário da Revista ou por dificuldades de composição – o Padre Amaro não pode ir matar o filho para a rua, à luz pública – então peço-te que me avises – e que mo remetas empacotado. Se ele não puder cometer a sua patifaria em letra de imprensa – então quero que ele esteja ao meu lado, na gaveta, matando sossegadamente – seu filho – e portanto meu neto”. *Apud* BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d’Água, 2000, p. 314.

tão duro esforço, depois de tão ardente, laboriosa insuflação de alma, saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpação, amortalhada numa capa de cor!¹²⁵

Esse depoimento só corrobora, segundo o que já foi dito e explicitado até aqui, que Eça sempre achava que seus textos podiam ser superiores de alguma forma e que nunca se sentia plenamente satisfeito com seus escritos.

Existem vários autores que já dedicaram estudos específicos sobre o estilo de escrita queiroziano¹²⁶; no entanto, entre eles, destaque especial para o livro *Língua e estilo de Eça de Queiroz*¹²⁷ do crítico literário galego Ernesto Guerra da Cal (1911-1994). Para ele, o estilo literário de Eça evidencia cinco pontos principais: o *contraste*, a *sensibilidade sensorial*, o *impressionismo*, a *ironia* e por fim, a *presença pessoal* do escritor. Já foi comentado anteriormente o equilíbrio que Eça buscava entre razão e imaginação e, é justamente esse confronto que da Cal denomina de *contraste*. Escreve:

Neste processo de resolução e equilíbrio, a imaginação se refreia e se controla, e a visão idealizada corporifica-se pela irrupção violenta da realidade. E da mesma forma a crueza desta realidade se sublima e se esvai através da efusão lírica e do sonho ideal, que lhe dão uma qualidade transcendente e superior¹²⁸.

A exploração dos *sentidos* e das *sensações* pode ser percebida por toda a obra do escritor. Como diz da Cal, “é evidente nele o predomínio das sensações físicas – e das psíquicas que delas derivam imediatamente – sobre toda classe de percepções¹²⁹”. Os cheiros, gostos, texturas, sons, luzes e cores, uma gama riquíssima de valores sensoriais que Eça sempre utilizou para aproximar-se o quanto podia da precisão da experiência a ser passada. Para Guerra da Cal, esse recurso é tão intenso no texto queiroziano que “atinge o voluptuoso”. Sobre o *impressionismo* o autor declara que Eça costumava ater-se mais ao impacto provocado por alguma situação e suas conseqüências, como os sentimentos e sensações obtidos, do que se prender na pormenorização do evento em si. No que diz respeito à *ironia*, esse é, sem sombra de dúvida, um traço marcante na prosa do escritor.

O humor e o seu produto imediato – o riso – eram para Eça uma das formas mais eficazes de manifestação crítica¹³⁰. Abusou das situações cômicas e, por várias vezes, obteve o humorismo carregando a dramaticidade de outras; trabalhou algumas de suas

¹²⁵ QUEIROZ, Eça de. Prefácio dos “Azulejos” do Conde de Arnoso in Notas Contemporâneas in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 1443.

¹²⁶ Conferir: COSTA, Joaquim. O estilo de Eça de Queirós in **Eça de Queirós**. Criador de realidades e inventor de fantasias. Porto: Civilização, 1945, p.171-182; HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo de Eça de Queiroz in PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs). **Livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945, p. 85-86; LINS, ÁLVARO. Um problema do estilo in **História Literária de Eça de Queiroz**. 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 155-169.

¹²⁷ DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queiroz: I Elementos Básicos**. Tradução Estella Glatt. São Paulo e Rio de Janeiro: EDUSP; Tempo Brasileiro, 1969.

¹²⁸ IDEM, p.70.

¹²⁹ IDEM.

¹³⁰ Sobre o riso existe uma passagem interessante extraída do perfil de Ramalho Ortigão escrito por Eça: “O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta duma instituição, e a instituição alui-se; é a Bíblia que no-lo ensina sob a alegoria, geralmente estimada, das trombetas de Josué, em torno de Jericó”. QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão in Notas Contemporâneas in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p. 1383.

personagens beirando a caricatura como o Conselheiro Acácio, o Dâmaso de Salcede, o Albuquerquezinho e a própria Dona Felicidade. Através da ironia, expunha as mesquinhas e ridículos dos seres humanos e também os problemas mais sérios que percebia em seu país. Por fim, *Guerra da Cal* aborda a *presença pessoal* do escritor, que se manifesta no processo narrativo:

Eça situa-se entre o leitor e os fatos, e oferece sempre uma versão interferida pela sua personalidade, saturada dela, até o ponto em que ela acaba se tornando indissociável do relato. Esta intromissão é nele tão forte, que lança mão de toda a classe de recursos técnicos, conscientes e inconscientes, para aparecer de alguma forma na sua narração, para incorporar-se a ela, satisfazendo-se no jogo de ser, simultaneamente, autor e objeto de ficção¹³¹.

A presença pessoal do escritor fica manifesta não apenas na sua postura crítica e na forma de comunicar o material narrativo, mas também, nos rebatimentos autobiográficos de sua ficção¹³².

¹³¹ DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz: I Elementos Básicos*. Tradução Estella Glatt. São Paulo e Rio de Janeiro: EDUSP; Tempo Brasileiro, 1969., p.73.

¹³² Estas referências quase biográficas, no entanto, não interessam neste trabalho por não contribuírem ao tema estudado e por isso, não serão procuradas e nem evidenciadas.

3.1 A publicação de 1925 e as subseqüentes

Em 1925 foram lançados pela Lello & Irmão Editores, sucessora da Livraria Chardron, alguns títulos não publicados por Eça de Queiroz em vida, organizados pelo filho do escritor, José Maria d'Eça de Queiroz. Os livros receberam notas introdutórias explicativas, escritas por José Maria, sobre a organização dos textos para publicação. Os volumes impressos foram: *A Capital*, *O Conde de Abranhos* seguido do conto *A Catástrofe*¹³⁴, *Alves & Cia.* e *Correspondência*; no ano seguinte (1926), foi publicado *O Egípto* e, em 1929, as *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*.

Na introdução de *A Capital!*, José Maria explica por que foram necessários transcorrer vinte e cinco anos após a morte do pai, para que todas essas obras viessem a lume. Logo após o falecimento do escritor, ainda em Paris, todo o material encontrado no escritório de trabalho foi guardado em uma espécie de baú: cartas, originais dos romances publicados, manuscritos diversos, artigos, etc. Toda esta ‘papelada’ já havia sido vista por Ramalho Ortigão, quando este continuara¹³⁵ a revisão de *A Cidade e as Serras*, fato que contribui para a crença de que não havia, entre todos os papéis, algo novo ou surpreendente.

Foi somente em 1924 que José Maria e seu irmão Alberto, crescidos e maduros o suficiente para tamanha responsabilidade, resolveram olhar novamente o conteúdo do baú e organizar o material que ali havia. No mesmo ano, em 11 de julho, receberam uma carta do Rio de Janeiro, do filho de Ramalho Ortigão, José Vasco, na qual escreveu o seguinte:

¹³³ Frase do escritor em carta para o Conde de Arnoso de 21 de julho de 1897 in QUEIROZ, Eça de. *Correspondência in Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III, p. 654.

¹³⁴ O conto *A Catástrofe*, conforme já foi mencionado, foi baseado em um plano inicial de um livro que se intitularia *A Batalha do Caia*. José Maria escreveu que não foi possível datar o conto, escrito todo a lápis. Porém, pelo tipo de papel e pela letra do pai, José Maria o enquadrado no mesmo período em que foi escrito *O Conde de Abranhos* e, por esta razão, foi publicado no mesmo volume.

¹³⁵ *A Cidade e as Serras*, publicada em 1901, teve a revisão das provas divididas entre Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão. Eça reviu as provas até a página 452 desta edição e, após a sua morte, Ramalho prosseguiu com o trabalho no lugar do escritor e amigo.

Entre a enorme quantidade de papéis que recebi de Lisboa com a livreria de meu Pai, encontro vários manuscritos de Eça de Queiroz, algumas cartas de *Fradique* e provas corrigidas e originais de *A Capital*. Estas últimas muito difíceis de organizar...¹³⁶

Nesse material todo, havia cerca de cem páginas impressas de *A Capital!*, corrigidas, refundidas, aumentadas com longas tiras de papel coladas às páginas, cobertas de emendas e acréscimos a lápis; cinco cartas inéditas de *Fradique Mendes* e o manuscrito do *Conde de Abranhos*. O trabalho de organização para publicação de *A Capital!* foi superficialmente comentado por José Maria na introdução, sem nenhuma observação sobre os critérios utilizados. Os meses de 'decifração e cópia' dos manuscritos proporcionaram uma primeira edição, no mínimo duvidosa, do romance, confirmada principalmente pela publicização do espólio de Eça. O próprio José Maria cai em contradição sobre o seu trabalho nas revisões e, em certo momento da introdução, escreve o seguinte:

Todos estes manuscritos me passaram pela mão: decifrei-os, li-os, copiei-os, apresento-os hoje ao público, textualmente, com pouco mais do que uma leve revisão de pontos e vírgulas, alguma repetição eliminada, um ou outro corte, aqui e além...¹³⁷

Entretanto, não foi bem assim que aconteceu, pois José Maria consumou uma autêntica refundição dos materiais disponíveis, chegando ao ponto, como confessou, de eliminar uma personagem do livro e atribuir as suas falas a outra:

Infelizmente, porém, com a última das páginas emendadas, esta doce figura (Cristina) desaparece subitamente e a ação do romance torna à sua dureza primitiva. Por isso, para conservar quanto possível à obra o seu todo harmônico, decidi-me, não sem melancolia, a eliminar a figura encantadora e incompleta do novo personagem¹³⁸.

Assim, todas as edições do romance que antecederam a 'revelação' do espólio de Eça possuem esses graves erros de revisão. Entre os anos de 1984 e 1986, a Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, adquiriu todo o conjunto que compõe atualmente o espólio, que até então permanecia em poder da família de Eça. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro realizaram uma pesquisa minuciosa do conjunto e a apresentaram no livro *A Construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*, publicado em 1989. Neste precioso volume, é possível encontrar ainda vários outros esclarecimentos sobre a publicação dos póstumos e inéditos, uma relação descritiva de todos os documentos e manuscritos açambarcados pelo espólio e a transcrição de alguns, com cópias escaneadas deles.

¹³⁶ *Apud* QUEIROZ, José Maria d'Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 8.

¹³⁷ IDEM, p.11.

¹³⁸ IDEM, p. 13.

Todos os manuscritos e páginas impressas de *A Capital!* encontrados no espólio, sob o número 287¹³⁹, estão relacionados a seguir:

Primeira Parte:

- 80 páginas impressas com emendas manuscritas pelo autor em 06 folhas a lápis coladas às provas tipográficas;
- Uma (01) folha – 33,7 x 11,5 cm – escrita a lápis de um só lado;
- Três (03) folhas a lápis coladas às provas tipográficas;
- Quinze (15) folhas – 23 x 18 cm – escritas a lápis de ambos os lados;
- Doze (12) folhas a lápis coladas às provas tipográficas;
- Sete (07) folhas – 18 x 11,7 cm – escritas a lápis de um só lado;
- Duas (02) folhas a lápis coladas às provas tipográficas;
- Uma (01) folha – 51,4 x 11,7 cm – a lápis de um só lado;
- Três (03) folhas a lápis coladas às provas tipográficas; e
- Vinte e duas (22) folhas – 23 x 18 cm – a lápis de ambos os lados exceto a última, escrita de um só lado.

Segunda Parte:

- 207 folhas – 27 x 21 cm – a tinta de ambos os lados.

Terceira Parte:

- 266 folhas – 27 x 21 cm – a tinta de ambos lados, corrigidas e anotadas pelo autor¹⁴⁰.

A seguir, quatro imagens de páginas que fazem parte do espólio e que demonstram, de forma significativa, o extenso trabalho de correção e reformulação realizado pelo escritor no manuscrito da obra *A Capital!*

A primeira imagem é uma folha impressa com emendas e acréscimos a lápis nas entrelinhas e em folhas colaterais coladas à folha impressa:

¹³⁹ Número relativo ao inventário da Biblioteca Nacional de Portugal.

¹⁴⁰ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A Construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p. 55 e 56.

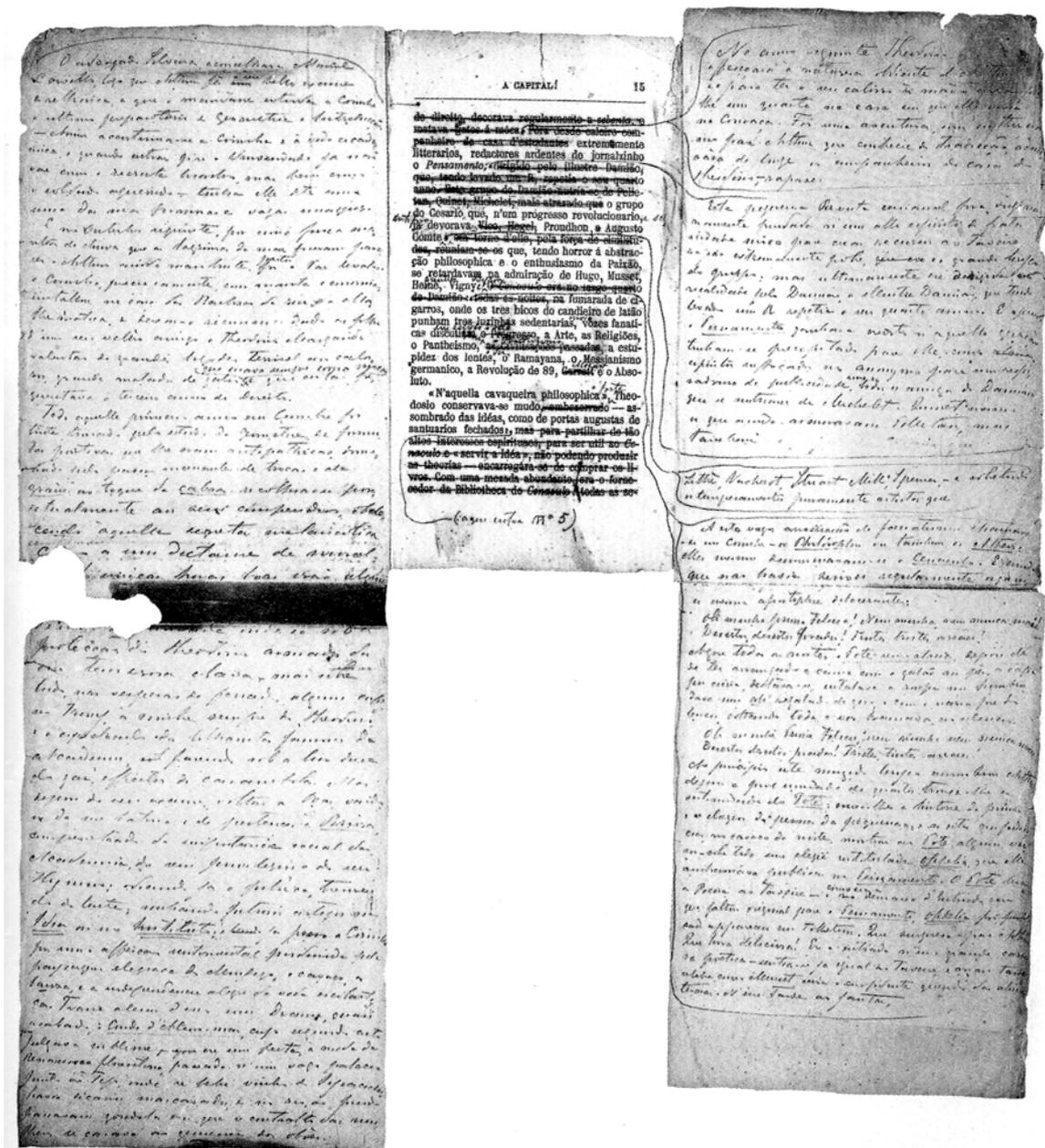


Figura 03 – Trecho de manuscrito referente ao Capítulo I, linhas 338-403¹⁴¹.

Fonte: QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, folhas anexas entre as páginas 32 e 33.

¹⁴¹ A referência ao capítulo e às linhas correspondentes foi feita tendo por base a primeira edição preparada por Luiz Fagundes Duarte de 1992, que inaugurou a “Edição crítica das obras de Eça de Queiroz”. A edição foi coordenada por Carlos Reis e lançada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa), destacando todas as variantes das outras versões impressas.

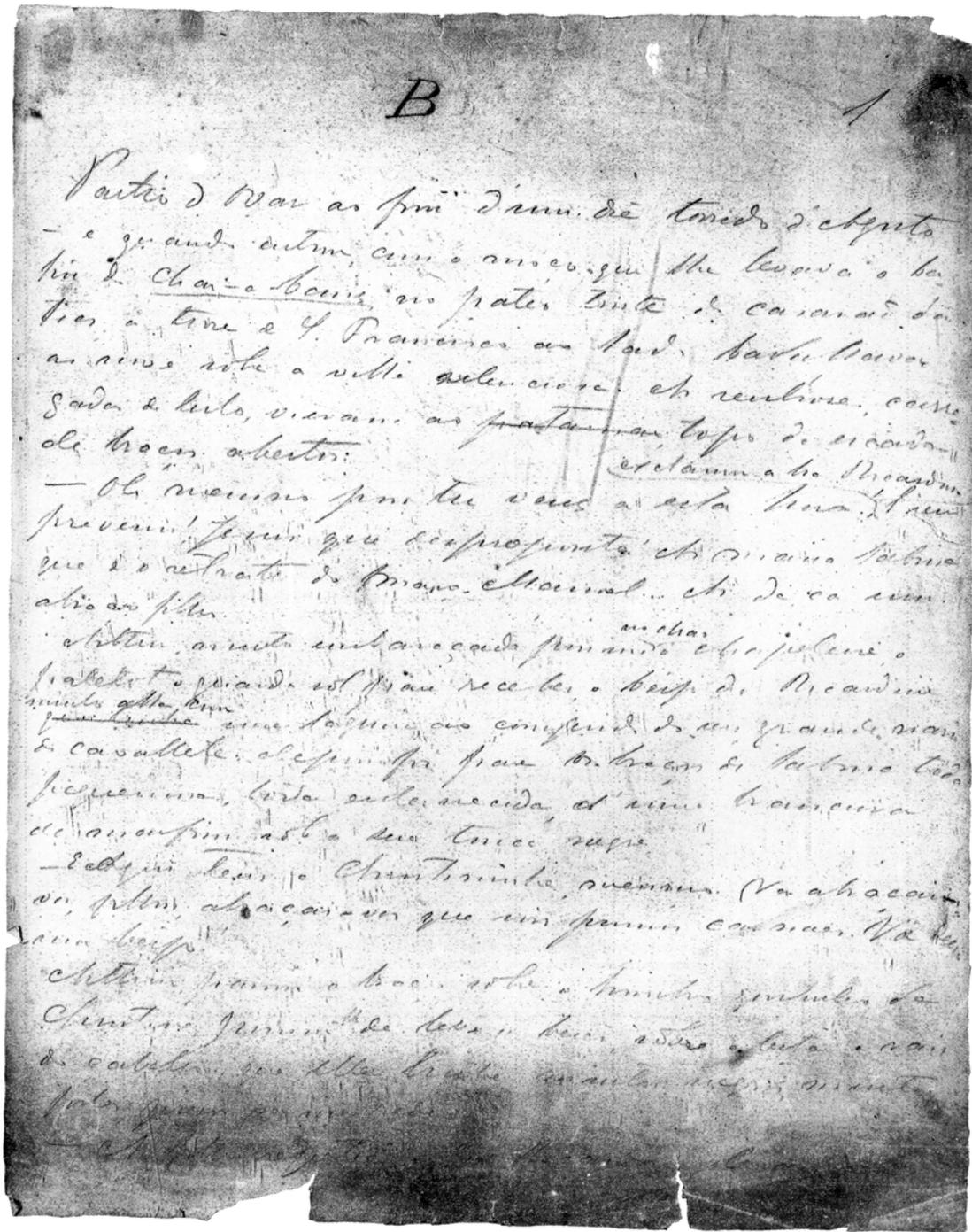


Figura 04 – Trecho de manuscrito referente ao Capítulo I, linhas 787-804.

Fonte: QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, folhas anexas entre as páginas 32 e 33.

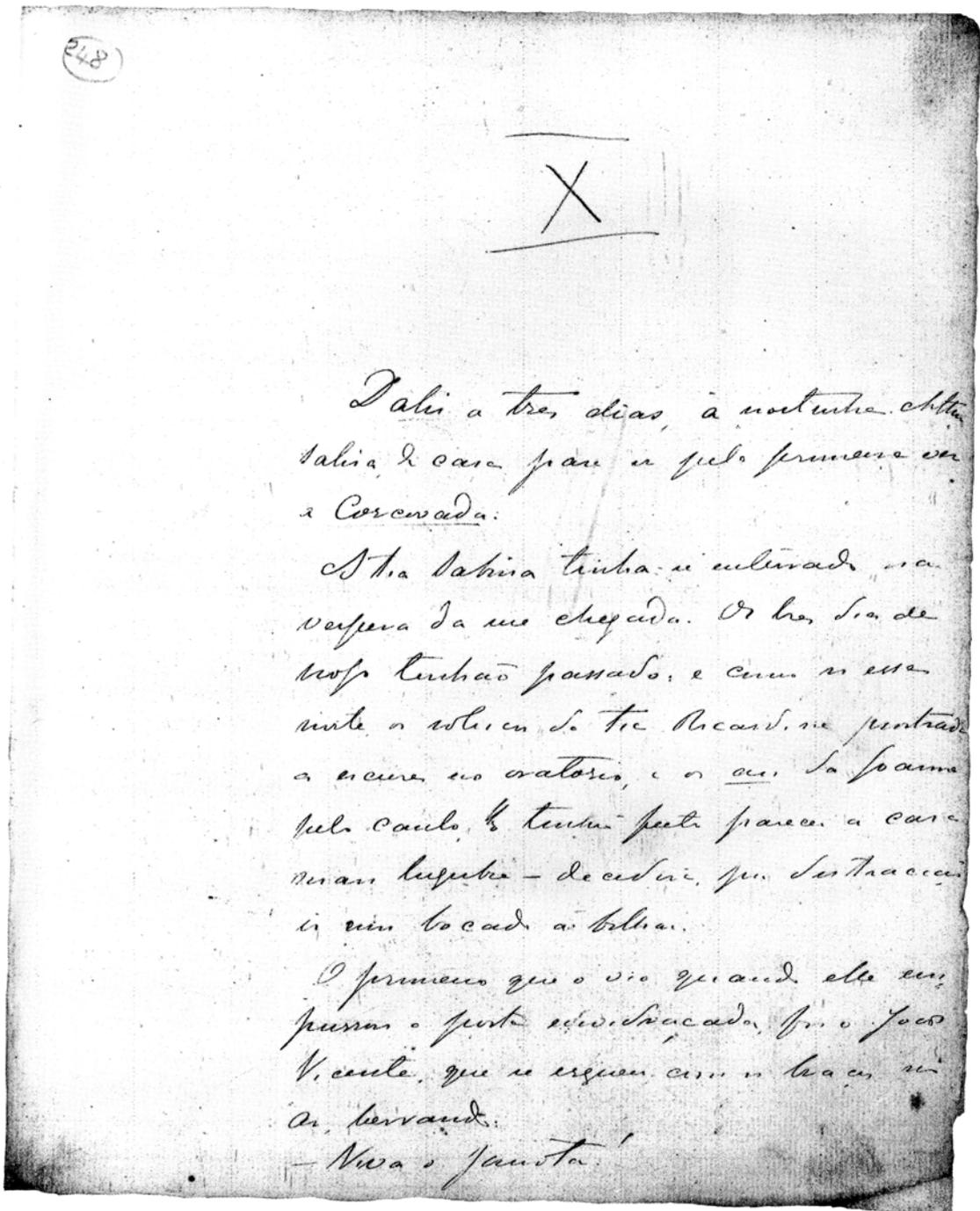


Figura 06 - Trecho de manuscrito referente ao Capítulo X, linhas 01-10.

Fonte: QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, folhas anexas entre as páginas 32 e 33.

Na folha seguinte, uma imagem da folha de rosto da primeira impressão do romance, corrigida por Eça de Queiroz:

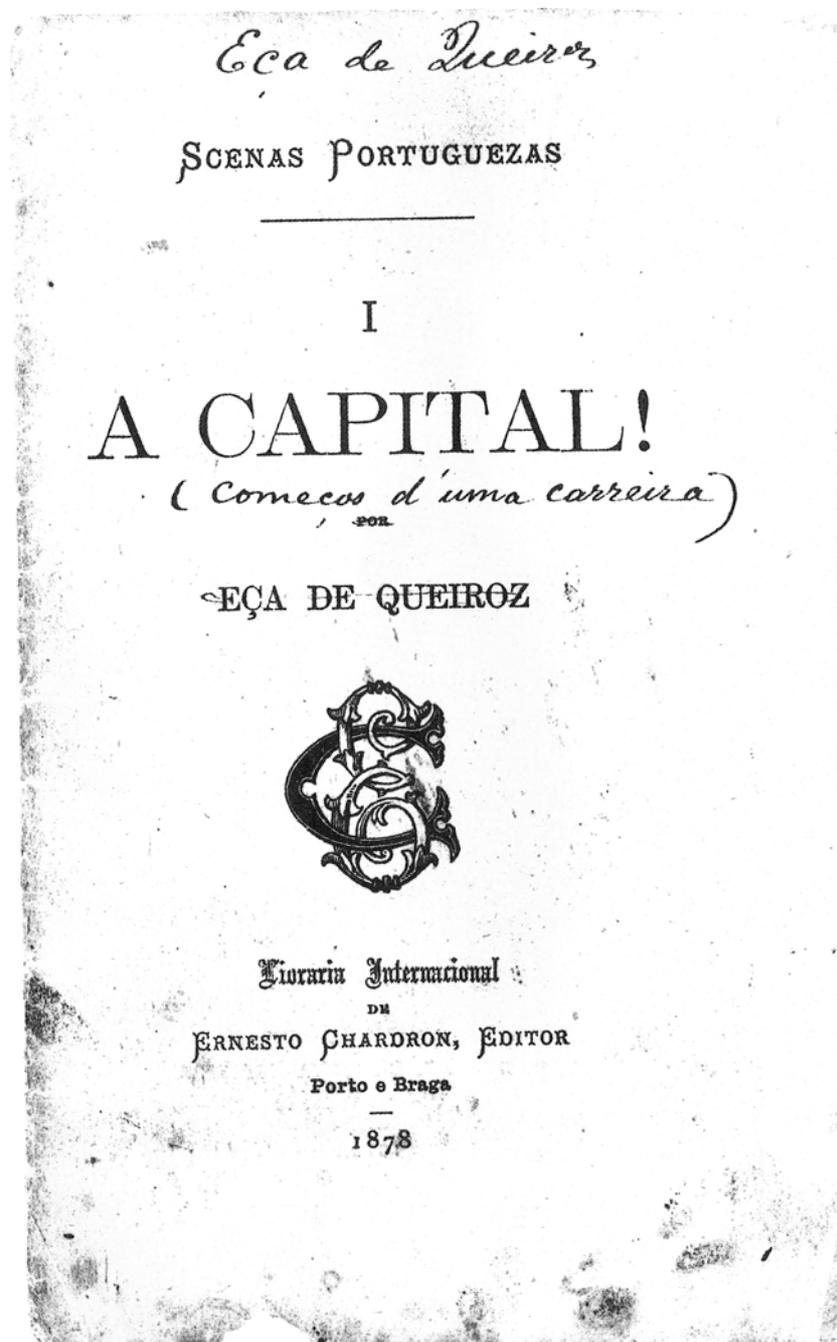


Figura 07 – nesta figura é confirmado que o romance *A Capital!* seria o primeiro título da coleção das **Cenas Portuguezas**, além de ser possível perceber o acréscimo feito pelo escritor do subtítulo da obra entre parêntesis.

Fonte: QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, folha anexa colocada antes da nota prefacial.

Com todas estas informações, critérios e rigor científico necessários, foi preparada por Luiz Fagundes Duarte e Carlos Reis uma nova edição do romance *A Capital! (começos duma carreira)*, publicada em 1992 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Lisboa,

inaugurando a “*Edição crítica das obras de Eça de Queiroz*”. Esta edição destaca todas as variantes das outras versões impressas. Só pelo título da obra já é possível perceber a grande alteração feita por José Maria, quando da sua organização da primeira edição de 1925. O livro veio a lume com o título *A Capital* – sem o sinal de exclamação (!) como constava do autógrafo e sem o subtítulo entre parêntesis (começos duma carreira). Tais omissões são imperdoáveis, uma vez sabido que outros títulos da obra eciana possuem subtítulos como: para *O Crime do Padre Amaro* – cenas da vida devota; para *O Primo Basílio* – episódio doméstico e para *Os Maias* – episódios da vida romântica.

No que diz respeito *A Capital* publicada em 1925, Fagundes Duarte afirma que José Maria realizou um trabalho predatório para construir uma obra *acabada* e, na verdade, o que ele fez foi uma *outra* obra que seria perfeitamente aceitável se tivesse vindo a lume como fruto de co-autoria – Eça de Queiroz, Pai e Filho – e não, como veio, enquanto obra queiroziana de pleno direito. Isso porque a sua política editorial não se limitou a nivelar a narrativa, em termos de adequação da estória entre os autógrafos, páginas publicadas e emendadas, mas a investir consideravelmente na área estilística e ideológica, ora *corrigindo* passagens que entendeu serem imperfeitas, ora *amenizando* referências do autor que poderiam, eventualmente, *incomodar o leitor*. Abaixo será transcrito um exemplo dessas alterações e diferenças que aparecem quando se compara o texto da primeira edição com o texto revisto por Fagundes Duarte, segundo os autógrafos de Eça. As passagens são um pouco longas, porém elucidativas. Primeiro, o trecho extraído da edição organizada por José Maria:

Artur deu ainda um olhar aos *rails* que iam assim, continuamente, paralelos e luzidios, até Lisboa e atravessou para o outro lado da estação onde o esperava o charabã de Oliveira de Azeméis.

Estava tão pensativo, que o Manuel cocheiro teve de lhe perguntar duas vezes “se o padrinhozinho não aparecera”.

- Não veio. Vamos lá, vamos lá!

Atirou-se para um canto do charabã, e enquanto o carro rolava surdamente na estrada já escura, Artur, fitando pela vidraça aberta uma claridade terna de luar que aparecia por cima da linha negra dos pinheirais, recitava versos de Hugo, sufocado duma melancolia deliciosa¹⁴².

Agora o mesmo trecho extraído da edição organizada por Fagundes Duarte:

Artur deu ainda um olhar aos *rails* que iam assim, continuamente, paralelos e luzidios, até Lisboa – e ia atravessar para o outro lado da estação onde o esperava o charabã de Oliveira de Azeméis, quando viu, um sobrescrito caído na plataforma, no lugar sobre que ela se debruçara. Apanhou-o vivamente, leu:

Exm.^ª Snr.^ª Baronesa de Pedralva

Hotel Francfort

Porto

Então imaginou logo que ela o deixara cair, para lhe dar com o seu nome a certeza da sua simpatia: e entreviu, num relance uma correspondência romanesca trocada entre eles, mais tarde um encontro em Lisboa, ou em Sintra, e um grande amor à

¹⁴² QUEIROZ, Eça de. *A Capital* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 23-24.

Rafael, todo cheio de glórias e martírios... – E estava tão perturbado que o Manuel cocheiro teve de lhe perguntar duas vezes “se o padrininho não aparecera”.

- Não veio. Vamos lá, vamos lá!

Atirou-se para um canto do charabã. Sentia bem uma carta dentro do sobrescrito mas queria lê-la, só no seu quarto em Oliveira onde o mesmo ar estava repassado de sonhos e desejos de amor. E enquanto o carro rolava surdamente na estrada já escura, Artur, olhando pela vidraça aberta, uma claridade terna de luar que aparecia por cima da linha negra dos pinheiros, recitava versos de Hugo, afogado numa melancolia deliciosa¹⁴³.

Como é possível perceber nesse exemplo, apontado por Fagundes Duarte, a intervenção de José Maria no texto escrito pelo pai verifica-se tanto no plano narrativo como no estilístico: no primeiro caso, eliminou o episódio do encontro da carta, que Artur atribuiu a um gesto voluntário e de finalidade fática da parte da senhora que vira à janela do comboio; como seria através desta carta que Artur viria a atribuir o nome de “Clara” à dita senhora, José Maria apagou a partir daí todas as citações deste nome, fato que o obrigou a substituí-lo por perífrases do tipo “senhora de vestido xadrez”. A eliminação deste episódio teve, naturalmente, implicações semânticas e estilísticas imediatas, como é o caso da substituição da forma verbal “perturbado” por “pensativo”, que resulta da mudança da focalização, por parte do narrador, do estado de espírito de Artur, na seqüência do encontro da carta que o fazia antever um romance com a senhora do comboio (e por isso ficara “perturbado”), para o estado de espírito dele ao pensar como os carris da linha férrea seguiam, sem interrupção, até Lisboa (o que o tornara, na versão de 1925, “pensativo”). Outra passagem excluída é a referência ao seu quarto em Oliveira de Azeméis, que quando definido pela personagem tendo o ar “repassado de sonhos e desejos de amor” já definia muito o seu perfil psicológico como um sonhador romântico, com tendência a devaneios apaixonados.

No plano estilístico, existem intervenções não só no âmbito da modalidade verbal (por exemplo, “ia atravessar” por “atravessou”), como também no que diz respeito a elementos que designam quer o modo *como a personagem reagia aos estímulos exteriores* (Artur deixou de “olhar” o luar para passar a “fitá-lo”, do mesmo modo que, em vez de estar “afogado” na melancolia com que recitava os versos de Victor Hugo, estava “sufocado”), quer a *objetividade dos elementos que o circundavam* (“pinheiros” substituídos por “pinheirais”), quer ainda os *traços afetivos da linguagem espontânea* (como pode ser observado na alteração do diminutivo “padrininho” por “padrinhozinho”).

José Maria, ao eliminar um episódio do romance, alterou completamente o seu entendimento, uma vez que, na continuação do texto, várias referências seriam feitas à senhora baronesa Clara. Uma vez que sua existência foi praticamente suprimida, José

¹⁴³ QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, p. 98.

Maria teve obrigatoriamente que alterar completamente o texto, mudando as atitudes do Artur, suprimindo sonhos românticos e a busca que ele faria na capital por tal senhora.

Com tais informações, fica evidente a impossibilidade de se basear um estudo, que prima pela constituição formal, na edição de 1925, repetida em muitas edições posteriores, tornando-se a edição organizada por Fagundes Duarte e publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda de 1992, a opção mais acertada e ideal. Isso, no entanto, não descarta a possibilidade, entrevista neste exemplo supracitado, de comparar os textos para melhor compreensão da composição e escritura queiroziana.

Por fim, na nota introdutória de uma edição preparada pela editora Globo em 2006, baseada na edição de Luiz Fagundes Duarte, são mencionadas as fontes utilizadas pelo organizador na pesquisa para a obtenção do texto mais fiel – além de todos os manuscritos constantes do espólio, Fagundes Duarte escreve que se apoiou em outros sete testemunhos fundamentais:

(...) um impresso parcial (80 pp.), não publicado, datado de 1878; quatro pequenos fragmentos publicados na imprensa, um de 1881, dois em 1883, e um em 1900; uma edição completa, póstuma e muito adulterada, considerada como edição vulgata do romance, publicada em 1925 sob responsabilidade do filho do escritor, José Maria d'Eça de Queiroz; e, finalmente, uma edição híbrida, parcialmente baseada no autógrafo e na edição vulgata, feita por Helena Cidade Moura e publicada em 1970, no Brasil¹⁴⁴.

3.2. O romance *A Capital!* por outros autores

Por se tratar de uma edição póstuma, muitos pesquisadores e críticos da obra queiroziana permanecem reticentes no seu julgamento, uma vez que o consideram como um romance inacabado. O próprio Álvaro Lins, quando escreveu a *História Literária de Eça de Queiroz* em 1939, deixou o seguinte depoimento no prefácio:

Esta história literária não acompanha o desenvolvimento, linha por linha, de tudo o que Eça de Queiroz escreveu.

É um estudo, somente, do que na sua obra se pode considerar como “literatura”. Alguns dos livros póstumos, sabe-se, não têm interesse nenhum neste sentido¹⁴⁵.

Na concepção de Lins, os livros póstumos não apresentam nenhum interesse para a compreensão da carreira literária do escritor, por entender que esses textos foram por ele mesmo considerados “impublicáveis”, desprovidos de qualidades estéticas ou alterados pelos editores. Por essas razões, são escassas no meio literário, críticas, comentários ou trabalhos dedicados a uma interpretação aprofundada do romance em questão. A sua própria definição como “inacabado” só é justa quando entendida enquanto um romance que não tinha atingido *ainda* a forma *idealizada* por seu autor. Porém, como já foi

¹⁴⁴ QUEIROZ, Eça de. *A Capital! (começos duma carreira)*. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte; notas ao texto por Carlos Reis; posfácio Elza Mine. São Paulo: Globo, 2006. – Clássicos Globo, p. 10.

¹⁴⁵ LINS, ÁLVARO. *História Literária de Eça de Queiroz*. 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 7.

demonstrado, Eça o reescreveu várias vezes, deixando uma série de autógrafos como testemunho de seu labor, sendo injusto julgar o romance como menor ou desprovido de interesse. É evidente que algumas partes da obra foram mais exaustivamente trabalhadas e desenvolvidas que outras, algo que desperta muito interesse para o entendimento do processo criativo, de composição e redação do escritor.

A seguir, serão apresentados alguns autores que formaram uma pequena “fortuna crítica” do romance *A Capital!*

*

O primeiro é uma crítica ao romance encontrada no livro *Retrato de Eça de Queirós* de 1945, escrito pelo historiador, crítico literário e ensaísta José Maria Bello (1885-1959)¹⁴⁶. Para o autor, os três romances de publicação póstuma – *A Capital*, *O Conde d’Abranhos e Alves & Cia.* – em nada contribuíram para aumentar a glória de Eça de Queiroz como escritor; isto porque, como coloca Bello, ele não permitiria tais publicações sem pelo menos corrigi-los e podá-los severamente. Define *A Capital* como sendo – “o mais massudo, mais arrastado, um pouco com a propriedade da papoula, ‘sonolificante’, que Eça com injustiça atribuía ao *Primo Basílio*”¹⁴⁷ –, entre os três. Que seja perdoada a longa, mas indispensável citação do livro, onde Bello exprime suas opiniões sobre o romance:

A “fabulação” d’*A Capital* envolve velhíssima tese, mil vezes batida. Raros romancistas de origem provinciana que não a tenham tratado, direta ou indiretamente, incidentalmente ou como episódio central: o rapaz ingênuo da província, atraído pela Cidade e que nesta se deixa explorar por toda espécie de velhacos para, fracassado e desiludido, retornar à sua velha gleba. Tema de antigo sabor romântico, que os “realistas” e os naturalistas procurariam renovar. Eça tratou-o sob as mais exigentes regras de Flaubert e de Zola. Como o *Primo Basílio* é uma forma de transcrição de *Madame Bovary* para o meio lisboeta, *A Capital* tem como imediato modelo a *Educação Sentimental*. Por isto mesmo, deixa-me a impressão análoga de fluidez, de monotonia cinzenta e de cansaço, do romance de Flaubert. Parece por vezes que o autor é forçado, por qualquer compromisso prévio, a encher certo número de páginas que não o interessam ou, pelo menos, não o entusiasma. Situação que bem conhecem todos que escrevem por dever de ofício... O suspiro de alívio do leitor ao fechar-lhe a última página, provavelmente não será menos sincero do que o do romancista...¹⁴⁸.

Como é possível perceber pelo trecho transcrito, para Bello o romance não apresenta muitas qualidades, chegando inclusive a criticar a falta de criatividade do tema abordado e do próprio romancista que, para o autor, busca nos romances franceses inspiração para seus escritos. Além da analogia entre *A Capital* e o livro de Flaubert, *Educação Sentimental*, Bello fala sobre o “tom arrastado” do romance e do “alívio” obtido no término da leitura. Vale lembrar que Bello, ao escrever seu livro para a comemoração do centenário de nascimento de Eça em 1945, só tinha como referência a edição organizada

¹⁴⁶ BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

¹⁴⁷ IDEM, p.192.

¹⁴⁸ IDEM, p.192-193.

pelo filho do escritor, que se mostrou – como já foi explicitado – quase uma completa deformação do texto deixado pelo pai. Isso ameniza, em parte, o tom austero da crítica promovida por Bello.

*

O trabalho seguinte a ser comentado é de autoria de Izabel Margato, professora da PUC do Rio de Janeiro, publicado na revista *SemeaR*. O artigo *A (l) Legibilidade de Lisboa n'A Capital de Eça de Queirós*¹⁴⁹ é desenvolvido metodologicamente com o objetivo de responder duas questões principais: a primeira, 'o que é ler uma cidade?', pergunta de cunho semiótico, e a segunda, 'como Eça de Queirós leu e ou escreveu Lisboa em *A Capital*?'. Como resposta à primeira pergunta, Margato esclarece que só é possível fazer uma leitura de cidade através de outras leituras particulares, pois a cidade funcionaria como um mundo de signos escritos e inscritos, uma espécie de rede que se oferece à decifração. Cabe, portanto, aos 'leitores', com suas impressões, criarem e construir suas 'imagens de cidade' e suas respectivas representações. Como resposta à segunda pergunta, a autora esclarece que as personagens ecianas funcionariam no texto como alegorias, signos particulares da cidade representada e também como co-autoras desta representação, ou seja, as personagens, ao transitarem pela cidade de Lisboa de *A Capital*, só percebem aquilo que de alguma forma é interessante ou conveniente para elas. Para a autora 'o desejo de quem olha é o que dá forma à cidade'.

Nesse sentido, a leitura que Izabel Margato faz do romance recai sobre a percepção de Lisboa pela personagem principal do Artur Corvelo. A idéia de entender a capital pela visão perspectivada do protagonista da estória é muito interessante, porém a autora reduz o perfil psicológico de Artur e o define como um 'jovem provinciano de educação romântica', sem levar em conta as transformações pelas quais a personagem passa ao longo da sua estada na capital portuguesa. Aliás, é intenção da autora provar que o livro termina sem Artur Corvelo ter habitado ou mesmo percebido Lisboa em todas as suas dimensões, fato esse que Margato atribui ao caráter romântico e imaginativo da personagem.

Para a autora, é por meio da leitura de inúmeros romances franceses que Artur constrói sua imagem de Lisboa, tendo como referência a cidade de Paris, descrita nos livros: o luxo, as ruas movimentadas, os cafés, as discussões literárias. Para Margato, Artur

¹⁴⁹ Artigo publicado na revista *SemeaR*, número 1, da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A revista divulga a matéria apresentada nos seminários organizados pela Cátedra e todos os seus números são disponibilizados integralmente na Internet. O artigo mencionado é a transcrição da comunicação apresentada pela professora Izabel Margato (PUC-Rio), no II Seminário da Cátedra, intitulado '150 anos do nascimento de Eça de Queirós', realizado em setembro de 1995.
MARGATO, Izabel. A (l) Legibilidade de Lisboa n'A Capital de Eça de Queirós. *SemeaR*, Rio de Janeiro, n. 1, [199-]. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_07.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

cria imaginativa e culturalmente uma Lisboa alegórica, que se impregna no seu espírito, impedindo que veja realmente a cidade. Assim, durante a estada do protagonista na província de Oliveira de Azeméis, seu único desejo passa a ser ir para a capital, pois ele acredita que, somente em Lisboa, conseguiria ter sucesso como poeta, ser famoso, participar das altas rodas da sociedade e freqüentar o mundo dos jornalistas.

Segundo a autora, esta alta dose de ingenuidade seria responsável por Artur não perceber que estava sendo enganado e extorquido por Melchior e Meirinho (que o viam como uma presa fácil), uma vez que eles transitavam pelos espaços desejados por ele. Por viver única e exclusivamente em suas fantasias e devaneios, Artur não seria capaz de ter senso crítico sobre as outras personagens. A autora escreve ainda que para Artur a permanência em Lisboa foi uma 'seqüência de enganos' e que ele

(...) erra pelas ruas como erra pela vida, ao sabor do acaso destituído de significação. Artur não sabe atribuir um sentido particular aos incidentes da cidade. Não percebe os equívocos, os acidentes do percurso que podem ser transformados em instrumentos de aprendizagem.

(...)

Lisboa lida por Artur é, então, uma Lisboa destituída de mistério, não porque ele tenha descoberto a linguagem que transforma mistério em referente, mas porque viveu a cidade na confirmação de suas fantasias. Artur continuou sendo um projeto de poeta romântico, gasto, fora do tempo e do espaço. Artur é a mentira encenada em A Capital.

Nesse trecho, fica clara a leitura, considerada aqui como estereotipada, que a autora faz da personagem. Porém, Artur Corvelo é muito mais complexo e contraditório do que um 'poeta romântico' que vive apenas nas suas fantasias. Sua percepção é extremamente aguçada, capaz de fazer leituras criteriosas de outras personagens, mas, sobre esta capacidade de Artur, Margato não teceu nenhum comentário. Como também não faz referência nenhuma à passagem em que Artur, de volta em Oliveira de Azeméis, sai em um passeio e faz um retrospecto crítico e sentimental de sua vida, de sua estada na capital e das pessoas que lá conhecera:

Quem o tinha estimado, amado, desde que seu pai morrera, e que ele entrara na vida? Ninguém! (...) E em Lisboa? O Meirinho, caloteara-o; o Melchior, explorara-lhe jantar e tipóias; o Nazareno, chamara-lhe *vilão*, o Damião *canalha*; o Manolo, roubara-lhe a rapariga; e querer ser estimado pelo Videirinha, era como ser perfumado por um esgoto¹⁵⁰.

Como é possível perceber apenas por esta passagem, Artur não viveu só nas suas fantasias e tampouco era desprovido de senso crítico. Nesse sentido, o artigo de Izabel Margato, ao se estruturar metodologicamente em passagens descontextualizadas, acaba por promover uma leitura direcionada do romance.

¹⁵⁰ QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte; notas ao texto por Carlos Reis; posfácio Elza Mine. São Paulo: Globo, 2006. – Clássicos Globo, p. 386.

*

Em outro artigo da revista *SemeaR – A Capital, uma colagem modernista sobre um fundo de arcaicas realidades*¹⁵¹ –, o professor Ronaldo Menegaz, também da PUC-Rio, faz uma leitura do romance *A Capital!* à luz do estudo do sociólogo Boaventura de Sousa Santos¹⁵², sobre os erros e os acertos que se constata em discursos que buscam analisar e definir questões da identidade portuguesa. Nesse caso, o artigo propõe uma interpretação sóciopolítica da obra e, para tanto, o autor analisa e diferencia duas elites: uma marginalizada e inconfidente, representada pelo grupo do Nazareno, o chamado *Club Democrático*, bem como pelo seu mentor intelectual, Damião; e a outra, constituída pela elite oficial – jornalistas e pretensos intelectuais, servidores públicos e figuras do mundo diplomático, velhas damas e mocinhas de boas famílias.

Para Menegaz, a patética reunião do *Club Democrático* descrita por Eça seria uma forma que o romancista encontrou para manifestar que ‘pouco se podia esperar de uma tão desarticulada oposição à Monarquia e à sua inoperante atitude diante da decadência do país’. O grupo republicano representaria ainda, de forma caricatural, o fracasso da *Geração de 70*, da qual Eça fazia parte, nas *Conferências do Casino*, uma vez que esta elite cultural se mostrou incapaz de exercer qualquer influência junto ao governo e completa que este ‘já, por essas alturas, [estava] mergulhado na inércia e alimentado pela fantasmagoria de um Império que nem o *Ultimatum* de 1890 seria capaz de sacudir’.

Em relação à chamada elite oficial, o autor aproveita a passagem desastrosa da *soirée* em casa de D. Joana Coutinho, para explorar o caráter ambíguo e patusco desta representação. No caso, Padilhão realiza imitações de várias personalidades de forma grotesca e aética para o divertimento dos convivas, o que, na visão de Menegaz, só reforça a idéia de uma sociedade vivendo de aparato e aparência, ‘fechada em seus asfíxiantes limites’.

Para Boaventura, citado por Menegaz, a ausência de estudos, em Portugal, das ciências sociais fundadas criticamente no pensamento social e político iluminista do século XVIII contribuiu para manter o pensamento esterilizante das elites sociais e culturais do país. Menegaz menciona ainda a personagem do Albuquerquezinho, que, a seu ver, seria uma ‘imagem pelo avesso de Afonso de Albuquerque conquistador de Goa, Malaca, Ormuz

¹⁵¹ O artigo presente na revista *SemeaR*, número 3, lançada em outubro de 1999, constitui um estudo realizado pelo professor Ronaldo Menegaz, membro da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MENEGAZ, Ronaldo. *A Capital, uma colagem modernista sobre um fundo de arcaicas realidades*. *SemeaR*, Rio de Janeiro, n. 3, [1999]. Disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/3Sem_16.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

¹⁵² SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

e outras praças no Oceano Índico, um dos maiores heróis da conquista do Império, aquele a quem Camões se refere como ‘o ilustríssimo Albuquerque’ em *Lusíadas*, X, 45’ e a casa das tias de Artur Corvelo, como imagem de uma sociedade pré-moderna.

O estudo de Ronaldo Menegaz sobre *A Capital!*, realizado pela perspectiva do livro de Boaventura de Souza Santos, constitui uma possibilidade interpretativa. Os diversos rebatimentos feitos pelo autor na obra, com a história social e política portuguesa, vale lembrar, não são passíveis de serem comprovados. Isso, porém, não exclui o caráter acertado de tais informações e tampouco diminui o valor do trabalho. Assim, o artigo se mostra como uma, entre tantas outras leituras possíveis de *A Capital!*. Aliás, não é esse justamente um dos valores mais fascinantes de uma obra literária: os diversos caminhos possíveis que levam, por sua vez, a diversas interpretações e leituras?

*

Foi assim, por outro caminho, que Elza Miné apresenta sua leitura de *A Capital!* presente no posfácio da edição montada pela editora Globo, último trabalho a ser analisado como fortuna crítica do romance. Nele, a autora, após tecer alguns comentários sobre a biografia de Eça de Queiroz, aborda a questão da imprensa representada no livro. Grande estudiosa da relação de Eça com o jornalismo é por esse viés que ela faz uma comparação entre o mundo da imprensa e dos jornalistas representados na obra *Os Maias* e em *A Capital!*. Lembra que em *Os Maias*, jornal e jornalista se identificam: a descrição da *Corneta* está em perfeita simbiose com a descrição de *Palma Cavalão*, o diretor venal do jornal, pois para ambos Eça utiliza os adjetivos ‘sebáceo’, ‘imundo’, ‘pulha’, dentre outros. Para Eça, ambos seriam produtos de ‘uma mesma sociedade em decomposição’: ‘só Lisboa, só a horrível Lisboa, com seu apodrecimento moral, o seu rebaixamento social, a perda inteira do bom senso, o desvio profundo do bom gosto, a sua pulhice e o seu calão, podia produzir uma *Corneta do Diabo*’.

Para Miné, em *A Capital!*, a imprensa não é retratada de forma diferente, pois tem nos seus representantes, o jornal o *Século* e o jornalista *Melchior*, os mesmos produtos decadentes e imorais. Neste sentido, a autora observa que a reflexão crítica sobre a imprensa e a prática jornalística acompanha toda a trajetória queiroziana e está presente tanto nos seus próprios textos jornalísticos, bem como ao longo da sua obra ficcional, com a intenção de discutir o raio de ação da imprensa, seus deveres e virtualidades, seu poder, mas também sua superficialidade e degradação.

A autora encerra o posfácio traçando um paralelo entre *A Capital!* e *As Ilusões Perdidas* de Balzac, lembrando que também neste livro é apresentado um lado corruptor da

imprensa e menciona outros autores e artigos que exploram as possíveis semelhanças entre as duas obras.

São esses os poucos autores e os respectivos trabalhos encontrados dedicados à interpretação do romance *A Capital!*, valiosos por apresentarem leituras múltiplas, metodologias diferentes e objetivos distintos sobre um romance, que, aqui se entende, não encontrou ainda o destaque merecido na obra queiroziana e na crítica a ele dedicado.

3.3. O espaço na obra queiroziana, visto por outros autores

Ainda no início de sua carreira literária, no ano de 1878, Eça escreveu em uma carta ao amigo Teófilo Braga:

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas. É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as *falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre¹⁵³.

Tendo a Arte como meio e a Literatura como processo, Eça pintou, com palavras, a sociedade portuguesa que testemunhou e fez, de cada um dos seus livros, reflexos de uma época que viveu intensamente. Para isso, baseou todo o seu processo criativo em três pilares, que julgava indispensáveis em qualquer manifestação artística: a verdade, a justiça e a beleza. Ser fidedigno na transposição da realidade, por mais triste que ela fosse; ver a arte como um instrumento revolucionário, que pudesse interferir nessa mesma realidade; e, por fim, cuidar para que esta expressão fosse bela na sua forma e nunca meramente panfletária. Tal foi o compromisso assumido por Eça como escritor.

Esses princípios transparecem em toda a sua literatura através dos temas abordados, enredos desenvolvidos, personagens universalizadas e, também, nos espaços criados e recriados. O olhar que lançou para o espaço português finissecular foi cuidadosamente registrado e trabalhado, tendo se dedicado com o mesmo empenho à sua constituição literária. A composição espacial de seus romances explora ao máximo a tênue linha que separa ficção e realidade. Traz para seus textos nomes de ruas, de bairros, de hotéis e de restaurantes que de fato existem ou que já existiram; faz referências a endereços onde supostamente viviam suas personagens. Esse realismo era necessário para criar a verossimilhança literária, para qualificar socialmente suas personagens, para possibilitar um rebatimento, uma identificação por parte dos leitores com tais espaços, e era condizente com o princípio da verdade, considerado, então, indispensável.

¹⁵³ QUEIROZ, Eça de. Correspondência in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III, p. 517.

Depois de algumas décadas da morte do escritor, ocorrida em 1900, distando-se uns bons anos do período compreendido por suas obras, duas situações começaram a acontecer: na primeira delas, críticos, estudiosos, jornalistas e historiadores perceberam que seus romances podiam ser considerados fontes preciosas – guardadas as devidas reservas – para o entendimento político, social e econômico do Portugal oitocentista; a outra situação, mais curiosa, é que leitores de vários locais e países, quando de passagem ou estadia em Portugal, procuravam identificar nas cidades citadas em seus romances (Lisboa, Leiria, Sintra, entre outras), numa espécie de nostalgia ficcional, os espaços queirozianos, isto é, os lugares por ele referenciados como sendo a residência de alguma personagem ou mesmo um local por ela freqüentado.

Ambos os casos advêm do fascínio exercido pelos espaços criados por Eça nos seus leitores e constituem provas reais da importância do **espaço** avultada no universo romanesco queiroziano. Sobre esse assunto, existem trabalhos muito interessantes realizados por pesquisadores renomados e que abordam o tema com diferentes olhares e metodologias.

Quando das comemorações do centenário de nascimento de Eça, em 1945, foi organizado um livro: uma coletânea de artigos com temas variados, de diversos pesquisadores. Dentre esses textos distingue-se um em especial – *Eça de Queiroz – entre o campo e a cidade*, de Antônio Cândido. Nele, o autor observa que, ao longo de toda a obra do escritor, há uma espécie de diálogo entre o campo e a cidade, ora com o predomínio de um, ora sobressaindo o outro. Nos primeiros romances, a visão urbana é mais acentuada, mesmo quando o tema é rural ou semi-rural, como no caso de *O Crime do Padre Amaro*. A esse respeito escreve o autor:

[Em *O Crime do Padre Amaro*] Eça encarou Leiria do ponto de vista da grande cidade, isto é, movido menos a compreender para justificar do que para verberar. Para ele, a humanidade da província ainda é, nesta fase da sua obra, um problema social a resolver. Com efeito, um dos ideais do romance naturalista, o objetivismo científico, foi bem cedo contrabalançado e comprometido por outro ideal, herdado dos românticos – o normativismo social. De acordo com essa noção, dá aos seus primeiros livros uma inflexão combativa, uma função de luta e de reforma¹⁵⁴.

Para Cândido, o escritor acreditava na cultura urbana do tempo, e o olhar que lançava para a província era de um homem que partilhava de alguma forma a vida na capital, percebendo no campo apenas a estagnação do seu país, com seus costumes conservadores, mantidos pelos seus grupos mais representativos: o clero, a aristocracia e a burguesia. Todas essas características iam de encontro com o que Eça acreditava, pois, educado dentro dos ditames da cultura francesa, “concebia a sociedade como um

¹⁵⁴ CANDIDO, Antônio. *Eça de Queiroz – entre o campo e a cidade* in PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs). **Livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945, p. 139.

organismo em progresso constante, impulsionado pela técnica industrial, sob o signo da concorrência econômica”¹⁵⁵. Depois, sobre *O Primo Basílio*, romance urbano por excelência, Cândido escreve:

Em Lisboa, o pecado se despoja da agressividade e da força que lhe dá a vizinhança da terra, da natureza, para se requintar em sentimentos enervantes, em lassidões, - em vício, numa palavra. Lisboa não apresenta mais saúde social do que Leiria, e o campo se engrena com a cidade para completar a visão pessimista da sociedade portuguesa¹⁵⁶.

Nesta realidade pouco próspera nasce toda a contradição do final do século XIX: o sentimento moderno, de civilização e de progresso, em meio a uma sociedade impotente, incapaz de desenvolver um estilo original de vida ou de pensamento.

Porém, Cândido acredita que os longos anos que o escritor viveu no exílio abrandaram o seu espírito combatente e sarcástico. Eça não era mais o homem que acreditava que a salvação do país estava na introdução do progresso técnico e científico e na extinção do paternalismo agrário. Pouco a pouco, ele se permitiu ser seduzido pelo velho Portugal:

Com o passar do tempo, os seus romances irão revelando, pouco a pouco, um abandono do ponto de vista *urbanista* em proveito do sentimento rural, em proveito daquele mesmo passado que ele a princípio renegou integralmente.

Os *Maias* exprimem com nitidez este recuo ou, se quiserem, progresso. O eixo moral do livro é o contraste entre a vacuidade da superficialíssima civilização burguesa de Lisboa – dos seus politicóides faladores, dos seus literatos estéreis, dos seus aristocratas sem consistência moral – e a vida reta, digna e saudável dos tipos de “boa cepa rural”, como o velho Afonso da Maia e o Marquês de Souzaelas¹⁵⁷.

Para Cândido, tamanha foi a convicção de Eça nas qualidades do campo como formador de homens de caráter, com valores tradicionais portugueses, que o próximo livro escrito e considerado pelo autor como a grande obra-prima queiroziana foi um romance rural: *A Ilustre Casa de Ramires*.

Verificamos então um fato da mais transcendente importância para a interpretação do nosso romancista: parece que ao encontrar-se plenamente com a tradição do seu país, ao realizar um romance plenamente integrado no ambiente básico da civilização portuguesa – a quinta, o campo, a freguesia, a aldeia, a pequena cidade; Santa Ireneia, Bravais, Vila-Clara, Oliveira – parece que só ao fazê-lo Eça de Queiroz conseguiu produzir um personagem profundamente humano, por que dramático e complexo: Gonçalo Mendes Ramires.

[...]

A preocupação urbana da reforma social não se manifesta mais aqui; reconciliado com o velho sentido da civilização pátria, o romancista vai encontrando no campo repouso para a sua inquietude. Bem ou mal organizado, não importa, o campo lhe aparece como lugar de poesia e de tranqüilidade, em que as energias se retemperam e o espírito descansa¹⁵⁸.

¹⁵⁵ CANDIDO, Antônio. Eça de Queiroz – entre o campo e a cidade in PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs). **Livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945, p. 137.

¹⁵⁶ IDEM, p. 140.

¹⁵⁷ IDEM, p. 144-145.

¹⁵⁸ IDEM, p. 147.

Em *A Cidade e as Serras*, o estilo de vida campestre e bucólico é tão exaltado que o equilíbrio obtido no romance anterior é perdido, porém só vem a corroborar a idéia de que Eça havia superado definitivamente seus sentimentos combatentes, que havia se reconciliado com seu país e que já se encontrava na fase resignada, ou melhor, compreensiva de sua vida, concluiria Antônio Cândido no final de seu artigo.

Outro trabalho dedicado ao estudo do espaço português no romance eciano é de autoria da pesquisadora Beatriz Berrini. O sétimo capítulo do livro *Portugal de Eça de Queiroz* é inteiramente dedicado ao tema. Nele, a autora debruça-se em elementos representativos do modo de vida oitocentista: religião, política, moradia, alimentação, relações pessoais e sociais. Entende a reiteração constante do binômio campo/cidade na obra queiroziana como algo de “significado especialmente simbólico”¹⁵⁹. Escreve:

O homem é a causa de todos os males, desvirtuando a natureza, corrompendo a nação, destacando-se pela ignorância e malandrice, sordidez e egoísmo. Tudo em que toca parece ficar contaminado¹⁶⁰.

Deste modo, os espaços onde a natureza permanece quase intocada aparecem ao longo dos textos de forma enlevada, em composições praticamente líricas. Para Berrini, “a natureza genuína, bela, é um *leit-motiv* recorrente”¹⁶¹. Plantas e flores, céu, mar e frescura de águas, ar puro, nuvens: todos eles ganham adjetivos nobres formando passagens poéticas e pictóricas. A autora compara certas descrições com o movimento impressionista, aproximando as palavras aos quadros de Goya ou ao realismo de Courbet.

Os ambientes urbanos, por sua vez, seriam vistos por uma óptica pessimista: ruas sujas, paredes enxovalhadas, escadas escuras, o mau cheiro de amoníaco. Mas mesmo nesse ambiente urbano de Lisboa aparece de repente, em oposição, uma nesga de céu azul, um sol forte ou uma imagem resplandecente do rio. Em outras cidades ou quintas, esta contraposição não acontecia, pois a paisagem natural convivia em plena harmonia com os ambientes tocados pelo homem. São os casos de Coimbra, Sintra, Santa Olávia, Vila Clara, entre outras. Nesses espaços, escreve Berrini que havia sempre a paz e a frescura dos campos, com o branco das casarias rebrilhando ao sol, destacando as árvores dos quintais e o verde dos terrenos vagos. Mas e os ambientes internos, as casas das personagens? Como eram compostos? A esse respeito, a autora esclarece:

Em todos os espaços habitados, pois, Eça privilegia aqueles mais ligados com a trama e/ou personagens, e os que melhor contribuem para retratar a vida portuguesa, familiar e social, urbana, provinciana, ou rural, dentro da sua visão crítica¹⁶².

¹⁵⁹ BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1984, p. 317.

¹⁶⁰ IDEM, p. 317.

¹⁶¹ IDEM, p. 319.

¹⁶² IDEM, p. 335.

Ao longo de toda a obra queiroziana, existem diversas moradias marcantes: em *O Crime do Padre Amaro* há a casa da S. Joaneira à Rua da Misericórdia, a casa da Rua das Souzas, para onde Amaro se muda e a casa do sineiro, onde ocorrem os encontros com Amélia; no *Primo Basílio* há a residência de Jorge e Luísa na Calçada da Patriarcal e o Paraíso fixado à Rua de Arroios; na *Relíquia* a moradia da Titi, no Campo de Sant'Ana, é fundamental dentro da estrutura do romance, principalmente o espaço do oratório; nos *Maias*, são várias as casas que adquirem importância – o Ramalhete, “sempre fatal aos Maias”, Santa Olávia, a Toca, a Vila Balzac; na *Ilustre Casa de Ramires* têm-se a Torre e seu solar; por fim, em *A cidade e as Serras* existe o palacete de Jacinto, no nº 202 dos Campos Elíseos e a quinta em Tormes.

Em todos esses ambientes, tão próximos às personagens que os habitam, Berrini escreve que é possível conhecer traços íntimos de suas personalidades: seus modos de ser, suas manias, a quais classes sociais pertencem e, portanto, qual é o poderio econômico que possuem, seus gostos particulares. Não são raros os momentos em que esses espaços, por sua constituição, possibilitam o desenrolar de acontecimentos imprescindíveis no enredo, como os encontros entre Luísa e Basílio, ou, então, se sobressaíam com ares simbólicos, quase míticos, como é o caso do oratório da Titi e do Ramalhete.

Na terceira edição do livro *História literária de Eça de Queiroz*, de 1959, seu autor, Álvaro Lins, acrescentou o ensaio *Uma geografia de Eça de Queiroz*, onde discorre sobre a notabilidade que o elemento espaço adquire na obra do escritor.

[...] a geografia dos romances de Eça de Queiroz revela-se tão sugestiva quanto a fisionomia e a psicologia das suas personagens; que há tanto caráter próprio e tanta vida independente em alguns ambientes físicos desses romances e novelas, quanto nas figuras humanas que neles habitam, transitam e se movimentam, como em seu pequeno correspondente universo, segundo a concepção do romance em termos definidores de um microcosmo¹⁶³.

O espaço queiroziano adquire uma função que vai além da simples localização da ação narrativa, pois cabe a ele grande parte da responsabilidade em transmitir aos leitores uma atmosfera verossímil, ou, em outras palavras, o caráter realista da obra. Para Lins, este meio literário transita tão próximo do real que escreve o seguinte:

[...] ao desembarcarmos pela primeira vez em Portugal, ao contemplarmos a parte mais típica e característica da Lisboa do século XIX, começamos a exclamar: - Mas tenho a sensação de já ter contemplado toda esta cidade! Para quem leu os romances de Eça de Queiroz a impressão que ocorre não é a de ver, e, sim, a de rever a capital oitocentista!¹⁶⁴

¹⁶³ LINS, Álvaro. Uma geografia de Eça de Queiroz in LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 209-210.

¹⁶⁴ IDEM, p. 210-211.

Este trecho retoma uma questão que foi comentada rapidamente no início do texto: a busca pelos espaços ficcionais na trama real de cidades e campos, que não exclusivamente portugueses. O texto queiroziano propicia esta fascinação, instiga essa curiosidade em muitos dos seus leitores. Estes se envolvem a tal ponto nessa realidade criada que perdem, mesmo que conscientemente, os limites entre real e ficção, verdade e invenção. Pode-se dizer que Lins foi um desses leitores que se enredou por completo nessa atmosfera e, assim, se entregou à busca destes espaços na capital lisboeta:

Certo dia, não me contive, a este respeito: às quatro da tarde, hora nenhuma para restaurante, subi ao primeiro andar do velho Hotel Braganza, à sala de refeições, reencontrando por imaginação, entre várias mesas, aquela mesa de uma cena, que me pareceu sempre imobilizada por efeito mágico, com João da Ega e Carlos da Maia a almoçarem naquele mesmo salão, as janelas abertas sobre a larga paisagem do rio, naquele dia claro de sol de inverno, tudo marcado pela euforia da volta do amigo ao amigo, após uma separação de anos...¹⁶⁵

Ou ainda:

Mas do ambiente do Primo Basílio o principal que desejava ver não era aquela casinha de Luiza; o que me fascinava, principalmente, era procurar o seu túmulo no Cemitério dos Prazeres. Com efeito, fui ao Cemitério não para visitar o túmulo de qualquer político de fama ou de qualquer escritor glorioso, mas para procurar a sepultura de Luiza, para imaginar qual dentre tantas seria a sua sepultura...¹⁶⁶

Lins justifica essa proximidade com o real com os preceitos da escola realista, à qual Eça estava vinculado por convicção e temperamento. Para ele é essa característica que possibilita os rebatimentos, os espelhamentos com a realidade e, dessa forma, torna tentadora e até possível a busca pelo Ramalhete nos arredores de Lisboa ou pelo túmulo de Luíza.

Essa busca pela verossimilhança na literatura das representações de espaços, quase como uma base documental, serviu de mote para um outro trabalho: o arquiteto português, Alfredo Campos Matos, no livro *Imagens do Portugal queiroziano*, produz um levantamento fotográfico dos “lugares de Eça”, não só os literários, como também, os biográficos. Quatro fotos referentes ao romance *A Capital!* foram selecionadas e dispostas no final do capítulo, a título de exemplificação (figuras 08, 09, 10 e 11, páginas 87 e 88).

Contudo, no livro, antes de aparecerem as imagens complementadas com a transcrição dos trechos dos romances que fazem as referências a tais espaços fotografados, Matos desenvolve um ensaio muito enriquecedor sobre a questão marcante do espaço na obra do escritor e seu caráter realista.

A individualização dos cenários exteriores, quer pela indicação toponímica de uma artéria, quer pelo rigor da numeração de um edifício ou de um andar, quer, ainda, pela descrição breve mas incisiva de um pormenor decorativo ou paisagístico, serve-lhe admiravelmente o processo estilístico, concorrendo, de modo relevante,

¹⁶⁵ LINS, Álvaro. Uma geografia de Eça de Queiroz in LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 215.

¹⁶⁶ IDEM, p. 217.

para a consumação desse toque mágico com que nos transmite a ilusão da realidade¹⁶⁷.

Sobre esse mesmo tema o autor chama a atenção para um outro ponto importante, abordado pelo escritor português em seus romances:

É manifestação própria das preocupações de objetividade do romance realista a localização e caracterização geográfica do espaço ou cenário onde atuam as personagens, cujos movimentos nos vão proporcionando o desenrolar da ação, o seu “tempo” e o seu ritmo. Esse espaço, quer habitacional quer urbano, onde elas se deslocam, resultado de uma observação e de uma análise minuciosas, influencia-as à maneira do determinismo tainiano, adquirindo na novelística do século XIX valor simbólico de monta¹⁶⁸.

Neste trecho, Matos aponta para a tese de o espaço influenciar diretamente na personalidade ou no comportamento da personagem que habita, convive ou simplesmente frequenta este ou aquele ambiente. Para Taine, raça, meio físico e condições particulares do momento determinariam e explicariam o comportamento humano:

Não é sem razão que, n’Os *Maias*, o gabinete do Largo de Santa Justa, onde o Palma Cavalão, diretor da *Corneta do Diabo*, recebe os cem mil réis por que vende as provas da canalhice do Dâmaso, é “um cubículo, com uma janela gradeada por onde resvalava uma luz suja de saguão”, e que “na toalha da mesa, salpicada de gordura e vinho, alguns pratos rodeavam um galheteiro que tinha moscas no azeite”¹⁶⁹.

Outro traço forte e bem perceptível dos espaços criados por Eça é a consonância entre crítica e composição espacial, ou seja, a cidade, como Matos exemplifica, terá de refletir o sentimento que percorre toda a sua novelística – o sentimento da decrepitude econômico-social irremissível da pátria e da degenerescência da raça. Escreve:

A recriação que Eça faz da paisagem urbana lisboeta é importante e vivo reflexo do sentimento decadentista em relação ao seu país, que atingiu os nossos mais representativos escritores da segunda metade do século XIX¹⁷⁰.

O arquiteto lembra também que nem todos os cenários queirosianos possuem localização exata ou exata transposição literária, pois muitas vezes era a própria fantasia do escritor a transfigurar a realidade: é o caso do palacete de Jacinto, no inexistente nº 202, da avenida Campos Elíseos em Paris; é o caso ainda da imprecisa localização do Ramalhete às Janelas Verdes e do Paraíso, para os lados de Arroios. Em sua conclusão, Campos Matos estabelece cinco razões principais para o uso que o romancista faz dos ambientes geográficos reais:

1º Um princípio naturalista que dá prioridade à influência do meio no comportamento do homem, o que justifica a importância e o cuidado postos na descrição desse meio;

2º Um princípio naturalista, ainda, que pretende tornar facilmente crível ao leitor o mundo romanesco criado pelo escritor, desempenhando aqui a recriação do cenário urbano autêntico importante papel de credibilidade;

¹⁶⁷ MATOS, Alfredo Campos. *Imagens do Portugal queirosiano*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 22.

¹⁶⁸ IDEM, p. 23.

¹⁶⁹ IDEM, p. 23-24.

¹⁷⁰ IDEM, p. 44.

3º A intenção de evidenciar, através da realidade urbana exterior ou de interiores, determinadas situações, ou sórdidas ou idílicas, em consonância com a ação e com o caráter das personagens;

4º O propósito de utilizar certos monumentos e ambientes de Lisboa como símbolos do estado decrépito do País;

5º Uma função de suporte da narrativa, proporcionando variedade e movimento à ação¹⁷¹.

Por fim, sobre a possibilidade da utilização dos romances como fontes de informações que possibilitassem uma melhor compreensão do Portugal oitocentista, escreve:

Os textos queirosianos não nos oferecem apenas uma visão documental de determinada área urbana, de um edifício ou monumento. Oferecem-nos, também, nova dimensão dessa realidade através do espírito ora desencantado, ora ternamente poético, ora mordaz, mas sempre penetrante, do seu criador. A análise da recriação dos espaços reais do seu mundo romanesco não interessa tão só pelo caráter evocativo que a sua inventariação permite, mas porque também nesta área há elementos de valor para a investigação do processo queirosiano no que ele tem de superior e até de contraditório. Afinal de contas a “observação positiva” que Eça invocava e que praticou na fase realista está impregnada de subjetivismo e de propósitos de escola, o que só prova a complexidade do mundo da ficção literária. “Reconstruir é sempre inventar” disse Eça, por carta, ao seu amigo Ficalho¹⁷².

Esse trecho é importante, pois levanta uma questão crucial para o estudo do espaço em uma obra literária. O espaço físico descrito em um romance não pode ser considerado como uma representação do espaço real, ou do mundo externo. As ruas, as casas e as cidades dos romances não são mais do que expressão da distância do sujeito que escreve em relação ao seu espaço e essa expressão é subjetiva, pois é filtrada pelo olhar da personagem ou do narrador e, em primeiro lugar, pelo olhar do escritor.

Para encerrar, o último texto a ser comentado¹⁷³ se encontra no capítulo II, da segunda parte do livro *A construção da narrativa queirosiana*, de Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, em que há o seguinte tópico: *Representação e construção do espaço*. Baseados em três manuscritos pertencentes ao espólio do escritor, os autores abordam alguns processos dos quais Eça se utilizava para a composição e estruturação dos espaços em seus romances.

¹⁷¹ MATOS, Alfredo Campos. *Imagens do Portugal queirosiano*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 65.

¹⁷² IDEM, p. 72-73.

¹⁷³ Existem dois livros que tratam do tema da representação do espaço português na obra de Eça de Queiroz, que não serão comentados nesta dissertação. O primeiro deles, *Viagem ao Portugal de Eça de Queirós*, de 1971, foi escrito por Paulo Malta Ferraz. O autor divide o livro em quatro partes: introdução, a viagem (onde tece comentários sobre alguns locais biográficos do escritos), no mundo da ficção (onde comenta, de forma superficial, os espaços de obras específicas como *Os Maias*, *A Capital* e algumas passagens dos romances *O Primo Basílio*, *A Relíquia* e *O Mandarim*) e pelas províncias (onde transcreve trechos dos romances sobre Évora, Leiria, Oliveira de Azeméis, Guiães, entre outras). Este livro não foi comentado no trabalho, pois pouco acrescenta à discussão, uma vez que, como foi mencionado, o autor praticamente só resenha os espaços mencionados.

O outro livro *Era Lisboa e chovia*, de Dário Moreira de Castro Alves, é uma pesquisa muito aprofundada da história dos espaços queirosianos. O autor estabelece nove agrupamentos: 1. Lisboa e os Olivais; 2. Arroios, Penha de França e Passeio; 3. Rossio; 4. Praça do Comércio, Terremoto e Reconstrução da Baixa Pombalina; 5. Santa Apolónia, Partes Orientais e outras; 6. Chiado; 7. Bairro Alto; 8. Lapa e Bairros Ocidentais e por fim, 9. Sintra, Estoril e Outros Arredores. Dário comenta todos os romances que se utilizam desses espaços, transcrevendo passagens e reconstituindo a história, a origem de cada um deles. É um trabalho belíssimo, mas por ser muito específico, optou-se por não comentá-lo no corpo do texto da dissertação.

Neste momento, é oportuno lembrar que o escritor viveu a maior parte de sua vida fora de Portugal; entretanto, é o seu país e principalmente a capital Lisboa que lhe serve de cenário para a maioria de seus enredos¹⁷⁴. Isso significa que quase sempre talhou na memória, por processos puramente literários, a sua sociedade portuguesa e, portanto, o seu espaço português – para usar as suas palavras.

Este fato foi lembrado aqui, pois é de fundamental importância para o entendimento do processo criativo e compositivo do escritor que será abordado, a seguir, pelos autores Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro. Antes, porém, é conveniente transcrever um outro trecho do ensaio de Campos Matos, que servirá como uma espécie de esclarecimento sobre o assunto:

A imagem de Lisboa recriada por Eça de Queiroz, depurada pelo prolongado exílio do escritor na Inglaterra e na França, forma um todo coerente e personalizado, de forte evocação visual ou, para usarmos um termo já consagrado pelos especialistas da estética urbana, de forte “imagibilidade”. Deriva da própria clareza da estrutura urbana da cidade e destaca a sua poderosa individualidade plástica, que a forte luz meridional acentua, propiciando uma leitura mais imediata e mais intensa dos seus símbolos.

Sabendo-se da facilidade com que o romancista desenhava, é de supor que tenha feito, à maneira de Zola, *croquis* precisos da cidade, como elemento auxiliar de ordenamento romanesco. Fê-lo para o conto S. Cristóvão¹⁷⁵.

É muito interessante a possibilidade, levantada por Matos, de Eça desenhar *croquis* que o ajudassem a estabelecer os percursos, as relações entre os espaços em seus romances. Carlos Reis e Maria do Rosário não falam de *croquis*, mas comentam três manuscritos que nada mais são do que anotações feitas a lápis sobre alguns lugares específicos:

Os manuscritos 254, 255 e 258 revelam algumas características comuns que justificam se não o seu estudo conjunto, pelo menos a sua análise sob o signo de idênticos problemas de ordem construtiva. Trata-se, nos três casos, de descrições relativamente pormenorizadas de espaços; trata-se também de espaços cuja representação é explícita ou tacitamente subordinada ao acionamento de uma determinada perspectiva de representação; e trata-se ainda de espaços direta ou indiretamente relacionados com uma mesma obra¹⁷⁶.

A obra referida é *Os Maias*, e os manuscritos tratam, nessa ordem: um esboço descritivo da Avenida e do Chiado, uma descrição da paisagem de Sintra e o ambiente e o cenário humano da corrida de touros. Este último dista-se um pouco mais da obra, porém

¹⁷⁴ Álvaro Lins escreveu o seguinte quando fez uma visita à antiga residência do escritor em Neuilly, Paris: “Ocorreu-me, no entanto, ali em Neuilly, por efeito de uma visualidade imaginativa, fazer a evocação da figura de Eça de Queiroz a marchar para a sua mesa alta de trabalho, escrevendo todos os dias em pé, das 4 às 7, retratando e caracterizando do estrangeiro, em seus romances, a realidade humana, social, política, cultural da vida portuguesa. E este escritor, que só vivia no estrangeiro, e sempre acusado de estrangeirismo, isto é curioso, fez de tudo o que escreveu uma sátira justamente contra o que havia, em seu país, de estranho à sua tradição, contra tudo o que de falso e de artificial importara a sociedade portuguesa”. LINS, Álvaro. Uma geografia de Eça de Queiroz in LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 220.

¹⁷⁵ MATOS, Alfredo Campos. *Imagens do Portugal queirosiano*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 35.

¹⁷⁶ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 139.

existe um episódio no romance que se assemelha com o espaço em questão: a corrida de cavalos, mencionada no capítulo X, por Afonso da Maia.

Entre os três manuscritos, destaca-se o de número 254, pois foi a partir de tais anotações que Eça escreveu o episódio final do romance e, por essa razão, será este o manuscrito comentado aqui, a partir das considerações dos autores:

Recordem-se alguns marcos cronológicos: o romance *Os Maias* é publicado em 1888, depois de quase dez anos de escrita, de emendas, de correções de provas e de atribuições com a tipografia e o editor; pouco antes desse ano, Eça de Queirós encontra-se em Portugal (Lisboa, Porto, Sintra) e parece sensível à novidade que era então o princípio da Avenida e o monumento dos Restauradores; por outro lado, o episódio final d'*Os Maias* situa-se, na cronologia interna da história, em 1887, quando Carlos resolve voltar a Portugal para “ver as árvores de Santa Olávia e as maravilhas da Avenida”. Escrito pouco antes de publicado o romance, o episódio em causa terá exigido uma preparação que se beneficiou da mencionada passagem de Eça por Lisboa nessa época¹⁷⁷.

Reis e Milheiro lembram ainda que esta atitude da observação não vincula o escritor a uma rigidez de procedimentos literários da escola realista, mas reafirma que este princípio serviu de auxílio ao escritor em vários momentos.

O manuscrito é constituído por duas folhas escritas a lápis, sendo a segunda escrita em um só lado. Os autores atestam que todo o aspecto do material aponta para o fato de as anotações terem sido feitas nos próprios locais a que se referem: caligrafia irregular, emendas, entrelinhas e palavras incompletas, um espaço em branco (entre a seção referente à Avenida e a que incide sobre o Chiado) que parece indicar que a escrita foi interrompida e depois retomada.

Esta hipótese é reforçada por uma diferente nitidez do traço, menos carregado na segunda parte. Não parece arriscado conjecturar que Eça lançou as suas anotações a pé e à medida que se ia deslocando, movimentando-se da Avenida em direção ao Chiado¹⁷⁸.

Nas anotações, há uma preocupação com a perspectiva narrativa na percepção do espaço, ou seja, mesmo nos primeiros estágios de desenvolvimento, Eça se preocupava em capturar as informações do espaço por determinado plano óptico, por específico ponto de vista, já com impressões carregadas de subjetivismo. Reis e Maria do Rosário comentam que o manuscrito se evidencia por uma sucessão de imagens, comparações, metáforas e conotações que lembram muito uma descrição impressionista do espaço observado.

O que ficou dito pode confirmar-se pelo tratamento de que, neste documento de trabalho, o verbo é objeto, tratamento significativo mesmo quando se resolve em ausência. Com efeito, certos fragmentos do texto (p. ex., o primeiro e o terceiro parágrafos) caracterizam-se pela falta do verbo, omissão explicável pela necessidade de fixar não um processo em desenvolvimento, mas a instantaneidade a que nos referimos, retida num “flash” imediatamente anotado¹⁷⁹.

¹⁷⁷ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 139-140.

¹⁷⁸ IDEM, p. 140.

¹⁷⁹ IDEM, p. 142.

Agora se faz necessário confrontar os apontamentos elaborados por Eça com o texto final. Para isso, serão colocados em paralelo, como no ensaio, certos fragmentos do manuscrito com os passos que lhes correspondem no capítulo XIII de *Os Maias*.

Entrada da Avenida – o obelisco, branco no ar repassado da luz poeirenta, entre os renques de candeeiros, cujos globos brilham como grandes bolas de sabão.

Fundo da Avenida – a colina verde salpicada de árvores, brusco remate campestre dum luxo de cidade, pouco vigoroso, facilmente cansável [...]. Uma mocidade quase imberbe bem esticada nas sobrecasacas, de flor na lapela, a calça estreita, um arzinho grave, e pouco acostu-(mada) ao ócio – como se, fechado até hoje nos altos prédios das ruas estreitas saísse enfim, desde que tem espaço e ar, a respirar, bem vestida, mas ainda tímida.

[...] Todo um lado do Chiado, numa sombra recortada, e dentada [...]; um batedor descia, num trote desconjuntado com um ruído de velho calhambeque, três varinas, de canastra à cabeça, vão meneando os saiotes, fortes e ágeis, na plena luz.

[...] um obelisco, com borrões de bronze no pedestal, erguia um traço cor de açúcar na vibração fina da luz de Inverno; e os largos globos dos candeeiros que o cercavam, batidos do sol, brilhavam, transparentes e rutilantes, como grandes bolas de sabão suspensas no ar [...]. E ao fundo a colina verde, salpicada de árvores, os terrenos de Vale de Pereiro, punham um brusco remate campestre àquele curto rompante de luxo barato [...]. E eles iam, repassavam, com um arzinho tímido e contrafeito, como mal acostumados àquele vasto espaço, a tanta luz, ao seu próprio chique.

Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz [...]. Foram descendo o Chiado. Do outro lado, os toldos das lojas estendiam no chão uma sombra forte e dentada.

Os autores chamam a atenção para a inversão do sentido do percurso realizado por Eça. No manuscrito, o sentido foi da Avenida para o Chiado e não existem razões para duvidar de que o percurso do escritor tenha sido o mesmo. Já o passeio de Carlos e Ega se dá no sentido oposto, ou seja, do largo de Camões para a Avenida. É válido recordar o percurso por completo: eles saem do almoço no Hotel Braganza, seguem pela rua do Tesouro, atravessam o Loreto, descem o Chiado, a rua Nova da Almada, passam pelo antigo consultório de Carlos no Rossio e, por fim, chegam na Avenida. Reis e Maria do Rosário, ao comentarem esta mudança no texto, entendem que, “para além do sentido do regresso, o que estava em causa também era o estabelecimento de relações de índole simbólica entre os vários componentes do espaço percorrido”¹⁸⁰.

De fato, este trecho final é carregado de forte simbolismo. Carlos e Ega partem do Largo onde fica a estátua de Camões, símbolo do passado, para o monumento dos Restauradores e da Avenida, símbolos de um presente ainda desconhecido.

A comparação entre as anotações do manuscrito e o texto final revela-se muito semelhante no uso de certas expressões, o que evidencia que Eça respeitou as impressões fixadas em sua observação, manteve o mesmo caráter subjetivo.

O escritor confiou na qualidade expressiva e na capacidade de evocação impressionista de anotações rapidamente vislumbradas, imediatamente traduzidas em imagens e comparações, metáforas e conotações, e assim transpostas para o texto mais tarde elaborado. Por outro lado, essa fidelidade à impressão recolhida in loco revela ainda o prolongamento, em Carlos, de uma atitude crítica adotada por Eça no momento do passeio¹⁸¹.

¹⁸⁰ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 143.

¹⁸¹ IDEM, p. 144.

Esta impressão negativa do escritor, mantida na ótica da personagem, pode ser percebida em algumas expressões como “brusco remate campestre”, o “arzinho grave” da mocidade “pouco acostumada ao ócio”. É verdade que no manuscrito esta postura crítica é mais acentuada e, no texto final, mais bem trabalhado e composto, foram mantidas apenas algumas expressões. Entretanto, o escritor obteve, sem excessos, na forma acabada do texto, o mesmo tom ao utilizar as poucas, mas fortes construções imagéticas saturadas pelas críticas que gostaria de registrar.

Os autores concluem:

Assim se conclui que também o tratamento do espaço, enquanto fundamental categoria da narrativa, é tributário de uma concepção *construtiva* do relato e dos seus componentes mais destacados. Sem deixar de ser esse exercício parcelar a que anteriormente nos referíamos, a representação do espaço parece, mesmo numa fase embrionária do trabalho literário, indissociável da instituição, mais ou menos flagrante, de um eixo focal, traduzido depois, quando acabada a narrativa, na focalização interna de uma personagem; e esta, por sua vez, não é estranha a um posicionamento crítico que, remetendo para a vertente ideológica da obra, abre caminho a uma estruturação do relato não cingida à manipulação hábil de categorias da narrativa em processo construtivo¹⁸².

Esse texto sobre a representação e a técnica de construção do espaço na narrativa queiroziana corroborou a hipótese, lançada neste trabalho, de que todas as categorias assumem graus equivalentes de importância, dentro do contexto geral de composição de cada obra. A construção das personagens, a estruturação do enredo, o tempo, a perspectiva narrativa e também o espaço são, todos, cuidadosamente arranjados, minuciosamente trabalhados, desde o início do processo criativo do escritor.

Os estudos apresentados estão unidos por um elo comum, que independe do viés de análise, da metodologia ou da abordagem realizada – todos foram motivados pelo fascínio exercido pelo espaço no texto queiroziano. Todos os estudiosos mencionados perceberam a relevância adquirida por este elemento narrativo dentro da obra do escritor. O alto grau de veracidade que joga com os limites entre realidade e ficção, o suporte, muitas vezes esclarecedor para o conhecimento das personagens, tanto de suas personalidades, quanto de seus comportamentos, além de corroborar o desenvolvimento dos enredos e a dinâmica da própria trama narrativa.

Outro ponto válido de ser destacado é que nenhum desses trabalhos explora a espacialidade e o espaço do texto que, de forma harmoniosa, se entrelaça a todas as observações feitas pelos autores aqui expostos. Como isso acontece em termos interpretativos é o que será demonstrado a seguir, na parte II, referente à análise específica do romance *A Capital!*

¹⁸² REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 147.

[...] ao passar em S. Pedro de Alcântara, [Artur] penetrou sob as árvores e foi encostar-se às grades. A cidade cavava-se em baixo, no vale escuro, picado de pontos de luz das janelas iluminadas, e, na escuridão, os telhados, os edifícios, faziam um espastamento de sombras mais densas.



Figura 08: Jardim de S. Pedro de Alcântara
 Fonte: MATOS, Alfredo Campos. **Imagens do Portugal queirosiano.**
 Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 126.

A caleche parou. Da escada do *Espanhol*, sombria, saía um cheiro enjoativo de amoníaco. Um criado, de suíças e cabeleira esguedelhada, que o tratou por *usted*, levou-o para um quarto pequeno, forrado de papel verde.



Figura 09: Antigo Hotel Espanhol na Rua da Prata
 Fonte: MATOS, Alfredo Campos. **Imagens do Portugal queirosiano.**
 Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 170.

Ao outro dia, depois do almoço, por um sol magnífico, Artur preparou-se para ir visitar, com a sua carta de recomendação, o sobrinho do Rabecaz, o sr. Venâncio Guedes. Para se apresentar com *chic*, comprou, num armazém de fato feito, um *paletot* de pano azulado com gola de veludo; depois, num sapateiro, ornou-se de botas de verniz, e assim equipado, de luvas pretas, numa bela caleche, dirigiu-se ao Largo do Carmo.



Figura 10: Largo do Carmo

Fonte: MATOS, Alfredo Campos. **Imagens do Portugal queirosiano.** Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 122.

[Artur] ficou deslumbrado com S. Carlos, com a majestosa arquitetura dos camarotes, a vastidão do palco, com a soberba tribuna real, e aquela sociedade elegante, silenciosa, escutando uma divina música, era realmente, verdadeiramente imponente!



Figura 11: Interior do Teatro S. Carlos

Fonte: MATOS, Alfredo Campos. **Imagens do Portugal queirosiano.** Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 273.



PARTE II

4.1. Estruturação geral do romance

O romance *A Capital!* é estruturado em dez capítulos, numerados por algarismos romanos e divididos internamente por um espaçamento maior entre os parágrafos. Tais divisões, funcionalmente, organizam o texto em uma seqüência de episódios. Cada capítulo, por sua vez, desempenha um papel específico no processo de construção narrativa, seja a apresentação do protagonista em linhas gerais, seja o desenrolar de um acontecimento importante e o seu respectivo desfecho, ou, no mínimo, o seu desmembramento.

Vale lembrar que este seria o romance inaugural das *Cenas Portuguesas*, projeto que tinha por ambição ser uma espécie de galeria de Portugal no século XIX, ou seja, ser um retrato fiel da vida contemporânea da época. O enredo parte de críticas para se desenvolver: críticas aos costumes sociais, ao romantismo ainda presente, à cidade de Lisboa, à sociedade portuguesa e ao país.

O espaço é um dos grandes responsáveis pela consolidação do tom crítico da obra. Ele apresenta aspectos importantes das personagens, justifica certas atitudes e comportamentos, motiva ou enfatiza a ação. A percepção espacial, ora atribuída ao narrador, ora atribuída ao protagonista ou a outra personagem qualquer, é agente da apreensão desse processo de construção crítica, e no caso específico de *A Capital!*, ela é sempre subjetiva. Deste modo, a forma do discurso se correlaciona diretamente com as diferentes impressões percebidas, podendo ser poética, compassada e rítmica, excessiva, entre outras possibilidades que serão discutidas na análise. Assim, não interessa apenas **o quê** foi escrito, mas, também, **o modo** como foi escrito, pois, no texto queiroziano, conteúdo e forma se imiscuem para conceber uma composição coesa e harmoniosa.

¹⁸³ Frase escrita por Eça no artigo *O Francesismo*. Apud BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 298.

Por fim, a análise será realizada por capítulos, devido à exatidão com que cada um foi delineado. Antes, porém, para um primeiro contato geral com a obra, será apresentado um resumo esquemático dos capítulos, apontando qual é o tema principal desenvolvido e quais são as suas respectivas divisões internas.

4.2. Resumo esquemático

Apresentação do protagonista: personalidade e modo de ser	CAPÍTULO I
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Estação de Ovar. Artur espera pelo padrinho (que não vem) no comboio que vai para Lisboa. Avista uma moça no trem, muito bonita; encontra um sobrescrito na plataforma e imagina que ela deixou cair de propósito, para trocarem possíveis correspondências; pega o <i>char-à-bancs</i> para Oliveira de Azeméis;</p> <p>Digressão no enredo: Ascendência familiar de Artur, seu nascimento e educação; estada em Coimbra, morte dos pais, necessidade de ir morar com as tias paternas em Oliveira de Azeméis;</p> <p>Chegada em Oliveira de Azeméis à noite; conhecimento geral de todos (tias Ricardina e Sabina, prima Cristininha e o amigo da família Albuquerquezinho), primeira noite e manhã seguinte;</p> <p>Descrição da rotina de Artur na vila; início do trabalho na botica do Vasco, reencontro com Teodósio, amigo dos tempos de Coimbra que lhe promete encaminhar dois caixotes de livros;</p> <p>Chegada dos caixotes; início da amizade de Rabecaz na Corcovada; recebe carta do padrinho pedindo para conhecê-lo na estação de Ovar; saída para a estação.</p>
	CAPÍTULO II
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Retorno da estação; leitura da carta encontrada; escritura do drama <i>Amores de Poeta</i>; tentativa de pertencer à sociedade e à Assembléia de Oliveira de Azeméis; sensação de revolta pelo fracasso; demissão da botica;</p> <p>Pensa em ir trabalhar e morar no Porto com o padrinho e lhe escreve uma carta;</p> <p>Recebe carta comunicando a morte do padrinho e o recebimento da herança; preparativos para a viagem a Lisboa;</p> <p>Despedida de todos e ida para a estação de Oliveira de Azeméis;</p> <p>Viagem.</p>
Primeiras impressões de Lisboa	CAPÍTULO III
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Chegada em Lisboa e acomodação no Hotel Espanhol;</p> <p>Passeio noturno pela cidade; procura pelo amigo Damião; procura pelo sobrinho de Rabecaz na tentativa de encontrar o Melchior; sensação de solidão;</p> <p>Descobre no hotel que Melchior trabalha no <i>Século</i> e vai até lá; no jornal avisam que Melchior poderia ser encontrado no dia seguinte; passa a noite preocupado com o primeiro encontro com o jornalista;</p> <p>Descrição da redação do <i>Século</i>; conhece Melchior e presencia a redação de algumas notícias, uma inclusive sobre o poeta dos <i>Idílios e sátiras</i>;</p> <p>Conversa com Melchior; combinam um almoço juntos;</p> <p>Almoçam no Espanhol, vão ao alfaiate Victorino e se encaminham para o jantar no Universal;</p> <p>Jantar no Universal com Meirinho, Carvalhosa; decidem que para Artur era melhor se instalar no Universal e vão ver um quarto;</p> <p>Descrição do quarto; Artur e Melchior compram entradas para o Teatro São Carlos;</p> <p>Descrição da noite no Teatro;</p>
Primeira desilusão: literária	CAPÍTULO IV
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Instalação de Artur no Hotel Universal; primeiros dias nesse novo ambiente;</p> <p>Encontro com Meirinho e este 'empurra' para Artur um <i>paletot</i> e um par de pistolas; encontro com Melchior e o poeta Roma na rua;</p> <p>Jantar no Universal e idéia do jantar literário;</p> <p>Jantar literário;</p> <p>Repercussão no jornal nos dias seguintes;</p>

Segunda desilusão: social	CAPÍTULO V
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Explicação de Melchior sobre as notas no jornal; brincam com Artur no hotel por causa do drama (que chamam de comédia); sensação de fracasso; odeia Lisboa; Encontro com Meirinho e convite para ir à <i>soirée</i> de D. Joana Coutinho; <i>Soirée</i>; Na manhã seguinte Meirinho o recrimina por ter saído da casa de D. Joana sem a claque;</p>
Reunião do Club Democrático	CAPÍTULO VI
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Encontro com Nazareno; caminham juntos e conversam na rua; Melchior fala de marcar um primeiro encontro de Artur com Concha; recebe convite para participar do <i>Club Democrático</i>; no hotel o satirizam por causa do chapéu esquecido; vai ao encontro de Nazareno; Início da reunião no <i>Club</i>; um membro faz leitura sobre os Mártires da Liberdade; Continuação da reunião com discussões insignificantes;</p>
Terceira desilusão: política	CAPÍTULO VII
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Melchior recrimina Artur pelo envolvimento com Nazareno; No <i>Club</i>, pedem para Artur arranjar a publicação de um artigo no <i>Século</i>; sai notícia do drama como se este fosse contrário aos ideais republicanos; Ida ao Dafundo com Concha e ceia no Silva; Primeira noite com Concha; fica enamorado dela; reunião no <i>Club</i>; Por causa da notícia é expulso do <i>Club</i>; Artur decide ir morar com Concha e muda-se para para o Espanhol; Vai buscar Concha no bordel;</p>
Quarta desilusão: amorosa	CAPÍTULO VIII
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Dia-a-dia da vida com Concha no Hotel Espanhol; disputa de Concha com Mercês; Artur recebe carta da tia Sabina; Artur conhece Manolo, se tornam amigos e este começa a freqüentar o quarto e os jantares de Artur e Concha; esta abandona Artur por causa de Manolo;</p>
Despedida de Lisboa	CAPÍTULO IX
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Artur sofre por causa de Concha; desconfia que foi traído por ela também com Melchior; Encontro com Damião e é desprezado por ele; pensa em se matar; primeiras brincadeiras do Entrudo; Artur recebe carta avisando que tia Sabina estava morrendo; Melchior o convence a participar do carnaval e ir embora depois; Baile no Casino; Artur acorda no dia seguinte em um quarto estranho com uma mulher que não conhecia; No hotel, Artur encontra família de Videirinha que mendiga dinheiro a ele, enquanto este gasta com Mercês; assiste a Procissão de Cinzas e vê Videirinha como um dos penitentes; Sem dinheiro para ir embora procura Melchior e Meirinho que não o ajudam; penhora algumas coisas; sente saudades de Lisboa; vai embora da capital.</p>
Enterro das ilusões	CAPÍTULO X
	<p><i>Subdivisões Internas:</i></p> <p>Tia Sabina havia sido enterrada na véspera da sua chegada; vive um momento passageiro de sucesso entre os moradores; recebe uma carta de Melchior lhe contando que o seu drama não seria encenado; desiludido, aceita novamente o antigo emprego na botica; Passeio pela cidade; retrospecto de tudo que viveu, ida ao cemitério ver a sepultura da tia Sabina; o livro termina com as grades do cemitério sendo fechadas.</p>

4.3. Análise

Capítulo I

Recordando alguns fatos do processo de concepção do romance e da revisão das primeiras provas tipográficas, os três primeiros capítulos correspondem àquelas 80 páginas impressas, emendadas por folhas coladas nas laterais e escritas a lápis. Chardron, inclusive, cogitou a possibilidade de publicá-las. Eça rebateu-o em carta já mencionada:

Pode V. Ex.^ª, se quiser, publicar *A Capital*, ou os capítulos que aí tem de *A Capital*. Eu não tenho poder para lho impedir. São apenas três capítulos que não significam nada e que, publicados, pareceriam uma mistificação, pois a ação do romance não aparece neles e apenas se apresentam os personagens. Se o fizer, eu declaro pela imprensa que isso é apenas o começo de um romance que tem mais de 600 páginas e que o público deve portanto esperar que o romance seja publicado inteiro...¹⁸⁴

Os três capítulos iniciais foram exaustivamente trabalhados pelo escritor e dentro do plano geral da narrativa, “apenas se apresentam os personagens”. De fato, neles são traçados os perfis de cada personagem: é possível conhecer-lhes a personalidade, o caráter, o gênio. Essa caracterização é naturalmente mais detalhada em relação ao protagonista, Artur Corvelo.

O primeiro capítulo constitui o mais bem acabado, conforme o padrão que Eça impunha à sua obra, e apresenta-se como um ciclo perfeito: o texto começa com Artur na estação de Ovar, a esperar pelo padrinho que passaria no comboio com sentido à capital. Depois, o tempo da narrativa volta e através de uma analepse¹⁸⁵ é contado ao leitor a ascendência familiar, a educação e todos os fatos relativos à vida de Artur até àquele exato momento, em que ele parte da casa das tias, em Oliveira de Azeméis, para ir à estação de Ovar, encontrar o padrinho.

Esse capítulo de abertura do romance prima por uma apresentação bem completa do protagonista, acentuando a tendência romântica de sua personalidade, muitas vezes exposta pela construção espacial e pela forma enunciativa do texto, que começa da seguinte maneira:

A estação de Ovar, no caminho de ferro do Norte, estava muito silenciosa pelas seis horas, antes da chegada do comboio do Porto.

A uma extremidade da plataforma, um rapaz magro, de olhos grandes e melancólicos, a face toda branca da frialdade fina de Outubro, com uma das mãos metida no bolso dum velho *paletot* cor de pinhão, a outra vergando contra o chão uma bengalhinha envernizada, examinava o céu: de manhã chovera; mas a tarde ia caindo clara, e pura; nas alturas laivos rosados estendiam-se como pinceladas de carmim muito diluído em água: e, longe, sobre o mar, para além duma linha escura de pinheirais, por trás de grossas nuvens tocadas ao centro de tons de sanguínea e

¹⁸⁴ *Apud* QUEIROZ, José Maria d'Eça. Introdução In QUEIROZ, Eça de. **A Capital** in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 13.

¹⁸⁵ Termo utilizado por Gerard Genette para designar a retrospectiva, a evocação de momentos interiores ao tempo do discurso.

orladas de ouro vivo, subiam quatro fortes raios de sol, divergentes e decorativos – que o rapaz magro, comparava às flechas ricamente dispostas dum troféu luminoso¹⁸⁶. (p.93)

A primeira cena situa a localização da ação que se desenrolará. Porém, é costume associar uma estação com o ruído e o movimento intenso de passageiros, com o silvo dos trens, com o barulho dos vagões nos trilhos: não nessa estação, que se encontrava “muito silenciosa”. É estabelecido também o horário em que isso acontecia, “seis horas”. Depois, como numa pintura, é relatada a presença de um rapaz na plataforma e, em seguida, são descritos alguns dos seus traços físicos: magro, olhos grandes e melancólicos, a face toda branca. Estava frio. Era o mês de outubro. Sua vestimenta demonstra simplicidade e poucos recursos, denunciados pelo uso do adjetivo “velho” qualificando seu *paletot* e, também, pelo emprego do diminutivo ao designar a “bengalinha” que tinha em mãos. Entretanto, sua postura na plataforma, com a mão no bolso e a outra segurando a “bengalinha” – que era envernizada –, demonstra uma preocupação com a aparência, uma vontade de se mostrar distinto.

Examinava o céu. Havia chovido pela manhã, mas o fim de tarde apresentava um cenário digno de contemplação. Pelo narrador é relatada a sua percepção, o seu modo de olhar para aquele céu: a paisagem é tecida em poético e sutil lirismo, com destaque minucioso às gradações de luz e cor. Esse recurso do uso da linguagem figurativa poética faz o fim de tarde presenciado parecer uma pintura. Reforçando essa imagem pictórica, no texto aparecem termos como “pinceladas” e “diluído em água” – como em uma aquarela –, além da precisão do matiz dos vários elementos compositivos da cena: os laivos rosados, o carmim diluído, o tom escuro dos pinheirais, as nuvens orladas de ouro vivo, mais sanguíneas ao centro.

Sabe-se que a plataforma proporcionava uma visão ampla da região e essa sensação de vastidão do espaço é percebida principalmente pela expressão “longe, sobre o mar, para além duma linha escura de pinheirais”. Por fim, a confirmação do espírito poético e romântico do rapaz que comparava os quatro raios de sol “às flechas ricamente dispostas dum troféu luminoso”. O espaço é ricamente composto, explorando toda a sorte de sensações – visuais, táteis, auditivas e olfativas. Estas últimas passíveis de serem percebidas nas entrelinhas: a chuva havia limpado o ar e a tarde caía “pura”.

A construção textual também se faz presente em uma passagem significativa: além da criteriosa pontuação que cuida das pausas e proporciona um ritmo mais lento e

¹⁸⁶ Todas as transcrições do romance, na análise, serão feitas a partir da edição organizada por Luiz Fagundes Duarte, cuja referência completa é a seguinte: QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. Nas próximas passagens será apenas identificado o número da página correspondente, entre parêntesis, ao final da transcrição.

tranquilo como a atmosfera da paisagem que é descrita, após a seqüência de períodos curtos – “de manhã chovera; / mas a tarde ia caindo clara, / e pura; /”, a oração que segue, sem nenhuma pausa – “nas alturas laivos rosados estendiam-se como pinceladas de carmim muito diluído em água” – reforça o sentido do verbo “estendiam-se”, pois a própria oração se estende, como também deve se estender o fôlego do leitor que queira ler essa passagem em voz alta.

É interessante comentar que, somente depois, mais adiante no texto, é que o leitor fica sabendo que aquele rapaz da plataforma é Artur Corvelo, o protagonista da história.

Assim que ele deixa a estação de Ovar e finda esse primeiro episódio do romance, inicia-se a analepse: por ela, fica-se sabendo toda a ascendência de Artur, desde o seu bisavô. A genealogia e a apresentação dos modos de criação da personagem, logo no início da história, parecem chamar a atenção do leitor para o forte atributo romântico de sua personalidade e justificam, de algum modo, o seu comportamento.

Fica-se sabendo, por exemplo, que desde o seu nascimento, o pai desejava que estudasse, que fosse bacharel. A mãe, por sua vez, cobria o menino de mimos e cuidados:

O rapaz, sob este *regímen*, não se desenvolveu, tinha a palidez, a graça nervosa duma menina. Uma porta que de repente batia fazia-o despedir um grito. A sua sensibilidade era como uma corda muito afinada duma rabeça; uma história triste, um *não* de recusa, punham-lhe logo nas pálpebras duas grossas lágrimas. (p.100)

O recurso utilizado para enfatizar o caráter sensível da personagem – e que estará presente, de forma abundante, por toda a obra – é o emprego do discurso figurado¹⁸⁷, que no trecho indicado apresenta-se na construção de duas imagens fortes: a primeira, quando o narrador metaforicamente constata que o rapaz tinha a “graça nervosa duma menina”; em seguida, é o uso da comparação – “sua sensibilidade era *como* uma corda...” – que influencia a impressão que o leitor deve ter de Artur.

Com o intuito de continuar a apresentação da personagem, ainda dentro da digressão do enredo, há uma passagem interessante da sua estada em Coimbra, tempo este que, talvez, tenha sido o período mais feliz de sua vida, pois seus pais ainda eram vivos e podia sonhar com um futuro brilhante:

A essa vaga associação de fanatismos chamava-se em Coimbra – os *Filósofos* ou também os *Ateus*: eles mesmos denominavam-se o *Cenáculo*. E ainda que não havia sessões regularmente organizadas, quase todas as noites se juntavam no largo quarto do Damião, na Couraça. E Artur sentiu os olhos umedecerem-se-lhe de entusiasmo quando pela primeira vez, na fumarada de cigarros, onde os três bicos do candeeiro de latão punham três luzinhas sedentárias, ouviu vozes fanáticas discutirem em estilo de ode, a Arte, as Religiões, o Panteísmo, o Positivismo, a

¹⁸⁷ Carlos Reis desenvolveu um estudo minucioso sobre as modalidades enunciativas presentes na obra queiroziana, em *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Deste trabalho serão aproveitados os termos utilizados pelo autor, para qualificar os discursos em: valorativo, figurativo, conotativo, abstrato e modalizante. O autor apresenta a teoria, principalmente no capítulo II, item 2 – A expressão da subjetividade, páginas 118-133. REIS, Carlos. **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queiroz**. Coimbra: Almedina, 1975.

estupidez dos lentes, o Ser, o Ramayana, o Messianismo germânico, a Revolução de 89, Mozart e o Absoluto. (p.103)

As tertúlias literárias que se operavam no “largo” quarto de Damião eram para o espírito emotivo de Artur a representação máxima do conhecimento: assistia às reuniões embevecido e sentia que seu ser pertencia totalmente àquele meio. Mais uma vez o espaço apresentado pelo narrador é constituído pela percepção do Artur. A atmosfera criada é densa. O largo quarto ficava ocupado pelos rapazes; o ar era dominado pela fumaça dos cigarros e a única luz, fraca (sinalizado pelo uso do diminutivo “luzinhas”), à noite, vinha dos três candeeiros – que eram de latão (atestando a simplicidade do quarto e a do seu dono).

Nesse ambiente de pouca luz, com fumaça, a visibilidade ficava deficiente e a audição mais sensível: “ouviu vozes fanáticas discutirem em estilo de ode”. A construção “ouviu vozes”, transmite um caráter de indefinição sobre a quem pertencia cada voz, eram simplesmente vozes, como se elas adquirissem um *status* quase divino. Mas eram vozes fanáticas, ou seja, demasiadamente enfáticas, passionais que discutiam “em estilo de ode”. A referência à ode adiciona um tom solene às discussões, tornando-as mais profundas e, ao mesmo tempo, cheias de entusiasmo e ritmo, como num poema.

Os temas discutidos pelos amigos ganham importância para Artur, ao serem relacionados com as iniciais maiúsculas. Essa resolução simples diferencia que, para ele, esses assuntos eram elevados, como se nessas conversas fossem percebidas e debatidas, unicamente, as suas essências: somente era abordado aquilo que fosse realmente considerado Arte, Religião, Panteísmo. Apenas uma nota destoia nessa relação: a estupidez dos lentes, e justamente por ser considerado um assunto menor e irrelevante, foi-lhe atribuído no início uma letra minúscula.

Ser membro do Cenáculo, compartilhar desse espaço representava estar entre “rapazes extremamente literários”, estar entre os “gênios”, pois eles mesmos se consideravam “uma aristocracia da Inteligência, semideuses muito acima da obscura humanidade acadêmica” (p.104). Além dos excessos dessa caracterização, fica-se sabendo que “foi deste modo que Artur se achou, por acaso, no meio que devia desenvolver as tendências do seu temperamento” (p.105). Nessa passagem evidencia-se novamente o fundo filosófico do determinismo tainiano. O espaço, o meio agindo diretamente na conformação do indivíduo e do seu comportamento.

Artur começa a escrever versos e uma de suas poesias, “Ofélia”, sai publicada no “Pensamento”, o jornaleco acadêmico. Damião, que será o contraponto realista no romance, faz a sua apreciação: “- Você tem a fibra e a forma, caloiro. Trabalhe, trabalhe! É

necessário ter a idéia. Procure a idéia!” (p.109). É através da amizade entre os dois, pelas palavras de Damião, que transparecem as críticas mais severas ao romantismo.

Após a morte dos pais, Artur se vê obrigado a abandonar os estudos em Coimbra e a recorrer à ajuda das tias paternas que viviam em Oliveira de Azeméis. Quando recebe a carta confirmando que poderia ir viver com elas, parte ao fim de um dia, chegando na província à noite. Já dentro da casa, após conhecer a todos, há a seguinte passagem:

Outro *chut!* despedido com cólera emudeceu-o [Artur]. Então, ergueu-se, ofendido: uma das janelas estava aberta à noite cálida de Agosto; defronte, vermelhavam dois bocais escarlates, na vidraça da botica; e em redor, sob o céu negro, toda a praça, as casas, pareciam adormecidas no ar pesado, com uma ou outra janela também aberta, mortificamente alumiada: e devia ser aquele o fim da vila, porque ouvia, naquele silêncio, a distância, para além da massa escura da capela, o coaxar triste das rãs.

Acendeu um cigarro, e ali ficou pensando nas noites de Verão em Coimbra, os luars sobre o Mondego elegíaco, e ele na ponte com os olhos postos na lua redonda e branca, que àquela hora contemplavam também o pastor na sua montanha deitado sobre uma pedra, o marinheiro nos mares calmos sobre o seu tombadilho – e ao lado, a voz estática do Taveira murmurando ‘Lua, hóstia do Infinito!’. A sala dentro, parecia continuar a melancolia da praça e da vila, com o seu alto armário de pau-preto, a mesinha de pés torneados, coberta duma colcha de cetim, sustentando preciosamente um vaso, com flores de cera, e um recanto de alcova, com um velho *divan* cavado do uso, onde, decerto, de dia, as senhoras caturravam fazendo as suas meias. E a voz grossa do Albuquerquezinho, uma voz de major enrouquecida na manobra, continuava:

- Quadra! Dama! Ás! Terno!... (p. 116-117)

A descrição da vila, enquadrada pelo recorte da janela, apresenta um tom monótono: o calor tornava o “ar pesado”; não era possível distinguir ao certo os volumes, por causa da escuridão da noite – na praça e nas casas não se percebia um único movimento, “pareciam adormecidas” (uso do discurso modalizante, além da personificação atribuída às casas) e apenas alguma ou outra janela aberta se mostrava “mortificamente alumiada” (uso hiperbólico da linguagem), ou seja, com a luz morrediça, prestes a se apagar. Nessa predominância negra, apenas um tom vivo: os bocais escarlates da botica que vermelhavam. Nessa languidez, o espaço constante e uniforme proporcionou a Artur entregar-se romanticamente aos seus pensamentos e memórias. Lembrou saudosamente das noites de verão em Coimbra, dos passeios noturnos, mas recriou todas essas lembranças, envolvendo-as em uma aura lírica, em uma atmosfera poética, trazendo imagens de um pastor e de um marinheiro. De fora só se ouvia o “coaxar triste das rãs”, que aumentava a sensação de marasmo, tão diferente, tão contrastante com as noites de Coimbra e as reuniões do *Cenáculo*.

A sala descrita aparece com a mesma melancolia percebida na praça e na vila. O ambiente interno se mostrava tão monótono, tedioso e previsível, quanto o externo. Não há vigor, não há um pulso de vida sequer nesta sala. O móvel escuro de pau-preto, a mesinha coberta por um tecido frio, o cetim, as flores falsas de cera dispostas no vaso acentuam no espaço a ausência de calor humano, de aconchego e de requinte. Esses elementos

cênicos denunciam o comportamento mecânico e repetitivo das personagens que habitam esse lugar: o velho *divan* cavado do uso, além de denunciar a simplicidade da moradia e a ausência de recursos das tias para trocá-lo, proporciona a Artur a visualização delas, passando a maior parte do dia sentadas no tal *divan*, tricotando meias, sem que nenhuma ação ou acontecimento mudasse em algo o curso do dia. A rotina da casa é expressa espacialmente e ela nunca sai do tom. A organização dos móveis também demonstra uma outra característica das moradoras: a mesinha que sustentava *preciosamente* o vaso atesta que, apesar de simples, as senhoras cuidavam meticulosamente do seu espaço. Este uso do advérbio atribui um valor ao enunciado, ou seja, demonstra uma emissão de juízos por parte do narrador. Pelo que viu da sala, Artur pôde montar mentalmente um perfil para as personalidades das tias.

Essa passagem é muito interessante, pois o espaço, nesse caso, serviu de indicativo social (as tias eram pobres); enfatizou o espírito e a personalidade de Artur, gerando uma ação (os sonhos e devaneios saudosos); corroborou seus sentimentos (a vila era tão triste como ele em estar ali); construiu um primeiro perfil das tias (eram meticulosas, organizadas e metódicas) e possibilitou que o leitor e o próprio Artur premeditassem como seriam os dias vindouros naquele lugar. A construção do texto também reforça o caráter rotineiro da casa e das ações, através das pausas compassadas que criam um ritmo marcado: “com o seu alto armário de pau-preto, / a mesinha de pés torneados, / coberta dum colcha de cetim, / sustentando preciosamente um vaso, / com flores de cera, / e um recanto de alcova, / com um velho *divan* cavado do uso, / onde, / decerto, / de dia, / as senhoras caturravam fazendo as suas meias”. A composição do texto enfatiza o sentido metódico e monótono que ele expressa.

Na passagem seguinte é narrada a rotina diária de Artur em Oliveira de Azeméis e confirma a imagem já antevista pela personagem e pelo próprio leitor, quando da descrição da sala:

Começou então para Artur uma vida desgraçada – em que os dias se seguiam como as páginas brancas dum livro, que se vai tristemente folheando. Toda a manhã as duas senhoras faziam a sua meia, na sala, com as janelas cerradas, o soalho regado, num silêncio em que errava a sussurração das moscas. Cristina, que era “a governanta”, com o seu molho de chaves à cinta, estava para a cozinha, ou com a costureira que vinha trabalhar aos dias, ou no pátio com a criação. (...) Depois de jantar, dadas as graças, era a sesta: tudo parecia adormecer numa lassidão, até os móveis e as moscas; e Artur estirado também sobre a cama, olhava as tábuas do teto, ruminando pensamentos saudosos de amor, de celebridade, ouvindo fora, na sua gaiola de vime, arrulharem as rolas. Ao fim da tarde as senhoras iam tomar o fresco para o fundo do quintal, ao pé da estatueta da Fortuna; o Albuquerquezinho fazia navegar, no tanque do poço, o seu bote cheio de soldados de chumbo: e naquele repouso das folhagens, cansadas da ardência do dia, a água da rega murmurava ao lado no pomar dos Freitas: e ali ficavam, até tarde, até que alguma estrelinha tremeluzia, e os morcegos voavam em torno da Fortuna. A essa hora Artur entrava, do seu passeio triste pela estrada de Ovar e do

Covo: e o serão começava, com as janelas abertas à escuridão tépida do largo, por onde entravam borboletinhas brancas.

Era aquela a pior hora: as *meias* das tias, as paciências de Albuquerquezinho, os quartos que caíam plangentemente da torre de S. Francisco, davam-lhe um tédio taciturno. As senhoras imaginavam que eram saudades do papá.

- Não maluques nisso, quem lá está, lá está.

E Artur detestava-as, por não compreenderem a elevação espiritual da sua melancolia.(...).

Quando enfim, ao fim do serão subia para o seu quarto, erguia os braços para o céu, numa acusação muda. Quando acabaria aquela vida? Quando voltariam noites como as do *Cenáculo*? Pela janela aberta, entrava a paz escura da vila adormecida: olhava então os telhados, as casas apagadas fazendo sombras mais densas: àquela hora, toda uma burguesia dormia roncando de barriga ao ar: nenhum daqueles seres lera Alfredo de Musset ou compreenderia os sonhos que lhe revoavam, gemiam, na alma como bandos de aves cativas; a obtusidade daquele montão de lojistas e de proprietários, sem ideal e sem emoção, ignorando os poetas, ocupados do preço da carne e do adubo das terras, exasperava-o, - levando-o a desejos vagos duma revolução em que o poder, o dinheiro, pertencessem aos gênios e às almas delicadas. (p.124-126)

Esse trecho revela, em primeiro lugar, a imparcialidade do narrador, pois anuncia a vida de Artur como sendo “desgraçada”. Os dias transcorriam e nada de novo ou de interessante acontecia. Daí a comparação com as “páginas brancas de um livro”. Como o próprio Artur já havia antecipado pela sua percepção da sala, de fato as tias lá permaneciam todas as manhãs, entretidas com suas meias, em completo silêncio. Essa quietude era tão intensa que o único som que se destacava provinha de moscas. O clima enfadonho é reforçado pelo ambiente sombrio, pois, mesmo pela manhã, as janelas se conservavam fechadas, isolando a parte interna da casa de qualquer contato com a vida externa, como se qualquer coisa que acontecesse fora, qualquer ruído que fosse, pudesse perturbar a rotina das senhoras. A prima Cristina, do outro lado, cuidava dos outros afazeres da casa.

Após o jantar, vinha a sesta. O espaço enfatiza a situação do descanso através de alguns elementos: a imobilidade dos móveis e o silêncio das moscas provocam a sensação de tranqüilidade completa no inferior da casa. No quarto, Artur também se deita e nessa posição, entregue a própria indolência, olha as tábuas do teto, porém seus pensamentos vão longe, devaneia, escuta apenas o arrulhar das rolas (pombas do mato). A expressão “ruminando pensamentos” denota, também, que Artur cultivava esses sonhos, que eles iam e vinham à sua mente com freqüência. No fim de tarde, ironicamente, as tias ficavam no quintal, ao pé da estatueta da Fortuna, enquanto Albuquerquezinho se entretinha com suas fantasias e loucuras de almirante.

Essa passagem retrata a calma e a tranqüilidade com que as tias e os outros, levavam a vida em Oliveira: um ritmo completamente desacelerado, onde tudo tem o seu horário e as coisas do dia-a-dia seguem o mesmo curso. Assim, as imagens que se formam dessa rotina são suaves, sem surpresas, porém, agradáveis. Artur, por aspirar uma outra vida para si, não percebia o encanto de tais momentos, mas o narrador percebia e constrói

um discurso, quase enternecido, como se descrevesse na verdade como as tias os viviam: as folhagens em repouso, depois de um dia inteiro de sol; o barulho de água no pomar do vizinho; o anoitecer e o aparecimento da primeira estrela, tratado carinhosamente como “até que alguma estrelinha tremeluzia”. Mas Artur, que não suportava aquela pasmaceira, saía para caminhar pelas estradas da região.

Começava o serão e reuniam-se todos na sala: as janelas eram abertas, as tias se distraíam com as meias, Albuquerquezinho jogava “paciência” (aliás, o nome do jogo é muito sugestivo nesse caso, entre tantos jogos de cartas) e o largo da vila ficava entregue à escuridão, pois não havia nada para se fazer na rua. Fora, só a batida do sino da igreja pontuando a passagem do tempo a cada quinze minutos. Em seu quarto, Artur olha a paisagem pela janela e avista a vila na escuridão, com os contornos incertos, como se a pequena cidade se desfizesse no negro da noite. Apagada. Adormecida. Escura como os seus dias. Refletia que ali, decerto, ninguém lia poesia, ou se preocupava com assuntos relevantes. A crítica à intelectualidade da burguesia provinciana é muito forte. Aquela gente só se preocupava com coisas corriqueiras e sem importância. Aquela gente da província não entendia o que ia ao íntimo de Artur, pois a hierarquia de importância era distinta entre eles. Nesses momentos de reflexão, Artur desejava novos rumos políticos para o país, que o poder coubesse a pessoas “como ele”.

Chega uma tarde em que Artur recebe dois caixotes cheios de livros, encaminhados pelo antigo colega de Coimbra, o Teodósio, e à noite atira-se à leitura dos volumes:

Quando a vela de sebo derreteu no castiçal de latão, ficou desesperado: queria prolongar aquela noitada romântica; e, então, desceu abaixo, esguedelhado, acendendo fósforos. No seu quarto, sob a proteção da sentinela, o Albuquerquezinho ressonava: no corredor, os olhos do Maltez fixaram-no fosforescentes e aterrados. Não encontrou candeeiro, não encontrou vela. Foi ao oratório e: – arrebatou a lamparina, deixando os santos nas trevas; e, todo o resto da noite, aquele pavio devoto, habituado a erguer a adoração da sua luzinha para o ventrezinho do menino Jesus, ou para o burel de Santo Antônio, alumiou – as páginas cheias de gritos da Paixão, e das rebeliões da Dúvida! (p.132-133)

O desejo de continuar com as leituras fez Artur tomar uma medida drástica. Primeiro, silenciosamente, para não acordar ninguém, desceu para ver se encontrava alguma vela ou candeeiro. Como não obteve êxito, resolveu simplesmente roubar a vela do oratório. A construção cênica dessa passagem apresenta um ar de humorismo muito forte e dialoga diretamente com a forma do texto: as pausas demarcam o caminhar, pé-antepé de Artur – “e, / então, / desceu abaixo, / esguedelhado, / acendendo fósforos”. O silêncio da noite permitiu que ele ouvisse o rressonar no outro quarto de Albuquerquezinho e a tênue luz dos fósforos, fosforesceram os olhos do gato, criando um clima tenso. Em seguida, há a repetição simétrica e paralelística:

*Não encontrou candeeiro,
não encontrou vela.*

Esse recurso enfatiza a procura e a busca efetuadas, ao mesmo tempo em que atenua a resolução tomada por Artur logo a seguir, justificando-a, como se a situação o tivesse conduzido a tal atitude. A cena do roubo é envolta em suspense e a pontuação é a maior responsável pela construção dessa atmosfera, dessa sensação. Na passagem “foi ao oratório e: – arrebatou a lamparina”, a pausa abrupta criada pelo uso dos dois pontos depois de “e”, reforçada ainda pelo uso do travessão, é totalmente inesperada e suscita uma expectativa. O que vem depois se torna conseqüentemente uma surpresa, uma espécie de revelação. O humor e a ironia se efetivam também quando a idéia da luz do oratório, utilizada sempre para iluminar causas e circunstâncias, nobres e santas, envoltas unicamente em religiosidade, de repente é apropriada, de modo indevido, para aclarar textos passionais e profanos. Novamente, a pausa obtida com o uso do travessão depois de “alumiou” ocasiona uma espera e, no caso, ajuda a enfatizar o contraste gritante entre os usos da luz. Os substantivos – paixão e dúvida – ao serem escritos com maiúsculas potencializam o caráter de blasfêmia do ato cometido.

Com todos aqueles livros e poemas, Artur tenta compor seu livro de poesias *Esmaltes e Jóias*, mas não consegue escrever:

Acusava então, desesperado, a monotonia da vila triste burguesa que o esterilizava. Ah, se estivesse em Coimbra, em Lisboa sobretudo – lá, entre os jornalistas, a ópera, os poetas, o seu cérebro, que era agora como uma pedra que apesar de muito batida guarda obstinadamente a sua faísca, flamejaria então numa inspiração contínua!... (p.134)

Nesse caso, o espaço influencia diretamente Artur, que culpava o meio em que estava vivendo pela falta de criatividade e capacidade compositiva. Achava que ali nada o despertava, nada motivava um poema, não havia assunto, material que lhe servisse de inspiração. Acreditava que, se convivesse num espaço com intelectuais, numa cidade moderna, onde várias coisas acontecessem ao mesmo tempo, tudo seria diferente.

Esse pequeno trecho explora bem a pontuação e a construção das imagens, a começar pela interjeição “ah”, como um suspiro. Depois o “se” marca o início do devaneio, do sonho e o seu desejo toma preferência pela capital. O travessão quebra o ritmo, cria uma pausa e, em seguida, apenas o advérbio “lá”, que engrandece Lisboa, como se isso dissesse tudo sobre a distinção da cidade. Na capital, sua imaginação fluiria “numa inspiração contínua” e seguem-se o ponto de exclamação (que enfatiza o entusiasmo do sonho) e as reticências (que prolongam essa sensação e reforçam a idéia de inspiração contínua).

A convicção de Artur de que, se morasse em Lisboa, tudo seria diferente, é instigada pela amizade duvidosa de Rabecaz:

A certeza que o Rabecaz lhe deu de celebridade em Lisboa, ele que a conhecia tão completamente, inflamara-lhe o desejo de habitar lá, ser uma das suas personalidades essenciais. Lisboa era agora a sua necessidade, o seu ideal, a sua mania: pensava que lá, na Capital, as suas faculdades se desenvolveriam prodigiosamente como certas plantas raras que necessitam um terreno rico; encontraria decerto lá as glórias do coração em amores aristocráticos; e discutido em folhetins, recitado em teatros, muito alto na hierarquia das letras, poderia talvez achar uma fortuna nos cofres dos editores!

Tudo o que o cercava e o retinha, a casa e a farmácia, lhe parecia então mais odioso: tudo na vila lhe dava a sensação da obscuridade que o abafava – as ruas que se afiguravam estreitas, como as idéias, as fachadas que eram inexpressivas como os rostos: quase detestava aqueles que nunca leriam os seus versos, sobretudo aqueles que decerto os desprezariam – o fiel de feitos que ao meio-dia passava na praça com o seu saco de lustrina cheia de autos, e o Carneiro que de *robe-de-chambre*, a face próspera e farta, fumava o seu charuto à varanda! (p.141-142)

A capital desejada passa a exercer esse fascínio: seria o único espaço propício e capaz de inspirá-lo, desenvolver-lhe as faculdades tão necessárias para ele conseguir a glória literária, os amores aristocráticos, e... a fortuna. Artur passa a odiar a província, pois ela contrasta terrivelmente com seus sonhos e planos. Na Lisboa criada e imaginada por ele, seria fácil e imediata sua ascensão. Os lugares requintados, luxuosos, eram opostos aos lugares que freqüentava em Oliveira. Para Artur, o espaço refletia exatamente as pessoas que o ocupavam: no caso da pequena vila, as ruas eram estreitas porque assim era o pensamento da gente provinciana, sem aberturas para o novo e coisas diferentes; as fachadas das casas e prédios eram inexpressivas como o rosto das pessoas que lá habitavam. Detestava sua rotina, seu trabalho na farmácia, os habitantes da vila, com seus hábitos, pois reconhecia que eles nunca leriam os seus poemas ou se afinariam com os seus ideais.

Capítulo II

No segundo capítulo, desencadeiam-se os fatos que levarão Artur à capital. A amizade com Rabecaz é intensificada pela necessidade pessoal do protagonista em ser constantemente motivado. É esse amigo que lhe dará a idéia de escrever um drama, porta certa de entrada em Lisboa e nas altas rodas da sociedade. A vontade de pertencer à capital, de encontrar a sua baronesa e consumir o seu Amor, de relacionar-se com outros poetas, literatos, artistas e jornalistas fará Artur acreditar que não existe outra forma de vida possível, senão aquela vivida em Lisboa. Fora as constantes referências feitas por Rabecaz, em uma carta que recebe de Damião, lê o seguinte:

E sobretudo venha para cá. A capital é, no fim de tudo, o único ponto vivo desta fétida lesma morta que se espapa à beira do velho Atlântico, sob o nome desacreditado de Portugal. Venha para cá – e terá uma *chance* para encontrar, amar, cantar a sua baronesa... (p.147)

Com essas palavras Damião inflama o desejo de Artur pela capital, que não pára nesse momento, um único instante sequer, para refletir sobre a crítica impiedosa que o amigo faz do país. Crítica essa, construída por uma metáfora que assemelha o atraso (econômico, político e cultural) a uma “fétida lesma morta”. Tampouco, reflete na sugestão, também contida na carta, de escrever versos “não sobre as estrelas e os lírios, mas sobre o Homem, que é a verdadeira matéria poética moderna” (p.147).

Com estas palavras, fica expressa novamente a crítica ao romantismo que se preocuparia apenas com coisas superficiais e falsas, enquanto que o realismo trataria exclusivamente do que importa, a verdade.

São comuns, também nesse capítulo, os devaneios e os sonhos já como um indicativo da cidade como farsa, como ilusão. O trecho a seguir é um dos mais representativos do romance nesse sentido e, a despeito da sua longa extensão, ele será transcrito por inteiro:

Lisboa! – Concebia a vida que a enchia, violenta e grandiosa, como o mundo da *Comédia Humana* de Balzac: era de resto pelos romances franceses que reconstruía a Sociedade de Lisboa; e não tinha uma idéia menos desproporcionada da sua edificação – imaginando-a de ruas enormes, sonora de trens, e flamejante de gás, assentando a sua pompa movimentada sobre a larga baía azul, onde esquadras manobram e salvam as torres de outros séculos! Mas era a existência noturna de Lisboa, que o fascinava: imaginava sentir nos cafés, entre os ouros dos espelhos, balançar-se a sussurração das conversas literárias; ver à porta dos teatros apinhar-se uma multidão sôfrega de arte; e nas praças em redor, todas alumiadas, grupos discutirem – com sutileza, a estética dos poetas, a política dos oradores. Depois parecia-lhe avistar as janelas embaciadas dos restaurantes, onde artistas e cortesãs celebram orgias poéticas como galas. E mais longe os balcões dos salões aristocráticos, donde sai uma claridade discreta tamizada pela seda das bambinelas; aí imaginava a vida dum mundo superior, em que as faces são pálidas da emoção contínua dos sentimentos romanescos; aí, diplomatas cujos sorrisos têm a frieza da razão de Estado, trocam ditos à Talleyrand; aí, sentadas em móveis de veludo e cetim, ideais figuras de beleza patricia, respiram ramos de violetas com olhares onde brilha, sob um fluido, o ardor dos adultérios; e aí vivia Clara... E em redor, no mistério da vasta cidade, imaginava a existência das personalidades atormentadas, de romance ou de teatro – os Rastignacs pungidos de ambição, os Vautrins fazendo tenebrosamente a caça aos milhões, os Camors cépticos, os Giboyers sublimes, e os visionários que num quinto andar planeiam a destruição das sociedades. Mas nesta fatasmagoria, entusiasmava-o sobretudo, o mundo dos jornalistas: era um ruído incessante de máquinas de imprensa; salas de redação resplandecentes de gás; penas que correm sobre o papel derrubando Ministérios ou edificando glórias; e ditos de folhetinistas que têm a profundidade duma filosofia na precisão de um aforismo!... – E via-se lá, revendo provas, lendo o seu nome em cada jornal, fazendo civilização! (p.148-149)

A narrativa é alegórica. Artur concebe Lisboa como uma realidade paralela, construída a partir dos livros franceses, em especial, o conjunto da *Comédia Humana* de Balzac, na qual Paris é a referência maior. Ele, porém, não questiona esse modelo, tampouco tenta adaptá-lo às realidades portuguesas e, conseqüentemente, cria um mundo de expectativas que se desvanecerão ao longo do romance.

A História e a Literatura francesas¹⁸⁸ tornam-se, também, uma espécie de universo metaficcional, que Artur transfere na sua idealização da capital. Assim, Lisboa tem *necessariamente* de ser preenchida por toda a agitação intelectual, política, econômica e social que caracterizam a França, paradigmaticamente aceita pela personagem. No entanto, o contato direto com a realidade lisboeta demonstrará como são contrastantes os dois planos – o real e o paralelo –, e que, em Lisboa, apenas procura-se imitar o modelo francês, imitação essa que muitas vezes se mostra lograda. Nesta passagem também é possível perceber um fato depreciativo tratado como banalidade, como lugar comum: o adultério – “com olhares onde brilha, sob um fluido, o ardor dos adultérios”. O grande amor de Artur é uma mulher casada e ele acredita piamente poder viver esse sentimento. Isso evidencia uma crítica à sociedade burguesa, que corrompeu valores e princípios morais.

É interessante notar que, neste trecho, o espaço do texto se relaciona diretamente com o enunciado. O parágrafo, longo e extenso, é formado em um único bloco, como o devaneio de Artur. Nesta sucessão rápida de imagens, pensamentos e idéias fantasiosas, as frases seguem-se uma após a outra, emendadas por dois pontos, ponto-e-vírgula e travessões, como se expressassem tudo o que vem à mente de Artur. Esse ritmo acelerado é necessário, pois, assim, as imagens se sobrepõem como *frames*, atribuindo novos valores e significados ao que já passou.

O tom exagerado e ilusório do texto é obtido pela construção figurada, que tende a uma supervalorização das coisas: “ruas enormes”, “flamejante de gás”, “vasta cidade”. A própria definição de Lisboa é feita por dois adjetivos aparentemente contraditórios: violenta e grandiosa. Sobre o emprego dos adjetivos na obra queiroziana, vale trazer à luz o trabalho de Ernesto Guerra da Cal, que escreve o seguinte a esse respeito:

Há ainda casos em que os adjetivos, completamente antitéticos, se fundem numa unidade de significado e se equilibram. Nesses exemplos de oxímoron o resultado é uma unidade expressional que participa igualmente das duas correntes contraditórias que a compõem. A formação surpreende, preserva a simultaneidade dessa dupla percepção e a hierarquia relativa de seus elementos, oferece uma visão completa do fenômeno, nos seus aspectos internos e externos, e no conflito de ambos¹⁸⁹.

Outro recurso expressivo utilizado no trecho transcrito explora toda uma variedade de sensações: visuais, táteis, auditivas e olfativas – “sonora de trens”, “sentir nos cafés”, “sussurração das conversas”, “avistar as janelas”, “respiram ramos de violetas”, além das referências aos tecidos: seda, veludo e cetim.

¹⁸⁸ Além da referência direta à *Comédia Humana* de Balzac, existem outras: “ditos a Talleyrand” – diplomata francês (1754-1838), ministro dos Negócios Estrangeiros de Napoleão e depois de Luís XVIII; “os Rastignacs”, “os Vautrins” – os nomes no plural são de personagens de *Le Père Goriot* (1835), de Balzac, e também de outros romances da *Comédia Humana*; “os Camors” – protagonista de *Monsieur de Camors* (1867), de Olave Feuillet; e, por fim, “os Giboyers” – também no plural, é personagem de *Le fils de Giboyer* (1862), de Émile Augier.

¹⁸⁹ DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Tradução Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 134-135.

O devaneio de Artur é tão forte e gradativo, que ele, ao fim, consegue imaginar-se em todos aqueles ambientes. Os verbos ou expressões utilizados para dar esse sentido ascendente de idealização são, nessa ordem: “concebia”, “reconstruía”, “imaginando-a”, “imaginava sentir”, “balançar-se”, “ver”, “parecia-lhe avistar”, “e mais longe”, “e via-se lá”. As repetições do advérbio de lugar – aí – retomando uma seqüência de frases, enfatizam o caráter simbólico da cidade: “aí imaginava a vida”, “aí, diplomatas”, “aí, sentadas em móveis”, “e aí vivia Clara”.

Por último é oportuno comentar a referência feita ao quinto andar no qual viviam os visionários que planejavam a Revolução. É comum nos textos queirozianos estas especificações dos andares em que moravam suas personagens. Isto porque no século XIX, os edifícios eram divididos e habitados por pessoas de classes diferentes. A ilustração a seguir é bem elucidativa e apesar de representar um prédio parisiense, este esquema era adotado em vários países europeus, inclusive em Portugal:

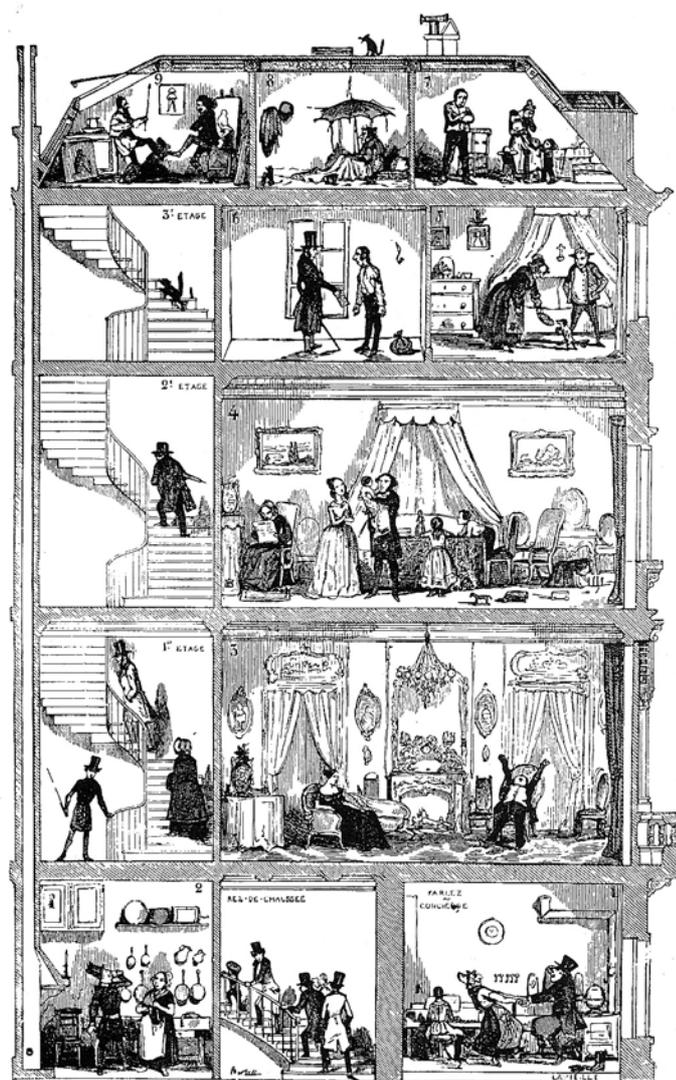


Figura 12: Seção de um prédio parisiense em 1853.

Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. Tradução Sílvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 597.

O andar térreo geralmente era destinado ao uso comercial e era comum haver uma pequena parte destinada a moradia do porteiro e de sua família. O primeiro andar era de uso exclusivo de ricos burgueses e a média burguesia vivia com menos luxo no segundo. O terceiro andar era destinado aos pequenos burgueses e por fim, no sótão ou quinto andar (se for contabilizado o térreo) viviam os pobres: artistas, criados dos burgueses, estudantes, prostitutas, entre outros. Assim, quando Eça expressa que os visionários viviam num quinto andar, o escritor especifica exatamente a qual classe social eles pertenciam.

Quando Artur terminou de escrever o seu drama, *Amores de Poeta*, foi à Corcovada lê-lo para Rabecaz, que logo exaltou o talento do rapaz. De volta à casa das tias, em seu quarto, abriu a janela. Seu estado de espírito interfere diretamente na percepção do espaço:

Abafava, abriu a janela. Uma esplêndida noite de Julho enchia o espaço, estrelas sem fim rebrilhavam: como sempre os quintais, as hortas dormiam – mas Artur não os achou lúgubres; daquela natureza estendida em baixo parecia sair a respiração dum ser consciente adormecido; um cheiro morno subia das telhas escaldadas e das folhagens muito saturadas de sol; no bafo espesso, cheio da ardência do dia tórrido, a evaporação dos tanques fazia passar hálitos frescos; pelo pomar ao lado, a água da rega murmurava na sombra, docemente; e errava um aroma de clematites e de flores dos feijoais.

- Que bela noite!, disse alto.

Ergueu os olhos, esquecido dos seus desejos, enlevado para aquele céu rico de verão: era como uma forte poeirada de luz, suspensa e imóvel, muito alta no espaço, com grãos grossos que faiscavam numa pulsação febril, outros fixos num brilho de serenidade eterna. Desejou saber o nome de certas estrelas: desejou habitá-las: e ia seguindo comovido a Via Látea, a sua névoa luminosa com tons de prata antiga, feitos de átomos de sóis. Então, diante daquelas profundidades, enterneceu-se religiosamente: sentiu-se muito puro, muito elevado: necessidades de fé e de sacrifício passaram-lhe na alma: pensou em Deus, num amor santo e imortal, em livros vagos que escreveria consolando os infelizes, derramando paz... Foi a hora mais nobre da sua vida. (p.155-156)

A paisagem da vila, sempre depreciada por Artur, desta vez não lhe pareceu lúgubre. A composição espacial é construída com uma linguagem poética, de intenso lirismo e caráter figurativo: há o uso hiperbólico nas expressões “esplêndida noite” e “estrelas sem fim”. Outro recurso bastante utilizado é a personificação, atribuindo qualidades humanas a coisas inanimadas – “os quintais, as hortas dormiam”, “daquela natureza... parecia sair a respiração dum ser consciente adormecido”, “a água da rega murmurava”.

O discurso figurativo é responsável pela construção da imagem precisa. Para conseguir passar a impressão exata do céu estrelado percebido por Artur, o enunciado recorre a uma série de possibilidades evocativas que dão conta da mensagem: comparação (“era como uma forte poeirada de luz”) e metáfora (“com grãos grossos que faiscavam”). O caráter romântico do protagonista é rebaixado pelo tom irônico das últimas orações: “então, diante daquelas profundidades, enterneceu-se religiosamente: sentiu-se muito puro, muito elevado”. A repetição do advérbio de intensidade “muito”, provoca o

sentido contrário e acaba por ridicularizar esse enternecimento. Para findar o episódio, uma última frase que ironiza ainda mais o poeta: “foi a hora mais nobre da sua vida”.

A sensação térmica, de forte calor, é reiterada por várias palavras: “abafava”, “morno”, “escaldadas”, “saturadas de sol”, “bafo espesso”, “ardência do dia tórrido”. Pouco antes, quando Artur volta da Corcovada, com a certeza do seu sucesso, é curioso que essa sensação térmica também qualifica sua entrada em casa: “entrou em casa, com os sentimentos em *ebulição*, numa excitação; agora, todo *aquecido* por aquela admiração do Rabecaz” (p.154).

Depois de ser despedido do emprego na botica e de perder as expectativas de conseguir ir para Lisboa, Artur vai à Corcovada:

O botequim àquela hora estava deserto: uma faixa de sol tépido de novembro atravessava a saleta, fazendo parecer mais triste o soalho enegrecido, o papel de ramagens azuis riscado do fósforo, a cortina de paninho vermelho da porta envidraçada da cozinha: dentro, um dos pequenos rabujava: e o mestre da filarmônica, que morava por cima, ensaiava-se no clarinete. Artur esteve um momento fazendo no bilhar carambolas melancólicas, depois olhou defronte o João Barbeiro, que à porta, sob a bacia lustrosa de latão, esperava os fregueses com os pentes espetados na grenha, e veio enfim sentar-se diante do JORNAL DO COMÉRCIO com a cabeça entre os punhos. Uma local atraíu-o logo vivamente: era a longa descrição duma *soirée* em casa da senhora Baronesa de Pedralva. Devorou-a. Falava-se “da esplêndida decoração da sala de baile; da *toilette* da senhora Baronesa, de seda azul clara, com preciosas rendas e um admirável colar de safiras; às duas horas tinha-se aberto um delicioso *buffet*; o amável secretário da Embaixada de Espanha dirigira o *cotillon*, com o seu costumado *entrain*; e depois era um desfilar de convidados, condes, *dons*, deputados, conselheiros, diplomatas, e o poeta aplaudido dos *Idílios e sátiras*...”.

Uma tristeza invadiu-o. E relia a local, demorando-se em certas frases, vendo através delas, a uma luz vaga que vinha parte da cintilação dos lustres, parte do raio pálido de sol que atravessava o botequim – a sala com dourados, nudezes de colos, os peitinhos das camisas lustrosos sobre as casacas negras, e os dois olhos tristes, que se tinham fixado nele na estação de Ovar, brilhando mais alegres aqui, além. Então, – subitamente – o antigo amor foi reaparecendo, enternecendo todo o seu ser: era como numa noite escura um erguer de lua grave e triste. (p.167-168)

Neste trecho há o embate forte entre o espaço simplório ao qual Artur tem acesso, representado pelo botequim da Corcovada, e o espaço rico ao qual o protagonista almeja frequentar. A sensação de desilusão, de vazio é enfatizada pela composição espacial: o local estava deserto, a faixa de sol era tépida, a luz tornava mais triste o assoalho enegrecido. Ao longe, o choro de uma criança e o som do clarinete. Depois, uma construção interessante: “Artur esteve um momento fazendo no bilhar carambolas melancólicas”. O adjetivo colocado junto ao termo “carambolas” gera um sentido ambíguo, pois na verdade está ali para qualificar o estado de espírito de Artur, que era melancólico e não o jogo em si.

Quando avista a notícia no jornal, seu temperamento muda repentinamente. A descrição da *soirée* é feita com muita pompa, cheia de estrangeirismos, de procedimentos superficiais. Essas características somadas criam uma barreira de inacessibilidade para

Artur. Então, nesse momento, lembra-se dos olhos da baronesa e do olhar dirigido a ele na estação. Essa simples lembrança consegue modificar seu estado de espírito. A comparação que segue – “era como numa noite escura um erguer de lua grave e triste” – reforça a sensação de mudança, além de demonstrar a força que a baronesa operava no íntimo de Artur. A mudança se destaca também na pontuação do texto: após “então” é colocada uma vírgula, que gera a pausa e, entre os travessões, o advérbio de modo é separado do restante da frase com o intuito de realçar sua importância. Essa construção simples cria uma parada brusca no ritmo, que depois se torna mais cadente e suave, com o uso seguido do gerúndio: reaparecendo e enternecendo.

Quando volta da Corcovada, recebe a carta avisando que herdara a fortuna do padrinho. Na cena de despedida, o clima e o espaço dialogam nessa composição, tornando mais triste a separação:

O dia estava escuro e ventoso: ao lado na igreja tocava a finados, pela mulher do Dr. Marques: e aquele negrume de inverno, o dobre do sino, aumentavam a melancolia da separação. Artur, comovido, a cada momento repetia que era só por dois meses... (p.175)

Além das sensações visuais (escurecidas) e táteis (vento e frio do inverno), é muito sugestiva a exploração das badaladas do sino para anunciar a morte de uma pessoa, pois o som grave e metálico reverbera, repete-se compassadamente e embala, no fim, duas despedidas, duas separações, duas perdas. A aliteração em “r”, torna também a leitura truncada, pesada: “escuro”, “igreja”, “mulher”, “Dr.”, “Marques”, “negrume” “inverno”, “dobre”.

O ritmo do texto também é muito bem elaborado na cena da viagem de trem:

A máquina silvava. E Artur, excitado, via agora, à esquerda, estender-se o rio, largo e baço, agitado sob o vento: os montes da Outra Banda, confundiam-se com o empastamento das nuvens: uma falua de vela cheia, cortava a espuma à bolina, na manhã áspera. Ele devorava com os olhos, aquelas vizinhanças de Lisboa: era fachada suja de casa que passava, uma pilha de madeira, uma alta chaminé de tijolo. Nos Olivais o sujeito de peliça julgando ver um amigo entre a gente na plataforma, precipitou-se à portinhola, gritando:

- Oh Visconde, oh Visconde.

Mas o comboio partiu: antigos *wagons* desmantelados, depois um alpendre com fardos correu ao lado – e um empregado todo molhado, abrindo vivamente a portinhola, recolheu à pressa os bilhetes.

Artur palpitava todo. Lisboa! Era enfim Lisboa! Abaixava a vidraça, e o ar parecia-lhe cheio duma vida mais intensa, todo penetrado da respiração larga da cidade que ainda dormia na manhã úmida. (p.179)

A cena possui um dinamismo forte, cheio de movimento. As imagens passam rapidamente pela vidraça. O texto adquire o ritmo compassado do movimento do trem, pois as pausas o dividem em períodos mais ou menos iguais: “A máquina silvava. / E Artur, / excitado, / via agora, / à esquerda, / estender-se o rio, / largo e baço, / agitado sob o vento: / os montes da Outra Banda, / confundiam-se com o empastamento das nuvens: / uma falua de vela cheia, / cortava a espuma à bolina, / na manhã áspera.

Quando o trem pára em alguma estação, os períodos se estendem: “Nos Olivais o sujeito de peliça julgando ver um amigo entre a gente na plataforma, / ...”. Depois o trem parte novamente e os períodos se encurtam: “Mas o comboio partiu: / antigos *wagons* desmantelados, / depois um alpendre com fardos correu ao lado – / e um empregado todo molhado, / abrindo vivamente a portinhola, / recolheu à pressa os bilhetes”.

O ritmo e as imagens sucessivas que passam – além de denunciarem uma periferia descuidada no entorno da cidade – excitam Artur e atiçam toda a sua curiosidade. Quando finalmente chega, ao respirar o ar de Lisboa, parece que consegue sentir a vida da cidade. Por sua vez, esta adquire características humanas: respira e dorme.

Capítulo III

No terceiro capítulo, Artur encontra-se finalmente em Lisboa e no texto aparecem as suas primeiras impressões da cidade. Ainda sob o efeito ilusório de estar na capital, Artur se delicia com cada experiência nova. Porém, como foi mencionado anteriormente, começam a ocorrer os primeiros choques entre o plano real e o idealizado pelo protagonista. A cidade o assusta, não o recebe de braços abertos. Pelas ruas vaga solitariamente de início, sente-se acuado, oprimido pelo espaço, como se na capital a escala humana fosse insignificante para aqueles que não estão bem vestidos e bem relacionados.

Assim, ao longo de todo esse capítulo ocorrerá, primeiramente, um rápido deslumbramento e, aos poucos, acontecem os primeiros choques. Artur chega no comboio na estação de Santa Apolónia e lá pega uma caleche que o leva até o Hotel *Espanhol*:

Tudo ali lhe agradava – o aparador envernizado, o espelho com o caixilho resguardado por uma gaze cor-de-rosa, e o retrato de Prim, num cavalo empinado, agitando um estandarte. E foi quase com orgulho que, depois do café, acendeu o seu charuto e se foi encostar à varanda: a tarde limpava, as ruas secavam sob o norte frio; uma carruagem passou, com dois criados de casacos brancos, fê-lo pensar que talvez fosse *Ela*, a sua desconhecida do vestido de xadrez: quando se agachou para espreitar, entreviu um homem gordo de lunetas! Mas todos os seus desejos de amores, de luxo, de celebridade, tinham-se posto a chilrar como pássaros acordados. Examinava avidamente as *toilettes* dos homens; achou adoráveis duas senhoras que atravessavam a calçada, com os vestidos apanhados, mostrando as saias brancas que lhes batiam o tornozelo. Nunca imaginara Lisboa tão vasta, tão aparatosa, e parecia-lhe que as idéias deviam ter decerto a amplitude das ruas, e os sentimentos a elegância dos vestuários. (p.184-185)

A felicidade de Artur é tão grande que, de fato, tudo o agrada, até mesmo a decoração duvidosa do Hotel *Espanhol*: um espelho com o caixilho protegido por uma gaze cor-de-rosa e o retrato do general espanhol Prim (1814-1870). O tom de humorismo está presente também no engano cometido por Artur ao cogitar a possibilidade de que fosse a

sua baronesa na carruagem, quando, na verdade, era um homem gordo de lunetas. Tudo o fascina: o jeito de vestir dos homens, o caminhar das mulheres.

Para conseguir transmitir a euforia do protagonista, o texto se constrói com um enunciado que mescla o lado hiperbólico das impressões com o modo exato com que são percebidas e sentidas. A cidade superou, pelo menos nesses primeiros contatos, as suas expectativas. Não imaginava Lisboa “tão vasta”, “tão aparatosa” e, pelo uso conjunto dos discursos modalizante e figurativo, forma-se uma imagem precisa de como seriam as idéias (“deviam ter decerto a amplidão das ruas”) e os sentimentos (“a elegância dos vestuários”). Essas metáforas são interessantes, pois aproveitam elementos urbanos e estabelecem relações de hierarquia: a rua, entre outras funções, conecta espaços e é lugar por onde pessoas e coisas escoam, transitam. Assim, nesta relação, as idéias conectariam pensamentos e escoariam, transitariam opiniões. E os vestuários, por sua vez, são apenas aparência, são superficiais e se constituem apenas num abrigo. Logo, os sentimentos na capital também serviriam como aparência (casamentos arranjados), seriam superficiais (como os relacionamentos adúlteros) e funcionariam como abrigo (para as vaidades e carências). As idéias se encontram, nessa relação, em hierarquia superior aos sentimentos.

Logo nos primeiros passeios, Artur sente o ambiente hostil e excludente da cidade:

Mas sentia-se acanhado: apesar de apetecer prodigiosamente uma gravata azul que viu num mostrador, não ousou entrar na loja; o trotar das parelhas entontecia-o; o andar desenvolvido dos homens, falando alto, dava-lhe um medo pueril de agressões; tinha vergonha do seu velho *paletot*, mais curto que as abas da sobrecasaca que trazia; sentiu-se mesmo agradecido a um sujeito que lhe pediu lume, cortesmente, como se recebesse dele um ato de benevolência. (p.185)

A seqüência rápida das frases, emendadas por ponto e vírgula, ressaltam a sucessão de sensações novas: ação e logo em seguida reação, sem tempo para que Artur se recupere: o trote das parelhas o deixava tonto; a agilidade dos homens, falando alto, lhe dava medo.

Essa passagem é curiosa, pois apresenta ao leitor o lado provinciano do protagonista. Mesmo imaginando e desejando habitar na capital, Artur não está acostumado com várias coisas e, por isso mesmo, se assusta com elas. São reflexos da sua educação protecionista e do seu lado sensível. Nos seus tempos de Coimbra, podia contar ao menos com os amigos e, agora, em Lisboa, estava completamente só.

Artur continua o passeio feito na sua primeira noite na cidade:

Foi então descendo ao acaso o Moinho de Vento, e ao passar por S. Pedro de Alcântara, penetrou sob as árvores e foi encostar-se às grades. A cidade cavava-se em baixo, no vale escuro, picado dos pontos de luz das janelas iluminadas, e, na escuridão, os telhados, os edifícios, faziam um empastamento de sombras mais densas. Aquelas luzes, debaixo daqueles tetos, que fermentação de vida! Quantos amores, quantos mistérios, crimes talvez! Ali, jornalistas compunham artigos, oradores preparavam discursos, estadistas conferenciavam, mulheres

aristocráticas, nas suas salas, falavam de amores, e, nos pianos ricos, gemiam as cavatinas apaixonadas. Que grande, Lisboa!

Voltara-lhe a mesma sensação, sempre repetida, duma capital vasta, com uma intensa vida social, e olhava, vagamente exaltado, como se todas aquelas existências acumuladas lhe mandassem ao coração o bafo das paixões que lhes supunha.

Uma aragem fria fê-lo encolher-se no seu *paletot* cor de pinhão. Foi descendo, parando junto às *vitrines*, voltando-se para os rostos pálidos das mulheres, meio escondidos sob mantas de lã ou véus escuros, seguindo com os olhos as lanternas das carruagens ricas, que punham claridades sobre os casacos claros dos lacaios. Descendo sempre, chegou junto do rio. Estava escuro, havia um friozinho cortante, e as luzes dos mastros tremeluziam na noite. Veio-lhe, sem razão, uma melancolia, um sentimento de solidão. Àquela hora, todos estavam nas suas casas bem mobiladas, no brilho das *soirées*, no conforto das convivências íntimas; as mulheres recebiam os seus amantes, amigos discutiam, fumando, em volta do *punch*... Como conseguiria fazer conhecimentos, relacionar-se, viver, *furar*, naquela grande cidade rumorosa? Agora tudo lhe parecia mais difícil, e as grandes fachadas sombrias das casas espalhavam em torno dele uma sensação de isolamento, de inacessibilidade... (p.187)

Neste trajeto percorrido por Artur, não faltam referências a lugares reais, percebidos, agora, pelo olhar da personagem. A vista panorâmica, passível de ser admirada do Jardim de S. Pedro da Alcântara, lhe proporciona um distanciamento, como se nessa posição, se transformasse em um simples espectador de um quadro. Seu temperamento romântico, atiçado pela bela vista, lhe desperta a curiosidade e passa a imaginar, em uma espécie de devaneio, a vida dos habitantes da cidade.

A cena é construída como se Artur estivesse a espreitar sorratamente a cidade, como se estivesse a espiar por uma janela, invadindo-lhe a privacidade: “penetrou sob as árvores e foi encostar-se às grades”. Na escuridão, o contorno dos telhados e das construções se desvanece e se misturam os tons densos e sombrios. Na paisagem negra da noite, apenas as janelas iluminadas podiam ser vistas nitidamente como pontos brilhantes.

Existe um paralelismo muito forte entre essa passagem e uma outra, já analisada, do primeiro capítulo. Em ambas, Artur contempla a paisagem noturna, avista luz por uma janela, imagina a vida de outras pessoas. Se, na vila, as pessoas lhe pareciam obtusas e ignorantes, sem sensibilidade de alma, na cidade, imaginava que elas levavam vidas mais intensas e interessantes. A linguagem de seus devaneios românticos é lírica, cheia de excessos e de segmentos exclamativos.

A escuridão da noite, o vento frio, o rio lhe trazem uma sensação de melancolia e solidão. Reaparece a impressão de estar oprimido, de não conseguir fazer parte de Lisboa, de não ter acesso aos espaços que deseja ardentemente freqüentar. Começam os seus primeiros questionamentos: “Como conseguiria fazer conhecimentos, relacionar-se, viver, *furar*, naquela grande cidade rumorosa?”. Percebe a fronteira que separa, que exclui pessoas como ele: simples, sem grandes fortunas, sem uma tradição familiar, sem títulos.

Mesmo estando lá na cidade vasta, na grade cidade rumorosa, sente que uma parte dela lhe é inacessível.

De repente, é arrancado dessas imaginações por um homem que lhe pede esmolas:

Aquela miséria entrevista entristeceu-o mais. O Aterro, longo, solitário, com um ventozinho frio, deu-lhe um sentimento de melancolia; o coração confrangeu-se-lhe, sentiu a necessidade de voltar para o Hotel, ver luz, estar debaixo dum teto, reler seu drama, para se fortalecer com a certeza do seu talento, e contar o seu dinheiro, para se animar com a evidência dos seus recursos. Pôs-se a caminhar depressa pela rua do Arsenal; mas no Terreiro do Paço perdeu-se: confundia as ruas largas, já um pouco desertas, paralelas, infindáveis. Andou, voltou: tinha vergonha de perguntar pelo *Espanhol*. Numa rua estreita, vozes, por trás das tabuinhas verdes, chamavam-no com *pst-psts* familiares: dois bêbados assustaram-no, cambaleando, praguejando, - e, atarantado, já aflito, chamou uma tipóia que passava devagar. (p.187)

Este extrato do texto mostra um dos primeiros contrastes entre o plano real e o idealizado. Na capital imaginada por Artur, vislumbra-se apenas riqueza, requinte, espaços finos e pessoas da alta sociedade. Porém, a capital possui muitas faces e a miséria vivida dos pobres e bêbados é uma delas. Mas Artur não quer que sua ilusão se esvaeça. Deseja sair dali, voltar para o Hotel e continuar o seu sonho.

Sem conhecer a cidade, perde-se. Esta se mostra ainda mais ampla e o desespero do protagonista pode ser sentido no tom hiperbólico das descrições, na aceleração do ritmo, realçado pela pontuação:

“... confundia as ruas *largas*, já um pouco *desertas*, *paralelas*, *infundáveis*” – o desespero amplifica a percepção de Artur. Os adjetivos seguidos aceleram o ritmo; “Andou, voltou:” – Artur roda pelas ruas, sem referência, sem rumo; “Numa rua estreita, vozes, por trás das tabuinhas verdes, chamavam-no com *pst-psts* familiares: dois bêbados assustaram-no, cambaleando, praguejando, - e, atarantado, já aflito, chamou uma tipóia que passava devagar”. O uso da sinédoque em “vozes” valoriza um elemento constitutivo da cena que mais acentuadamente atraiu o narrador e o emprego da onomatopéia “pst-psts” passa uma intenção velada, angustiante. Depois o uso dos dois pontos gera uma pausa para apresentar uma situação ainda mais aflitiva, o clímax da tensão: os dois bêbados que o assustaram estavam “cambaleando, praguejando”. O uso dos verbos no gerúndio expressa a frouxidão, a indolência dos gestos dos dois. Por fim, o travessão seguido da conjuntiva “e” quebra a seqüência, enfatizando a mudança, a atitude desesperada de Artur em chamar uma tipóia (que passava “devagar”, alheia aos seus sentimentos).

Neste fragmento de texto, foi possível observar a perfeita adequação do movimento rítmico do parágrafo com a idéia por ele expressa: no caso, uma sensação crescente de desespero e angústia.

As passagens onde Artur se conscientiza da frivolidade da cidade e da linha intransponível que o impede de adentrar o meio desejado se tornam cada vez mais freqüentes:

A sua vontade, que à maneira dum inválido precisava ser constantemente estimulada e ajudada, recaía desfalecida: a celebridade, as relações, os amores – tudo o que em Oliveira lhe parecera de conquista tão fácil, à mão, recuava agora para cimões inacessíveis: tinha a sensação de massas de obscuridade, sufocantes como abóbadas, que o encarceravam no anonimato. As vitrines das lojas, os altos prédios, as carruagens, davam-lhe uma opressão indefinida; sentia circular em redor um enorme egoísmo burguês, feito do orgulho do dinheiro e do desprezo das idéias; e os rostos, como as fachadas, tomavam para ele um aspecto obtuso e duro que alguns pobres versos delicados nunca poderiam comover! O sentimento da sua solidão sensibilizou-o: se adoecesse, pensou! E, entontecido pelo movimento, abstrato, infeliz, ia descendo o Chiado, com os pés torturados pelo verniz novo aquecido, sentiu-se “gebo”, odiando Lisboa, furioso com o sapateiro! (p.191)

As metáforas e comparações são abundantes. Seus sentimentos pela capital oscilam: ora a engrandece, ora a repudia. As dificuldades vivenciadas não permitem que Artur continue com o mesmo olhar: a sociedade é criticada duramente, sem eufemismos. Se, em Oliveira de Azeméis, sentia que os habitantes só se preocupavam com coisas pequenas do dia-a-dia e, por esta mesma razão, não seriam sensíveis aos seus versos, na capital, os traços tipicamente burgueses das pessoas também as afastavam da sensibilidade requerida para admirar tais poemas.

Acusava o fato de estar “gebo”, mal trajado. Sua existência era pequena demais quando comparada às massas, às vitrines, aos altos prédios, que aumentam o contraste com a sua “insignificância”.

Depois de uns dias, finalmente consegue encontrar Melchior, jornalista, amigo recomendado de Rabecaz. Pela descrição da redação do jornal “Século”, somada à indicação de alguns dos seus traços físicos, é possível perceber seu caráter, sua composição moral, um tanto duvidosa:

E ao outro dia, comovido, apeava à porta da redação. Um rapazito de blusa azul fê-lo atravessar o pátio muito sujo, penetrar num corredor carunchoso, e abrindo uma porta azul:

- Um sujeito, senhor Melchior!

A uma larga mesa coberta de oleado, dois indivíduos trabalhavam: um de cabelo à escovinha, escaveirado e de lunetas defumadas, cortava tiras num jornal com umas tesouras de alfaiate; e o outro baixo e grosso, com a cabeça fincada entre os punhos parecia absorvido, numa folha de papel escrevinhada, ergueu-se bruscamente, inquieto. Era o Melchior. Tinha já a calva precoce chamada do deboche e o cabelo fino como teias de aranha: sob o nariz carnudo arqueava-se o bigode grosso.

Artur tomou um jornal, sentou-se ao pé da janela: nas paredes, maços de jornais desdobrados pendiam de ganchos: resmas de periódicos atulhavam os cantos; e um tênue véu de poeira cobria os papéis, as cadeiras, o velho mapa de Portugal e Espanha: a rua, fora, tinha um silêncio pacato: numa janela fronteira, um pintassilgo cantava na gaiola; e as tesouras enormes do indivíduo de lunetas iam retalhando os jornais. (p.192)

O local onde se encontra a sede do jornal não apresenta nenhuma glória ou vida intensa como idealizava Artur. Muito pelo contrário. Vale recordar como o protagonista

idealizava esse ambiente de trabalho, representativo da expressão, do conhecimento e da opinião pública:

Mas nesta fatasmagoria, entusiasmava-o sobretudo, o mundo dos jornalistas: era um ruído incessante de máquinas de imprensa; salas de redação resplandecentes de gás; penas que correm sobre o papel derrubando Ministérios ou edificando glórias; e ditos de folhetinistas que têm a profundidade duma filosofia na precisão de um aforismo!... – E via-se lá, revendo provas, lendo o seu nome em cada jornal, fazendo civilização! (p.148)

Ao invés do ruído incessante de máquinas, consegue “escutar” até o silêncio pacato da rua e o canto de um pintassilgo; pátio sujo, corredor carunchoso, paredes entulhadas de jornais velhos, pó sobre os papéis e as cadeiras contrapõem-se às salas resplandecentes de gás; e os jornalistas sentados, distraídos com atividades completamente insignificantes, não parecem em nada com aqueles idealizados romanticamente por Artur: dinâmicos, escrevendo a história do país... Existe uma crítica forte envolta em ironia ao meio jornalístico da época.

Já a descrição de Melchior é exagerada e tende completamente à caricatura: era “baixo e grosso”, com a “calva precoce chamada do deboche e o cabelo fino como teias de aranha: sob o nariz carnudo arqueava-se o bigode grosso”.

Ernesto Guerra da Cal comenta essa tendência queiroziana de usar atributos exagerados nas caracterizações de algumas personagens:

A tendência ao exagero não se manifesta apenas no sentido das impressões subjetivas. Tem outra direção paralela, que exerce um importante papel na estética de Eça: o excesso na atribuição das dimensões físicas. Eça amava a hipérbole e a caricatura, e o adjetivo é o veículo mais espontâneo e natural para chegar a ela. Utiliza-o assim como uma lente de aumento com a qual maliciosamente deforma e desproporciona a representação das coisas, das pessoas e dos fatos¹⁹⁰.

Melchior está longe de ser uma pessoa ilustre, decente, com valores morais. Ao contrário, sua vida de devassidão, de boemia é vislumbrada no uso do adjetivo “deboche”. O uso reiterado do “ch” na expressão “chamada do deboche” produz uma sonoridade humorística conveniente ao modo de vida do jornalista.

O espaço decadente e inóspito corrobora, também, essa caracterização.

Será Melchior o cicerone de Artur na capital. No primeiro passeio, jantam no Hotel *Universal*, lugar muito “chic”. O luxo da decoração, as pessoas muito bem vestidas, os criados de gravatas brancas deslumbram Artur, ao mesmo tempo em que o intimidam. Conhece alguns colegas de Melchior: o Padilhão, o deputado Carvalhosa e o Meirinho, com quem tinha viajado no comboio, mas sem se apresentarem:

Aquele curto fragmento de diálogo também pareceu a Artur muito fino, muito da Capital; e recostou-se na cadeira, com uma satisfação comovida. Toda a sua vaidade se dilatava ao sentir-se ali, a uma mesa rica, entre indivíduos que supunha personagens eminentes da Política, das Letras ou da Finanças; todos os detalhes

¹⁹⁰ DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Tradução Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 140-141.

lhe agradavam – a luz forte do gás, os molhos, a atenção dos criados, os sifões, – mas movia os braços com um cuidado acanhado, como se receasse quebrar porcelanas, observando-se, impondo-se modos delicados. (p.204)

Pela primeira vez, desde que chegara à cidade, Artur se encontrava em um espaço por ele desejado. Porém, o narrador não deixa de vislumbrar ao leitor a farsa que é ali representada. O tom dúbio fica por conta do uso do verbo “supunha”.

O espaço suntuoso também influencia o comportamento do protagonista, que se mexia com um “cuidado acanhado”, “observando-se, impondo-se modos delicados”.

O decorrer do jantar servirá para mostrar para Artur que esse cuidado com a postura não era compartilhado pelas pessoas “ilustres” que o acompanhavam:

Tinha-se servido o café: uma vozeria erguia-se no fumo alvadio dos charutos: com os cotovelos na mesa, em atitudes pesadas de fartura, sujeitos falavam com intimidade: ao fundo da sala, numa alteração áspera, um indivíduo de lunetas gritava – se o tomavam por tolo; um homem, de pele corada, enfartado, arrotava tranquilamente; o Padilhão queimava *cognac* no café: e o Melchior, excitado, discutia, com o Visconde, em palavras muito cruas, as pernas da Vizento, a primeira dançarina de S. Carlos. (p.206)

A conduta das pessoas é, no mínimo, completamente deselegante. Independentemente do luxo do hotel e do que ele representava no contexto da capital lisboeta (local freqüentado apenas pela alta sociedade e pela aristocracia burguesa), pelo comportamento das pessoas poder-se-ia dizer que elas estavam em uma taverna de quinta categoria. A crítica à sociedade é composta nesta cena absurdamente burlesca.

O último episódio do capítulo relata a ida de Artur e Melchior ao Teatro S. Carlos:

Intimidado, pela sussurração da platéia levantada, - Artur não se mexeu: os seus olhos saciavam-se em detalhes, sofregosamente, - na alta disposição dos camarotes dum tom rico e escuro, no lustre, com fulguração de pingentes, pondo na tonalidade sombria, relevos claros de envernizado branco, e dos dourados antiquados, na gravidade monárquica da tribuna, desdobrando a sua cortina de veludo cor de cereja, entre as cariátides mamíferas. Sobretudo as mulheres impressionavam-no: na compostura dos seus movimentos, na brancura dos seus pescoços, sentia a influência das genealogias, que as enobreciam, e dos palacetes que habitavam: admirou as luvas de oito botões, formas de penteados; queria saber o que diziam, por que sorriam. Estaria *ela*? Procurava-a até nas torrinhas, com o binóculo. Não a viu – e sentiu uma vaga melancolia. O jantar – pesava-lhe um pouco, o calor amolecia-o. Nas bancadas clareadas, reparava agora em homens, de cabelo lustroso e bem cortado, com peitinhos resplandecentes, atitudes lânguidas. O seu fato coçado separava-o daquela sociedade bem vestida, com *ruge-ruges* de seda, gravatas brancas: havia em todas aquelas pessoas como a afinidade duma freqüentação permanente: conheciam-se: sabiam, uns aos outros, os sentimentos, os rendimentos, os timbres de voz, as parentelas: sentia-se vagamente um intruso – : desejou ser titular – e que o Victorino lhe mandasse depressa a casaca. Depois sentia, naquela sociedade, instintivamente, uma indiferença pela Arte, pela Poesia, pelo Gênio: havia nas maneiras alguma coisa de fictício, incompatível com as preocupações do Ideal: nas conversações, alguma coisa de ligeiro, que denunciava a trivialidade das idéias. Parecia agora que o seu livro, os *Esmaltes e Jóias* – toda a sua poesia, o seu drama, não seriam bastantes, para igualar aquelas indiferenças como, ai, o seu dinheiro era insuficiente para igualar aquelas elegâncias... Veio-lhe uma vaga tristeza pelas excelências do seu coração, desconhecidas, as cintilações do seu talento, inéditas. E, triste, com a desconsolação de estar mal vestido, de ser obscuro, olhava o braço do rabecão, apoiado à grade da orquestra, pensando no seu quarto em Oliveira, nas noites vibrantes de trabalho – em tantas imaginações, então, que agora a presença duma

burguesia rica, próspera, e aparentada, lhe fazia parecer irrealizáveis. E quase lamentava Oliveira, como um elemento natural em que não contrastava. (p.211-212)

A decoração do teatro impressionou Artur. Os douramentos, o lustre, o luxo dos camarotes, a elegância das mulheres e dos homens. O ambiente fascinava-o e os adjetivos usados grifam a grandeza e a riqueza do lugar. Mas transparecem as críticas ao tom artificial daquele meio, à sociedade que o freqüenta. Aliás, é justamente a crítica que ganha vulto neste segmento. Mas, mesmo Artur tendo consciência da artificialidade do ambiente, deseja, de modo contraditório, fazer parte daquela sociedade e ser titular de uma cadeira no teatro. Percebe a sua inadequação, vive o seu desajustamento e vislumbra, mais uma vez, a barreira praticamente intransponível que teria de atravessar, para conseguir ser daquele espaço, daquele lugar.

É oportuno transcrever um trecho de uma crônica, que faz parte do conjunto de *Uma Campanha Alegre*, escrita por Eça, onde discorre sobre o Teatro em Portugal:

A decadência deplorável dos teatros tem causas diferentes:

A primeira é a própria literatura dramática. [...] Outra causa: o público. O público vai ao teatro passar a noite. O teatro entre nós não é uma curiosidade de espírito, é um ócio de sociedade. O Lisboaeta, em lugar de salões, que não há – toma uma cadeira de platéia, que se vende. Põe a melhor gravata, as senhoras penteiam-se, e é uma sala, uma *soirée*, um *raout*, ou mais nacionalmente uma *assemblée*. Com esta grande vantagem sobre um salão: - não se conversa. No teatro há a vantagem de que se pode mostrar a *toilette*, namorar, passar a noite – e não se conversa. [...] O teatro é a substituição barata do salão. Salão calado – e comprado no bilheteiro. De resto o teatro favorece o namoro, que é o entretenimento querido do português e da portuguesa correlativa. De fato o teatro é o centro do namoro nacional. O que se passa, pois, no palco torna-se secundário¹⁹¹.

A opinião crítica do escritor é transposta inteiramente no trecho de *A Capital!* e dispensa quaisquer outros comentários. Para finalizar a análise deste terceiro capítulo, é oportuno realçar o tamanho extenso do parágrafo onde é relatada essa experiência no Teatro S. Carlos. As impressões, mesmo que contraditórias, fazem parte de uma experiência única, percebida por Artur em toda a sua diversidade. Por essa razão, o texto adquire a forma de um maciço de opiniões, que se seguem umas às outras, separadas por dois pontos, travessões e pontos-e-vírgulas.

Capítulo IV

Neste e nos próximos quatro capítulos, são narradas as sucessivas decepções do protagonista: literária, social, política e amorosa. Como foi explicado logo no início, os três primeiros capítulos foram os mais trabalhados por Eça e, por essa razão, foram analisadas mais passagens de cada um, buscando apresentar a variedade de uso e composição dos

¹⁹¹ QUEIROZ, Eça de. O Teatro em 1871 in *Campanha Alegre* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. III, p. 1127.

espaços dentro do enredo. Agora, porém, neste corpo intermediário da narrativa, as análises estarão voltadas preferencialmente para passagens significativas do capítulo, mencionando-se apenas as situações menores e os usos recorrentes na exploração dos espaços.

Neste capítulo, Artur julga pertencer a Lisboa e acredita piamente que conseguirá vencer os seus objetivos. Com roupas novas começa a frequentar os lugares onde antes se sentia coagido. Sua vida na capital adquire nova rotina: por recomendações de Melchior e Meirinho, muda-se do hotel *Espanhol* para o *Universal*.

A sua vida agora tinha grandes doçuras: a melhor era depois do almoço, era encostar-se à janela a fumar o seu charuto: os dias estavam azuis, com um pó dourado de luz: no Chiado os pregões cantavam, trens rodavam, e ele, no indolente entorpecimento da *omelette* e do bife, olhava do alto, com a pupila úmida de bem-estar, a vida embaixo, reinar, mover-se, atirando para o céu luminoso baforadas brancas de charuto caro. Vestia-se depois com cuidado, encharcava-se de água-de-colônia, e, de luvas claras, estava um momento à porta do Hotel, saboreando a entrada, o guarda-portão; ia à casa Havanesa, florir-se com uma camélia, e com a boquilha em riste, fazendo vergar a *badine*, descia o Chiado, errava pela Baixa, dava uma volta no Aterro, numa moleza de vadiagem: procurava encontrar “a sua Clara”; mas todas as mulheres novas lha faziam esquecer, voltar-se, com a esperança indefinida de que ia ser amado, por esta, por aquela, impressionada pela sua figura, pela sua sobrecasaca azul, pela local do *Século*: dava um olhar à *vitrine* dos livreiros – sentindo sempre nesse momento um desejo agudo de produzir, ver-se impresso; voltavam então os vagos desejos de celebridade literária: mas as rodas dum trem de librés, os cortes de sedas numa *vitrine* de loja, dispersavam-lhos – e abandonava-se às ambições indefinidas que agora o agitavam, de frequências ilustres, amores fidalgos, uma assinatura em S. Carlos, uma carruagem da Companhia. Depois vinha estacionar à porta da casa Havanesa, sentia um deleite em estar ali, imóvel, vendo em redor grupos de deputados, janotas, empregados, saturando-se, dilatando-se às emanações intelectuais, sociais, que lhe pareciam sair das conversações, e dos perfis, das atitudes: e era sempre com uma satisfação vaidosa que, ao sentir às seis horas a sineta do jantar, ia descendo para o hotel: já a tarde caía, e aquele crepúsculo de cidade à hora que precede o gás, tinha para ele um tom rico, interessante. Da escada do hotel até à mesa, saboreava triunfozinhos – o cumprimento do guarda-livros, o pisar do tapete do corredor, o lustre aceso, os ramos de flores no meio da sobremesa, o sorriso polido do Padilhão, o adeuzinho de dois dedos do Carvalhosa: os respeitos do criado de gravata branca, subiam-lhe como uma lisonja. Comia com um apetite provinciano: e os nomes franceses dos pratos aumentavam-lhe o sabor.

Depois, farto, pesado, com voluptuosidades vagas, descia ao Martinho, olhando muito as mulheres que passavam, recebendo, do movimento do Chiado, uma vaga excitação. (p. 220-221)

Neste fragmento, é surpreendente a força adquirida pelo espaço-representado, no qual Artur é arrebatado. O texto descreve, em tom pomposo, a frivolidade do seu cotidiano: a superficialidade das ações, a vida de aparências, a ociosidade das pessoas, os vícios.

A linguagem faustosa usada para descrever cada atitude acaba, pelo excesso, satirizando esse comportamento artificial e Artur cai no ridículo. Como na passagem que relatava a rotina que levava em Oliveira de Azeméis, a ação é apresentada quase que em um monobloco, um carimbo batido em cada um dos seus dias. Porém, esses novos costumes proporcionavam grande prazer a Artur, que se deliciava com todos eles.

É como se Artur tivesse sido absorvido pelo espírito fraco burguês e esquecido todos os sonhos que planejava realizar em Lisboa: imprimir seu livro de poemas, ser reconhecido literariamente, fazer representar o seu drama, ser aplaudido nos teatros, vivenciar o amor puro. Agora, corrompido pelo meio, pelo espaço, ele mal se recorda dos seus sonhos. E, se por um acaso, eles lhe vêm à mente, as novas distrações os fazem desaparecer. Até pelo amor perdera o interesse. Tinha vontades mais físicas, mais carnis – qualquer outra mulher lhe despertava o interesse, a curiosidade.

O narrador expressa sua crítica em todo o trecho, ficando patente o ar irônico e humorístico que emprega em algumas passagens:

“Depois vinha estacionar à porta da casa Havanesa, sentia um deleite em estar ali, imóvel, vendo em redor...” – o uso do adjetivo “imóvel”, isolado da frase por vírgulas, acentua o ar caricatural de fantoche que Artur adquire em alguns momentos, afinal ele é manipulado por Melchior, Meirinho e, principalmente, pela ilusão da cidade.

“Da escada do hotel até à mesa, saboreava triunfozinhos” – o emprego do diminutivo ridiculariza o fato de Artur sentir prazer com coisas tão insignificantes e frívolas e se repete no “adeuzinho de dois dedos do Carvalhosa”.

“Comia com um apetite provinciano: e os nomes franceses dos pratos aumentavam-lhe o sabor” – aqui é feita uma crítica à perda de um carisma de individualização cultural, a culinária. Os nomes franceses dos pratos funcionam como *status* que chama a atenção e têm apenas uma função apelativa e cômica.

O prazer, o gozo exacerbado sentido por Artur beira o erotismo, sugerido e hipervalorizado no parágrafo separado do conjunto: “Depois, farto, pesado, com *voluptuosidades vagas*, descia ao Martinho, *olhando muito as mulheres* que passavam, recebendo, do movimento do Chiado, uma *vaga excitação*”.

A cadência mole e envolvente do gerúndio completa a sensação. Vale ressaltar, também, o uso repetido do adjetivo “vago” que apresenta um caráter de imprecisão das sensações sentidas pela personagem, uma necessidade de exprimir o que sentia, mesmo que de forma indefinida.

Como na passagem em que Artur visita pela primeira vez a redação do “Século” e pelo espaço é possível vislumbrar alguns aspectos do seu jeito de ser, também nesse capítulo há um emprego parecido. No hotel *Universal*, o protagonista vai conhecer o quarto de Meirinho. Era um quarto mais largo, melhor que o de Artur:

[...] tinha um arranjo minucioso. Havia, metido num vaso, um espanador de penas, com que ele mesmo perseguia o pó nas frinchas mais cerradas. Entalados no caixilho do espelho, tinha todos os cartões de visita, das pessoas que o visitavam, como a exposição heráldica das suas relações: sobre a cômoda, dispostos em semicírculo, em *passe-partouts* de marfim, tinha a galeria dos seus entusiasmos, a Rainha, sentada no peitoril duma janela, ornada de heras, a Imperatriz Eugênia

fazendo um rosto digno de viúva ilustre, Thierry, *Mademoiselle* Théo, das *Bouffes*, com um sinal assassino quase na ponta do seio esquerdo, Pio IX, com o seu sorriso quente de pontífice amável, Paulo de Kock, de peliça, Victor-Manuel com a sua face de *bulldog* heróico. Sobre o toucador, uma pregadeira bordada a matiz tinha, como um objeto de museu, um rótulo – *oferecido no meu dia natalício pela nobre Marquesa de Folhes*. (p. 223)

A descrição do quarto, somada à informação que ele próprio “perseguia” e cujo pó espanava, demonstra uma personalidade meticulosa, obcecada pelo asseio e pela boa apresentação, muito vaidosa e exibicionista. A comparação do modo de disposição dos cartões de visita como “a exposição heráldica de suas relações”, aponta para a importância dada pela personagem aos brasões familiares, às tradições aristocráticas e fidalgas. A sua galeria de retratos também é bem curiosa: a Rainha (provavelmente D. Maria Pia de Sabóia, que havia se casado em 1862 com o rei D. Luís), a Imperatriz Eugênia (esposa de Napoleão III), Thierry (Augustin Thierry, historiador francês), *Mademoiselle* Théo, das *Bouffes* (atriz do *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, criado em 1855 em Paris, por Offenbach e dedicado à opereta e à comédia), Pio IX (Papa de 1846 a 1878, antiliberal), Paulo de Kock (escritor francês, 1793-1871) e Vítor-Manuel (obreiro da unificação da Itália, de que foi rei a partir de 1861). Uma das possibilidades interpretativas desses retratos é que denunciam um espírito conservador e avesso aos ideais republicanos que se espalhavam, na época, por toda a Europa.

Por fim, depois do fracasso do Jantar Literário, Artur lê a notícia que havia saído no jornal o “*Século*”, comentando o evento. Quando percebe que elogiam exclusivamente Melchior pelo belo jantar oferecido ao que “o *High-Life* tem de mais eminente”; quando lê os comentários exaltados sobre as situações mais banais e ao *menu* recheado de pratos franceses; e, finalmente, quando lê que o seu drama havia sido tomado por comédia e que, seguido ao seu nome, havia escrito “se nos não falha a memória”, fica furioso:

Artur desceu a rua de S. Roque, até ao hotel, como uma pedra que rola; praguejava alto de indignação: galgou as escadas pra o quarto, soprando, atirou o chapéu contra a parede; sentia por Melchior, ódio: pensava tumultuosamente em vinganças vagas, com passos nervosos pelo quarto. Reparou numa carta, que fora metida por baixo da porta. Uma explicação do Melchior, talvez! Propunha uma retificação! – Era a conta do jantar: fez a soma, trêmulo: *vinte e oito libras!*
Deixou-se cair numa cadeira, com o papel aberto na mão, lágrimas de raiva nas pálpebras, murmurando:
- Canalha! (p. 243)

A sensação de revolta é acentuada pelo uso de verbos e de atitudes que denotam impetuosidade nos movimentos. A comparação “como uma pedra que rola” indica precisamente o modo como Artur desceu a rua em sentido ao hotel: sem freios, desgovernado, tomado pela raiva. Os verbos são fundamentais nessa caracterização de perda do controle das emoções: “praguejava alto”, “galgou as escadas”, “soprando”, “atirou o chapéu contra a parede”. É possível sentir a respiração ofegante. Artur bufava de

raiva: “sentia por Melchior, ódio”. O substantivo abstrato é isolado da frase aumentando a sua importância na cena.

Quando vê a carta colocada por baixo da porta, pensa que poderia ser uma retificação de Melchior. Na verdade, Artur tem a consciência de que Melchior é um interesseiro, que se aproveita do seu dinheiro, pois ele próprio diz, em vários momentos, “que Artur lhe calhava”. Mas, de alguma forma, Artur opta em passar por cima de certos abusos, pois acredita que sua “amizade” também lhe abriria algumas portas. Por isso, a ilusão em ser algum pedido de desculpas naquela carta, o que lhe acalmaria o orgulho, mas não, era apenas a conta que ele devia pagar: pelo jantar ou pela sua inexperiência e boa-fé?

Estava completamente desolado com o acontecido: “Deixou-se cair numa cadeira, com o papel aberto na mão, lágrimas de raiva nas pálpebras, murmurando: - Canalha!”

Todo o período é dotado por um dinamismo muito presente, obtido pelo uso abundante de vários verbos, pelas frases curtas, pelo uso do enunciado modalizante, responsável por passar ao leitor a precisão da cena, o modo exato como Artur lidou com toda essa situação e com seus sentimentos.

Capítulo V

No quinto capítulo, é relatada a fracassada tentativa de Artur “furar” a sociedade, de conseguir se relacionar com a alta burguesia e de adentrar os espaços freqüentados por ela. A crítica aos costumes burgueses é impiedosa e construída em tom de humorismo, de hilaridade e, como não podia deixar de ser, de forte ironia.

Porém, antes da cena da soirée, em casa de D. Joana Coutinho, Artur, ainda sob o agudo impacto da frustração vivida, intensificada pelas troças feitas pelos participantes do jantar no hotel, sai para caminhar pela cidade, em grande estado de melancolia:

Tudo na sua vida era assim incompleto, esboçado, fragmentário: não encontrava nada de sólido em que se fixar, a que se dedicar: amor, relações, glória, tudo lhe escapava de entre as mãos, como a água que uma criança quer apanhar. E sentia uma solidão, uma frialdade – que a noite enevoada aumentava. Caíra um nevoeiro, que os altos prédios entalavam, condensavam, onde a luz do gás se amolecia, e os vultos tinham um tom neutro e encolhido: as fachadas escuras, pareciam mais tristes, vagamente fundidas no baço relegamento da bruma.

E Artur, caminhando todo triste, sentia a névoa prender-se-lhe ao bigode, às pestanas, amolecer-lhe a goma do colarinho, toda aquela umidade ia-se depositando na alma. Cheio de tédio, sentindo-se mais só nas ruas vazias, donde o nevoeiro afastara a gente, teve um desejo de se embriagar, aquecer o corpo e o espírito com a genebra, rolar-se num deboche... Voltou ao Rossio, entrou num pequeno café, onde a cor suja das paredes, o soalho negro, o estuque enxovalhado, comiam a pouca luz de bicos tristes de gás.

Instalou-se a um canto, com a garrafinha de genebra, triste, pensando no botequim da Corcovada, que agora lhe parecia – mais confortável, mais amável que tudo o que encontrara em Lisboa, com a simpatia verbosa do Rabecaz, o lume a estalar,

do outro lado do tabique, na lareira da cozinha, e as vozes conhecidas caturrando no bilhar. (p. 251-252)

Nesse fragmento é interessante a exploração da capacidade do espaço em enfatizar as emoções e dialogar diretamente com elas. Mais interessante ainda é o fato de esse recurso ser usado de forma consciente pelo narrador, na composição do texto: “E sentia uma solidão, uma frialdade – que a noite enevoada aumentava”.

O paralelismo entre as emoções e as impressões do espaço cresce gradativamente. O nevoeiro que tirava a nitidez das coisas, adensado pelos altos prédios, tirava o brilho natural da luz do gás, transformava as pessoas em simples vultos (“um tom neutro e encolhido”). As fachadas sem os contornos visíveis “pareciam mais tristes, vagamente fundidas no baço relegamento da bruma”. O espaço é descrito e composto a partir de impressões, influenciadas, por sua vez, pelo estado de espírito da personagem. A percepção de Artur está impregnada de tristeza, solidão, melancolia e serão esses sentimentos os filtros do seu olhar na apreensão do espaço. Por isso as fachadas “pareciam mais tristes”.

Depois essas sensações são valorizadas pelo tom hiperbólico, repetitivo e crescente: “E Artur, caminhando todo triste, sentia a névoa prender-se-lhe ao bigode, às pestanas, amolecer-lhe a goma do colarinho, toda aquela umidade ia-se depositando na alma”. Seus sentimentos também eram como a névoa: indefinidos, imprecisos, alheios a qualquer nitidez da razão. A melancolia da paisagem impregnava-se no seu corpo e na sua alma.

O choque entre a Lisboa idealizada por Artur e a que lhe é apresentada perante os olhos muda até suas opiniões antigas sobre o botequim da Corcovada. Parecia mais confortável, mais simpático e mais amável do que “tudo o que encontrara em Lisboa”.

Quando recebeu o convite de Meirinho para ir à tão famosa *soirée* de D. Joana Coutinho, Artur “ficou extremamente agitado; ia ver enfim essa coisa extraordinária, - a SOCIEDADE!”. Além disso, estas *soirées* eram muito estimadas nesta sociedade. Eram “eccléticas”, pois vários tipos de pessoas as freqüentavam: velhos fidalgos, novos deputados, jornalistas, poetas, estrangeiros e, às vezes, um ou outro banqueiro ou ministro. Mas o que fazia realmente com que elas fossem estimadas “era a disposição da mobília e a moderação da luz”. Aos convivas essa dúbia atmosfera interessava – pelo próprio caráter ambíguo no qual se constituía –, por oferecer a oportunidade e abrir campo para possíveis relacionamentos superficiais, flertes e outras coisas risíveis, como uma soneca.

Um vislumbre do grau apelativo das reuniões desse tipo de elite, bem mais social que cultural, pode ser percebido logo que Meirinho e Artur chegam e estão em um gabinete

despindo os seus *paletots*. Dali escutam em uma sala próxima um “jumento zurrar”. Para espanto de Artur, Meirinho sorri e diz que era apenas uma das imitações do Padilhão:

O burro bramava, - e aquele ronco bestial, numa sala, vindo através do reposteiro de fazenda escura com um monograma bordado sob uma coroa, dava a impressão duma estrebaria, instalada numa *soirée*.

Era com efeito o Padilhão, que no meio da sala, torcido sobre uma cadeira, com as mãos nas ilhargas, a face roxa, fazia a sua grande imitação “dum burro com cio”! E admiravam-no! (p. 258)

A cena de indiscutível mau gosto e grosseria denuncia uma sociedade decadente, sem preocupações maiores que não sejam garantir, a qualquer custo, a própria sobrevivência medíocre. O caráter burlesco e caricatural fica evidente na imitação do Padilhão, enquanto o contra-senso se mostra evidente no divertimento aprovador daquela platéia, tida como representativa da alta sociedade. Cabe ressaltar ainda o antagonismo gerado pelo detalhe do reposteiro sóbrio, com o monograma bordado sob uma coroa, com a ação que se desenrola no interior da sala. Neste caso, o reposteiro serve simbolicamente como um pano de boca de cena, que, quando aberto ou transposto, apresenta um espetáculo digno de contemplação: no caso, um espetáculo bufo.

Mas a *soirée* propicia uma outra cena absurda e cômica, descrita também de forma caricata. Sem conseguir se relacionar, travar uma conversa qualquer, Artur resolve ir embora. Na saleta, enquanto veste o seu *paletot*, lembra-se de que havia esquecido a sua *claque*¹⁹², na sala, sobre uma poltrona.

Despiu o *paletot*, desesperado, voltou à sala. – Que raiva! Uma senhora – robusta, a quem chamavam familiarmente viscondessa, sentara-se na poltrona! Ainda pensou que ela tivesse visto a *claque*, a tivesse atirado para outra cadeira ao pé: não – gorda, enorme, com uma espessura de saias e de folhos, sentara-se, sem o sentir, em cima da *claque* chata. Ficou aniquilado, - sem ousar pedir àquela majestosa senhora “que se erguesse, que quera o seu chapéu”: pensou que ela se levantaria, em breve, libertaria a *claque* – e perfilou-se um momento junto à ombreira, foi ver todas as fotografias na sala onde havia o cavaleiro de bronze, foi examinar os livros, numa estante envidraçada: não se atrevia a consultar o Meirinho; e o Padilhão valsava, Carvalhosa saíra: decidiu-se a dizer à viscondessa um dito espirituoso, original, - que a fizesse erguer-se logo, rindo, amável, encantada: mas acudia-lhe apenas a frase natural, seca: - a senhora está em cima do meu chapéu! De repente lembrou-lhe que talvez fosse uma *partida*: queriam escarnecê-lo, torturá-lo: um sopro de orgulho, de revolta, sacudiu-lhe a vontade: não! iria, faria levantar, aquele enorme corpanzil de matrona, e se visse uma face de homem sorrir, espalmava-lhe uma bofetada. Voltou à sala resoluto: e ficou todo inerte, acabrunhado, vendo a viscondessa, imóvel, com o seu grande nariz bourbônico muito lustroso, cercada do rapaz de *pince-nez*, do sonâmbulo, do magrito. Teve desejos homicidas: sentia-se tão desgraçado que se lhe umedeceram os olhos: sem motivo, de repente lembrou-se de sua mãe, - e, todo enternecido, voltou à sala amarela, atirou-se para o sofá, com a cabeça entre as mãos. (p. 267)

Neste trecho parece ser composta uma cena teatral de comédia: o ritmo exaltado e gradativo das orações, as frases curtas, as pontuações exclamativas, as falas da personagem, tudo misturado em uma única composição, em um único parágrafo. O movimento de Artur por entre as salas gera uma grande espacialidade e dinamismo à ação.

¹⁹² Claque é um chapéu alto que possui uma mola para poder ser dobrado.

A viscondessa é retratada de forma caricatural, com adjetivos exagerados e irônicos como gorda, enorme e majestosa ou, ainda, com detalhes que enfatizam determinadas partes como “enorme corpanzil de matrona” e o “grande nariz bourbônico, muito lustroso”. O protagonista fica completamente perdido com a situação: vaga por entre as salas e apresenta achaques de atitude que logo se esvaecem perante seu jeito impotente e inativo. Por isso, a lembrança repentina da mãe. Era ela quem sempre o protegia, evitando que o filho passasse por tais situações, agindo por ele.

O ritmo do parágrafo acompanha o seu desânimo e vai diminuindo gradualmente, principalmente após a pausa brusca gerada pelo uso consecutivo da vírgula, do travessão, da conjuntiva “e” e de nova vírgula: “lembrou-se de sua mãe, - e, todo enternecido, voltou à sala amarela, atirou-se para o sofá, com a cabeça entre as mãos”.

Capítulo VI

A humilhação pela qual passara faz Artur tomar a decisão de se tornar um republicano, pois assim “conspiraria contra aquele mundo burguês, bancário, fictício, idiota!” (p. 269). É com essa resolução que se aproxima de Nazareno, no café Martinho. O que se percebe nas entrelinhas da narrativa, logo no primeiro encontro entre os dois, é o quão distantes ambos estão do ideal sincero de ajudar o povo: Artur pela revolta contra a burguesia e Nazareno pelo seu lado dogmático socialista.

É interessante resgatar aqui as opiniões de Ronaldo Menegaz sobre a representação do *Club Democrático*. Para ele “o recado que o romancista deseja dar é que pouco se podia esperar de uma tão desarticulada oposição à Monarquia e à sua inoperante atitude diante da decadência do país”¹⁹³.

As sensações de desorganização do grupo e de claudicação da reunião são percebidas, também, pela composição espacial da narrativa.

Quando às nove horas Artur entrou, com Nazareno, no *club*, na rua do Príncipe Real, pareceu-lhe que havia apenas, em lugar da larga reunião que esperava, catorze ou quinze pessoas. A sala era vasta, dum aspecto regelado, com um papel pardo semeado de florzinhas azuis, completamente oposta com o que havia imaginado. Sua natureza romântica tinha composto um ambiente ínfimo, onde se escutavam sussurros, tudo muito discreto, muito camuflado: do teto do *club*, caiado de fresco, descia um candeeiro de gás de dois bicos, sem globos, dando uma luz crua de botequim: cadeiras de palhinha, como as do Asilo, perfilavam-se contra a parede; o soalho velho tinha remendos de tábuas novas: ao fundo, diante duma janela que dava para o pátio da cervejaria vizinha, coberta duma larga cortina verde, era o estrado da presidência, com a sua mesa coberta de oleado, de guarda-pé de baeta vermelha: ao lado, a uma mesinha de pé de galo, onde ardia uma vela, um sujeito que tinha feridas na testa escrevinhava já, muito míope, com o nariz sobre o papel. Conversava-se, em grupos. Nazareno deu apertos de mão, mudos – e levou

¹⁹³ MENEGAZ, Ronaldo. A Capital, uma colagem modernista sobre um fundo de arcaicas realidades. *SemeaR*, Rio de Janeiro, n. 3, [1999]. Disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/3Sem_16.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

Artur a uma sala contígua, caiada, alumiada por um bico de gás que saía da parede: havia no chão rolos de papel, potes de tinta: junto à janela com as portadas cuidadosamente fechadas, estava encostado um banco de carpinteiro; e ao pé de tábuas arrumadas ao alto, contra a parede, um sujeito alto, todo de preto, falava a dois, que o escutavam, de charuto na boca. Era o ilustre Matias. (p. 269)

O primeiro ponto, no mínimo, sugestivo e irônico a ser comentado é a localização do próprio *club*, na Rua do Príncipe Real. Artur logo de início se decepciona com o lugar. Ao invés da “larga reunião que esperava” encontrou apenas “catorze ou quinze pessoas”. Do ambiente secreto, ínfimo, discreto e camuflado que havia idealizado, deparou-se com uma sala vasta com papel de parede delicado. A metáfora da luz, como se ela fosse parecida com a de um botequim, diminui o aspecto de seriedade do local, reforçado pelo caráter de improvisado (chão remendado). O *club* era ainda vizinho de uma cervejaria, possuía móveis inóspitos (“mesinha de pé de galo”) e passava visivelmente por uma reforma. Na sala conjugada havia rolos de papel e potes de tinta.

A reunião que se segue é patética: uma feia discórdia reina entre os poucos participantes da reunião: fumantes e não fumantes, jacobinos, socialistas e comunistas, místicos, filósofos e oportunistas. A unanimidade somente se faz diante do longo e tedioso discurso do “homem feio” sobre “as fases que tem atravessado a liberdade e todos os mártires, desde Prometeu”.

Capítulo VII

Neste capítulo, Artur será expulso do *Club Democrático* por conta da notícia que havia sido publicada no “Século” por Melchior, que afirmava que a peça *Amores de Poeta* era dedicada a um augusto personagem. Neste capítulo também, o protagonista conhece Concha, uma espanhola, em uma ida ao Dafundo¹⁹⁴. Lá presenciam uma cena surpreendente e bizarra:

As raparigas tinham descido, já assustadas, entravam. No corredor um homem cruzou-os, correndo, com uma toalha, uma bacia na mão: uma mulher, de saia muito engomada, passou, aos gemidos, aos ais! – E Artur, com a Concha muito trêmula agarrada ao seu braço, o Melchior, pálido, um pouco encolhido atrás da Carmen, dirigiram-se à sala da esquerda, alumiada, donde saíam os choros dilacerantes duma mulher rouca.

Junto da mesa, um homem com o busto todo nu, o rosto lívido, os cabelos negros empastados num suor frio, erguia ao ar o braço direito, todo coberto duma pasta de sangue escuro, que gotejava devagar: o chão estava encharcado duma umidade, sobre a toalha da mesa, toda repuxada a um canto, negra do vinho entornado, estavam pratos quebrados, os estilhaços de copos; e uma rapariga, que duas mulheres acalmavam, seguravam, chorava, arrepelava-se, com os olhos esgazeados, a face manchada de vermelho. Um indivíduo gordo e calvo, de ar importante, procurava vedar o sangue: mas as toalhas enroladas ensopavam-se depressa: as carnes estavam dilaceradas por facadas transversais, e apenas lavado a grande água, o sangue recomeçava a correr, caindo em gotas pesadas: o rapaz, imóvel, mudo, corajoso, perdia a cor; os olhos embaciavam-se-lhe. Todos os rostos

¹⁹⁴ O Dafundo fica nos arredores de Lisboa e, hoje, pertence a Oeiras, uma freguesia.

estavam amarelos de terror: perguntava-se baixo pelo médico: uma criada toda esguedelhada esfregava o chão: e o dono do hotel, em mangas de camisa, as calças muito erguidas nos suspensórios, ia pedindo que “se retirassem, que não houvesse barulho, que não era nada, que fora por acaso” – seguido da mulher que, com os peitos à mostra, na camisa de dormir, procurava acalmar, com a mama, uma criança estremunhada, que se torcia, aos berros.

Melchior, muito branco, quis partir imediatamente: nem deixou o Teso dar uma sopa ao gado: empurrou à pressa as espanholas pra dentro da caleche, e fechou rapidamente a portinhola, como para se refugiar na tipóia, trêmulo, cheio do terror das desordens, dos fadistas, da polícia, e do sangue. (p. 316-317)

O primeiro ponto importante a ser destacado desta passagem é a crítica feita a certos acontecimentos, tidos como comuns em Lisboa e arredores. O Dafundo, no século XIX, distava em quilômetros do perímetro urbano da capital. Era uma espécie de cercania, com belas praias, muito apreciadas pela alta sociedade, que construía casas e palacetes para o período de veraneio. Mas era no Dafundo também que ficavam hotéis e casas de fado. Esses ambientes eram luxuosos, freqüentados pelos boêmios ricos, que lá iam para se divertir ao som da música, comer bem, sair com alguma prostituta ou simplesmente para admirar as fadistas¹⁹⁵. Mesmo as casas de fado possuíam aos fundos quartos para serem alugados, pelos mais variados motivos: clientes que estivessem muito bêbados ou que quisessem sair com alguma das mulheres e, até mesmo, para servir de cativo para alguém que tivesse sido seqüestrado.

As brigas e assassinatos (como é o caso da cena transcrita) eram comuns. Muitas vezes, as prostitutas possuíam relações paralelas ao seu trabalho. Esses homens, que com elas viviam como cônjuges, eram conhecidos como *amásios*, *queridos*, *amantes de letras* ou *gajos bons* e, na verdade, eram mantidos por elas e as defendiam contra abusos de clientes, rixas com colegas ou problemas com policiais. Assim, eram freqüentes as agressões cometidas por defesa ou, mesmo, por ciúmes. Tão comuns que Antônio de Souza Bastos no livro *Lisboa velha: sessenta anos de recordações (1850-1910)* escreveu o seguinte: “taberna tranqüila, sem murros, sem gritos, sem facadas, era tida pelos freqüentadores como uma fraca taberna”¹⁹⁶.

Por essas informações é possível perceber que a crítica recaía não somente nas prostitutas e nos crimes, mas principalmente nos homens da “alta sociedade” que, ao freqüentar esses espaços, demonstravam quão decadentes que estavam os valores e princípios morais burgueses.

Nesta passagem do romance, o que provavelmente aconteceu foi um ato de violência, motivado por essas relações delicadas entre homens e prostitutas. Mais adiante no texto, Concha e Carmen conversam baixo entre si: “tinham reconhecido o rapaz – era o

¹⁹⁵ As fadistas eram cantoras de fado. Elas não eram prostitutas, mas levavam, para a época, uma vida com liberdades mal vistas pela sociedade. Fumavam, bebiam e saíam com homens por puro prazer, não por dinheiro.

¹⁹⁶ BASTOS, Antonio de Souza. *Lisboa velha: sessenta anos de recordações (1850-1910)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947, p. 144.

Álvaro, o *querido* da Adelaide, da rua do Norte: fora questão de ciúmes, decerto: gabavam-lhe a coragem, a brancura da pele, vagamente namoradas dele” (p. 317). Álvaro, talvez, por ser o *querido* da Adelaide e por ciúmes, brigou com algum homem, mas acabou sendo esfaqueado por ele. É possível observar, também, que o dono do hotel procura dispersar as pessoas dizendo que não havia sido nada, para irem embora. Essa atitude é protecionista não só com relação ao estabelecimento, mas, principalmente, com o homem que esfaqueou Álvaro, um cliente. Assim, o dinheiro se coloca acima das leis e da justiça.

Outro ponto importante é que a cena é descrita cuidadosamente, com grande realismo. Nos dias de hoje, seria válida a comparação do trecho com um roteiro cinematográfico, trabalhado quadro a quadro, inclusive com detalhes de foco e aproximação das personagens¹⁹⁷. Na verdade, esse paralelo só pôde ser estabelecido pela riqueza da composição e pelo trato inovador da linguagem. A dramaticidade da cena é obtida justamente no uso abundante das frases curtas que servem como informações sucessivas, das vírgulas que diminuem ou aceleram o ritmo do texto e, especialmente, o uso dos tempos verbais e dos verbos.

No texto, há o emprego de vários tempos: pretérito, imperfeito, particípio, gerúndio, condicional, entre outros, que são utilizados de forma dinâmica, com o objetivo de transmitir movimento, duração e o sentido de instantaneidade. Porém, nesta passagem há destaque especial para o emprego do imperfeito. Sobre o uso deste tempo, escreveu Guerra da Cal:

Eça, compartilhando das atitudes artísticas de Flaubert e Zola, incorpora decisivamente à língua portuguesa esta vitalização do imperfeito. [...] porque Eça percebe a realidade dos fenômenos com a imobilidade fluente e contínua de um quadro. Vê pictoricamente – como todos os impressionistas; e percebe os fatos em estado de duração, num constante e permanente “devir”¹⁹⁸.

Assim, trechos como “todos os rostos *estavam* amarelos de terror: *perguntava-se* baixo pelo médico” ou “e uma rapariga, que duas mulheres *acalmavam*, *seguravam*, *chorava*, *arrepelava-se...*”, transmitem ao leitor a sensação de continuidade da cena, como se ela fosse construída naquele exato instante, passo a passo.

Para tornar mais clara a exposição de todos os elementos responsáveis pela composição espacial do texto, a passagem será analisada por partes, ou melhor, por quadros:

¹⁹⁷ A proximidade do texto queiroziano com os recursos cinematográficos já foi apontada por Ernesto Guerra da Cal. A esse respeito, o autor escreveu o seguinte: “Mas as fórmulas mais hábeis, onde dá mostras de sua maestria, são aquelas onde ocorrem transições rápidas, desenvolvendo-se ante o leitor uma movimentada mudança de planos, de pontos de vista, o que dá à narração um caráter cinematográfico, um dinamismo de câmera que muda de lugar”.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Tradução Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 183.

¹⁹⁸ DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Tradução Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 179.

Primeiro parágrafo: chegada e entrada no Hotel

/As raparigas *tinham descido*, / já assustadas, / *entravam*./
(10) (5) (3)

O uso do pretérito mais-que-perfeito composto (*tinham descido*) coloca um fim na ação (*descer*) antes que outra começasse (*entrar no hotel*). O uso do imperfeito (*entravam*) detém o tempo e eterniza a narração, criando, posteriormente, uma série de imagens em estado durativo, não imóvel, mas dinâmico. Assim, como é o caso de toda essa passagem com um alto grau de dramaticidade, o leitor se identifica com o narrador e com as personagens, pois presencia com eles os fatos e compartilha de suas emoções e julgamentos.

É interessante notar, também, a queda do ritmo, que desacelera os movimentos e acentua a atmosfera de suspense. Aliás, a própria montagem da frase gera esse caráter, pois poderia ter sido escrita de outra forma: as raparigas tinham descido e já entravam assustadas. Ao colocar “já assustadas” ao centro e separada por vírgulas, a expressão contamina tanto a parte que a antecede, como em uma espécie de premonição, quanto o verbo “entravam”, definindo o modo, o estado em que faziam a ação.

No corredor um homem *cruzou-os*,/ *correndo*, / com uma toalha, / uma bacia na mão:
(10) (3) (6) (7)

Aqui novamente há o confronto dos tempos verbais: o pretérito perfeito (*cruzou-os*) indica uma ação momentânea, definida no tempo, porém, logo em seguida é usado um verbo no gerúndio (*correndo*) que expressa uma ação em curso e corresponde, também, ao modo como ela era feita.

/ uma mulher, / de saia muito engomada, / *passou*, /aos gemidos, /aos ais! /
(4) (9) (2) (4) (2)

Neste momento fica evidente a imparcialidade do narrador, pois este nota que a saia da mulher era “muito engomada”, sinal de asseio e compostura, e expressa novamente o modo como ela passou, aos gemidos e aos ais.

– E Artur, /com a Concha muito trêmula *agarrada* ao seu braço, / o Melchior, / pálido, /
(3) (17) (4) (3)
um pouco *encolhido* atrás da Carmen, / *dirigiram-se* à sala da esquerda, / alumiada, /
(12) (12) (5)
donde *saíam* os choros dilacerantes duma mulher rouca./
(19)

Este trecho é interessante, pois gera a sensação de quatro pessoas, muito juntas, andando pé ante pé, além de ser irônico e mostrar o lado covarde de Melchior, pálido, encolhido atrás da Carmen. O ritmo de todo o parágrafo é descompassado, sem nenhum tipo de marcação, pois demonstra a situação caótica em que se encontrava o ambiente. Destaque para a última parte que se estende e tira o fôlego de qualquer um que tentar lê-la em voz alta, exatamente como fica uma pessoa ao chorar intensamente: sem fôlego.

Segundo parágrafo: sala

Junto da mesa, / um homem com o busto todo nu, / o rosto lívido, /
 (5) (10) (6)
 os cabelos negros empastados num suor frio, / erguia ao ar o braço direito, /
 (15) (11)
 todo coberto dum pasta de sangue escuro, / que gotejava devagar: /
 (15) (8)
 o chão estava encharcado dum umidade, / sobre a toalha da mesa, /
 (15) (9)
 toda repuxada a um canto, / negra do vinho entornado, / estavam pratos quebrados, /
 (10) (9) (8)
 os estilhaços de copos; / e uma rapariga, / que duas mulheres acalmavam, /
 (8) (7) (10)
 seguravam, / chorava, / arrepejava-se, / com os olhos esgazeados, /
 (4) (3) (6) (9)
 a face manchada de vermelho.
 (10)

Em todo esse conjunto, incluindo o parágrafo anterior, as frases aparecem quebradas em breves unidades, por si mesmas significativas, que parecem surgir de forma irregular, segundo as sensações e as emoções que agem sobre o espírito do leitor. Assim, no início, as unidades possuem quase o mesmo tamanho (15 sílabas), junto com estruturas menores, marcando um ritmo pesado, mais lento. Depois, o ritmo se estabiliza na descrição da mesa, - as unidades possuem por volta de nove sílabas, o que perpetua a cena. Porém, ao descrever o estado da rapariga, o ritmo se intensifica, se acentua para reforçar o estado de espírito da moça.

A composição da cena mostra a grande desordem do espaço: o rapaz esmorecendo, os objetos quebrados, a moça nervosa. As cores e as sensações também são muito exploradas: a palidez no rosto do homem, o negro dos cabelos, o sangue escuro, a toalha negra do vinho, o vermelho marcado no rosto da jovem. Todos os elementos trabalham conjuntamente para a elaboração do espaço-cena e constituição da sua atmosfera.

Um indivíduo gordo e calvo, / de ar importante, / procurava vedar o sangue: /
 (10) (6) (9)
 mas as toalhas enroladas ensopavam-se depressa: /
 (17)
 as carnes estavam dilaceradas por facadas transversais, / e apenas lavado a grande água, /
 (18) (12)
 o sangue recomeçava a correr, / caindo em gotas pesadas: /
 (11) (9)
 o rapaz, / imóvel, / mudo, / corajoso, / perdia a cor; / os olhos embaciavam-se-lhe. /
 (3) (3) (2) (4) (5) (10)

Desta passagem é interessante notar como as duas unidades mais longas expressam o seu conteúdo. Ao tentar vedar o sangue, o indivíduo enrolava toalhas em volta do corte, mas isso não funcionava, pois o sangramento era intenso: como o sangue que se esvaía e encharcava as toalhas, a frase se estende, se alonga, não pára. Em seguida, o uso repetido da sílaba “ca” em carnes e facadas, propicia um som cortado, fragmentado que expressa muito bem a situação. Outro ponto importante é a seqüência de unidades curtas usadas para descrever o rapaz. Além

de enfatizar cada adjetivo, estas unidades representam também as gotas que caíam pesadas.

Todos os rostos estavam amarelos de terror: / perguntava-se baixo pelo médico: /
 (15) (12)
 uma criada toda esguedelhada esfregava o chão: / e o dono do hotel, /
 (18) (7)
 em mangas de camisa, / as calças muito erguidas nos suspensórios, /
 (7) (14)
 ia pedindo **que** “se retirassem, / **que** não houvesse barulho, / **que** não era nada, /
 (11) (8) (6)
que fora por acaso” / – seguido da mulher que, / com os peitos à mostra, /
 (7) (7) (7)
 na camisa de dormir, / procurava acalmar, / com a mama, / uma criança estremunhada, /
 (7) (7) (4) (10)
 que se torcia, / aos berros.
 (5) (4)

Nesta passagem, o ritmo também fica marcado quando são colocadas, por discurso indireto livre, as falas do dono do hotel. As repetições do “que” propiciam uma cadência continuada e quase é possível visualizar o homem conduzindo as pessoas para fora. Outro momento interessante em que som e conteúdo se integram é na passagem onde se descreve como estavam as calças do homem: “muito erguidas nos suspensórios”. O som forte, destacado e pronunciado do “i” eleva a entonação da frase e casa-se perfeitamente com as calças muito levantadas pelos suspensórios.

Melchior, / muito branco, / quis partir imediatamente: /
 (3) (4) (10)
 nem deixou o Teso dar uma sopa ao gado: /
 (15)
 empurrou à pressa as espanholas pra dentro da caleche, /
 (18)
 e fechou rapidamente a portinhola, / como para se refugiar na tipóia, / trêmulo, /
 (13) (13) (3)
 cheio do terror das desordens, / dos fadistas, / da polícia, / e do sangue.
 (9) (4) (5) (4)

Neste último parágrafo, a falta de coragem de Melchior é novamente destacada, sendo reforçada pelo discurso hiperbólico. Ele não via a hora de sair dali. Para acentuar esse desespero, há os advérbios de modo, “imediatamente” e “rapidamente”, além de expressões como “empurrou à pressa” e “como para se refugiar”. Seu estado é isolado por vírgulas, “trêmulo” e depois, são colocadas em seqüência as suas aversões. O som forte do “i”, existente em fadistas e polícia, eleva o tom, para logo em seguida despencar com a última “aversão”, que é a mais importante: o sangue.

Esse caráter cômico, exagerado, quase caricatural com o qual é relatado o medo de Melchior, volta a ser explorado na passagem em que Artur é expulso do *Club Democrático*. A personagem é colocada para fora aos pontapés, ao som das vaias, dos gritos de “Fora! Fora!” e do retinir da campainha do Matias.

Desiludido, com raiva dos republicanos, com raiva da sociedade, decide ir morar em concubinato com a Concha: “E depois de tanta injustiça, de tanta brutalidade – o amor de Concha, na sua sinceridade, fácil, parecia-lhe delicioso, digno de dominar a sua vida” (p. 324).

Com uma passagem irônica e humorística, o capítulo se encerra. Artur vai buscar Concha para ir morar com ele no Hotel Espanhol.

Melchior rompeu adiante, o chapéu pra nuca, radioso, faceto, cantando o coro nupcial de Lúcia. E Artur, atrás, descia com a concha pelo braço, um triunfo de noivo na alma, o olho brilhante, o peito alto – de posse, enfim, da andaluza! (p. 327)

Este trecho é muito significativo. Primeiro demonstra a ingenuidade do rapaz, acreditando no amor que a espanhola sentiria por ele; é irônico pelo tom de orgulho e pompa descabidos nesse caso, afinal um coro nupcial não combina com uma vida vivida em concubinato com uma prostituta e, por fim, demonstra a decadência dos objetivos de Artur e sua falta de garra para conseguir realizar seus sonhos, no caso, o sonho de viver um amor sincero e puro.

Capítulo VIII

Ao longo de todo este capítulo, é descrita a vida que Artur levava com Concha no Hotel Espanhol, até o dia em que ela o abandona e foge com Manolo, outro espanhol. Artur, no início, se delicia com a vida a dois: adora a intimidade conjugal e se extasia com pequenas coisas como a goma das saias, os bordados das camisinhas ou o modo como ela esticava a meia na perna. Aos poucos, quando começa a conhecer melhor o gênio instável dela, se irrita, mas procura acalmá-la com presentes, passeios caros, atendendo a todos os seus caprichos.

Neste capítulo, fica evidente a crítica ao poder do dinheiro, que tudo compra, que tudo satisfaz. Artur é explorado por Concha, por Melchior – que ia ao hotel jantar com eles quase todas as noites e pelo próprio Manolo, que também freqüentava esses jantares. Fica evidente, também, a instabilidade de Artur, que ora percebe nitidamente essas explorações, ora as esquece para voltar ao seu comodismo, encontrando explicações para tudo.

Na última noite em que passam juntos, Concha arma uma cena e se tranca no quarto:

Artur, furioso, atirou um pontapé à porta – que fez lassa a fechadura. A porta abriu-se – e a Concha apareceu em camisa, e, bruscamente, deu-lhe uma bofetada que o fez cambalear. Melchior precipitara-se – mas a porta fora rapidamente fechada. E dentro, a Concha soluçava, chorava, gritava, esperneava: e eram frascos que partiam-se contra o chão; e eram cadeiras arremessadas que batiam contra a parede – e era a voz aflita da asturiana que dizia, quase chorando: Então *hija!* Então *hija!* Pelo amor de *Dios!*

Artur, com a cara marcada, com os olhos vermelhos como carvões, ficara no meio da sala, parado, estacado, petrificado. E Melchior, com medo da polícia, medo de escândalo, medo de *aqui-d'el-reis* à janela, calmara subitamente, muito pálido: disse mesmo agarrando o chapéu:

- Meu rico, eu safo-me, que não estou para me meter em alhadas!

Mas, a instâncias de Artur, ficou. E ambos, sentados à mesa, com a garrafa de *cognac* no meio, fizeram até alta noite *grogs* frios, fumando, cabisbaixos. (p. 353)

Esta passagem é cômica, e extremamente dramática, algo que tangencia efetivamente o gênero melodramático, tão em voga no século XIX. O ritmo é acelerado, dinâmico, pleno de movimento e, conseqüentemente, de espaço. A teatralidade, a amplitude dos gestos e dos sons criam uma espacialidade cênica que, de alguma maneira, se torna mais evidente pela construção do texto. A pontuação é essencial para marcar as pausas, gerar as surpresas e enfatizar as expectativas. Neste trecho, existem dois recursos que são fundamentais para firmar o caráter exagerado da cena: a gradação e a repetição. Para evidenciar tais usos, os parágrafos centrais serão dispostos de outra forma:

Melchior precipitara-se – mas a porta fora rapidamente fechada.

E dentro, a Concha **soluçava, chorava, gritava, esperneava:**

e eram frascos **que** partiam-se **contra** o chão;

e eram cadeiras arremessadas **que** batiam **contra** a parede –

e era a voz aflita da asturiana **que** dizia, quase chorando:

Então *hija!*

Então *hija!*

Pelo amor de *Dios!*

Artur, **com** a cara marcada,

com os olhos vermelhos como carvões,

ficara no meio da sala, **parado, estacado, petrificado.**

E Melchior, com **medo da** polícia,

medo de escândalo,

medo de *aqui-d'el-reis* à janela,

calmara subitamente, muito pálido: disse mesmo agarrando o chapéu:

As gradações estão presentes nas atitudes de Concha (*soluçava, chorava, gritava, esperneava*) que se intensificam e beiram a histeria e, também, no modo como Artur ficou na sala (*parado, estacado, petrificado*) exagerando a sua postura prostrada perante os acontecimentos. Com relação às repetições, como é possível observar, elas são inúmeras e servem mesmo para aumentar o humorismo da cena.

Capítulo IX

O penúltimo capítulo possui uma importância significativa dentro do contexto geral da obra. Depois de todas as desilusões (a literária, a social, a política e a amorosa), Artur, deprimido, pensa em se matar. Está quase sem dinheiro, sem expectativas de vencer em alguma coisa. Recebe uma carta avisando que a tia Sabina estava para morrer e queria vê-lo uma última vez, mas, quando já estava decidido a ir embora, Melchior o convence a ficar e a participar da festa de entrudo na capital.

Este capítulo oscila momentos de reflexão, de tristeza, com ritmo mais sereno, mais pausado, com momentos de frenesi, como as passagens do baile de carnaval, com o ritmo bem acelerado. É a despedida de Artur da cidade de Lisboa, da capital. Aqui já não há choques entre a cidade idealizada e a cidade real; ao contrário, Artur vivencia de forma cruel a realidade nos seus últimos dias de estadia em Lisboa.

Após uma longa reflexão sobre tudo de ruim que lhe havia acontecido, Artur chega a uma conclusão:

Teve a consciência da sua fraqueza moral, da sua debilidade efeminada – revoltou-se contra si. Tinham-lhe chamado canalha, e ficara, aparvalhado, numa tremura! Teve ódio à estrutura anêmica do seu corpo, à debilidade romanesca da sua alma: sentiu-se um fraco, um maricas, um trêmulo, um piegas... De que servia, na vida? [...] De que lhe servia viver – caminhando envolvido na má-sorte, como numa atmosfera iniludível? (p. 364-365)

Assim, com esses pensamentos em mente, caminha à noite, pela cidade:

Um ar fresco e úmido envolveu-o: estava junto à muralha do Terreiro do Paço. O rio agitado, na maré crescente, ondeava lugubrememente, batilhava tristemente na escuridão, contra as escadas soturnas, do Cais das Colunas: entre os botes amarrados, a água tinha tenebrosidades frias: vultos de navios faziam, na noite escura, redobramentos de sombras: e aqui, além, num mastro, tremeluzia um fanal mortiço. – Era só subir ao parapeito, saltar, estava livre! Seria a agonia dum momento, uma sufocação estrebuchada, goles de água engolidos, - e a paz! E então, pareceu-lhe que estava morto já, que o encontravam, inchado, verde, todo coberto de lodo: reconhecê-lo-iam, e o mistério dramático da sua morte encheria os jornais, dar-lhe-ia uma celebridade: os *Esmaltes* seriam lidos, procurar-se-ia neles o segredo da sua resolução, como um documento de amargura; folhetins compará-lo-iam a Chatterton, a Gerard de Nerval; a Concha choraria, a Baronesa amaria a sua memória! – E aquela glória, em volta do seu cadáver, tentava-o estranhamente: por que não? Por que não? Certos reflexos mais negros da água chamavam-no, com intenções de pupilas humanas; reteve-o o horror do frio, o sentir a roupa molhada colar-lhe ao corpo, - e uma vaga inércia, como a preguiça de tomar – uma resolução tão forte: e ao mesmo tempo sentia-se enternecido, com uma saudade romanesca da sua própria existência extinta... Mas olhava a água, de pé, com a cabeça toda em febre.

Foi interrompido por uma voz fina, muito lisboeta:
- O senhor viu tirarem-me o chapéu? (p. 365)

Nesta passagem, a personagem está completamente entregue, exposta. O leitor contempla um momento de desânimo, de abandono, de íntimo aniquilamento. O estado de espírito do protagonista dialoga com a noite escura, fria; seus pensamentos e suas emoções estão tão ondeantes e agitados, quanto a água do rio que batia contra as escadas do Cais. A sensação de escuridão é reiterada várias vezes por palavras correlacionais: lugubrememente, soturnas, vultos, noite escura, sombras e fanal mortiço. Formalmente, o texto complementa também o sentido nele expresso:

O rio agitado,
na maré crescente,
ondeava lugubrememente,
batilhava tristemente na escuridão,
contra as escadas soturnas,
do Cais das Colunas:

Ao dispor o trecho de outra forma, é possível perceber que ele mesmo possui um movimento ondulante, que cresce pouco a pouco e que depois recua do mesmo modo. As assonâncias (crescENTE, lugubreMENTE, tristeMENTE) geram sons nasais que reforçam a idéia de ondas, ao mesmo tempo em que as aliterações em “c” (esCUridão, Contra, esCAdas, Cais, Colunas) produzem um som fragmentado que coincide com o movimento das ondas batendo contra as escadas. Tal movimento ascendente pode ser percebido pela tônica na vogal “u” presente nas palavras “sotUrnas” e “colUnas”. Espaço e texto formam, assim, uma composição harmônica impregnada de ritmo e plasticidade.

O caráter romântico e sonhador de Artur volta a ficar evidente na continuação do trecho. Imagina que sua morte lhe trará reconhecimento, porém seu espírito não é capaz de tomar uma atitude tão séria. Sente pena de si mesmo, mas nesse momento o texto já não é melancólico, mas profundamente irônico: desiste da idéia de suicídio, pois é interrompido em suas reflexões por um sujeito que lhe pergunta se havia visto quem lhe tirara o chapéu.

No dia seguinte, junto de Melchior, vai ao baile de carnaval no Casino, com o intuito de encontrar a Concha. Como não a encontra, “afoga a tristeza” com muito *cognac*:

Mas, ao chegarem ao salão de baile, a quadrilha final começara: e o *can-can* eletrizante de *Orphée aux Enfers* fez-lhe reviver a excitação. O baile tinha um aspecto de troça bêbada: gente desmascarada tinha expressões de fadiga imbecil, outros agitavam-se, bruscos, de mau-humor violento: só alguns, roucos de gritar, absurdos, iam balbuciando pilhérias. Artur, diante da bacante, debatia-se furiosamente: o álcool dava-lhe a raiva dos movimentos convulsivos; punha uma cólera no bater dos pés, um frenesi no agitar dos braços; o capuz do dominó caíra-lhe; o botão do colarinho saltara: e com a face lívida, manchada, suada, torcia-se numa demência, soltando uns ganidos. Mas ao som estridente do *can-can*, o galope começou: era uma confusão amarfanhada de corpos engalfinhados, arremessando-se, desengonçadamente, com pulos mais arquejantes, com patadas desesperadas no soalho: uma poeira sufocava: o regente, com o colete repuxado, o que lhe fazia aparecer a camisa na cinta e a orla das ceroulas, agitava a batuta, impelindo os agudos. A espaços, nos ritmos mais pausados, toda aquela grossa multidão, se balançava, tomando fôlego, com uma vasta aspiração arquejante, - mas então, os compassos eletrizantes partiam: o regente desengonçava-se: faces inchadas sopravam os clarinetes: - e os agudos das flautas, e os vivos das rabecas partiam, impelindo o galope, como chicotadas sonoras atiradas aos rins da canalha. E arremessavam-se: caudas descosiam-se: as tranças postiças caíam sobre as costas, penduradas por um gancho: vozes agudas gritavam na exaltação impetuosa; e os turcos, Aquiles, dominós, pastorinhos, fadistas, prostitutas, bêbados cambaleantes, iam num tropel de troça esbandalhado, com um desengonçamento demente, num turbilhão circular, - enquanto o ponteiro negro já marcava, gravemente, a primeira hora triste de quarta-feira de cinzas. (p. 376)

Logo no início do texto, há uma referência importante sobre a música que tocava no baile de carnaval e que, de certo modo, ditará todo o ritmo da passagem: o *can-can* da opereta, “Orfeu nos infernos”, de Jacques Offenbach. O diálogo intertextual entre o libreto da opereta e este trecho do romance é fascinante: ambos são satíricos, retratam situações de degradação, do submundo, onde as aparências enganam. No caso da opereta, o Inferno se confunde com o Olimpo; no baile do Casino, há uma confusão nos papéis sociais, onde uma prostituta pode ocultar uma dama da sociedade e vive-versa, ou um

pajem ocultar um fadista ou ministro. É impossível distinguir as pessoas e os disfarces. Esta ambigüidade está presente na seguinte passagem: “e os turcos, Aquiles, dominós, pastorinhos, fadistas, prostitutas, bêbados cambaleantes, iam num tropel...”. Onde acabam as fantasias e começam as distinções sociais?

O carnaval, na verdade, atua como um momento de liberdade. As pessoas não precisam “parecer algo” ou “ser alguma coisa”, pois as aparências ali não interessam, não precisam ser mantidas. As máscaras sociais caem, as pessoas fazem exatamente aquilo que querem, sem censuras, sem condenações, sem correrem o risco de se tornarem mal-faladas. Essa “gente desmascarada”, aproveitando a própria expressão do texto, aproveita-se dos disfarces, das fantasias, para se libertar das regras, das normas aparentemente rígidas da sociedade burguesa, na qual manter as aparências é tudo o que realmente importa.

A sensação frenética da multidão pulando ao som do *can-can* é obtida pelas frases curtas, com cadências menores, que, ao serem usadas em excesso, aceleram o ritmo e produzem ainda um efeito de fôlego curto, de cansaço, bem representativo para o fim do baile carnavalesco. O excesso está presente em toda a caracterização, mas, especialmente, na sugestão da animalidade das pessoas, presente nos seus gestos, nas suas expressões. Elas agem por instinto, em uma espécie de “demência”. Verbos, substantivos, adjetivos, metáforas e comparações transmitem essa deformação, esse apelo caricatural. Assim, Artur solta uns “ganidos”, a multidão dança em “galope”, dando “patadas” no soalho, e o regente conduz a música e a gente de tal modo, como se desse “chicotadas” aos rins da canalha. A confusão entre as pessoas é generalizada. As próprias palavras do texto se misturam e produzem sons que se sobrepõem, que se entrecruzam. As aliterações são abundantes: em “f” e “nh”, na expressão “confusão amarfanhada de corpos engalfinhados”; “r” e “la” em “orla das ceroulas”; “p” e “g” em “penduradas por um gancho; vozes agudas gritavam”; e por fim, a repetição da sílaba “tro” em “tropel de troça”.

No dia seguinte, Artur acorda em um quarto qualquer, ao lado de uma mulher que ele não conhecia. Quando volta para o Hotel Espanhol, encontra duas mulheres vestidas de preto: eram a mulher e a filha mais velha de Videirinha, que imploravam que alguém fosse falar com ele, pedindo um pouco de dinheiro, pois elas e os outros três filhos menores dele nada tinham para comer. Artur fica revoltado com a cena, pois Videirinha vivia amancebado no hotel, com a Mercedes, uma espanhola, com quem gastava tudo o que podia. Esta pequena explicação foi necessária para a melhor compreensão da passagem que segue:

Os sons fúnebres aproximavam-se. Então saltou da cama, cobriu-se à pressa, correu à janela: uma tarde parda, enevoada, triste, pesava: gente de escuro debruçava-se pelas varandas: e ao longe, no Rossio, negrejava uma multidão: no espaço livre da rua lajeada de pedrinhas miúdas, duas fileiras de tochas, de chama

triste na tarde nublada, caminhavam, em préstito: tons roxos de opas sucediam-se: e ao fundo, com um balanço leve, a impulsos ligeiros, uma cruz negra, com um enorme Cristo branco crucificado, adiantava-se, alto, no ar: distinguiam-se os longos cabelos lúgubres, caindo sob a coroa de espinhos, a toalha alva enrolada à cinta: e sem cessar, com tonalidades lúgubres de tambores, a marcha fúnebre, abafada, ressoava. Era a Procissão de Cinzas.

Então, a troça pandilha do Casino flamejou um momento na sua memória: teve como a sensação funerária, dum grande penitência – espalhada na cidade, ainda quente do deboche do Entrudo, nas fachadas ainda mascaradas de ovos, nas faces ainda amarelas das noitadas, no ar onde devia flutuar ainda a poeirada fina dos cartuchos de pós. Na sua sacada em baixo, a Mercedinhas, também, com uma manta vermelha pela cabeça, ajoelhava-se compungidamente. Então, sentiu o desejo de se entristecer também, de se misturar ao arrependimento da cidade, de receber de perto as emanações expiatórias dos andores e das tochas. Enfiou um *paletot* à pressa, calçou os botins – e quase correndo, foi postar-se à esquina, penetrando nas massas de gente. O pálio roxo passava, entre lâmpadas erguidas altas; debaixo, um grupo, onde reluziam oiros de capas, e branquejavam sobrepelizes, adiantava-se, com pompa, entre um fumo leve de incensos. E os compassos funerários da marcha espalhavam-se, na tarde triste, sobre as cabeças nuas, curvadas, da população ajoelhada. Artur, dobrado, penetrado dum vago terror, sentindo passar alguma coisa de Deus, pediu na sua alma, seguindo com os olhos o cristo crucificado – que a tia Sabina não morresse. E então, a figura dum irmão, que marchava, dum modo austero e solene, ao pé do pálio, com a sua tocha erguida, atraiu-o instintivamente: e como o irmão voltou a face para a gente ajoelhada, Artur, boquiaberto, reconheceu o Videirinha! (p. 380-381)

Quando Artur acordou no final da tarde, ouviu, ainda deitado, “um rufar de tambores, compassado, monótono”. É exatamente este ritmo marcado que aparece em toda a passagem. Quando percebe que os sons estão mais próximos, corre para a janela. De lá avista “uma tarde parda, enevoadá, triste” que “pesava”. Avista pessoas, vestidas com roupas escuras, debruçadas pelas varandas. Avista a procissão se aproximando, vinda do Rossio. A cena é ricamente composta e todos os seus elementos dialogam entre si: a tarde nublada, enevoadá, enfatiza o sentimento de recolhimento, de religiosidade e de tristeza, presentes na Procissão de Cinzas.

A cidade se transforma em um teatro a céu aberto e a rua, por contigüidade, se torna um palco. Varandas e janelas viram camarotes para as pessoas se debruçarem e assistirem ao espetáculo da procissão. Tudo é representação: a marcha fúnebre de fundo, as tochas acesas, a devoção fingida. A cidade apresenta ainda, em suas ruas e fachadas, os vestígios jocosos dos dias de carnaval. A teatralidade atinge o seu apogeu quando Artur reconhece, entre os devotos extremosos do cortejo, o Videirinha. Neste momento máximo, a cena efetivamente se consuma. A quarta-feira de Cinzas chega e traz consigo, novamente, todas as máscaras sociais: Videirinha, nesse jogo de representações, desempenha o seu papel, de homem religioso, respeitável, pois à sociedade, pouco importava o que ele fazia nos bastidores, desde que a sua encenação para a platéia fosse imaculada, perfeita.

Depois de penhorar algumas coisas, Artur finalmente consegue o dinheiro para a viagem de volta à Oliveira de Azeméis. A caminho da estação, sente saudades da cidade

que estava prestes a deixar e dos espaços representativos e mantenedores da ilusão da capital:

O Chiado, muito claro, estava na sua hora viva. E Artur, direito no assento, ia devorando com os olhos – os lugares que amava, - a Casa Havanesa, a janela do seu quarto lá em cima no Universal – que ferro ir-se! – e o Baltreschi, com os *lunchs* às duas horas, e o Godefroy onde comprava frasquinhos de feno para a Concha! Ah! O cartaz de S. Carlos, fez-lhe morder o beijo de comoção: revia o lustre, o largo palco, os coros; outras carruagens passavam, com librés, indo para lá! E ele, parcial!... (p. 388-389)

Capítulo X

No último capítulo, o romance finaliza o ciclo, mencionado logo no início das análises e, de certo modo, recomeça. Artur volta para a pequena Oliveira de Azeméis, mas encontra a vila triste, pois “a tia Sabina tinha-se enterrado na véspera da sua chegada” (p. 391). Depois de um breve momento de sucesso, pois todos queriam saber como era a vida na capital, Artur não desperta mais nenhum interesse. Poucos dias depois, recebe uma carta de Melchior contando que a encenação do seu drama não sairia:

Artur ficou com a carta na mão, sentado à janela do quarto. O dia estava adorável, e um bom sol quente dava um brilho vigoroso à folhagem das árvores, que tinha o verde da Primavera: a torre da igreja, muito aguçada, branquejava sobre o azul: e dum pombal próximo, pombas brancas tomavam o vôo, espalhavam-se pelos quintais. Maquinalmente, Artur seguia-as, interessava-se um momento pelos lugares onde elas pousavam os seus pés cor-de-rosa: um muro branco com trepadeiras; uma latada onde uma vinha ia reverdejar; a pedra dum tanque onde a água tinha espelhos e sombras. Havia um vago rumor, lento, dormente, feito do lento remexer das folhagens, de água a correr numa torneira, do pipiar vago de pássaros: um aroma de alfazema subia por instantes nos movimentos do ar: e tudo era sereno, doce, calmo, como para pacificar uma existência agitada.

E então, como serenado por aquela paz natural, sem cólera contra esta última desilusão que o esmagava, considerou o seu destino: voltar para Lisboa, sem recursos permanentes, sem amizades úteis, apenas com os seus pobres quinhentos mil réis, que se evaporariam num Verão, – era impossível! Não havia que sofismar – era impossível. Que lhe restava, então? Sujeitar-se, ficar ali, na vila: ao menos tinha um leito, um jantar seguro: se aceitasse a proposta do Vasco – teria oito mil réis por mês, e os fundos depositados no Carneiro seriam uma reserva; a tia Ricardina estava velha, afetada, à beira da morte: herdaria dela alguns contos de réis, cinco ou seis que fossem: poderia, então, com um apoio mais sólido, recomeçar a vida, voltar a Lisboa. Até lá teria os seus livros, aquela tranquilidade de vila bonita – e seria um tempo de repouso em que o seu espírito se amadurecia, e se calmaria as dores de tanta desilusão. Considerou-se então, sentimentalmente, um convalescente da vida; saíra daquele Inverno em Lisboa, como um vencido numa batalha, com feridas por toda a parte: – no seu amor, traído; na sua ambição, iludido. Precisava descanso, a santa influência dum lugar recolhido. Oliveira servia-lhe, ali ficaria!

Releu então a carta do Melchior. “Lisboa está brilhante”. E viu então, na letra daquela frase simples, tudo o que amara, lá longe – as largas ruas, a gente apressada, o rodar dos trens, os peristilos alumiados dos teatros, os cafés flamejantes, os amores patricios, e as ligações ardentes, cheias da poesia da sensualidade!... Para ele, estava tudo acabado. Tomou a carta do Melchior e rasgou-a em pedacinhos, arremessou-a para o quintal: os papelinhos, brancos, foram esvoaçando, torneando, caíam sobre as folhas, sobre a gaiola de vime dos coelhos, sobre os ramos espinhosos do limoeiro – e Artur seguia-os como se fossem fragmentos do seu passado extinto, rolando ao abismo. Acabou-se! (p. 397-398)

Ao se colocar na postura de um convalescente, a paisagem agradável e bucólica da vila, pela primeira vez, o satisfaz, ou melhor, lhe atende às necessidades. O espaço composto liricamente, por um discurso valorativo, transpassa serenidade: o bom sol quente, o brilho vigoroso das folhagens, o verde da primavera, a torre branca contra o céu azul, as pombas, os sons de água e o canto dos pássaros, o aroma de alfazema. Não faltam referências às percepções sensoriais e são várias as cores mencionadas, enfatizando a estação da primavera. No entanto, esta paisagem idílica e acolhedora terá uma serventia apenas temporária, pois a personagem ambiciona um dia voltar à capital. Assim como escreve a professora Izabel Margato, no final do seu artigo, Artur “como no passado, passa a esperar a ajuda da fortuna para voltar a Lisboa. A capital é mais uma vez o seu objeto de desejo, a sua necessidade”¹⁹⁹. Porém, esse Artur que deseja novamente a cidade de Lisboa já não é o mesmo. Não existem mais aquele romantismo impregnado, aquela ingenuidade evidente, aquela imagem idealizada da capital. Como no primeiro capítulo, em que o protagonista era apresentado, neste último, pode-se dizer que a personagem é **reapresentada**, pois este “novo” Artur é consciente de tudo o que lhe sucedeu e deseja voltar para Lisboa, com os pés no chão, dentro das suas possibilidades.

Nesta passagem, também é interessante observar o paralelismo obtido com as construções de duas imagens: a primeira remete-se às pombas voando sobre os quintais, seus movimentos e onde pousam; posteriormente, os papelinhos brancos, da carta rasgada, que, ao serem arremessados no quintal, refazem os mesmos movimentos, também observados atentamente por Artur. Mas, ao contrário das pombas, que possuem vida e voam para onde quiserem, os papelinhos inanimados ganham “vida” apenas com o movimento de Artur, quando ele os arremessa pela janela. Nesta atitude simples, simbolicamente enterra um passado de desilusões e de fracassos. Resoluto, decide dar um novo rumo à própria vida, escolher o próprio destino, para não mais ser um papelinho que se movimenta, sem direção, dependendo do sentido que os ventos tomarem.

Depois de aceitar novamente o cargo na botica do Vasco, Artur sai para passear pela vila, introspectivo, refletindo sobre as coisas. Lembra que a única pessoa que realmente o havia amado fora a tia Sabina e, então, vai ao cemitério, ver-lhe a sepultura. Ao caminhar pelo lugar, compara-se ainda a Hamlet, mas, no túmulo da tia, não consegue comover-se: não existia mais aquela melancolia, aquele desespero romântico, aquela sensibilidade à flor da pele. “Esforçava-se por se comover” (p. 401), “mas o seu coração conservava-se sereno” (p. 401), “todo ocupado na função orgânica, sem obedecer à imaginação que o excitava à saudade” (p. 402).

¹⁹⁹ MARGATO, Izabel. A (l) Legibilidade de Lisboa n'A Capital de Eça de Queirós. **SemeaR**, Rio de Janeiro, n. 1, [199-]. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_07.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

No trecho do cemitério, há ainda uma referência indireta à teoria de Lavoisier²⁰⁰, que pregava que “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Lá os corpos, ao se decompor, adubavam a terra, que, fértil, era ótima para qualquer plantação. Sobre as sepulturas nasciam ervas tenras e florzinhas de várias cores, e Artur pensava que nelas já “havia alguma coisa da doce velha” (p. 405). Assim, seu espírito não conseguia perder-se na sensação triste de fim, de aniquilamento, pois naquela terra só enxergava a “semeadura”, via apenas “uma fecundação que palpitava no solo bem adubado” (p. 403), sentia unicamente a vida em transformação: a morte propiciava outro nascimento e, nele, podia surgir um outro ser, completamente diferente.

No decorrer desses dez capítulos, o romance foi cuidadosamente composto. Retomando alguns comentários feitos anteriormente, logo no início das análises, a obra, como um todo, é trabalhada ciclicamente e não apenas o primeiro capítulo. Este, talvez, instigue uma espécie de presságio no leitor.

No enredo, é plausível conceber que há duas personagens basilares, impossíveis de serem estereotipadas: Artur Corvelo e a capital, Lisboa. Ambos constituem matéria farta para críticas severas. Ambos possuem elevados graus de complexidade que excluem qualquer possibilidade de defini-los. São contraditórios e irregulares. Homem e cidade, que dependem um do outro para a sua própria existência. Se, por um lado, Artur necessita ter a capital como objetivo, como sonho, por outro, Lisboa precisa de Artur para manter a ilusão de capital, símbolo forte do imaginário coletivo.

Assim, as críticas recaem impiedosas sobre esses dois pontos nodais: na farsa da capital, protagonizada vilmente pela sociedade burguesa e, no romantismo, cerne do caráter de Artur.

A cidade de Lisboa se mostra com todos os seus encantos, mas também com todas as suas mazelas e problemas: para além da beleza do rio Tejo e do belo conjunto conhecido por Baixa Pombalina, transparecem a miséria, os espaços decadentes, os crimes, a prostituição e toda uma população marginalizada, excluída do convívio de certos centros, restritos às classes mais abastadas. A capital se torna uma encenação, onde muitos papéis sociais são representados, onde as aparências devem ser mantidas e as máscaras preservadas.

Uma cidade que, pouco a pouco, perdia a sua originalidade, a sua identidade, importando da França, principalmente, modelos que não eram condizentes com a sua

²⁰⁰ Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) foi um grande cientista francês, considerado o pai da Química Moderna. Acusado de traição e peculato foi condenado à guilhotina pela Revolução Francesa.

realidade política, econômica, social e cultural. Essa crítica aparece de forma precisa na fala de uma outra personagem, o Ega, do romance *Os Maias*:

Aqui [em Portugal] importa-se tudo. Leis, idéias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo pacote. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...²⁰¹

A classe que importa a “civilização” pelo pacote é aquela que circula entre o Teatro S. Carlos, o Chiado, a Casa Havanesa, o Rossio, o Café Martinho e outros tantos espaços representativos como esses. Deste modo, no livro *A Capital!*, é construído um retrato da sociedade lisboeta finissecular que evidencia a crise perante a modernidade. Nestes termos, uma leitura da Lisboa escrita torna-se complexa por engendrar uma série de personagens às voltas com as contradições de um país que se encontrava, em suas práticas sociais e econômicas, “a reboque” do progresso que se afigurava no contexto europeu. Em vários momentos, este descompasso é o reflexo de uma modernidade desejada, mas não implantada de forma plena.

A crítica ao Romantismo, por sua vez, se configura aos poucos, porém sempre de forma incisiva. Há uma personagem essencial na consolidação deste tom crítico: Damião. Ele aparece, desde o início da narrativa, como uma pessoa consciente do seu tempo, que procurava, por meio de conselhos, alertar Artur para a alienação que o Romantismo provocava nos homens. Um contraponto realista e positivista que aconselhava leituras como Proudhon, Stuart Mill e Augusto Comte. Mas Artur ainda não estava preparado para tais leituras, pois seu espírito identificava-se mais com os livros de Victor Hugo, Lamartine e Musset. Todavia, após todas as decepções vivenciadas, o protagonista, no penúltimo capítulo, atribui, justamente ao seu espírito romântico, parcela significativa na responsabilidade dos seus desenganos. Artur amadurece com os seus erros, reflete conscientemente sobre tudo o que havia lhe acontecido. Por essa razão, o último capítulo torna-se expressivo, pois, quando decide o rumo que pretendia para a sua vida, não nega ou rejeita o seu passado romântico, apenas observa que este romantismo passou, que não foi extinto, só não lhe “serve” mais. Neste sentido, a crítica que se coloca não é negativa ou pejorativa, pois Artur passa por uma transformação e este amadurecimento o conduz, inevitavelmente, ao realismo. Por esta razão também, a personagem, no cemitério, não sentia uma sensação de fim, de aniquilamento, pois, na verdade, ele apenas iniciava uma nova etapa na sua vida.

O subtítulo do romance, quando observado com atenção, mostra-se bem sugestivo: “começos duma carreira”. O plural usado em “começos” passa a idéia de continuidade, de

²⁰¹ QUEIROZ, Eça de. *Os Maias* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II, p.79.

algo que não acaba, que está constantemente recomeçando. Artur não desiste do seu sonho de ser um poeta reconhecido, de ir morar na capital, mas, após tantas decepções, ele já não é mais o mesmo. O último capítulo fecha e inicia um novo ciclo. Artur é reapresentado aos leitores e, no fim da narrativa, o que realmente fica é uma sensação de recomeço, exatamente como acontece em tudo na vida.

Considerações Finais

Certamente, este é o melhor momento para retomar as indagações que motivaram o trabalho e, para isso, será necessário partir de uma experiência completamente subjetiva: a minha. Mesmo antes de iniciar, na graduação, o curso de Arquitetura e Urbanismo, quando tinha em mãos qualquer texto literário, eram sempre os espaços onde se desenrolava a ação que despertavam meu maior interesse. Eu procurava entender o processo artístico do escritor que, por meio de palavras, construía tais espaços. No decorrer da leitura, as palavras sugeriam imagens que se formavam e assim, mentalmente, eu visualizava as cenas, com mais ou menos detalhes, conforme o texto suscitava. O mágico da literatura residiria no número infinito de possibilidades interpretativas. O mesmo texto pode ser lido, por exemplo, por centenas de pessoas e cada uma atribui feições diferentes para as personagens e imagina os espaços de um determinado modo. Essas imagens mentais podem, inclusive, mudar com uma segunda leitura, pois se relacionam diretamente com o repertório individual, que, por sua vez, é construído e modificado diariamente.

Tudo isso foi levantado porque uma das questões que motivaram este trabalho foi, justamente, a constatação da escassa bibliografia sobre a importância do espaço no âmbito do universo narrativo. Por meio de exemplos e análises, foi demonstrado que o espaço literário não é meramente um pano de fundo estético, ou simplesmente um cenário. Ele compartimenta e dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, estabelecendo uma correlação íntima com a sua movimentação e com a caracterização de seus estados de espírito, projetando-se, muitas vezes, no seu comportamento.

Eça de Queiroz foi o autor escolhido para o desenvolvimento da análise por trabalhar com maestria este elemento narrativo, explorando ao máximo todas as possibilidades significativas em sua composição. Como escreveu Fialho de Almeida, a despeito de qualquer rixa com o escritor:

Ninguém como Eça de Queiroz compreendeu melhor, com a sua prodigiosa sagacidade de artista, como o romance moderno aspira a ser a fotografia da sociedade surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia de decadência

– manifestação de arte das mais complicadas e esplêndidas. Pela paisagem, servindo a dar a feição de um lugar de tal modo preciso que se não confunda com qualquer outro, com as cores, gradações, tonalidades, linhas gerais fidelíssimas e efeitos de luz correlativos da sua arquitetura e da sua flora. Pelas descrições de interiores, resumindo predileções artísticas do tempo, dando o estilo de mobílias, tapeçarias, quadros, bronzes, artes ornamentais e todos os pormenores de luxo ou de simples conforto requeridos pelos requintes de opulência ou exigências de clima e de meio²⁰².

O espaço construído pelo escritor não é relegado a um segundo plano e, comumente, rompe com as fronteiras entre a realidade sensível do mundo de ficção e a realidade perceptível do mundo concreto. Por essa razão, exerce verdadeiro fascínio em seus leitores. Pelas palavras de Fialho de Almeida e pelas análises que foram feitas, é evidente a preocupação de Eça com a composição espacial, feita de forma minuciosa, sempre atento a todos os detalhes como luz, cheiros, sons, cores, mobiliários, movimento e sensações climáticas.

Todos esses elementos ampliam as possibilidades de interpretação e compreensão do texto, além de criarem uma espacialidade não escrita, transmitindo noções de distância, de intensidade e causando efeitos extremamente expressivos. Espaços interiores, móveis e outros pormenores decorativos são, também, com efeito, objeto de análise precisa, constituindo um verdadeiro prolongamento das personagens que tais objetos ajudam a vivificar e a modelar. Todos eles pressupõem, uma escolha, uma seleção, uma cultura e um gosto, uma capacidade econômica; logo, tornam-se indicativos da classe social dos seus detentores e também de suas personalidades.

Ainda sobre o texto de Fialho, uma palavra em especial desperta a atenção: “de tal modo **preciso**”. A precisão a que se refere o crítico foi uma preocupação constante no processo de trabalho do escritor, como foi demonstrado. Porém, não tinha este conhecimento quando iniciei o trabalho e, somente na leitura de sua correspondência, percebeu-se o vulto desta preocupação, que se transformava em uma busca incessante pela forma perfeita.

Quando se diz precisão, forma perfeita, não é possível esquecer o que Ítalo Calvino escreveu para a sua conferência sobre “Exatidão”. Para o escritor italiano, exatidão significava três coisas principais: “um projeto de obra bem definido e calculado”; “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis” e “uma linguagem que fosse a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”²⁰³. Nesse sentido, pode-se dizer que Eça de Queiroz foi um escritor que sempre teve a exatidão na expressão como um dos seus objetivos.

²⁰² ALMEIDA, Fialho de. Figuras de destaque. 2ed. Lisboa: Clássica Editora, 1969, p.113.

²⁰³ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 71-72.

A escolha do romance *A Capital!* foi feita por duas razões principais: a primeira pela referência direta ao espaço, a começar pelo próprio título; a segunda por achar que este romance ainda não recebeu a atenção merecida por parte dos críticos da obra queiroziana.

No início do trabalho, o objetivo era apontar a importância do espaço na composição geral da narrativa e, por meio de análise, demonstrar algumas das funções e formas que este elemento adquiria no romance. Porém, o conhecimento do processo criativo do escritor e de sua preocupação com a forma, suscitou, na leitura aprofundada do texto, a percepção de que “forma” não significava apenas o meio exato de dizer algo, mas também o como dizer. Foi possível perceber que o texto do romance estava impregnado de plasticidade, ritmo, harmonia e efeito evocativo emocional, que de modo diferenciado também criavam espaços. Essas qualidades despertaram, ainda, a atenção para a disposição dos capítulos, dos parágrafos, das frases, ou, em outras palavras, para a arquitetura geral da obra.

O que ficou manifesto no decorrer desse processo é que a conformação do texto, juntamente com os recursos utilizados na sua composição e o sentido a ser passado se entrelaçavam e formavam uma unidade harmônica e plástica, onde tudo convergia para uma construção rica e minuciosa. O espaço, neste caso, ultrapassava o que estava escrito e explodia nas entrelinhas, nas páginas, no leitor.

Por uma questão meramente didática, diferenciou-se por nomes todas essas percepções e foi assim que se chegou nos conceitos-chave de espaço-cena, espaço-representado, espacialidade e espaço do texto. Vale lembrar que todas essas possibilidades e modos pelos quais o espaço pode ser explorado e composto literariamente ampliam as oportunidades de interpretação e de entendimento do texto. Nas análises, também foi possível perceber que a exploração da espacialidade do texto não possui uma regra rígida e, como foi demonstrado, nem sempre esse recurso se mostrou presente; porém, quando utilizado, o leitor era mais envolvido pela obra e todas as sensações se casavam perfeitamente.

Por fim, se confirma a hipótese de que o espaço literário estabelece uma relação direta com o todo da obra, propiciando uma noção de conjunto por estar ligado a um projeto muito maior, junto a todas as outras categorias narrativas, que é a composição. Eça de Queiroz, como escritor, soube desenvolver e explorar todas as potencialidades que o espaço podia lhe proporcionar e criou, com maestria, esta obra particular que já é espaço, mesmo no nome.

Bibliografia

- AGUIAR, Joaquim Alves. **Espaços da memória**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1968.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1997.
- AMARAL, Eloy do; MARTHA, Cardoso (org.) - **Eça de Queiroz In Memoriam**. Lisboa: Parceria Pereira, 1922.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. **A dinâmica da forma arquitectónica**. Tradução Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1988.
- ASSIS, Machado. **Várias histórias**. São Paulo: Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3 ed. Tradução Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do Romance**. 4ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1998.
- BARBOSA, Sidney (org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Laboratório Editorial / FCL / UNESP: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.
- BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – *Campus* de Araraquara, 2005 (tese de livre-docência).
- BELLO, José Maria. **Retrato de Eça de Queirós**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. Tradução Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1984.
- _____. **Eça de Queirós: Palavra e imagem**. Lisboa: Inapa, 1988.
- _____. **Correspondência**. J.M. Eça de Queiroz e J. P. Oliveira Martins. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.
- _____. **Eça de Queiroz: literatura e arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- BOLLE, Wille. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1994.
- BORGES FILHO, Oziris. **As artimanhas do ser e do espaço no romance de Vergílio Ferreira**. Tese Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP - *Campus* de Araraquara, 2000 (tese de doutorado).
- BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise in BORGES FILHO, Oziris; GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga (orgs). **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005, p. 85-130.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins (org.). **Imagens da cidade – séculos XIX e XX**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

- BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Tudo é História).
- BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. **A Peste**. Tradução Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTRO ALVES, Dário Moreira de. **Era Lisboa e chovia: roteiro cultural, histórico, literário e sentimental de Lisboa a partir da obra de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 5ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CORTESÃO, Jaime. **Eça de Queiroz e a questão social**. Lisboa: Portugália, 1970. (Obras Completas de Jaime Cortesão, vol. XIX).
- COSTA, Joaquim. **Eça de Queiroz**. Criador de realidades e inventor de fantasias. Porto: Civilização, 1945.
- COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CRESCO, Ángel. **Lisboa, mítica e literária**. Tradução Manuel José Trindade Loureiro. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- CUNHA, Maria do Rosário. **Molduras: articulações externas do romance queirosiano**. Coimbra: Universidade Aberta, 1997.
- DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Tradução Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.
- FARO, Arnaldo. **Eça e o Brasil**. São Paulo: Campanha Editora Nacional; EDUSP, 1977.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1988.
- _____. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- FERRAZ, Paulo da Malta. **Viagem ao Portugal de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1971.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.
- FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Tradução Fernando Caetano. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GENETTE, Gerard. **Figuras**. Tradução Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GÓIS, Damião de. **Descrição da cidade de Lisboa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, Fernando. **Poética do simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Walther H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HOUCARDE, Pedro. **Eça de Queirós e a França**. Tradução, prefácio e notas Castelo Branco Chaves. Lisboa: Seara Nova, 1936.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEITÃO, Joaquim. **Eça de Queiroz acadêmico**. Porto: Lello & Irmão, 1947.

LEMOS, Antero Vieira de. **Eça de Queiroz**, o seu drama e a sua obra. Porto: Livraria Latina, 1945.

LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Ed. UNB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LINS, Álvaro. **História literária de Eça de Queiroz**. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias**: Ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Estampa, 1976.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

_____. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MARGATO, Izabel. A (l) Legibilidade de Lisboa n'A Capital de Eça de Queirós. **SemeaR**, Rio de Janeiro, n. 1, [199-]. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_07.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

MATOS, Alfredo Campos. **Imagens do Portugal queirosiano**. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. (org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1993.

MCLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. **O espaço na poesia e na pintura**: através do ponto de fuga. Tradução Edson Bini *et. all.* São Paulo: Hemus, 1968.

MENEGAZ, Ronaldo. A Capital, uma colagem modernista sobre um fundo de arcaicas realidades. **SemeaR**, Rio de Janeiro, n. 3, [1999]. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/3Sem_16.html>. Acesso em 9 de março de 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 11ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PADILHA, Laura Cavalcante. **O espaço do desejo: uma leitura de "A Ilustre casa de Ramires"**. Niterói; Brasília: Ed. UFF; Ed. UnB, 1989.

PECHMAN, Robert Moses. (org.). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenário em ruínas**. A realidade imaginária contemporânea. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, Marca d'Água, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara (orgs.). **Livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

- _____. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- POE, Edgar Allan. A Queda da Casa de Usher in **Histórias extraordinárias**. Tradução Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio e MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. **Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PREVIDE, Mauri Cruz. **Entre ruas e veredas: o espaço e os caminhos da cidade e do campo em *Les Misérables* de Victor Hugo**. Tese Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP-campus de Araraquara, 2005 (dissertação de mestrado).
- QUEIROZ, Eça de. **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I, II e III.
- _____. **A tragédia da rua das Flores**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- _____. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- _____. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte; notas ao texto por Carlos Reis; posfácio Elza Mine. São Paulo: Globo, 2006. – Clássicos Globo.
- REIS, Carlos. **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queiroz**. Coimbra: Almedina, 1975.
- REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- RESENDE, Beatriz Vieira. **Lima Barreto e O Rio de Janeiro em fragmentos**. Rio de Janeiro: Ed. UNICAMP; Ed. UFRJ, 1993.
- RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma idéia**. Tradução Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1996.
- SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço – diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais – introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A casa portuguesa, uma forma de escrever Portugal: A Ilustre Casa de Ramires in MINÉ Elza; CANIATO, Benilde Justo (eds.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, 1997, p. 266-272.
- SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queiroz, o homem e a obra**. Lisboa: Arcádia, 1960.
- SOETHE, Paulo Astor. **“Ethos”, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em “Der Zauberberg” [“A Montanha Mágica”] e “Grande Sertão: Veredas”**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1999. (tese de doutorado)
- SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. Tradução Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.
- VELHO, O. G. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura**. Tradução Luís Pignatelli. Lisboa: Dom Quixote, 1984.



ANEXOS

Cronologia de obras queirozianas

Publicações e reedições de romances em vida
1876 – <i>O Crime do Padre Amaro</i> .
<p><i>Edição definitiva</i>, Lisboa, tipografia de Castro & Irmão.</p> <p>Antecede o romance uma explicação: «foi publicado em 1875 nos primeiros fascículos da <i>Revista Ocidental</i>, sem alterações, sem correções, conservando toda a sua feição de esboço, e de um improvisado»;</p> <p><i>Segunda edição</i>, inteiramente refundida e recomposta: Livraria Internacional de Ernesto Chardron (editor), Porto e Braga, 1880.</p> <p><i>Terceira edição</i> - «Cenas da vida devota» - inteiramente refundida, recomposta e diferente na forma e na ação da edição definitiva: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1889.</p>
1878 – <i>O Primo Basílio</i> .
<p><i>Primeira edição</i> impressa na tipografia de Antônio José da Silva Teixeira: Livraria Internacional de Ernesto Chardron (editor), Porto e Braga.</p> <p><i>Segunda edição</i> - «Episódio doméstico» - revista: Livraria Internacional de Ernesto Chardron (editor), Porto e Braga, também de 1878.</p> <p><i>Terceira edição</i>: Livraria Internacional de Ernesto Chardron (editor), Porto e Braga, 1887.</p>
1880 – <i>O Mandarin</i> .
<p>Primeiramente foi publicado em folhetins no <i>Diário de Portugal</i>, entre 1879-1880.</p> <p><i>Primeira e segunda edição</i> em volume impressas na tipografia de Antônio José da Silva Teixeira: Livraria Internacional de Ernesto Chardron (editor), Porto e Braga, ambas em 1880.</p> <p><i>Terceira edição</i>: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1889.</p> <p><i>Quarta edição</i>: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1900.</p>
1887 – <i>A Relíquia</i> .
<p>Foi publicada primeiramente em folhetins na <i>Gazeta de Notícias</i> do Rio de Janeiro, entre 24 de abril e 10 de junho de 1887.</p> <p><i>Primeira edição</i> em volume - «Sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da Fantasia»: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1887.</p> <p><i>Segunda edição</i>: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1891.</p>
1888 – <i>Os Maias</i> .
<p><i>Primeira edição</i> - «Episódios da vida romântica» - Volumes I e II: Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1888.</p>
1900 – <i>A Ilustre Casa de Ramires</i> . (ano da morte do escritor)
<p>Uma parte foi primeiramente publicada em folhetins, em 1897, na <i>Revista Moderna</i>, editada em Paris por Martinho Botelho.</p> <p><i>Primeira edição</i> em volume: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, Porto, 1900 – Eça de Queiroz fez a revisão das provas até a página 1346, desta edição; daí em diante as provas foram revistas pelo</p>

escritor Júlio Brandão.
Artigos
1890-1891 – <i>Uma Campanha Alegre</i> .
Em dois volumes foram reunidas as colaborações feitas por Eça para a revista <i>As Farpas</i> de Ramalho Ortigão, desde a abertura no 1º número, isto é, desde maio de 1871, até outubro de 1872. Os artigos foram revistos e, em alguns casos, até reescritos por Eça de Queiroz, que chegou a suprir um ou outro. Lisboa: Companhia Nacional editora.
Escritos com a colaboração de Ramalho Ortigão
1870 – <i>O mistério da estrada de Sintra</i> .
Cartas ao <i>Diário de Notícias</i> – publicado nesse jornal em folhetins, de 24 de julho a 27 de setembro de 1870 . <i>Primeira edição</i> em volume: Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1870 . <i>Segunda edição</i> : contém um prefácio assinado pelos dois autores, mas que deve ter sido escrito por Eça de Queiroz: Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1884 .
Prefaciou
1886 – <i>Azulejos</i> , do Conde de Arnoso (Bernardo Pinheiro Pindela).
<i>Primeira edição</i> : Porto, 1886 . <i>Segunda edição</i> : Portugal-Brasil, 1888 .
1886 – <i>O Brasileiro Soares</i> , de Luís de Magalhães.
<i>Primeira edição</i> : Porto, Livraria Chardron – editora.
1887 – <i>Luís de Camões</i> , poemeto de Joaquim de Araújo.
A carta-prefácio de Eça de Queiroz é datada de Bristol: Porto: Imprensa portuguesa.
1889 – <i>Aquarelas</i> , de João Dinis.
O prefácio de Eça de Queiroz, também é datado de Bristol: Porto: Livraria Gutenberg.
Traduziu
1891 – <i>As Minas de Salomão</i> – Rider Haggard.
Título original – <i>King Salomon's Mines</i> – Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Casa editora, Lugan & Genelioux (sucessores), Porto, 1891 .
Dirigiu
1867 – <i>Distrito de Évora</i> .
De 06 de janeiro a 28 de julho de 1867 – 60 números.
1889 - 1892 – <i>Revista de Portugal</i> .
Os 24 números foram reunidos em quatro volumes: Porto: Editores Lugan & Genelioux, sucessores de Ernesto Chardron.
1895 - 1896 – <i>Almanaque Enciclopédico</i> .
Primeiro e segundo números, para os anos de 1896 e 1897: Lisboa, Livraria de Antônio Maria Pereira, editor.
Obras Póstumas
1900 – <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i> (memórias e notas).
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Alguns fragmentos do prólogo foram publicados anteriormente no <i>Repórter</i> e na <i>Gazeta de Notícias</i> , do Rio de Janeiro. Quase todo o volume, então sob o título de <i>Cartas de Fradique Mendes</i> , foi publicado em várias páginas dos quatro volumes da <i>Revista de Portugal</i> .
1900 – <i>Dicionário de Milagres</i> e outros escritos dispersos.

Prefácio de J. T. da Silva Bastos e artigos de Melo Freitas e José Sarmiento. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, editora.
1901 – A Cidade e as Serras.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Eça de Queiroz só realizou a revisão das provas até a página 452, desta edição. As provas seguintes, por motivo da morte do escritor, foram revistas por Ramalho Ortigão.
1902 – Contos.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. A compilação e seleção dos contos foram feitas por Luís de Magalhães, autor de <i>O Brasileiro Soares</i> .
1903 – Prosas Bárbaras.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Com a introdução «Na primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz» escrita por Jaime Batalha Reis. O livro reúne a maioria dos folhetins publicados em 1866 e 1867 na <i>Gazeta de Portugal</i> .
1905 – Cartas de Inglaterra.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Cartas enviadas de Newcastle para a <i>Gazeta de Notícias</i> do Rio de Janeiro, nos anos de 1880 a 1882, com ordenação e revisão de Luís de Magalhães.
1905 – Ecos de Paris.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Crônicas escritas para a <i>Gazeta de Notícias</i> do Rio de Janeiro, nos anos de 1880 a 1894.
1907 – Cartas Familiares e Bilhetes de Paris.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Outras crônicas publicadas na <i>Gazeta de Notícias</i> do Rio de Janeiro, de 1880 a 1894, com ordenação e revisão de Luís de Magalhães.
1909 – Notas Contemporâneas.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Abrange a colaboração de Eça de Queiroz nos jornais: <i>Diário de Notícias</i> , <i>Renascença</i> , <i>Atlântico</i> , <i>Ilustração</i> , <i>Repórter</i> , <i>Gazeta de Notícias</i> , <i>Revista Moderna</i> , <i>In Memoriam</i> de Antero de Quental, <i>Almanaque Enciclopédico</i> e três prefácios; nas edições posteriores foram incluídas ainda: <i>A crítica a «Os Maias»</i> - carta a Fialho de Almeida, da <i>Revista de História</i> . Compilação de Luís de Magalhães.
1912 – Últimas Páginas.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Manuscritos inéditos de São Cristóvão, Santo Onofre, São Frei Gil, além de artigos diversos.
1925 – A Capital.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores; Aillaud, Bertrand – Lisboa – Paris. Com a introdução «Os últimos inéditos de Eça de Queiroz» escrita pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz.
1925 – O Conde de Abranhos.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores; Aillaud, Bertrand – Lisboa – Paris. Notas biográficas por Z. Zagalo; compreende ainda o manuscrito <i>A catástrofe</i> . Com a introdução «Dois manuscritos a lápis» escrita pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz.
1925 – Alves & C.^a
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores; Aillaud, Bertrand – Lisboa – Paris. Com uma «Nota prévia» escrita pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz.
1925 – Correspondência.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores; Aillaud, Bertrand – Lisboa – Paris. Com a introdução «Eça de Queiroz e Fradique Mendes» escrita pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz.

1926 – <i>O Egipto</i> – Notas de viagem.
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores; Aillaud, Bertrand – Lisboa – Paris. Com uma «Introdução» escrita pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz.
1929 – <i>Cartas inéditas de Fradique Mendes e Mais páginas esquecidas.</i>
Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores. Com um «Prefácio» escrito pelo filho do escritor com mesmo nome, José Maria d'Eça de Queiroz, antecedido de um <i>In Memoriam</i> escrito pelos editores.
1940 – <i>Novas cartas inéditas de Eça de Queiroz.</i>
Rio de Janeiro: editora Alba. Reúne cartas de Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Teófilo Braga, João de Deus, Castilho, Fialho de Almeida, Antônio Feijó e Cândido Figueiredo a Ramalho Ortigão . Publicadas primeiramente no jornal <i>Dom Casmurro</i> , do Rio de Janeiro em 3, 17 e 24 de setembro e 8 de outubro de 1938 e reunidas em volume por Álvaro Moreira e Brício de Abreu, com um prefácio deste último.
1944 – <i>Crônicas de Londres.</i>
Lisboa: editorial Avis. Novos dispersos, contribuição para o Centenário de Eça de Queiroz, com prefácio de Eduardo Pinto da Cunha, antecedido de uma «Nota dos editores».
1945 – <i>Cartas de Eça de Queiroz.</i>
Lisboa: editorial Avis. Contribuição para o Centenário de Eça de Queiroz antecidas de uma «Nota dos editores».
1948 – <i>Eça de Queiroz entre os seus.</i>
Porto: Livraria Lello & Irmão editores; Lisboa, Aillaud & Lellos Ltda. Apresentado por sua filha. Cartas íntimas da família, antecidas por algumas palavras assinadas pela filha do escritor Maria d'Eça de Queiroz e pelo filho, Antônio d'Eça de Queiroz.
1961 – <i>Cartas de Eça de Queiroz aos seus editores Genelioux e Lugan (1887-1894).</i>
Lisboa: edições Panorama. Apresentadas por Marcello Caetano.
1966 – <i>Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis</i> – cartas e recordações do seu convívio.
Porto: Livraria Lello & Irmão editores. Edição coligida e apresentada por Beatriz Cinatti Batalha Reis.
1966 – <i>Folhas soltas.</i>
Porto: Livraria Lello & Irmão editores. Edição organizada pela filha do escritor Maria d'Eça de Queiroz. Compreende algumas anotações feitas por Eça durante a sua viagem ao oriente entre 1869 e 1870.
1980 – <i>A tragédia da Rua das Flores.</i>
Lisboa: Moraes editores. Fixação do texto e notas de João Medina e Alfredo Campos Matos, com prefácio de João Medina.

Anexo B

Galeria de imagens

O objetivo deste anexo, com imagens e textos relativos à vida de Eça de Queiroz, é promover um contato mais próximo do leitor com o escritor português, mostrando vários momentos de sua trajetória, pessoas que foram essenciais nesse processo, lugares importantes.

Outras faces de Eça, algumas curiosidades sobre o homem existente além do artista (amigo fiel, esposo, pai), alguns de seus mais diletos amigos e também, pontos específicos de sua personalidade de escritor.

As referências completas das fotos aparecem ao final do anexo.

Os pais do escritor



Figura 01: Pais de Eça de Queiroz



Figura 02: Mãe – Carolina Augusta Pereira d'Eça de Queiroz

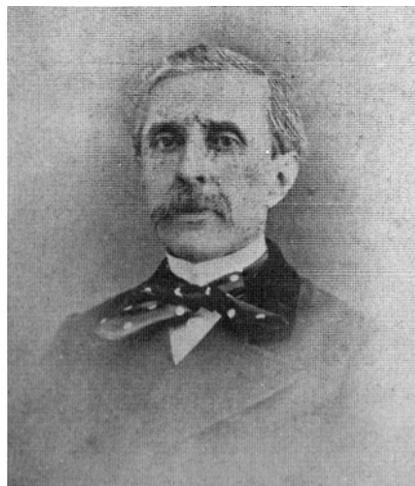


Figura 03: Pai – José Maria d'Almeida Teixeira de Queiroz

Os irmãos



Figura 04: Aurora d'Eça de Queiroz, mais conhecida por Miló. Era a irmã mais velha do escritor, primeira filha nascida após o casamento dos pais e muito querida por ele.



Figura 05: Alberto Carlos d'Eça de Queiroz. Irmão e bom companheiro do romancista, mais novo que Aurora. Relacionou-se com alguns dos amigos de Eça e colaborou no jornal *A Revolução de Setembro*. Chegou inclusive a escrever um artigo sobre a conferência proferida pelo irmão no Casino.



Figura 06: Carlos Alberto d'Eça de Queiroz, irmão mais novo do escritor, falecido jovem.



Figura 07: Henriqueta d'Eça de Queiroz Kruz. A mais novas das irmãs de Eça, casou-se com Alfredo Kruz, de família rica. Faleceu muito jovem, deixando um filho com menos de dois anos, Carlos, o *Batuchinho*, criado pela avó e pela tia Miló. Sobrinho muito querido do escritor, sempre mencionado em cartas.

Em Coimbra...



Figura 08: Universidade de Coimbra, 1865.

“Em Coimbra, na ardente e fantástica Coimbra do meu tempo...” (Cartas Familiares)



Figura 09: Eça de Queiroz ator do Teatro académico. Caricatura de Paulo Monteiro.



Figura 10: Antero de Quental em 1864.

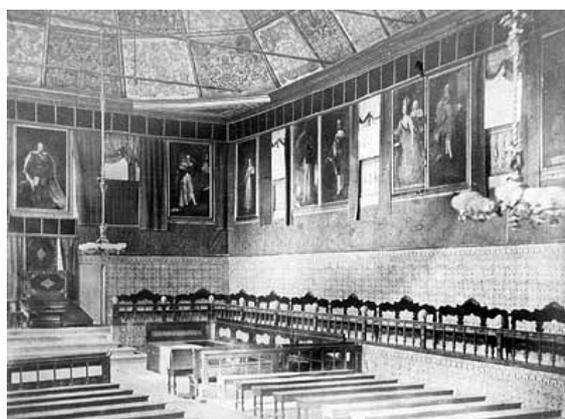


Figura 11: Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra em 1870.



Figura 12: Teófilo Braga em 1864.

Primeiros tempos em Lisboa



Figura 13: Rossio, Lisboa, 1890.

“Com a minha carta de bacharel num canudo, trepei enfim um dia para o alto da diligência, dizendo adeus às veigas do Mondego [...]. Enfim cheguei à capital de Portugal!” (O Francesismo, in Últimas Páginas)



Figura 14: Eça de Queiroz na mocidade, por volta dos 22 anos



Figura 15: Jaime Batalha Reis em 1866.



Figura 16: Eça de Queiroz em 1870.



Figura 17: Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão em Lisboa.



Figura 19: Oliveira Martins, por volta de 1870.



Figura 20: Capa de "As Farpas".
Publicação dirigida por Ramalho Ortigão, na qual Eça colaborou entre 1871 e 1872. Seus textos foram compilados posteriormente sob o título de *Uma Campanha Alegre*.



Figura 18: Ramalho Ortigão.
"Eu conheci-o antes das Farpas, - escreve Eça, - já tinha então as qualidades eminentes de corpo e de coração: era forte, era são, era bom, era alegre; mas dos cabelos aos bicos dos sapatos, era, em cada polegada, um literato". ("Ramalho Ortigão" texto de 1878, in *Notas Contemporâneas*)



Figura 21: O Conde de Resende (Luís de Castro Pamplona) com quem Eça viajou pelo oriente entre outubro de 1869 e janeiro de 1870. Juntos assistiram à inauguração do Canal de Suez.

Caricaturas feitas por Eça



Figura 22: Ramalho Ortigão visto por Eça. Desenho feito pelo escritor num álbum pertencente à sua família.



Figura 23: Autocaricatura.

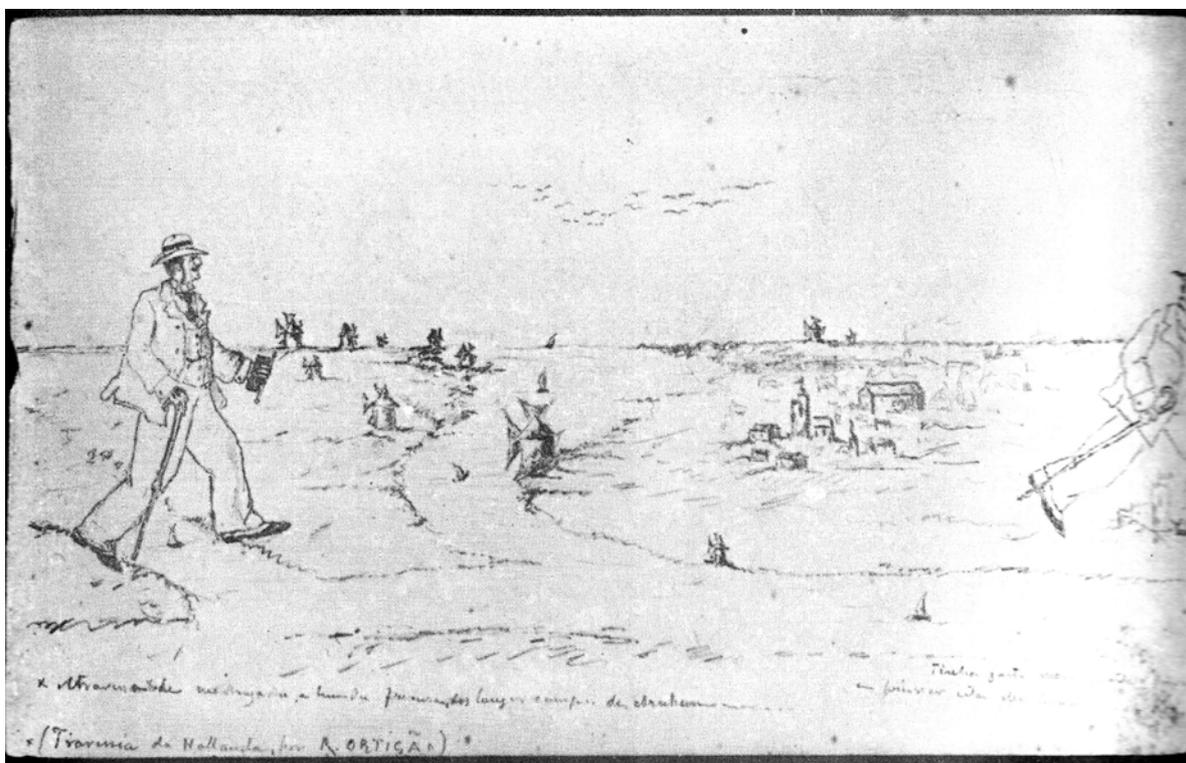


Figura 24: Travessia da Holanda por Ramalho Ortigão. Outro desenho no mesmo álbum. Uma brincadeira de Eça com o amigo, quando este escrevia o seu romance *A Holanda*, publicado em 1885.

Cônsul em Havana, Cuba

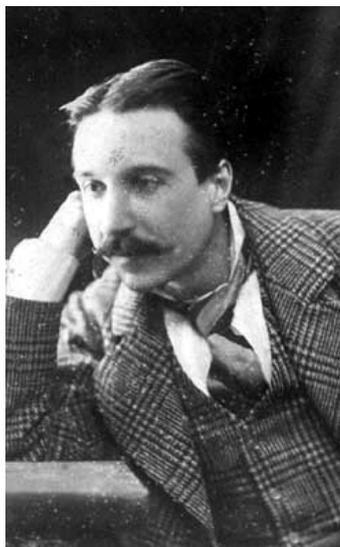


Figura 25: Eça em 1873. Havana.



Figura 26: Eça em 1873. Havana.



Figura 27: Eça em 1873. Período em que era cônsul em Havana.



Figura 28: Eça de Queiroz em um hotel em Montreal, Canadá, em meados de 1873, quando de sua viagem à América do Norte.

Sobre sua estada em Havana:

“Detesto-a, esta cidade esverdeada e milionária, sombria e ruidosa – este depósito de tabaco, este charco de suor, este estúpido paliteiro de palmeiras! [...] Desculpe a minha cólera – mas ela nasce de um tédio sem limites e de um despeito cruel: o despeito de me sentir um pobre diabo de artista, encaixado numa função oficial, e de ter de pautar o senso artístico pelo código consular. Querido, estou furioso – e tenho de responder a quatro chinês que me estão explicando – em chinês – o que querem. Adeus.”

(Carta a Ramalho Ortigão, de 1873)

“Eu, na Havana, era apenas pago pelos chinês, pelos serviços que lhes fazia; pagavam-me bem, honra seja feita aos chinês, e deram-me uma bengala de castão de ouro! É verdade que eu, pelo menos por alguns anos futuros, garanti-lhes mais pão e menos chicote”.

(Carta a Ramalho Ortigão de 28 de novembro de 1878)

Início da carreira literária como romancista

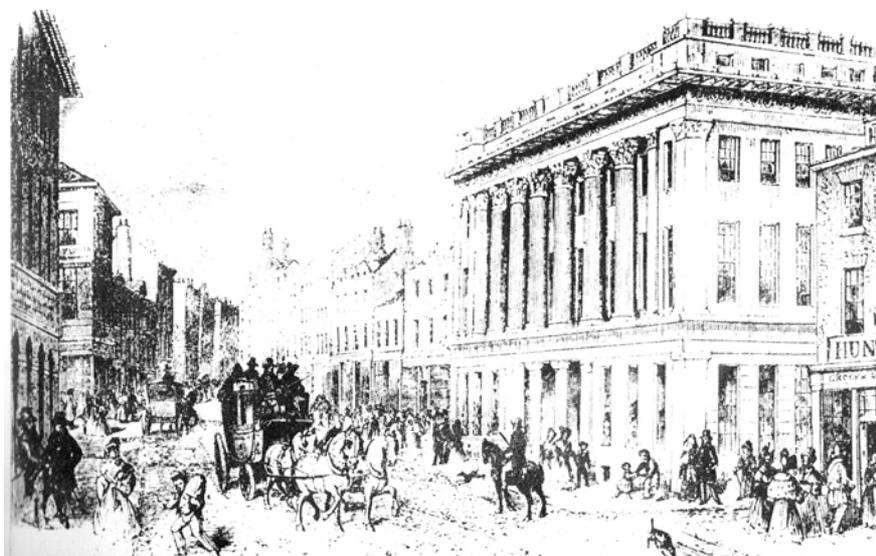


Figura 29: Newcastle-on-Tyne.

"Saberás que Newcastle, onde há perto de 100 mil operários, é o centro socialista da Inglaterra? Estou no foco. É desagradável o foco". (Carta a Batalha Reis, de 6 de janeiro de 1875)



Figura 30: Eça de Queiroz em 1878.



Figura 31: Ernesto Chardron, editor do escritor.

NOVAS PUBLICAÇÕES

ERNESTO CHARDRON
PORTO—EDITOR

EÇA DE QUEIROZ

SCENAS PORTUGUEZAS

As scenas portuguezas são uma série de 12 estudos sobre a vida contemporanea em Portugal. Cada romance tem uma acção propria e um desenvolvimento proprio, mas os 12 volumes formam no seu todo uma analyse geral da moderna sociedade portugueza.

Os volumes são publicados mensalmente e constam de 200 paginas cada um.

Estão em preparação :

I A capital.
II O milagre de Valle de Reriz.
III O conspirador Mathias.

A' VENDA

O PRIMO BAZILIO
(EPISODIO DOMESTICO)

UM VOLUME DE MAIS DE 600 PAGINAS

PREÇO 15000 RÉIS

Figura 32: Anúncio das Cenas Portuguezas feito pela Livraria Chardron em 1878.

O Casamento



Figura 33: Grupo dos cinco. Da esquerda para a direita: Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro. Foto tirada no Porto em 1884.



Figura 34: Eça de Queiroz, por Rafael Bordalo Pinheiro, 1880.



Figura 35: Emília de Castro Pamplona em 1880, seis anos antes do seu casamento com Eça.



Figura 36: Eça de Queiroz no dia de seu casamento: 10 de fevereiro de 1886. *“Há meses apenas, separamo-nos meros amigos, aparentemente [...]. E eis que, quase de repente, e sem transição como nos sonhos, nos encontramos com os nossos destinos ligados um ao outro para sempre!”*

(Carta a Emília, de 14 de setembro de 1885)

A Família



Figura 37: Emília de Castro Pamplona d'Eça de Queiroz, em 1886.



Figura 38: O casal em sua casa em Bristol.



Figura 49: Casa em Vashni Lodge onde Eça e Emília viveram em Bristol.



Figura 40: Eça e a primogênita Maria em Torquay, Inglaterra, em 1887.

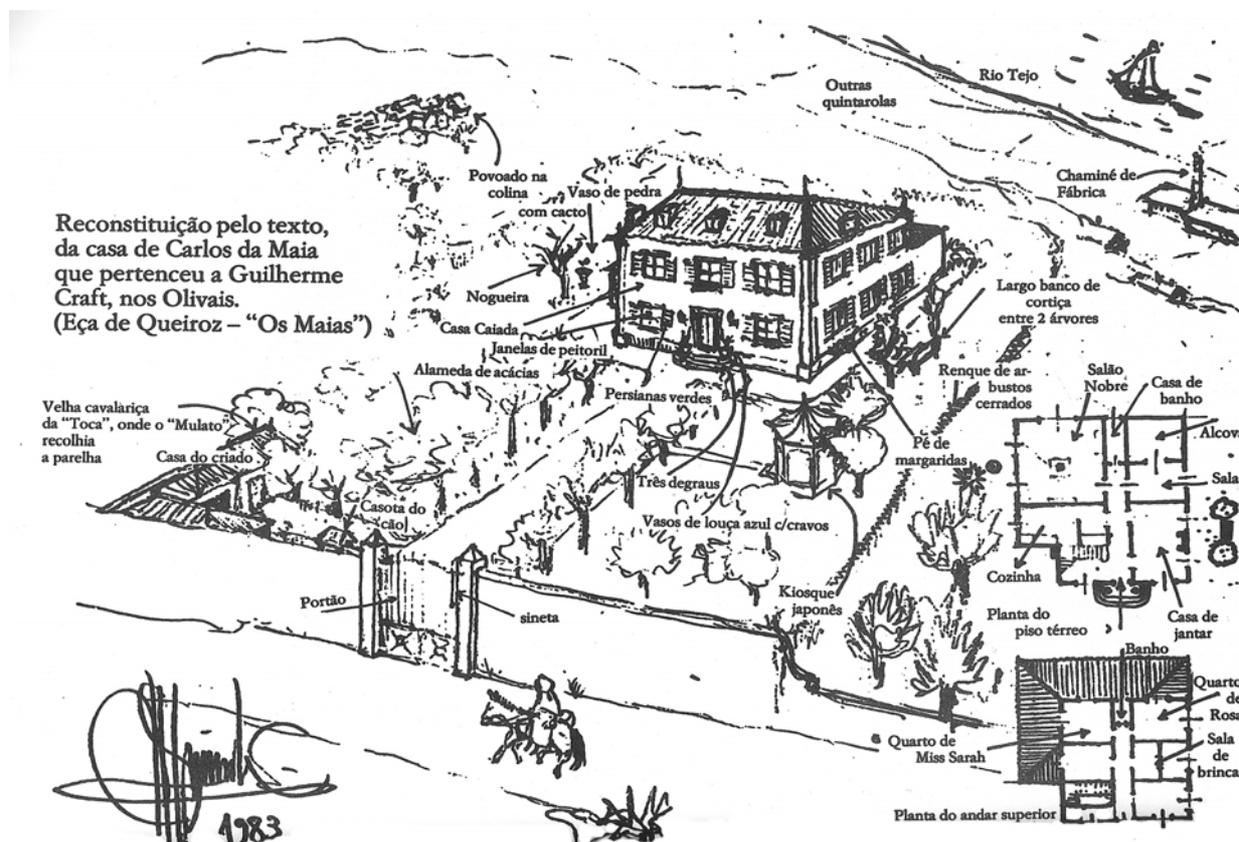


Figura 41: A Toca, quinta de Craft, alugada por Carlos da Maia. Desenho feito pelo arquiteto Eduardo Martins Bairrada, com base no texto dos Maias, publicado em 1888.



Figura 42: Emília com o segundo filho, José Maria, em 1888.



Figura 43: Emília com os quatro filhos. Da esquerda para a direita: Alberto, Antônio, José Maria e Maria.

Cônsul em Paris



Figura 44: Residência onde morou o escritor em Paris, com a família. Essa é a primeira das casas em Neuilly, número 32, Rue Charles Laffitte.



Figuras 45 e 46: Os amigos brasileiros de Eça: Domício da Gama (esquerda) e Eduardo Prado (direita).



Figura 47: Domício da Gama e Eça de Queiroz, vestido com a cabaia chinesa, presente do amigo Bernardo, Conde de Arnos. Estão no jardim da residência de Neuilly, Paris, em 1889.



Figura 48: Eça de Queiroz vestido com a cabaia. *“Recebi, há pouco, a suntuosa “cabaia”, e foi já revestido com ela, risonho e grave, que provei o chá da Terra das Flores. Com certeza me trouxeste da china um presente esplêndido!”*
(Carta ao Conde de Arnos, domingo, 1889)



Figura 49: Eça e a esposa Emília nos jardins de Neuilly.



Figura 50: Carlos Mayer e Eça de Queiroz nos jardins da casa da Avenue du Roule, Neuilly, Paris.



Figura 51: Mesa de trabalho do escritor, hoje na Quinta da Vila Nova em Tormes, atual Fundação Eça de Queiroz.



Figura 52: Eça na sua sala de trabalho na casa da Avenue du Roule, Neuilly.

“Lembro-me da ordem meticulosa em que andava tudo quanto era de meu Pai! No escritório, o nosso criado Charles, só tocava com o máximo respeito em livros e papéis, no terror de lhes trocar o lugar. Quantas vezes vi meu Pai, com um pequeno plumeau ou uma vassoura verde, espanando os seus queridos livros e gravuras! Sobre a alta mesa de trabalho viviam na mesma ordem o tinteiro, três “bichos” pesa-papéis, o limpa-penas, o castiçal de louça e a jarrinha com uma flor, que minha Mãe arranjava sempre, com a sua graça especial”.

(Maria d'Eça de Queiroz de Castro, in *Eça de Queiroz entre os seus*)



Figura 53: Sala de trabalho do escritor.



Figura 54: Residência Avenue du Roule, Neuilly, Paris.



Figura 55 : Eça nos jardins da casa, 1893.

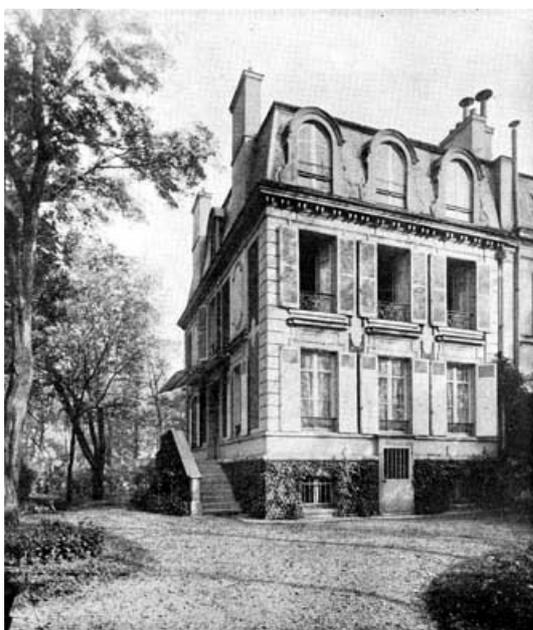


Figura 56: Residência Avenue du Roule.

“Nem o jardim era tão grande, nem a casa tão pitoresca como a da rue Charles Laffitte, mas tinha, sem dúvida, o seu encanto, e depressa nos conquistou a todos. No rés-do-chão, alto, estavam as salas; no primeiro andar os quartos de dormir; no segundo o escritório e quarto de vestir de meu Pai e a sala das brincadeiras, em perpétua desordem. Aí, havíamos nós de passar os últimos anos da nossa estada em França, e meu Pai os últimos da sua vida”.

“Vejo-o ainda, de volta do Consulado, de chapéu alto, bota de polimento, uma das mãos no bolso do paletó, segurando a bengala erguida – e eu a correr pela rua da entrada, indo desarranjar essa perfeita elegância num exuberante e terníssimo abraço! E nunca achou demasiado, nunca marcou impaciência pela linha perdida do seu chapéu alto, e, agarrando eu na bengala, era a minha mão que ele metia na sua algibeira”.

(Maria d'Eça de Queiroz Castro, in *Eça de Queiroz entre os seus*)

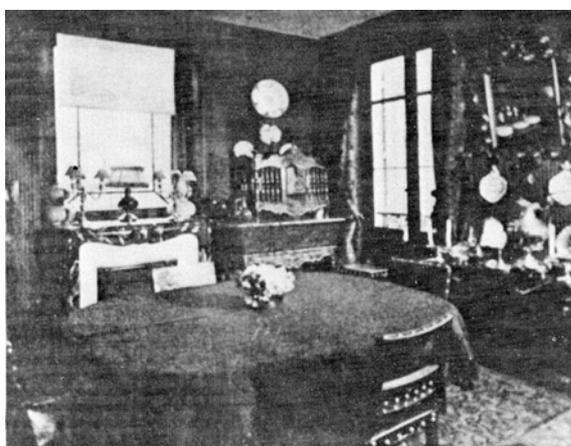


Figura 57: Sala de jantar, tal qual apareceu na *Revista Moderna*, no número dedicado a Eça de Queiroz, de 1897.



Figura 58: Sala de estar, tal qual apareceu na *Revista Moderna*, no número dedicado a Eça de Queiroz, de 1897.

Eça de Queiroz com os filhos



Figura 59: Eça de Queiroz e os filhos Maria e José Maria.



Figura 60: Eça e o filho José Maria em Forest par Chaumes, 1899.

“Depois do jantar, de comer o torrão de açúcar embebido em café, um canard, apareciam os livros de estampa e os olhares suplicantes... Então, o conto maravilhoso encantava-nos novamente. E os amigos chegavam, e nós íamos para a cama...”

(Maria d'Eça de Queiroz de Castro, in *Eça de Queiroz entre os seus*)

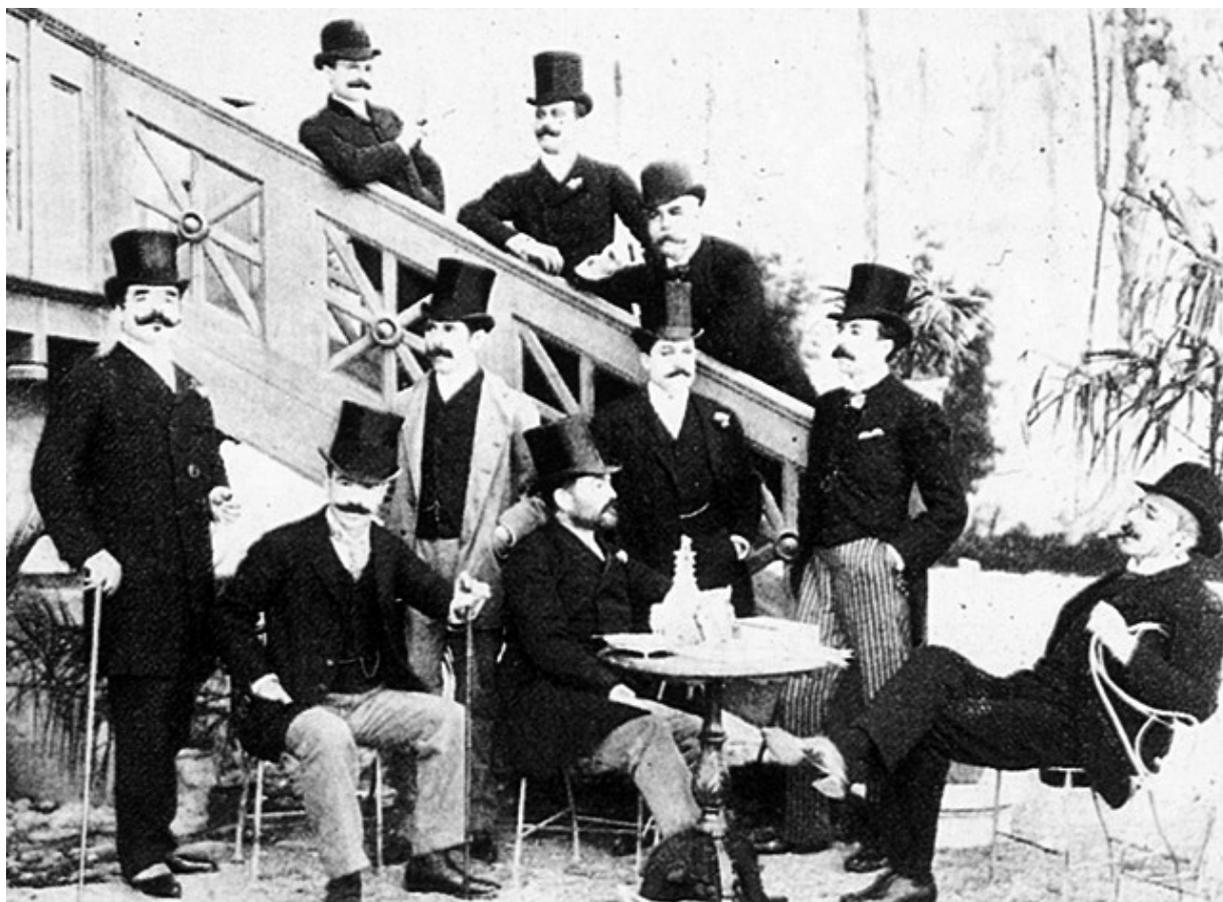


Figuras 61 e 62: Eça e a filha Maria em Forest par Chaumes, 1899.



Figura 63: Eça com os filhos Maria e José Maria em Val-André, por volta de 1895.

Os Vencidos da Vida



“Foi em fins de 1887, ou princípios de 1888, que se formou, de geração quase espontânea, o concílio famoso dos Vencidos da Vida”.

(Antônio Cabral, *Eça de Queiroz*)

“O amável Correio da Manhã, fazendo hoje o retrato social dos Vencidos da Vida, um por um, para lhes contestar esse título acabrunhante, continua a engrossar o ruído de publicidade que a imprensa tem erguido ultimamente em torno deste grupo jantante, com considerável desgosto dos homens simples que o compõem [...]. Mas que o querido órgão, nosso colega, reflita que, para um homem o ser vencido ou derrotado na vida depende, não da realidade aparente a que chegou – mas do ideal íntimo a que se aspira”.

(resposta de Eça publicada no jornal *O Tempo*)



Figuras 64 e 65: Os Vencidos da Vida. O grupo foi formado por alguns amigos que começaram a reunir-se para o jantar, primeiro no Café Tavares e, depois, no Hotel Bragança, por vezes em casa de algum deles. Eram onze: o Conde de Arnoso (Bernardo), Carlos Mayer, Carlos Lobo d'Ávila, o Conde de Ficalho, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Antônio Cândido, o Conde de Sabugosa, Guerra Junqueiro, marquês de Soveral e Eça de Queiroz, quando se encontrava em Lisboa. As reuniões mais assíduas e comentadas deram-se em 1889, dissolvendo-se o grupo em 1893.

Desenhos feitos por Eça de Queiroz



*Comam em pazem a tua vida,
benedito Prado! com amor próprio
e a san o grande do Matadouro
de Dama, o museum, e eu
Quero*

*N'ute glório dia, que a História
lembra, 27 de Fevereiro.*

Figura 66: Desenho e saudação de Eça a Eduardo Prado, pelo seu aniversário.

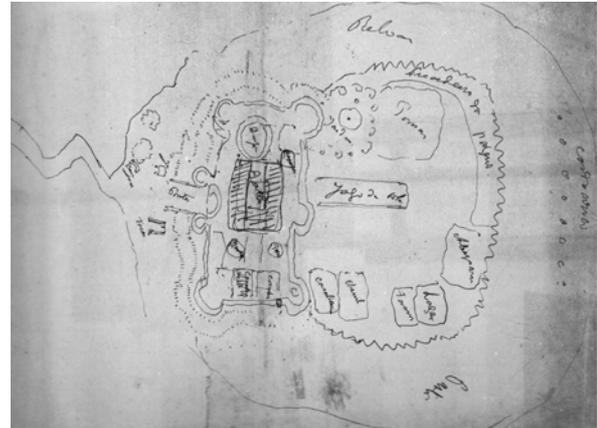
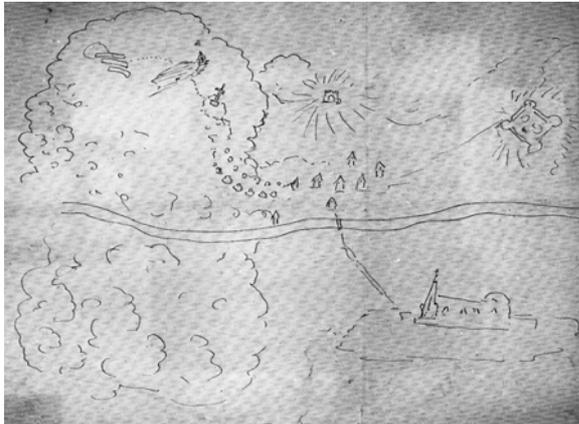


Figura 67 e 68: Desenhos feitos por Eça quando escrevia a hagiografia sobre São Cristóvão.



Figura 69: O príncipe D. Pedro comendo o coração de Pêro Coelho. O texto que acompanhava a gravura foi escrito em conjunto pelo romancista, sua mulher Emília, a cunhada Benedita e o poeta brasileiro Olavo Bilac, numa noite em Neuilly, em 1890.

(Heitor Lyra, *O Brasil na Vida de Eça de Queiroz*)

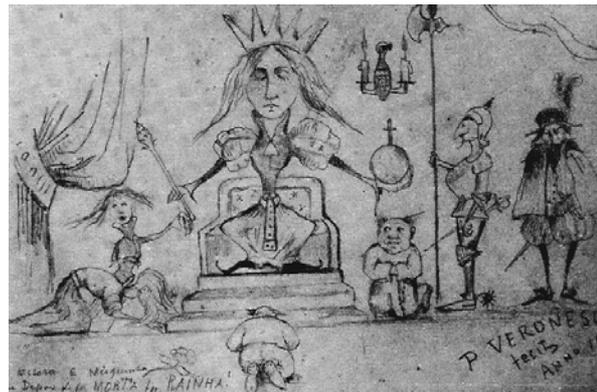


Figura 70: “A mísera e mesquinha, que depois de morta foi rainha”. Eis alguns versos originais de Eça, que atribui, por exemplo, estes a D. Pedro: “Casar com ela? Por que não? Inês / Não nasceu no curral de um abegão; / O sangue que roseia a sua tez / Vem das veias do duque de Aragão”. Esta réplica de D. Pedro termina com estes versos também de autoria de Eça: “Foi-se. Acabou-se. O meu amor profundo / Será fiel às juras que juramos / Que me pertença Inês, e com mil demos / Acabe o Reino e que rebente o Mundo!” Este desenho, juntamente com os versos, foram feitos na mesma noite em Neuilly.

Fotografias tiradas e reveladas por Eça



Figura 71: Foto da filha Maria em Neuilly.



Figura 72: Foto do escritor A. Frazão, Visconde de Alcaide. Na base tem escrito pelo próprio punho do romancista: "Eça de Queiroz, photographo"



Figura 73: Foto do Visconde de Alcaide com a bicicleta.



Figura 74: Foto dos empregados da família: Charles e Marie, na casa da Avenue du Roule, 1898.

"A fotografia interessou-o também durante algum tempo; comprou uma máquina e andava pelo jardim fotografando tudo o que se lhe apresentava. Fotografava a tudo e a todos: amigos, criados, objetos, folhas, além da própria família em vários momentos em Neuilly ou na praia. Ele mesmo revelava as chapas com notável paciência numa câmara escura improvisada, onde só de vez em quando éramos admitidos por muito especial favor".

(José Maria, filho, citado in Miguel Mello, *Eça de Queiroz*)

As Revistas

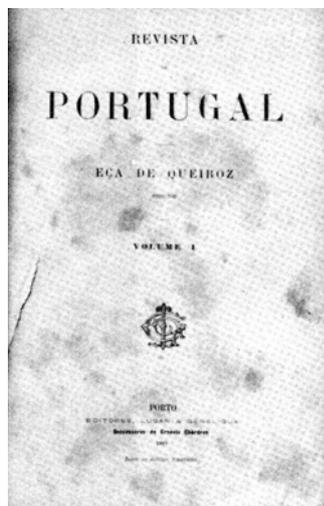


Figura 75: Frontispício do primeiro volume da *Revista de Portugal*, de julho de 1889. A Revista circulou, de forma irregular, entre os anos de 1889 e 1892.

“É uma Revista – uma grande Revista, nas proporções da Revista dos Dois Mundos, uma obra de caráter nacional [...]. Eu desejo fazer dessa publicação, querendo Deus, uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o que há de melhor, em todas as especialidades, e mostrando enfim que Portugal não é tão estúpido como por aqui se pensa”.

(Carta a Oliveira Martins, de 15 de agosto de 1888)

“A Revista de Portugal é um documento precioso da vida cultural portuguesa do século passado [...]. Nela colaboraram, entre outros, Oliveira Martins, Antero de Quental, Moniz Barreto, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão [...], e os brasileiros Eduardo Prado, Medeiros de Albuquerque e Oliveira Lima”.

(Ernesto Guerra da Cal, in *Bibliografia Queirociana*)



Figura 76: Capa da *Revista Moderna*.



Figura 77: Capa da *Revista Moderna*.

“Este periódico foi fundado pelo jovem brasileiro Martinho Carlos de Arruda Botelho, filho dos condes de Pinhal. Botelho foi o diretor oficial da revista – e seu administrador.

Lançada a 5 de maio de 1897, irá findar dois anos mais tarde. Eça teve um importante papel no planejamento da revista, na fundação e na orientação, atuando de fato quase como seu diretor literário, além de lhe dar vida com o seu prestígio de escritor. Nela imprimiu a terceira versão inacabada de *A Ilustre Casa de Ramires*, além de vários contos e crônicas”.

(Ernesto Guerra da Cal, in *Bibliografia Queirociana*)

“Seria uma publicação periódica projetada por Eça e Alberto de Oliveira, que se atribuíram as funções de diretor e secretário de redação, respectivamente – durante umas férias do primeiro em Lisboa, em 1894. A base financeira foi oferecida pelo editor lisboeta Antônio Maria Pereira, mas ficou apenas como um projeto”.

(Ernesto Guerra da Cal, in *Bibliografia Queirociana*)



Figura 78: Primeira capa projetada por Columbano para a revista *O Serão*.



Figura 79: Segundo projeto feito sob indicações do escritor.

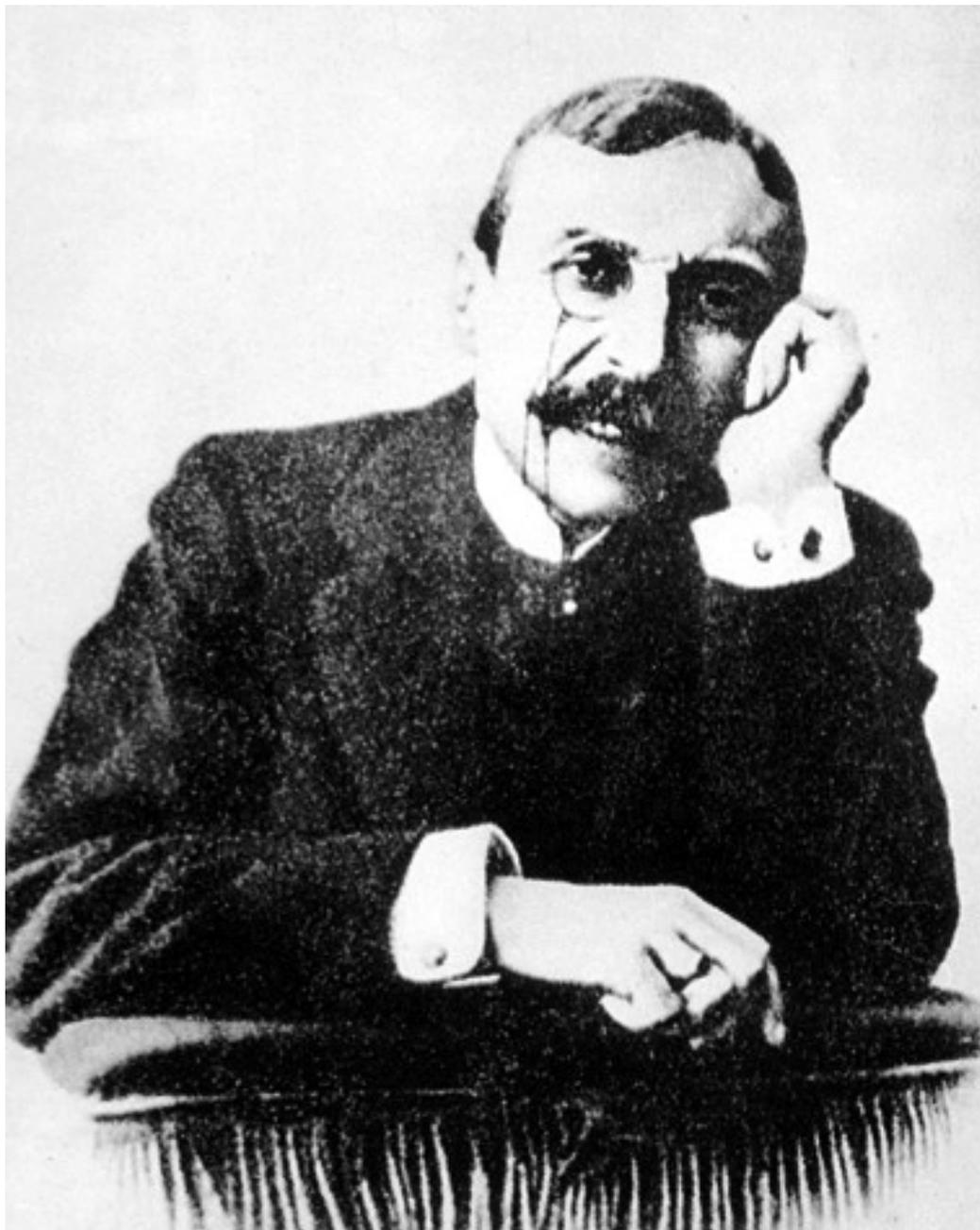


Figura 80: Eça de Queiroz (1845-1900)

“Ficará para sempre o prazer delicado de ler os livros de Eça de Queiroz; mas perdeu-se o prazer, ainda talvez maior, de o ouvir, quando ele contava, quando ele representava algum personagem que quisesse imitar ou a que quisesse dar vida. Parecia, com o seu forte e inesperado poder de expressão, de imagem, de réplica, de graça, o representava duma raça especial diversa da portuguesa, ou de qualquer outra, falando em Português, uma língua nova”.

(Jaime Batalha Reis, prefácio às *Prosas Bárbaras*)

Fontes das imagens

ALVES, Dário Moreira de Castro. **Era Lisboa e chovia**: roteiro cultural, histórico, literário e sentimental de Lisboa a partir da obra de Eça de Queiroz. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

Figura 80 | Folha de rosto.

AMARAL, Eloy do; MARTHA, Cardoso (org.) - **Eça de Queiroz In Memoriam**. Lisboa: Parceria Pereira, 1922.

Figura 72 | Entre as páginas 166 e 167. | **Figura 78** | Entre as páginas 40 e 41.

Biblioteca Nacional de Lisboa

Site: <http://purl.pt/93/1/biobibliografia/index.html> (acesso dia 16 de dezembro de 2007)

Figura 08 | http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/imagoteca/univ_imagoteca.html

Universidade de Coimbra - 1865

Fotografia, A. desconhecido, ca. 1865; IMAGOTECA (U.C.)

Figura 11 | http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/res3421v/res3421v_1871_p64.html

Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra

Fotografia, A. desconhecido, ca 1870, in *Panorama Fotográfico de Portugal*, Coimbra [1871], p. [64]; BN Res. 3421 V.

Figura 19 | http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/e4_62/e4_62_3_1rosto.html

Oliveira Martins

Fotografia, A. desc.; FEQ.

Figura 30 | <http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/res4408/res4408.html>

Eça de Queirós, época de *O Primo Basílio*

Fotografia, A. desc., 1878, in *O Primo Basílio*, 2ª ed., 1878; BN Res. 4408 P.

Figura 42 | <http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/feq099/feq099.html>

Emília de Castro com o filho José Maria

Fotog., A. Filon, s.d.; F.E.Q. 99

Figura 56 | http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/pp5071a/pp5071a_p304.html

Casa de Neuilly

Fotografia, A. desc., 1897, in *Revista Moderna*, 1897 (20 Nov.), p. 304; BN PP. 5071 A.

BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Palavra e imagem**. Lisboa: Inapa, 1988.

Figura 01	Página 33	Figura 40	Página 236
Figura 02	Página 37	Figura 41	Página 245
Figura 03	Página 36	Figura 43	Página 284
Figura 04	Página 39	Figura 44	Página 267
Figura 05	Página 38	Figura 45	Página 169
Figura 06	Página 38	Figura 46	Página 169
Figura 07	Página 39	Figura 47	Página 169
Figura 09	Página 62	Figura 48	Página 319
Figura 10	Página 50	Figura 49	Página 277
Figura 12	Página 54	Figura 50	Página 318
Figura 13	Página 88	Figura 51	Página 273
Figura 14	Página 65	Figura 52	Página 298
Figura 15	Página 68	Figura 53	Página 299
Figura 16	Página 100	Figura 54	Página 288
Figura 17	Página 136	Figura 55	Página 314

Figura 18	Página 102	Figura 57	Página 299
Figura 20	Página 118	Figura 58	Página 299
Figura 21	Página 89	Figura 59	Página 324
Figura 22	Página 138	Figura 60	Página 325
Figura 24	Página 139	Figura 61	Página 326
Figura 25	Página 177	Figura 62	Página 326
Figura 26	Página 177	Figura 63	Página 286
Figura 27	Página 127	Figura 64	Página 255
Figura 28	Página 181	Figura 65	Página 255
Figura 29	Página 187	Figura 67	Página 290
Figura 31	Página 194	Figura 68	Página 290
Figura 32	Página 200	Figura 69	Página 273
Figura 33	Página 155	Figura 70	Página 273
Figura 34	Página 199	Figura 71	Página 323
Figura 35	Página 225	Figura 73	Página 317
Figura 36	Página 227	Figura 74	Página 325
Figura 37	Página 217	Figura 75	Página 254
Figura 38	Página 276	Figura 76	Página 296
Figura 39	Página 232	Figura 77	Página 296

COELHO, Vicente de Faria. **Eça de Queiroz: Poesias**. [SI]: Almeida Marques, 1973.

Figura 66 | Página 55

Revista Colóquio Letras, Fundação Calouste Gulbenkian

Site: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=98> (acesso dia 24 de agosto)

Figura 23 | "Autocaricatura de Eça [desenho]" / Eça de Queirós. In: *Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca* / Ofélia Paiva Monteiro. Ilustração, n.º 98, Jul. 1987, p. 51.