

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO:
UMA ABORDAGEM DE ROMANCES QUEIROSIANOS.**

TESE DE DOUTORADO

Raquel Trentin Oliveira

**Santa Maria, RS, Brasil
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO:
UMA ABORDAGEM DE ROMANCES QUEIROSIANOS.**

por

Raquel Trentin Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de
Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM-RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientadora: Prof. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense

**Santa Maria, RS, Brasil
2008**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO:
UMA ABORDAGEM DE ROMANCES QUEIROSIANOS**

elaborada por
Raquel Trentin Oliveira

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense
(Presidente/Orientador)

Prof^a. Dr. Elza Assumpção Miné (USP)
Primeira examinadora

Prof^a. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios (PUC-RS)
Segunda examinadora

Prof. Dr. Pedro Brum Santos (UFSM)
Terceiro examinador

Prof. Dr. Orlando Fonseca (UFSM)
Quarto examinador

Santa Maria, 10 de dezembro de 2008.

A meu pai

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo subsídio financeiro que favoreceu o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela viabilização de minha vida acadêmica na instituição.

À professora Sílvia Paraense, toda a minha gratidão pelo compromisso especial com a minha formação.

A todos os meus professores, pelas contribuições, diretas ou indiretas, a esta tese.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor e pela confiança.

Aos meus amigos, pela escuta e a torcida.

À Luiza, pela paciência, o companheirismo e o carinho.

Ao Sandro, pela compreensão e o apoio nas horas em que a dedicação ao trabalho roubou todo o meu tempo.

*“É que o mundo de fora
também tem o seu ‘dentro’,
daí a pergunta, daí os
equívocos. O mundo de fora
também é íntimo.
Quem o trata com cerimônia
e não o mistura a si mesmo
não o vive e é quem
realmente o considera
‘estranho’ e ‘de fora’.
A palavra ‘dicotomia’ é uma
das mais secas do
dicionário.”*

(Clarice Lispector)

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO: UMA ABORDAGEM DE ROMANCES QUEIROSIANOS

Autora: Raquel Trentin Oliveira
Orientador: Prof^a. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 10 de dezembro de 2008.

Esta tese dedica-se a estudar a configuração do espaço na narrativa, tomando como objetos de análise os romances **O crime do padre Amaro** (1875), **O primo Basílio** (1878) e **Os Maias** (1888), de Eça de Queirós. O desenvolvimento do estudo recai sobre o estatuto ficcional do espaço no texto literário, a percepção do espaço e as funções que assume na estrutura e na semântica da narrativa. São esses, respectivamente, os assuntos sobre os quais giram os três capítulos desta tese. A análise estabelecida busca demonstrar que o espaço, pelos processos de seleção e combinação de que participa e especialmente por constituir o campo de experiência de sujeitos ficcionais, ganha uma natureza diferenciada; que a conformação do espaço nos romances em estudo está estreitamente ligada à percepção das personagens; também que o espaço pode assumir diversas funções na narrativa, apoiando o desenvolvimento da intriga, a caracterização das personagens e a ampliação dos significados do relato.

Palavras-chave: romance; Eça de Queirós; espaço ficcional; percepção espacial; funções do espaço.

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

THE CONFIGURATION OF SPACE: AN APPROACH TO EÇA DE QUEIROS'S NOVELS

Author: Raquel Trentin Oliveira
Adviser: Prof. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense
Date and Place of Presentation: December 10, 2008.

This work presents, as its central concern, a study of the configuration of the narrative space in the novels **O Crime do padre Amaro** (1875), **O Primo Basílio** (1878) e **Os Maias** (1888), by Eça de Queirós. The development of the analysis sheds light upon the fictional form held by the space in the literary text, the perception of space and the ways it operates on the structure and on the semantics of the narrative. These are the major issues which constitute the content of each of the three chapters of this thesis. The analysis made tries to demonstrate that the space acquires a distinguishing nature through the combination and selection processes in which it participates and, primarily, due to the fact that it constitutes the field of experience for fictional subjects. This analysis also stresses the close link between the configuration of the novel's space and the characters' perception; moreover, it shows that the space may develop different roles in the narrative since it provides support to the narrative conflict, to characterization, as well as it expands the meanings of the text.

Keywords: novel; Eça de Queirós; fictional space; spatial perception; the space's roles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 O ESTATUTO FICCIONAL DO ESPAÇO	23
1.1 Considerações teóricas sobre a natureza do espaço ficcional.....	23
1.2 O estatuto ficcional dos lugares representados em <i>O primo Basílio</i> e em <i>Os Maias</i> ...	37
2 O ESPAÇO PERCEBIDO NO ROMANCE	54
2.1 Ponto de partida teórico.....	54
2 A percepção do espaço nos romances de Eça de Queirós.....	59
3 FUNÇÕES DO ESPAÇO ROMANESCO	88
3.1 Apresentação.....	88
3.2 Funções do espaço em <i>O crime do Padre Amaro</i> , <i>O primo Basílio</i> e <i>Os Maias</i>	92
3.2.1 Aspectos narratológicos.....	92
3.2.1.1 Da relação do espaço com o desenvolvimento das ações no tempo.....	92
3.2.1.1 Da relação do espaço com as personagens.....	114
3.2.2 Aspectos metafóricos e simbólicos do espaço.....	135
CONCLUSÃO	177
BIBLIOGRAFIA	191

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é pensar a construção do espaço romanesco e o seu funcionamento na estrutura da narrativa de *Eça de Queirós*. Um dos problemas fundamentais enfrentados por trabalhos sobre o espaço em literatura é o da definição de seu objeto. O espaço é entendido sob pontos de vista diversos¹, muitas vezes revelando-se imprecisão conceitual e metodológica.

Nesta tese prevalece o interesse pela representação do espaço no texto enquanto composição de lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação. O professor Paulo Astor Soethe² critica esse tipo de abordagem, afirmando que não dá conta de esclarecer a

¹ O professor Luis Alberto Brandão Santos (Espaços literários e suas expansões. *Aletria*. v. 15, UFMG, jan.-jun. de 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: março de 2008) apresenta uma sistematização dos diferentes tipos de abordagens do espaço nos estudos literários atuais. Segundo ele, predominam quatro modos de entender o assunto: 1) o que se interessa pela representação do espaço no texto, entendendo-o como “cenário”, ou seja, lugar de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação; 2) o que se preocupa com procedimentos formais, ou de estruturação textual, considerando de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade; 3) o que se centra na análise do ponto de vista, focalização ou perspectiva, a partir da idéia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão; 4) o que se volta para a espacialidade própria da linguagem verbal, afirmando que a palavra é também espaço.

² **Ethos, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*. Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

natureza e o sentido último do espaço na literatura. No entanto, pergunto-me: se não considerássemos o espaço narrativo como meio geográfico e social onde se desenvolve a ação, se não valorizássemos os aspectos físicos (os locais, os objetos, os corpos e superfícies, etc.) percebidos pelas personagens ou pelo narrador, não estaríamos nos apoiando em um conceito um tanto vago de espaço, o que dificultaria sua análise? Também com essa preocupação, Osman Lins salienta:

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários³.

É claro que uma análise centrada unicamente no cenário, sem entendê-lo em interdependência com a percepção dos sujeitos, perderia muito em eficácia, como o próprio professor Paulo Astor Soethe menciona. Assim, levantei alguns limites para a minha abordagem, considerando mais ou menos o seguinte. As personagens que falam em um romance ou das quais o narrador nos fala estão em algum lugar. Todavia, não se fala, não se age do mesmo modo num salão, numa cozinha, num bosque ou num deserto; assim as ações e as falas das personagens entram em relação (em acordo ou desacordo) com um determinado lugar. Cada lugar tem suas qualidades próprias: primeiramente, como no teatro antigo, bastava uma tabuleta: “lugar magnífico”, “bosque encantador”, “floresta horrível”; mas o desenvolvimento da literatura traz consigo a preocupação em definir um tipo de lugar, dar pormenores que ofereçam uma amostra do cenário, referir um objeto, um móvel que indique a

³ OSMAN, Lins. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 69.

espécie de ambiente. Tais objetos exigem uma disposição – mais, ou menos completa; mais, ou menos ordenada – que é dada mediante a atuação de um sujeito sobre os lugares ou pelo modo como este sujeito percebe um ambiente ou uma paisagem. E a própria maneira como percebe ou dispõe os objetos diz muito desse sujeito e de sua situação particular. É, muitas vezes, igualmente necessário estabelecer uma noção do modo como diferentes lugares se ligam num espaço mais vasto: de que forma os quartos de uma casa se relacionam com esta casa, esta casa se relaciona com o bairro onde se localiza e tal bairro com a cidade onde se situa, por exemplo. E são, principalmente, os trajetos percorridos por certos sujeitos que constroem essa noção. Os percursos das personagens no espaço são escolhas que também ganham significado na estrutura da narrativa.

Portanto, acredito que o estudo minucioso da construção e do funcionamento do espaço na estrutura e na semântica da narrativa é fundamental, inclusive para se chegar a compreender as implicações ideológicas, antropológicas, culturais e estéticas que subjazem à configuração de determinada obra.

Sobre as demais categorias da narrativa, temos um bom número de referências que oferecem instrumental amplo e interessante para lidar com a construção do texto literário. O mesmo não acontece com o espaço. A teoria sobre este elemento ainda encontra-se defasada se comparada ao estudo do tempo, da personagem e do narrador. Acredito, no entanto, que tal descompasso venha logo a ser superado, inclusive no Brasil, onde muitos estudos sobre o assunto – ainda que sob diferentes enfoques – têm ganhado fôlego nos últimos anos (veja-se a

organização de congressos⁴, números de revistas⁵, linhas⁶ e projetos⁷ de pesquisa acerca do tema).

Quando a teoria da literatura tratou do narrador ou da personagem, por exemplo, o primeiro passo foi caracterizar a natureza ficcional que tais elementos ganham no texto literário, além de demonstrar como se apresentam e o seu desempenho na estrutura geral da narrativa. Acredito que abordar esses aspectos é fundamental também para a compreensão do espaço. Além disso, o estudo de uma obra deve considerar, obviamente, as questões que ela suscita, assim o tipo de abordagem e o referencial teórico utilizado precisam ser adequados ao exame do objeto escolhido.

Considerando tais razões, elegi três objetivos específicos para o estudo aqui apresentado: entender a constituição peculiar do espaço no romance, verificando, por um lado, de que modo sua representação favorece o efeito de realidade e, por outro, de que maneira garante seu estatuto ficcional; compreender como o espaço é percebido na narrativa, pensando-o em sua relação com a perspectiva; investigar para que servem os lugares representados, de que forma auxiliam na construção dos demais elementos narrativos e dos sentidos do texto. São estas, respectivamente, as finalidades dos três capítulos seguintes desta tese.

⁴ Um exemplo foi o III Colóquio Internacional do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Lingüísticos e Culturais, intitulado "Representações do espaço nas visões artísticas", realizado na UNESP/ Assis (SP), de 17 a 20 de set. de 2007. Outro é o que se realizará na Universidade Federal de Uberlândia em dezembro deste ano, intitulado I Colóquio de Estudos em narrativa: o espaço.

⁵ A revista **Aletria**, por exemplo, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, dedicou um dos seus números exclusivamente para discutir as "Poéticas do espaço". v. 15. UFMG, jan.-jun. de 2007.

⁶ O professor Dr. Ozíris Borges Filho coordena atualmente a linha de pesquisa "A construção do espaço na literatura", na Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

⁷ O professor Dr. Paulo Astor Soethe mantém, na Universidade Federal do Paraná, o projeto de pesquisa intitulado "Sentido ético da conformação do espaço literário: análises comparativas e diálogos com as artes visuais". Também o professor da UFMG, Luís Alberto Brandão Santos, dedicou-se, em seu Pós-Doutorado (USP, 2004-2005), a estudar o espaço e a espacialização na teoria literária.

Cada enfoque – desenvolvido a partir de algumas considerações teóricas e da análise do espaço nos romances **O crime do padre Amaro** (1875), **O primo Basílio** (1878) e **Os Maias** (1888)⁸, de Eça de Queirós – defende uma proposição: o espaço romanesco constrói-se por meio de um processo de seleção e combinação e refere-se diretamente à existência espaço-temporal de personagens fictícias, o que garante seu estatuto ficcional; o espaço nasce da troca entre o sujeito que sente e o sensível, e mesmo quando a narração é feita por um narrador heterodiegético, a tendência é de que a personagem oriente a sua constituição, pois é ela que está naturalmente incluída no universo diegético e são as suas percepções que à narrativa interessa contar; o espaço possui um grande potencial de funções que favorece a representação dos demais elementos narrativos e embasa os sentidos do texto.

Sobretudo as questões que envolvem a *percepção* do espaço e o seu *estatuto ficcional* ainda não ganharam a devida atenção da teoria e da crítica do romance. Para pensar esses dois aspectos, precisei ancorar meu enfoque em abordagens teóricas cujos objetivos não são exatamente o estudo do espaço romanesco. Quanto a seu estatuto ficcional, busquei embasamento em teorias que pensam a ficção literária de um modo geral (como as de Iuri Lotman, Roman Ingarden, Wolfgang Iser e Käte Hamburger), ainda que em algum momento tenham aludido ao caso do espaço ficcional. Assim, direciono os aspectos que caracterizam o processo ficcional como um todo para o estudo dos lugares romanescos. No que se refere à percepção espacial, parti das indicações da teoria filosófica de Merleau-Ponty, unindo-as a alguns conhecimentos sobre a construção do ponto de vista na

⁸ A edição utilizada dos três romances é a que consta da **Obra Completa** de Eça de Queirós (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. I), os quais são referidos de forma abreviada, nas notas de rodapé desta tese, como **OCPA**, **OPB** e **OM**, respectivamente.

narrativa (Lubbock, Pouillon, Genette, Stanzel), sem, no entanto, deter-me em resgatá-los em minúcias.

Os romances de Eça de Queirós, pelo investimento que dão à construção do espaço, contribuem bastante para a compreensão desse assunto. Por tais romances integrarem-se ao movimento realista-naturalista⁹ – cuja intenção era construir narrativas que representassem de modo fiel a realidade – constituem um terreno produtivo para problematizar esse ideal em relação ao espaço. Além disso, as narrativas em estudo apresentam algumas peculiaridades quanto à perspectiva, favorecendo a discussão sobre o modo como a percepção espacial é construída e sobre as implicações de envolver o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, onisciente, ou o das personagens. Sobretudo, o espaço em Eça de Queirós ganha um papel fundamental, permitindo compreender várias de suas contribuições para a estrutura e a semântica da narrativa.

Como afirma Matoré¹⁰, o homem contemporâneo – a partir do Romantismo – é considerado em situação, no seu esforço em determinar o lugar que as coisas ocupam, em lhe dar um sentido. No Realismo-Naturalismo, o lugar tornou-se fundamental, principalmente devido à interferência dos princípios científicos do Determinismo no texto literário. A influência do meio sobre o comportamento do homem, a negociação entre o indivíduo e seu ambiente social são temas

⁹ Optei por justapor os dois termos – Realismo-Naturalismo – porque os conceitos de Realismo variam e entrecruzam-se com os de Naturalismo. Como justifica também essa opção Maria Aparecida Ribeiro, na apresentação do volume VI da **História crítica da literatura portuguesa** (Lisboa: Verbo, s.d.), ambos “são decorrentes de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na observação para a formulação de leis”. Tal volume traz um texto de Eça de Queirós, o “Prefácio dos Azulejos”, onde o autor esclarece que os homens do seu grupo literário em Portugal se consideravam *naturalistas* e recebiam a alcunha de *realistas* (p. 209-212), também sugerindo a proximidade e a (con) fusão dos dois termos. Não é importante, enfim, para o nosso trabalho fazer uma distinção entre os dois “ismos” e sim refletir sobre a intenção geral que pode ser deduzida dos documentos e das produções que permaneceram de tal movimento.

¹⁰ MATORÉ, Georges. **L'espace humain**. Paris: La Colombe, 1962.

privilegiados desse estilo. Conseqüentemente, a narrativa aposta mais na construção do espaço e este ganha um valor decisivo para a trama. Além disso, a descrição espacial funciona como uma forma de aumentar a ilusão de realidade, tão privilegiada pelos preceitos do Realismo-Naturalismo, que se vale da descrição exaustiva dos lugares como uma maneira de certificar que o romance copia o real.

Em outras palavras, quando se fala de descrição espacial, logo se pensa no romance realista-naturalista. Seu modelo representativo, ainda que tenha sido combatido diretamente por algumas escolas literárias posteriores, conserva uma função de referência e é freqüentemente retomado em diversos romances.

Ademais, considerar as produções literárias desse período é importante quando se trata de entender o problema de uma apresentação perspectiva/não-perspectiva do espaço e suas implicações. Ao dar à descrição e ao espaço um papel fundamental, tal estilo acaba pondo em evidência a relação da constituição espacial com a perspectiva, já apresentando matizes que logo são exploradas ou questionadas pela arte literária moderna. Basta observar os modelos oferecidos por Balzac e Flaubert que, em comparação, constituem objetos propícios à discussão desse assunto.

A arte moderna, distanciando-se dos pressupostos da razão clássica, que confiavam na idéia clara do objeto como em si e do sujeito como pura consciência, passou a valorizar os fenômenos que atestam a união do sujeito e do mundo e a relatividade do conhecimento daquele sobre este. Na ciência foram sendo superadas as oposições entre a exterioridade e a interioridade; ultrapassados o naturalismo e o substancialismo; reconhecidos o inacabamento e a abertura essencial do objeto; valorizados a perspectividade e o pluralismo das visões do

mundo; sublinhada a relação estreita do tempo e do espaço. A arte literária ficcional, por sua vez, participa desse movimento do pensamento moderno, incorporando-o em sua forma e conteúdo. Enquanto, na sua concepção clássica, privilegiava um olhar convencional, um modo de ver distante, absoluto e “verdadeiro”, nas representações modernas em geral, o espaço torna-se muito mais heterogêneo, com direções visivelmente privilegiadas, construído em relação com a situação de quem o percebe, com suas particularidades corporais e afetivas. E não seria arriscado conjecturar que as produções literárias do século XIX funcionam como uma espécie de ponto limite nesse processo de transição.

No caso de *Eça de Queirós*, pensar a configuração do elemento narrativo espaço pode contribuir também para a leitura de sua obra, uma vez que sua fortuna crítica ainda não dirigiu um olhar mais atento à representação espacial, pelo menos do modo como pretendo abordá-la, e não raro supôs uma correspondência direta entre os lugares representados na ficção e os lugares reais. A partir da revisão que fiz posso apontar três tipos de abordagens do espaço no romance queirosiano, tal como as referências em nota indicam: 1) uma abordagem preocupada em relacionar – poderia dizer aproximar – os lugares selecionados pela produção romanesca de *Eça* e os lugares reais¹¹; 2) um enfoque interessado nas teses sociais subjacentes à produção queirosiana, entrando o espaço aí como um elemento da narrativa cuja

¹¹ O texto de Campos Matos, **Imagens do Portugal queirosiano** (Lisboa: Terra Livre, 1976), por exemplo, tem como objetivo “fixar fotograficamente as paisagens naturais e urbanas e os edifícios descritos na novelística de *Eça de Queiroz*, respeitantes a Portugal, sobrepondo a estas vistas os textos que lhes correspondem. Isto é, por meio de fotografias da Lisboa real, o autor infere a correspondência entre os lugares reais e o espaço representado na literatura, negligenciando a fronteira ontológica que os separa. O mesmo pressuposto embasa o texto **Era Lisboa e chovia** (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984), de Dário Moreira de Castro Alves, que inclusive não pode ser considerado uma abordagem crítico-literária. É mais um “roteiro cultural, histórico, literário e sentimental de Lisboa a partir da obra de *Eça de Queiroz*”, como as indicações da própria capa revelam. Tal texto faz uma apresentação de Lisboa, dos seus bairros e ruas, com base em estudos da geografia e da história de Lisboa e em fragmentos textuais das obras de *Eça de Queirós*.

conformação também dá bases a tais teses¹²; 3) uma abordagem simbólica do espaço, voltada para a análise de alguns componentes da construção dos lugares que sinalizam para determinada idéia, implícita no texto¹³.

Em geral, os textos que demonstram interesse pelo estudo do espaço ora distanciam-se das preocupações da teoria da literatura, como é o caso do primeiro tipo de enfoque, ora apresentam uma leitura bastante genérica ou ainda bastante específica¹⁴. Na maioria das vezes, o tratamento do assunto permanece subordinado ao interesse por outros aspectos, acabando sufocado por eles. As notas aqui referidas também permitem perceber que o estudo do espaço na obra queirosiana está sendo feito, aliás, tem-se alargado nos últimos anos, ligado a projetos de pós-graduação. De qualquer modo, ainda faz falta uma leitura mais abrangente da forma como o espaço se apresenta e funciona nos romances de Eça.

¹² A exemplo dessa abordagem, Beatriz Berrini, em **Portugal de Eça de Queiroz** (Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984), apresenta uma leitura bastante genérica do espaço, com a finalidade de descobrir, nos romances de Eça, a intenção crítica do autor diante da sociedade portuguesa da época. A atenção ao espaço entra no estudo apenas quando realça dicotomias sociais que apontam para tal intenção. Também Antonio Candido (Entre campo e cidade. In: **Tese e Antítese**, 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978, p. 29-56) observa, na configuração espacial que perpassa algumas produções literárias de Eça, uma dicotomia social entre campo e cidade, análoga à ambigüidade identificada na própria cultura portuguesa.

¹³ Laura Cavalcante Padilha, no texto **O espaço do desejo** (Rio de Janeiro: EDUFF, 1989) analisa, n'*A ilustre casa de Ramires*, a personagem Gonçalo em sua relação com a casa-torre, privilegiando a significação simbólica desse lugar. Ao mesmo tipo de abordagem, poderíamos aproximar a dissertação intitulada **A semiologia dos objetos e a configuração do trágico em Os Maias** (Mestrado em Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1983), de Suely Fadul Villibor Flory, que se dedica a estudar os objetos que compõem o espaço romanesco enquanto estruturadores do trágico n'*Os Maias*. Por sua vez, a dissertação de Ana Lúcia Gomes da Silva Rabecchi, **Casa – figuração do espaço/tempo em A ilustre casa de Ramires e São Bernardo** (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002), pelo método comparativo, analisa como as casas dos protagonistas conotam seus conflitos psicológicos e sociais. Ainda, a dissertação **Um estudo simbólico: o paraíso em O primo Basílio e o cemitério em Venha Ver o Pôr-do-Sol** (2003) e a tese **A simbologia das casas em Os Maias e Dom Casmurro** (2007), ambas de Antonio Eduardo Galhardo Gasques, desenvolvidas também na Universidade de São Paulo, são exemplos de uma abordagem simbólica do espaço.

¹⁴ Alguns exemplos de artigos e ensaios que se interessam pelo espaço: MATOS, A. Campos. Lisboa e a função da geografia real na narrativa queirosiana. In: QUEIRÓS, Eça. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 439-447; FLORY, Suely Fadul Villibor. O Ramalhete e o código mítico. In: MINÉ, ELZA (coord.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de estudos portugueses, USP, 1997; BARBIERI, Claudia. Espaço e espacialidade em *A capita!* de Eça de Queiros. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC 2007, São Paulo, 2007. **Anais...**, São Paulo 2007. 10p. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/60/966.pdf>>. Acesso em: maio de 2008.

É necessário ressaltar que a tese que ora apresentamos assume-se em suas limitações, sobretudo nas inevitáveis lacunas aí presentes. Por outro lado, acredito que o resultado de nossos estudos cumpre, na sua forma atual, o requisito básico de resgatar e pôr em diálogo um bom número de referências sobre o assunto proposto e de delinear, a partir disso, uma perspectiva de leitura atenta a características ainda pouco exploradas nos textos em análise.

Faço nessa introdução um adendo para pensar termos como espaço, lugar, cenário, ambiente, paisagem, atmosfera – noções que estarão implicadas na análise textual dos capítulos que compõem esta tese e que por isso precisam, ainda que sucintamente, estar explicadas de antemão. Tais termos, na maioria das vezes, são usados como sinônimos, ainda que adivinhemos algumas diferenças semânticas entre eles: o emprego de “atmosfera” na expressão “há uma atmosfera de terror” parece mais coerente do que o emprego de “lugar”, por exemplo. Os próprios significados do uso corrente desses vocábulos, registrados em dicionários de Língua Portuguesa, indicam nuances que podem, se adequadamente exploradas, ser funcionais para a leitura do romance.

“Lugar” é usado, sobretudo, para designar espaço ocupado, sítio, local específico; também para indicar uma posição, situação, posto, ofício. Já “espaço” recobre os sentidos de extensão, distância, duração, intervalo de tempo. Alguns estudiosos do assunto exploram tal diferença. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan, “lugar é segurança” e “espaço é liberdade”.

Espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor. As idéias de 'espaço' e 'lugar' não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar¹⁵.

Assim, “o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares e – mais abstratamente – como uma área definida por uma rede de lugares”¹⁶.

A conceituação de Yi-Fu Tuan leva em conta o relacionamento do homem com o espaço e depende do grau de familiaridade estabelecido entre ambos: “morar-se no lugar” e “movimenta-se no espaço”. Conforme ainda explica o autor:

o espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto, sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça [...]. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade¹⁷.

Michel de Certeau¹⁸ também distingue tais termos com base na relação que o homem mantém com seu meio. O autor explica: no lugar, “imperam a lei do próprio: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num

¹⁵ **Espaço e lugar**. São Paulo: Difel, 1983, p. 06.

¹⁶ Idem, p. 14.

¹⁷ Idem, p. 61.

¹⁸ **A invenção do cotidiano**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

lugar próprio e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”¹⁹.

O espaço, por sua vez, é estabelecido

sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidade contratuais. [...] diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”²⁰.

Para Certeau, os lugares são pontos fixos, territórios e fronteiras bem delimitados; configuração de posições, indicação de estabilidade. Já o espaço é produzido à medida que se caminha, nele as possibilidades dos percursos estão para serem feitas, em fluxo, movimento.

A idéia básica a partir da qual Michel de Certeau e Yi-Fu Tuan distinguem espaço e lugar é a mesma, resgatada do uso corrente dos termos e ampliada. Para os dois, a redução e a ordem do lugar implicam estabilidade e segurança, enquanto a expansão e a diversidade do espaço significam instabilidade e risco. As intenções dos seus estudos é que são diferentes: enquanto Yi-Fu Tuan valoriza mais a capacidade do homem de transformar o espaço em lugares familiares, de construir bases estáveis, Certeau defende uma relação delinqüente com os lugares, uma mobilidade contestadora, capaz de tornar instável e flexível essa ordem firmemente estabelecida e transformar o lugar em espaço praticado.

¹⁹ CERTEAU. Op. cit. nota 18, p. 201.

²⁰ Idem, p. 202.

Pensar tais termos nesse sentido pode ser proveitoso para a crítica do romance. Evidentemente, a narrativa abrange lugares e espaço: os primeiros estão para estabilidade e a pausa, o segundo para o instável e o móvel. E a qualidade de ambos é dada pela situação das personagens que os habitam ou que por eles transitam. O movimento dos sujeitos, a transgressão do seu lugar, a ultrapassagem de limites revela o espaço, assim como o apego e o enraizamento constroem o lugar. Em geral, cada personagem tem um lugar próprio e, quando se aventura para além dele, acaba por revelar o espaço. Mas há também aquelas personagens que permanecem constantemente em travessia, em errância no espaço, nem sempre encontrando um lugar para se fixarem. Há ainda romances em que as personagens estão presas a um certo lugar, a um sistema de vida estabelecido e não conseguem transpô-lo. Outras intentam essa ultrapassagem, viajando por um espaço imaginário. Assim, um canto de uma casa pode ser um lugar em relação ao espaço da casa, uma casa pode ser um lugar em relação ao espaço da rua, uma rua pode ser um lugar em relação ao espaço da cidade, dependendo do relacionamento estabelecido com as personagens.

O espaço/lugar pode ser apresentado como cenário, ambiente, paisagem ou atmosfera, conforme o modo como os sujeitos o olham e a relação de proximidade ou distância que com ele estabelecem. Para cenário, o dicionário **Novo Aurélio**²¹ apresenta: “1. teatr. Conjunto dos diversos materiais e efeitos cênicos (telões, bambolinas, bastidores, móveis, luzes, formas e cores), que serve para criar a realidade visual [...] dos locais onde decorre a ação dramática”. O *arranjo* e a *disposição* dos objetos, a *combinação* de formas, luzes e cores dão ao lugar uma significação especial e preparam-no para receber determinada personagem. Ao que

²¹ FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 441.

me parece, no entanto, pensado a partir do teatro, a definição de cenário não pressupõe uma maior comunhão entre as personagens e o espaço. O cenário pode adequar-se a certa personagem ou tipo de ação, mas, preparado antecipadamente, não parece resultar da percepção das personagens.

A paisagem é diferente do cenário, porque inclui a perspectiva. A visão do lugar em perspectiva constrói horizonte, organiza “os elementos visuais em uma dramática estrutura espaço-temporal”, como explica Yi-Fu Tuan, transforma “a simultaneidade do espaço em acontecimento no tempo – isto é uma seqüência irreversível de acontecimentos”²² dada pelo olhar. Contudo, a paisagem resulta do olhar panorâmico, abrangente de um *espectador* – entre os significados registrados pelos dicionários de Língua Portuguesa em uso, encontrei: “extensão do território que o olhar alcança num lance; vista, *panorama*”; “conjunto de componentes naturais ou não de um *espaço externo* que pode ser apreendido pelo olhar”²³; “espaço de terreno que se *abrange* num lance de vista”²⁴. O olhar está pressuposto na composição da paisagem, mas parece se situar *acima, fora* dela. Por isso, é mais usual relacionarmos a paisagem a lugares abertos, amplos, vistos em abrangência (paisagem agreste, paisagem da rua, paisagem costeira, paisagem marítima, etc), não sendo comum utilizarmos o termo para nos referirmos a lugares fechados.

Já no *ambiente* restam sublinhados os elos entre o objeto e o sujeito. Conforme o **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**²⁵, ambiente pode significar: “o que rodeia ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que se vive”; “recinto, espaço, âmbito em que se está ou vive (a. fechado)”; “conjunto de

²² Op. cit. nota 15, p. 138.

²³ HOUAISS, A.; SALLES, M. de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2105, grifo meu.

²⁴ FERREIRA. Op. cit. nota 21, p. 1474, grifo meu.

²⁵ HOUAISS; SALLES. Op. cit. nota 23, p. 183.

condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas”. Assim a composição do ambiente implica a integração da personagem nele, ela está *dentro*, envolvida pelo espaço, sua percepção ajuda a compor o entorno. No ambiente, ficam pressupostos a proximidade de um sujeito em relação ao meio em que está e o seu ponto de vista localizado e reduzido. Assim, enquanto o cenário está mais para a organização objetiva do espaço, o ambiente está mais para uma organização subjetiva; enquanto a paisagem está para ser contemplada, o ambiente está para ser efetivamente habitado.

Na atmosfera, o envolvimento da personagem com o espaço é tal que a concretude das coisas perde nitidez, permanecendo o embaralhamento da visão objetiva. A aparência do lugar resulta da reação psicológica de determinada personagem e, conseqüentemente, suas qualidades físicas aparecem “esfumaçadas”, sobressaindo características mais abstratas.

Sendo assim, podemos pensar esquematicamente o espaço da seguinte forma:

{Espaço [lugar (cenário →paisagem→ambiente→atmosfera)]}

Os limites entre as definições são tênues, nem exatos, nem definitivos. O relacionamento entre elas é mais de complementaridade do que de oposição: em relação à idéia geral de espaço, cada novo termo efetua uma espécie de flexão que é portadora de informação complementar. Os *lugares* participam do *espaço* e suas variações dependem da relação com outras categorias da narrativa, especialmente com a perspectiva. Quanto maior o envolvimento das personagens com o espaço,

mais distante ele fica da idéia de um cenário puro, de um mundo objetivo, independente, absoluto. Como indica o esquema, quando me refiro ao *espaço* [narrativo ou romanesco] o estou compreendendo como uma *categoria geral* que abarca as demais. E quando me refiro ao ambiente ou à paisagem, por exemplo, pretendo ressaltar as implicações dos modos de representação de determinados lugares. De qualquer forma, as diferenças levantadas servem apenas para esclarecer as nomenclaturas de espaço utilizadas nesta tese e não serão desenvolvidas mais pormenorizadamente no texto.

1 O ESTATUTO FICCIONAL DO ESPAÇO

*“escrever o verdadeiro
consiste em oferecer
a ilusão completa
do verdadeiro”
(MAUPASSANT).*

1.1 Considerações teóricas sobre a natureza do espaço ficcional

Umberto Eco²⁶, em *Bosques possíveis*, conta que, para escrever um dos capítulos de **O Pêndulo de Foucault** – na situação em que a personagem Casaubon “caminha como que possuída por toda a extensão da rue Saint-Martin, atravessa a rue Aux Ours, passa pelo Beaubourg e chega à igreja de Saint-Merri, e continua andando por várias ruas, todas designadas pelo nome, até chegar à place des Vosges” –, percorreu o mesmo trajeto da sua personagem em várias noites, levando consigo um gravador, tomando notas sobre o que via e sobre suas impressões. Assim agiu, afirma ele, “porque gosto de ter diante de mim a cena sobre

²⁶ **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 82-83.

a qual estou escrevendo, isso me familiariza mais com os acontecimentos e me ajuda a penetrar nas personagens”. Depois de publicar o romance, um de seus leitores descobriu que um incêndio havia acontecido no dia e em uma das ruas mencionados na narrativa, e enviou uma carta ao autor, indagando sobre o motivo de Casaubon não ter conhecimento de tal fato. Eco explica: “esse leitor não estava totalmente errado. Eu o levava a acreditar que minha história se passava na Paris ‘de verdade’ e até indicara o dia”.

Dar crédito à ilusão de que as histórias ficcionais se passam em lugares reais não é só um gesto de leitores ingênuos como este de Eco. É muito comum encontrarmos leituras que pressupõem uma relação direta entre os lugares representados no romance e os lugares reais.

Pensar o problema da natureza ficcional do espaço representado na literatura obriga a considerar a idéia do “quadro-fronteira” que separa o texto artístico do não texto. Analisando a composição da obra artística verbal, Iuri Lotman parte do princípio de que, “sendo *espacialmente limitada*, a obra de arte representa o modelo de um mundo ilimitado”, ou em outras palavras, “a obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito”. Portanto, “não pode ser construída como uma cópia do objeto dentro das formas que são próprias a este”. Ela, isto sim, “modeliza” um objeto ilimitado (a realidade) pelos seus próprios meios²⁷.

Também pensando este assunto, Roman Ingarden explica que o espaço representado na obra literária não é positivamente limitado, mas também não é ilimitado no sentido em que é o espaço real²⁸. Por exemplo, explica Ingarden, quando o narrador de um romance nos “transpõe” de uma região A para outra B, o

²⁷ **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978, p. 349-350, grifo meu.

²⁸ **A obra de arte literária.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 245.

intervalo existente entre A e B não é positivamente determinado e apresentado, mas apenas co-apresentado devido à impossibilidade de solução de continuidade espacial. O espaço explícita e realmente apresentado é, nesse caso, povoado de espécies de lacunas e ostenta “lugares de indeterminação”. Tal situação é impossível num espaço real. Assim, o espaço apresentado na obra literária é apenas uma “produção esquemática com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas”²⁹.

As explicações de ambos os autores supõem que a unidade concreta original do objeto real – ilimitado e contínuo – não pode ser apreendida pela obra literária. Esta opera uma “transgressão artisticamente significativa”, por meio de uma quantidade finita de determinações lingüísticas. Para a apreensão da realidade, a arte ficcional atua pela discriminação e separação intencionais, estabelecendo processos de fingimento. Wolfgang Iser denominou tais processos *seleção*, *combinação* e *autodesnudamento*.

O ato de *seleção*, segundo Iser, “cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referências extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa”³⁰. Em tal processo, ocorre a perda de articulações precedentes e uma reintegração dos elementos escolhidos em uma nova articulação. Assim estes ganham um peso distinto do que tinham no campo de referência existente³¹. De modo semelhante, a *combinação* dos elementos textuais cria relacionamentos que não correspondem aos fenômenos naturais observáveis, ameaçando

²⁹ INGARDEN. Op. cit. nota 28, p. 274.

³⁰ **Teoria da ficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 68.

³¹ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1963, p. 388.

constantemente o conhecimento do real e provocando um aumento significativo do potencial semântico dos dados selecionados. O *autodesnudamento* da ficcionalidade literária, por sua vez, “ocasiona um ato de duplicação peculiar”. Conforme Iser, o “como se” – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas como se fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja³². Sobre isso, explica o autor:

O sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “*discurso encenado*”³³.

Portanto, como conclui Iser, em cada um dos atos de fingir, “algo determinado é ou cancelado, ou tornado latente, ou destituído de realidade, de modo que as possibilidades inerentes ao que é dado sejam liberadas”³⁴.

No caso da construção do espaço na narrativa literária, são selecionados lugares e estes são combinados numa ordem significativamente interessante, que anula a natureza de sua existência anterior ao texto artístico. O espaço surge incompleto e descontínuo, se comparado ao real, inclusive porque qualquer descrição, por mais exaustiva e elaborada que seja no nível estilístico, acaba, ainda que involuntariamente, por ignorar a maioria dos elementos constitutivos de um lugar

³² ISER. Op. cit. nota 30, p. 69.

³³ Idem. Op. cit. nota 31, p. 397.

³⁴ Idem. Op. cit. nota 30, p. 74.

qualquer que se queira retratar³⁵. Sobretudo, os lugares reais que entram num texto literário são dados como se fossem aqueles que designam, embora não o sejam.

Além disso, o mundo da narrativa aparece filtrado pela instância do narrador, que privilegia esta ou aquela determinação. Combinado com os outros elementos, o espaço assume uma nova natureza ontológica, dependente da voz e do ponto de vista que o revelam. Käte Hamburger³⁶ alega que o carácter ficcional do texto literário é ativado pela criação de um narrador que se refere especificamente ao mundo de personagens fictícias.

Segundo Hamburger, a evidência disso está na diferença entre enunciação e narração ficcional, o que o modo de narrar em terceira pessoa, heterodiegético³⁷, permite perceber. A autora parte do pressuposto de que toda a enunciação é uma expressão da realidade porque se refere a sujeitos reais – o sujeito histórico, o sujeito teórico e o sujeito pragmático³⁸, respectivamente, por exemplo, o sujeito de

³⁵ Franco Moretti comprovou isso em uma obra intitulada **Atlas do romance europeu 1800-1900** (São Paulo: Boitempo, 2003). Analisando os enredos de Jane Austen, Moretti constata que há um padrão na organização do espaço – a *exclusão*: uma diferença peculiar entre a Grã-Bretanha em processo de industrialização da época de Jane Austen e a Inglaterra pequena e homogênea dos romances de Austen. Assim a geografia literária sugere duas coisas: o que *poderia estar* num romance e o que realmente *está* ali.

³⁶ **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

³⁷ Hamburger denomina-o *autor narrativo*, referindo-se ao narrador em terceira pessoa que assume uma posição exterior ao espaço-tempo representado. Hamburger ainda esclarece: “há somente o autor narrativo e sua narração. E somente quando o autor narrativo realmente ‘cria’ um narrador em primeira pessoa, pode-se considerá-lo um narrador (fictício)” (p. 98). Nesse último caso, obviamente, a existência do narrador pertence ao mundo da narrativa ficcional, por conseguinte não tem relação com o tempo e o espaço reais. O tipo de relação que o narrador em terceira pessoa, heterodiegético, estabelece com o narrado – que não é igual à relação que um sujeito da enunciação estabelece com o objeto de enunciação – é que traz esclarecimentos para a nossa análise e permite demonstrar o carácter ficcional do espaço no texto literário.

³⁸ Idem, p. 23-26. Com a categoria de *sujeito histórico* a autora designa um sujeito-de-enunciação cuja individualidade é de importância essencial. O autor de uma carta, por exemplo, é um sujeito cuja pessoa sempre importa por ser a carta uma comunicação expressamente pessoal, mesmo quando o seu conteúdo é predominantemente objetivo. O sujeito aparece como “eu”. No caso do *sujeito-de-enunciação teórico*, não importa a sua pessoa individualmente, apesar de assinar o documento com o seu nome e a sua individualidade ser decisiva para o carácter do relatado. O leitor toma conhecimento do conteúdo apenas e não o refere, como no caso de uma carta, ao respectivo autor. Já o *sujeito-de-enunciação pragmático* relaciona-se a proposições interrogativas, imperativas, optativas, pede uma resposta à sua ordem, pergunta ou pedido.

uma carta, de um relatório científico e de um diálogo presencial – que dão ao enunciado o caráter de enunciado verídico. Em outras palavras, a realidade do enunciado não depende do objeto-de-enunciação, mas, isto sim, do sujeito-de-enunciação. E essa realidade é apreendida da sua posição no tempo: o que foi enunciado faz parte do campo de experiência ou de vivência do sujeito-de-enunciação³⁹. Já na narrativa literária, o narrado não é real, porque o campo da experiência representada não é do autor (ou do narrador heterodiegético), mas das personagens.

Hamburger demonstra sua tese a partir da análise dos tempos verbais da narração. Para ela, o pretérito perde a sua função gramatical, que é a de designar o passado, quando entra na ficção narrativa⁴⁰. A autora contrasta a função que o pretérito assume na ficção com a que tem na enunciação. Conforme exemplifica, em uma conversa autêntica, o verbo da sentença “o sr. X estava em viagem” refere-se a um *eu-origo*⁴¹ real, ao passado do sujeito que fala, ao seu campo de experiência. Em uma narrativa literária, por outro lado, o pretérito perde a sua função e potencialmente designa que “o sujeito X está em viagem”, relata uma situação “presente”, que não é a do narrador, mas a de *eu-origines fictícias*: sistemas de referência que nada têm a ver epistemologicamente, e com isso temporalmente, com um eu real, do autor ou do leitor.

Portanto, é a noção de personagem, a sua entrada em cena, conforme Käte Hamburger, que dá à narrativa o caráter de não-realidade, tirando, por conseguinte, ao imperfeito o seu caráter de passado. O hoje, o ontem e o amanhã se referem ao

³⁹HAMBURGER, op. cit. nota 36, p. 34.

⁴⁰ Idem, p. 46.

⁴¹“Esta noção significa o ponto zero, a *origo* – ocupado pelo eu (o eu da experiência ou da enunciação) do sistema coordenado espaço-temporal, que coincide ou é idêntico – com o agora e o aqui” (idem, p. 47).

agora e ao aqui ficcional das personagens. Do mesmo modo, o enredo de um romance não é experimentado pelo leitor enquanto passado do narrador (em terceira pessoa) que o relata, mas enquanto presente fictício das personagens que o vivem. Também o presente – de “o sr. X está viajando”, por exemplo – não é vivenciado por este “autor narrativo” ou pelo leitor como seu presente, mas como o presente da personagem. Conforme esclarece Hamburger, a “perda da função de passado do pretérito não significa a obtenção de uma função de presente [...] a ficcionalização, a ação das personagens fictícias representada como aqui e agora, destrói o significado temporal do tempo no qual é narrada uma obra narrativa”⁴². Em suma, na ficção narrativa, as ocorrências não são mais ou menos atuais se descritas no passado ou no presente, nela “apreendemos uma situação, mas nenhum tempo”⁴³.

Tal como as datas – as quais indicam apenas um dia que é de importância para as personagens, um agora e também um hoje fictício na vida de uma personagem fictícia –, a casa e a rua, o campo e a floresta, as vilas e cidades mencionadas numa narrativa literária constituem apenas o “aqui” da personagem. Isso porque, assim que o tempo e o espaço se referam a pessoas fictícias, perdem a sua realidade, embora apresentem componentes oriundos de uma realidade conhecida mais ou menos geral⁴⁴.

⁴² HAMBURGER. Op. cit, nota 36, p. 68-69.

⁴³ Idem, ibidem. Não apreendemos nenhum tempo se o considerarmos em relação ao tempo em que vivem o autor e o leitor.

⁴⁴ Idem, p. 77-78. No mesmo sentido caminham os apontamentos de Barthes em *O grau zero da escritura* (In: **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, s.d.). Ambos os autores estão preocupados em assinalar os sinais lingüísticos da ficção narrativa tradicional que a distanciam da realidade. Barthes analisa o passado simples, desaparecido do francês falado, e a terceira pessoa como fatos da escritura do romance que manifestam sua fabulação, seu distanciamento da vida. “O passado simples e a terceira pessoa do Romance nada mais são do que esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que usa” (p. 139); fornecem “aos consumidores a segurança de uma fabulação crível mas, por outro lado, permanentemente manifestada como falsa” (p.136); dão base à intenção da arte romanesca: “o romance é uma morte; faz da vida um destino, da lembrança um ato útil, e da duração um tempo dirigido e significativo” (p. 139). Assim, apesar de Barthes limitar-se à análise do *passé simple*,

Nesse sentido, afirma Hamburger:

quanto à realidade geográfica e histórica, seu conhecimento é bem relativo. Colônia e Mannheim podem significar para um leitor ignorante de geografia, digamos, um outro continente, tão pouco como a realidade de um lugarejo qualquer desconhecido, que para o autor do romance, que o escolheu por cenário, tem inteira realidade geográfica [...]. Encontrando um nome geográfico desconhecido (ou outro qualquer) num documento histórico, num relatório verídico, os leitores, embora desconheçam este nome, não duvidam da realidade do lugar por ele indicado. Na ficção, porém, em contrário, por mais conhecido que seja o lugar, ele é afastado da realidade [...] O processo de ficcionalização transforma qualquer material por mais histórico que seja em um não-histórico.⁴⁵

Os dêiticos temporais e espaciais – que ajudam a criar uma noção de espaço e tempo – como *ontem*, *hoje* e *amanhã*, *em cima*, *lá* e *à direita*, podem existir em qualquer contexto gramatical mas, quando entram na ficção, não têm sentido como elementos que relacionam a existência real do leitor ou do autor e o lugar fictício em que atua a personagem. Num romance que se desenrola em Roma, por exemplo, um “aqui” não significa que o narrador heterodiegético, nem tampouco o autor ou o leitor se transportem para junto do herói do romance e, por outro lado, um “lá” não quer dizer que eles realizem do seu lugar uma observação à distância: ambos os dêiticos se referem somente à orientação espacial da personagem romanesca⁴⁶.

Em situações reais, através das informações do sujeito-de-enunciação, o ouvinte pode se sentir transportado para os lugares descritos, porque, na imaginação do real, *aqui*, *lá*, *à direita*, *à esquerda*, etc., conservam o relacionamento com um *eu-origo* real⁴⁷. Contudo, quando tais palavras se referem à experiência das

enquanto a teórica alemã se referia aos tempos verbais em geral, a argumentação de ambos valoriza a idéia de que o modo como o tempo atua na ficção a distancia da vida, assim como a entrada da terceira pessoa (o “ele”, a personagem) na narrativa sinaliza a ficcionalização.

⁴⁵ HAMBURGER. Op. cit. nota 36, p. 78-79.

⁴⁶ Idem, p. 91.

⁴⁷ Idem, p. 92.

personagens, “transferem-se do campo demonstrativo ao campo simbólico da linguagem – sem serem prejudicadas pelo fato de conservarem ali a impressão gramatical da palavra designativa”, como explica Hamburger⁴⁸. O leitor sabe que designam situações temporais ou espaciais, mas não as experimenta como o tempo e o espaço de sua existência.

Portanto,

a experiência do agora e aqui, que nos é transmitida pela ficção [...], é a experiência da mimese de pessoas atuando, isto é, de personagens fictícios[as] vivendo por si, que, precisamente por serem fictícios[as], não estão contidos[as] no tempo e no espaço – mesmo quando a cena estiver montada sobre uma realidade temporal ou espacial. Porque a experiência do real não é determinada somente pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta. E se este é fictício, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida é incluída no campo ficcional, é transformada em ‘ilusão’⁴⁹.

A análise de uma situação apresentada na obra **A construção da narrativa queirosiana**⁵⁰ de Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, relativa ao espólio de Eça de Queirós, serve para ilustrar o entendimento de Hamburger. Em parte de um dos capítulos da obra, os críticos estudam três manuscritos de Eça e buscam revelar o modo como o autor cria o espaço que representa em seus romances. Tratam-se, nos três casos, de descrições de lugares referidos n’**Os Maias**.

Segundo informações de Reis e Milheiro, os manuscritos fazem parte do trabalho material de Eça, em suas estadias em Portugal, na época da escrita desse romance (aproximadamente de 1880 a 1888, quando o texto é publicado). Na tabela

⁴⁸ HAMBURGER. Op. cit. nota 36, p. 93.

⁴⁹ Idem, p. 93-94.

⁵⁰ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A Construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

seguinte, transcrevo partes de um dos manuscritos⁵¹ e acrescento ao lado trechos do episódio final d'**Os Maias**⁵² que, segundo os críticos, lhes são correspondentes.

⁵¹ Manuscrito, cujas partes estão citadas no texto de Reis e Milheiro. Op. cit. nota 50, p. 142-143.

⁵² Da edição de **Os Maias** em estudo, incluída em **Obra completa**. Op. cit. nota 8, p. 1528 – 1532. Os grifos são meus e destacam as partes correspondentes.

MANUSCRITO	OS MAIAS
<p>“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”</p> <p>“Fundo da Avenida - a colina verde salpicada de árvores, brusco remate campestre dum luxo de cidade pouco vigoroso, facilmente cansável [...]”</p>	<p>“Num claro espaço rasgado, onde Carlos deixara o Passeio Público, pacato e frondoso – 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. Dos dois lados seguiam, em alturas desiguais, os pesados prédios, lisos e aprumados [...] e aqueles dois hirtos renques de casas ajanotadas lembravam a Carlos as famílias que outrora se imobilizavam em filas, dos dois lados do Passeio, depois da missa ‘da uma’ [...]. 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 – que partira para transformar a velha cidade, e estacara logo, com o fôlego curto, entre montões de cascalho [...] E os dois amigos sentaram-se num banco, junto duma verdura que orlava a água dum tanque esverdinhada e mole/ Pela sombra passeavam rapazes, aos pares, devagar, com flores na lapela [...] Carlos Pasmava. Que faziam ali, às horas do trabalho, aqueles moços tristes, de calça esguia?”⁵³.</p>
<p>“[...] 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, forte e ágeis, na plena luz”.</p>	<p>“O Hotel Alliance conservava o mesmo ar mudo e deserto. 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. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havanesa, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando.⁵⁴ – Isto é horrível quando se vem de fora! – exclamou Carlos. – Não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...”⁵⁵</p>

Quadro 1 – Paralelo entre as descrições do espaço lisboeta em um manuscrito de Eça e em **Os Maias**.

⁵³ OM, p. 1531-1532

⁵⁴ O sinal / é usado nesta tese para indicar mudanças de parágrafo.

⁵⁵ OM, p. 1528.

Os documentos resgatados são interessantes porque revelam um rastro da seleção realizada pelo autor no ato de criação da obra e, ao mesmo tempo, permitem demonstrar a distância entre a natureza do espaço descrito pelo sujeito-de-enunciação Eça de Queirós e o espaço do romance, que se refere às *origines* fictícias Carlos e Ega.

O manuscrito é um processo pessoal de escrita que implica o envolvimento declarado de um “eu”, um documento que testemunha sobre uma pessoa individual. É enquanto *sujeito histórico* que Eça descreve o espaço em um enunciado autêntico, pois diz respeito ao seu campo de experiência. Reis e Milheiro, pela análise do manuscrito, referem seu aspecto de “apontamento recolhido nos próprios locais a que se refere [...] Não parece arriscado conjecturar que Eça lançou as suas anotações de pé e à medida que se ia deslocando, movimentando-se da Avenida em direção ao Chiado”⁵⁶. Assim o espaço ali descrito também é autêntico, fruto da observação perspicaz de um sujeito real que tem impressões sobre o Chiado e a Avenida, assim como fez Umberto Eco, com a intenção de se familiarizar com a cena que escreveria. Tanto o manuscrito de Eça de Queirós quanto as notas e gravações de Eco são referentes às suas vidas particulares e assim guardam o significado espacial e temporal que têm na realidade.

No entanto, quando entram na ficção, tais lugares – ainda que descritos com os mesmos termos apresentados no manuscrito – perdem a sua veracidade, pois passam a se referir a pessoas fictícias. Nota-se o efeito do uso dos tempos na passagem de **Os Maias** referida. No manuscrito, Eça diz: “globos *brilham* como bolas de sabão”, este é o tempo presente do autor, o tempo vivido por ele, no

⁵⁶ Op. cit. nota 50, p.140

momento da sua observação da Avenida. A representação ficcional fica assim: “os largos globos dos candeeiros [...] *brilhavam*, transparentes e rutilantes, como grandes bolas de sabão suspensas no ar”. O uso do pretérito, mais próprio da narrativa ficcional em terceira pessoa, substitui o presente e não tem o sentido temporal que assumiria num enunciado real: no romance, o pretérito não indica o passado, mas o aqui e agora da personagem Carlos a passear pela Avenida, e os leitores o experimentam como uma designação do estado atual desse lugar, independente do tempo em que vivem e do tempo em que viveu o autor.

Do mesmo modo, as referências “dos dois lados seguiam”, “ao fundo”, “ali”, “a uma esquina” e “na esquina defronte” dizem respeito às posições do olhar e à trajetória das personagens, perdendo o sentido que tomariam num enunciado real. Tanto é assim que, no romance, a expressão “Carlos pasmava. Que faziam ali, às horas do trabalho, aqueles moços tristes, de calça esguia?” poderia ser substituída por “Carlos pasma. *Que fazem aqui estes moços tristes...?*”, sem mudanças no seu significado temporal e espacial. Tanto a narração ulterior quanto a narração simultânea representam o “agora” e o “aqui” das personagens.

Então, mesmo sendo uma realidade geográfica conhecida, apresentada por meio de uma ilustração poética plasticamente ilustradora, a mediação do narrador e a presença das personagens não permite que o espaço seja sentido como campo de referência do autor ou do leitor e, sim, como cenário de vida daqueles sobre os quais se está contando uma história. A relação do espaço com uma terceira pessoa, a presença do olhar da personagem sobre ele torna-o um espaço do romance, não-real.

Os lugares representados no exemplo referido (o Chiado, a Avenida em Lisboa) são fragmentos identificáveis da realidade que, através da seleção, foram retirados de um contexto topográfico real. Assim, retorna ao texto uma realidade reconhecível, posta, entretanto, sob o signo do fingimento⁵⁷. Como explica Iser, o ato de seleção cancela a organização original das realidades, “o que foi invalidado – todo espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente”⁵⁸.

A referência a lugares reais⁵⁹ pode ser entendida como um dos primeiros recursos da narrativa para construir uma ilusão de realidade: as personagens são notadamente fictícias, mas, ao percorrerem ruas, praças e jardins mais conhecidos, parecem mais reais, e é essa uma preocupação constante da literatura, principalmente da realista-naturalista: de fazer com que pareça verdadeiro o que se constrói pela imaginação.

Como explica Lilian Furst no texto *All is true*⁶⁰ – em que estuda as estratégias convencionais da ficção realista-naturalista –, os nomes dos lugares podem transmitir um ar de verdade, aparentando ancorarem a ficção na realidade. Eles representam a melhor ponte para que os leitores atravessem os limites entre a realidade e a ficção, e eventualmente podem conduzir para a sincera crença na verdade do mundo representado. A despeito dessa aparência de verdade, não é difícil demonstrar – como a teoria resgatada indica – que o espaço romanesco não funciona como o espaço real, ele tem uma estrutura e uma semântica próprias, que o tornam funcional especificamente para determinada composição artística.

⁵⁷ ISER. Op. cit. nota 30, p. 72

⁵⁸ Idem, ibidem.

⁵⁹ Refiro-me aqui a lugares existentes na realidade, sobre os quais se pode ter notícia, noção, conhecimento, domínio, também a partir de experiências reais.

⁶⁰ Durham/ London: Duke University Press, 1995.

1.2 O estatuto ficcional dos lugares representados em *O primo Basílio* e em *Os Maias*

O primo Basílio e Os Maias⁶¹, ao selecionarem uma cidade conhecida para ambientar suas ações, logicamente investem no pacto de realidade, coerente com a convenção realista, como se os nomes dos lugares fossem uma garantia da autenticidade da história narrada. Conforme lembra Furst, o romance do século XIX inverte a típica abertura das narrativas tradicionais – “há muitos anos atrás, num país distante” –, responsável por criar um horizonte de expectativa que afastava o leitor do seu aqui e agora, que o projetava num universo alternativo, estimulava-o a deslocar-se mais facilmente do seu tempo e do seu lugar para um outro tempo e um outro espaço. O romance realista-naturalista, ao contrário, tenta “encurtar” essa “distância”, fazer acreditar que a ação desenvolve-se num tempo histórico determinado, contemporâneo, e num espaço conhecido e próximo.

Entretanto, quando indagamos sobre a “familiaridade” que os leitores potencialmente mantêm com os lugares reais mencionados no romance, logo percebemos que ela é bastante relativa. Por exemplo, uma rua de Lisboa referida pelo narrador queirosiano é uma rua para o leitor português e é outra para o brasileiro que não a conhece? A rua da Lisboa do século XIX mencionada no romance é uma rua para o leitor lisboeta daquela época e outra para o de hoje? Para os segundos, ela só tem o significado que o romance permite construir e para

⁶¹ Seleccionei esses dois romances para pensar o assunto do estatuto ficcional do espaço, por terem suas ações ambientadas em Lisboa e neles predominarem lugares e ruas com os mesmo nomes, assim oferecendo elementos comparativos que servem à argumentação que aqui proponho.

os primeiros ela pode ter um sentido mais amplo que facilitaria a leitura da narrativa? Na verdade, o que a ficção demanda de seus leitores não é erudição geográfica, mas crença na simulação pretendida⁶².

Os lugares romanescos são construídos como *conhecidos das personagens*, e os leitores⁶³ acabam, por elas, fingindo que também os conhecem. Importa pouco, para o significado da história, se uma rua referida existe ou não na realidade, uma vez que, ao entrar na ficção, ganha a mesma natureza ontológica que as personagens ou os demais lugares; só interessam sobre tal rua as informações internas à narrativa, dadas pelo narrador em função do destino das pessoas ficcionais.

No caso de **O primo Basílio** e **Os Maias**, é possível reconhecer relativamente como o espaço se organiza, dividindo-se entre: o bairro e a rua onde se situa a casa principal do romance, que concentra as ações; o centro social e cultural da cidade representada, meio de encontros e lazer, por onde as personagens rotineiramente transitam, freqüentam teatros, hotéis, casas de jogos, praças, e onde residem algumas personagens; lugares mais afastados, usados como esconderijos ou simplesmente para retiro, muitas vezes, em meio a uma natureza propícia ao descanso ou ao idílio amoroso. Alguns desses lugares estão nomeados no quadro a seguir:

⁶² FURST. Op. cit. nota 60, p. 112.

⁶³ Nesta tese, considero o leitor de um modo geral, pressupondo a seguinte relação entre o leitor-modelo e o leitor empírico: segundo Eco (**Leitura do texto literário**. Lisboa: Presença, 1979, p. 53-59), o leitor-modelo é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda pretende criar; sendo assim, cabe ao leitor empírico responder o mais possível ao papel do leitor-modelo. No caso em argumento, por exemplo, o leitor é estimulado a colaborar para o sentido da familiaridade dos lugares representados, ainda que não se possa medir a qualidade de tal resposta e a efetiva colaboração do leitor empírico.

Endereços das casas principais do romance	Bairro Alto, R. Patriarcal	OPB: endereço de Luísa e Jorge e de Sebastião.
	Bairro das Janelas Verdes, R. São Francisco de Paula	OM: onde se situa o Ramalhete.
Centro social e cultural	Passeio Público	lugar bastante freqüentado pelas personagens de OPB . Em cuja praça central as personagens de ambos os romances costumam passear e de onde tomam a tipóia para se dirigirem a outros lugares de Lisboa.
	Rossio	Numa de suas esquinas se situa o consultório de Carlos em OM .
	Chiado	Região em que se situam o Teatro de São Carlos, a Casa Havanesa, o Grêmio, o teatro de Trindade, lugares freqüentemente visitados pelas personagens de ambos os romances.
	Arroios	As personagens costumam transitar por lugares que se situam nessa região e em suas proximidades (Rua do Alecrim, Rua de S. Roque, Rua do Ferregial, Rua S. Francisco, Largo do Aterro). OM: bairro em que se situa a moradia do pai de Maria Monforte, onde Pedro passa a residir quando se casa e onde é traído pela esposa. OPB: bairro em que se localiza o Paraíso, lugar de adultério de Luísa.
Regiões afastadas do centro	Penha da França	OM: mais especificamente na rua Cruz dos Quatro Caminhos fica o endereço de João da Ega.
	Olivais	OM: onde se localiza a Toca.
	Santa Olávia	OM: onde fica a quinta de Afonso.
	Sintra	OM: cidade por onde passeia Carlos com Cruges para encontrar Maria Eduarda. OPB: lugar em que a personagem da peça de Ernestinho conhece e se encontra com o amante, também onde Luísa e Basílio, quando jovens, namoravam.

Quadro 2 – lugares de Lisboa e arredores nomeados em **OM** e **OPB**.

Apesar de o quadro concentrar nomes selecionados diretamente da Lisboa real, sua observação já permite perceber o espaço representado na ficção romanesca como uma produção esquemática, com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas⁶⁴. Não é um espaço aberto como o é o real, pois está circunscrito pelos lugares explicitamente referidos; e também não é contínuo, visto que a narrativa só nomeia algumas regiões, não delimitando exatamente onde cada lugar se situa e deixando certas lacunas por preencher.

Assim como acontece com a construção das personagens e das ações, apenas alguns lugares recebem uma qualificação diferenciada na narrativa. Sem uma descrição minuciosa, muitos deles não apresentam uma imagem imediatamente perceptível. Do mesmo modo, as noções de proximidade e de distância, muitas vezes, só podem ser depreendidas a partir da narração do deslocamento das personagens. Em grande parte das situações, a narrativa só menciona os momentos de saída e de chegada de alguém, e o trajeto percorrido fica para a dedução do leitor, que tem dele apenas uma impressão vaga, conforme acontece neste exemplo: “Como toda essa semana aquele moço [Dâmaso] não apareceu no Ramalhete, Carlos, sinceramente inquieto, julgando-o moribundo, foi uma manhã à casa dele, à Lapa. Mas aí, o criado [...] afirmou-lhe que o sr. Damasozinho estava de boa saúde, e até saíra a cavalo”⁶⁵. O modo como Carlos chegou à Lapa e a extensão do trajeto entre o Ramalhete e a casa de Dâmaso não são importantes para o desenvolvimento da intriga, assim o narrador sumariza os passos de Carlos, indo logo ao que interessa contar. Fica visível, dessa forma, a

⁶⁴ Conforme explica Ingarden. Op. cit. nota 28, p. 274.

⁶⁵ OM, p.1178.

constituição de um espaço incompleto, com indeterminações diretamente proporcionais aos interesses da narrativa.

A apresentação do espaço no texto permite perceber facilmente tal aspecto, como neste outro exemplo: n' **O primo Basílio**, “àquela hora D. Felicidade e Luísa chegavam ao Passeio”; depois de encontrarem Basílio “ao pé do tanque”, de apreciarem “a água escura e suja”, “a multidão compacta e escura”, conversarem sobre o dia de cada um, D. Felicidade

declarou-se muito fatigada, *apenas saíram o portão*. Era melhor tomarem um trem./ Basílio achava preferível *subirem a pé até o largo do Loreto*. A noite estava tão agradável e o andar fazia bem a sra. d. Felicidade! *Depois diante do Martinho*, falou em ir tomar neve; mas d. Felicidade receava a frialdade, Luísa tinha vergonha. *Pelas portas do café abertas*, viam-se sobre as mesas jornais enxovalhados; e algum raro indivíduo, de calça branca, tomava placidamente o seu sorvete de morango/ *No Rossio*, sob as árvores, passeava-se: *pelos bancos*, gente imóvel parecia dormir: *aqui e além* pontas de cigarro reluziam⁶⁶.

O modo como a narrativa está organizada não permite discernir onde os lugares mencionados exatamente se localizam, apenas concluir que o Loreto fica nas redondezas do Passeio e do Rossio, até porque as personagens poderiam ir até eles a pé e que entre o Loreto e o Passeio, localiza-se o café Martinho. A narrativa apenas nomeia os lugares e o leitor completa o que é necessário para entendê-la. Assim, o espaço não é senão o resultante do que é informado sobre a paisagem do Passeio, a partir do que as personagens olham, e sobre os lugares que aí se localizam, mais ou menos próximos um dos outros, a partir do trajeto que elas perfazem.

O cenário que intermedeia esses lugares faz parte da cidade real de Lisboa e não precisa ser conhecido pelo leitor de **O primo Basílio**, pois para o efeito da

⁶⁶ **OPB**, p. 515, grifo meu.

narrativa só é importante saber que as personagens se deslocavam, com o intuito de irem embora do Passeio – deslocamento sugerido também pela organização dos parágrafos e o uso de determinadas expressões no plural, tais como “pelas portas do café” e “pelos bancos”, que indicam a passagem das personagens e a sua mudança de lugar. Portanto, o espaço representado no romance é o que a língua constrói e permite compreender, o resultante de nomeação ou descrição pela narrativa, e os limites espaciais, em geral, só passam a existir quando as personagens os atravessam ou os constatarem.

Grande parte das ruas ou bairros mencionados nos romances de Eça em estudo não recebe uma apresentação minuciosa. O endereço das personagens secundárias, por exemplo, é dado pela simples nomeação das ruas ou apenas dos bairros em que se situam suas casas. O narrador informa que Acácio mora na rua do Ferregial, que D. Felicidade reside em S. Bento, que Cruges mora na Rua São Francisco e Dâmaso Salcede, na Lapa, etc. Tais lugares não são descritos, como se não fosse necessário dar maiores informações sobre eles, por serem já familiares. Isso pode estar relacionado ao que lembra Lilian Furst sobre a nomeação, no romance realista, de lugares mais conhecidos: ao entrarem na ficção, costumam receber menos especificação, como se o conhecimento do leitor sobre eles dispensasse maior detalhamento. O romance, assim, remeteria a/ atualizaria uma existência anterior à ficção⁶⁷, um conhecimento prévio sobre os lugares.

Na verdade, a narrativa cria, desse modo, um pacto de familiaridade com o leitor em relação ao espaço fictício, “pedindo” a ele que finja possuir um conhecimento que efetivamente não tem. Afinal, o conhecimento prévio sobre o

⁶⁷ FURST. Op. cit. nota 60, p. 105.

espaço representado não é do leitor, mas das personagens: até porque se elas conhecem os lugares, transitam por uma região como lhes sendo familiar, é mais difícil que se surpreendam com suas qualidades, o que daria oportunidade à descrição espacial.

Em nenhum momento nas situações recém mencionadas, é posta em evidência a dúvida das personagens sobre o endereço dos amigos ou a descoberta de um lugar que é para elas uma novidade. Já em ocasiões em que se narra uma viagem a lugares desconhecidos, por exemplo, a descrição parece naturalmente necessária. Portanto, um dos aspectos mais determinantes do número de informações apresentadas sobre o espaço é o conhecimento/ desconhecimento das personagens sobre ele e não o conhecimento/ desconhecimento do leitor⁶⁸.

Todavia, às vezes, mesmo que as personagens conheçam muito bem os lugares representados, é imprescindível dar maiores informações sobre eles, principalmente quando têm influência sobre o desenvolvimento das ações. É o caso da apresentação do endereço de Jorge e Luísa, n'**O primo Basílio**. A rua é descrita, entre outras vezes⁶⁹, a partir do ponto de vista da personagem Jorge que explica ao amigo Sebastião os motivos pelos quais desejava que este ficasse atento à sua casa, enquanto permanecia longe: “Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos! Qualquer

⁶⁸ Percebemos isso mais facilmente quando comparamos a apresentação pela narrativa de lugares mais conhecidos (“reais”) com a apresentação de lugares “imaginários”, cujos nomes nascem diretamente da fantasia do autor. Por exemplo, Lídia Jorge criou a cidade de Valmares para localizar as ações de **O vale da paixão** (1998) e de **O vento assobiando nas gruas** (2002). Nos dois romances, a cidade é referida, já na sua primeira indicação, como um lugar familiar: “Nessa altura a casa de Valmares já havia perdido a maior parte dos seus habitantes”; “nenhum deles [dos tios de Milene, a protagonista] se encontrava em Valmares”. Tal cidade não é previamente conhecida dos leitores, mas é conhecida das personagens, e esse conhecimento dispensa o narrador de apresentá-la.

⁶⁹ A rua costuma ser caracterizada nos momentos em que Luísa se põe a observá-la da janela de sua casa. Ex. p. 470,

bagatela, o trotar duma tipóia, e aparecia por trás de cada vidro um par de olhos repolhudos a cocar!”⁷⁰. A descrição importa pela função que assume no interior da narrativa: uma rua “sufocada”, concentrada de casas e olhares à janela, é propícia para bisbilhotices e intrigas; por conseguinte é enfadonha para Luísa, incomoda Jorge que teme pela reputação da esposa em seu afastamento e impele a preocupação e a ajuda de Sebastião em relação à amiga.

Por outro lado, a descrição detalhada acaba funcionando para tornar os lugares mais evidentes. Em conseqüência, faz com que pareçam mais reais e facilita o convencimento do leitor de que a ficção copia com exatidão e rigor os lugares que representa. Daí o investimento da convenção realista-naturalista na descrição, respondendo à vontade mimética de tornar verdadeiro, mostrar o mundo tal qual ele é, conforme explica Reuter⁷¹. Como efeito desse modo de construção, a imagem dos lugares parece mais completa, sua apreensão torna-se mais fácil, assim favorecendo a criação de memória e facilitando o seu reconhecimento.

O interessante é que essa descrição minuciosa é apresentada nos romances de Eça de Queirós em estudo muito mais nos casos em que se constroem lugares fechados – estes que, notoriamente, aparecem como frutos da fantasia do autor, por exemplo, o Ramalhete e o Paraíso. Em tais casos, a descrição detalhada seria necessária porque a narrativa pressupõe o desconhecimento do leitor?

Acredito que, além de responder a uma *motivação realista* – ou seja, de manter uma ilusão elementar que responda à exigência do leitor de uma certa correspondência da obra com a realidade – a descrição responde a uma *motivação*

⁷⁰ OPB, p. 482.

⁷¹ **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 28.

*composicional*⁷², interessando sobretudo a economia e a utilidade do lugar representado para os demais elementos da narrativa. Evidentemente, esta motivação fica mais explícita quando os lugares assumem a função de metonimizar ou metaforizar comportamentos e sentimentos de personagens. Assim é **n'O primo Basílio e n'Os Maias**: enquanto as ruas são dadas como familiares às personagens, as residências precisam ser descobertas em cada detalhe, principalmente porque ajudam a caracterizar as pessoas que ali residem. A casa de Acácio é descrita na ocasião em que é visitada por Jorge e Julião, a partir da curiosidade deste último, que investiga cada aposento e com isso descortina a real personalidade do outro. As características da moradia de Julião e, por conseguinte, os hábitos da personagem aparecem com a surpresa de Sebastião quando lá vai; do mesmo motivo decorre a enumeração dos detalhes da casa de Ega, observados por Carlos na sua primeira visita à residência do amigo. Portanto, a descrição detalhada do lugar privado das personagens interessa a esses romances de Eça, por revelar o estilo de vida, os gostos pessoais das personagens, enquanto as ruas e bairros pouco contribuem para isso.

Em geral, os lugares nomeados no romance são dados como familiares às personagens, permanecendo um conhecimento comum sobre eles, a menos que a intenção seja representar a descoberta do espaço e, muitas vezes, através desta, revelar certa personagem, como acabei de afirmar. **N'O primo Basílio**, Sintra é conhecida como um lugar favorável ao idílio amoroso. É ali que Luísa e Basílio iniciaram seu namoro:

⁷² Motivações classificadas por Tomachevski, em *Temática* (In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**. Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 184.), quando referia que “a introdução de todo motivo particular ou de cada conjunto de motivos deve ser justificada” para que a obra como um todo se apresente em sua unidade estética.

Depois, vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra: os passeios em Seteais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, com grandes descansos calados no Penedo da Saudade, vendo o vale, as areias ao longe, cheias duma luz saudosa, idealizadora e branca; as sextas quentes, nas sombras da Penha verde, ouvindo o rumor fresco e gotejante das águas que vão de pedra em pedra; as tardes na várzea de Colares, remando num velho bote, sobre a água escura da sombra dos freixos⁷³.

Sintra é referida como se fosse lembrada por suas notáveis características, pelos episódios clássicos que lá costumam se passar, o que favorece o efeito de real e a crença na realidade do lugar. Também é mencionada em outro momento da narrativa, como a cidade onde a personagem do drama romântico “Honra e paixão” de Ernestinho conhece e encontra-se com o amante.

N’**Os Maias**, tal cidade é descrita na situação em que Carlos lá vai à procura de Maria Eduarda. Ao comentário de Cruges de que não se lembrava muito bem dos lugares de Sintra, pois há anos não a visitava, Carlos argumenta: “então era necessário fazer as *peregrinações clássicas*: subir à Pena, ir beber água à Fonte dos Amores, barquejar na várzea”⁷⁴. A constatação da personagem não deixa dúvidas sobre as características do lugar e o leitor pode assim fingir também conhecer o que ali é “clássico”.

N’**Os Maias**, no entanto, Sintra ganha ainda maior atenção do que n’**O primo Basílio**: neste as características do lugar são retomadas apenas pelas lembranças de Luísa; naquele a narração da visita das personagens e a admiração de Cruges sobre o lugar, que guardava para ele certa novidade, fazem surgir os detalhes que o qualificam: “Cruges agora admirava o jardim, por baixo do muro em que estavam sentados. Era um espesso ninho de verdura, arbustos, flores e árvores, sufocando-

⁷³ **OPB**, p. 461.

⁷⁴ **OM**, p. 1191.

se numa prodigalidade de bosque silvestre”⁷⁵. Além disso, ao encontrarem Alencar, a descrição ganha fôlego para continuar, mostrando-se necessária também para confirmar o caráter romântico desse poeta.

O modo como Sintra é referida nos dois romances não só contribui para a impressão de que se trata de um lugar familiar como também funciona a favor do sentido das ações. Informando que em Sintra se passa o adultério representado na peça teatral de Ernestinho, assim como lá nascera o namoro de Luísa e Basílio, a narrativa incentiva a aproximação das trajetórias de ambos os casos amorosos, por conseguinte a criação de expectativas sobre um possível desfecho trágico para Luísa, visto que Jorge, em princípio, mantém uma postura favorável ao castigo da adúltera quando comenta a peça do amigo. Já n’**Os Maias**, a caracterização em pormenores de Sintra, somada às divagações românticas de Alencar, além de favorecer a construção dessa personagem, contribui para sustentar, por contraste, o sentido da frustração de Carlos por não ver Maria Eduarda (por isso convidou os amigos para lá ir), frustração que também pode ser do leitor do romance, uma vez que a apresentação da paisagem, que a mostrou tão propícia ao idílio amoroso, lançou esperanças sobre a possibilidade de tal encontro. A apresentação de Sintra permite confirmar, portanto, que as informações dadas sobre os lugares no romance são reguladas pelo conhecimento que as personagens têm deles e pela utilidade das informações espaciais para o sentido das ações representadas.

É comum, quando lemos um romance, acompanharmos os passeios freqüentes das personagens a certos lugares, os quais, por serem repetidamente referidos, acabam nos parecendo familiares. N’**Os Maias** e n’**O primo Basílio**,

⁷⁵ **OM**, p. 1200.

somos informados, por exemplo, que o Passeio Público costuma ser freqüentado por “toda a burguesia domingueira”. Sabemos que ali Jorge conheceu Luísa, que o lugar é freqüentado assiduamente por Juliana e também ali acompanhamos o encontro de Luísa com Basílio. O lugar é ainda objeto dos comentários de Acácio: “os preços diminutos favoreciam a aglomeração de classes subalternas”, por isso o conselheiro dizia evitar tal meio. N’**Os Maias**, o Passeio é criticado por Ega, num jantar do Hotel Central, por ser um ambiente típico da burguesia lisboeta. Em ambas as narrativas, aparece como um lugar em que as pessoas se aglomeram e as classes sociais se misturam, sentido coerente com as combinações que ganha em cada romance: n’**O primo Basílio**, as idas ao Passeio no domingo eram um costume das personagens, tanto que ali se passaram ações relevantes da história, o que não acontece n’**Os Maias**, recusa que parece devida a uma questão de “classe”. Há, pois, um conhecimento comum sobre o Passeio em ambas as narrativas que justifica tais combinações e torna o lugar cada vez mais reconhecível aos olhos do leitor.

A figuração de lugares conhecidos pelas personagens investe, pois, na “realidade” do espaço. A freqüência das personagens a tais lugares ou a alusão repetida a eles torna-os costumeiros, servindo para estimular a crença do leitor no mundo representado.

Como tenho indicado, o sentido que um lugar toma no romance depende do processo de combinação em que entra e sua seleção se dá em função do serviço que presta à narração da história. O Paraíso, por exemplo, fica “para os lados de Arroios, adiante do largo de Santa Bárbara”⁷⁶, servindo, por sua distância do centro, para esconder o caso de adultério de Luísa. A caracterização do lugar (em meio a

⁷⁶ **OPB**, p. 585.

uma “correnteza de casas velhas”) não o apresenta favorável ao encontro amoroso ideal (Luísa “desejaria antes que fosse no campo, numa quinta, com arvoredos”⁷⁷), o que sugere os sentimentos nada nobres que moveram a preferência de Basílio. Diferente mostra-se a escolha de Carlos para esconder seus encontros com Maria Eduarda. A personagem opta pelos Olivais, um lugar também retirado (“vai-se lá numa hora de carruagem”, explica Carlos a Maria⁷⁸), mas adequado ao idílio amoroso por sua natureza bela e amena, o que combina com a aura romântica que a personagem dá ao seu relacionamento.

Do mesmo modo, a seleção de Santa Olávia para abrigar a quinta de Afonso é mais uma opção do velho Maia, cujo caráter pedia um ambiente natural para passar boa parte da narrativa. O lugar afastado, além de servir para o conforto e a saúde de Afonso, permite o necessário distanciamento dessa personagem dos conflitos que se passam no centro urbano, facilitando a duração do caso amoroso de Carlos e Maria Eduarda, uma vez que o avô, pelo perfil moral que o caracteriza, seria desfavorável ao envolvimento do neto com uma mulher “casada”. A seleção dos lugares funciona, pois, de acordo com as intenções das personagens e do tipo de ações, e tal combinação trabalha a favor do andamento da intriga.

Como forma de encerrar a discussão sobre as questões levantadas nesse capítulo e, de certo modo, resumi-las, faço uma análise mais minuciosa de uma passagem d’**O primo Basílio**, na ocasião em que Luísa, ao se dirigir para o Paraíso, encontra o conselheiro Acácio⁷⁹. Luísa “descia o Moinho de Vento, quando viu a figura digna do conselheiro Acácio que *subia da rua Rosa*”. Após saudá-la, ele pôs-se a caminhar ao lado dela. O conselheiro alude então ao livro que estava

⁷⁷ OPB, p. 585.

⁷⁸ OM, p. 1322

⁷⁹ OPB, p. 612 a 617, grifos meus.

escrevendo “era a descrição pitoresca das principais cidades de Portugal e seus mais famosos estabelecimentos [...] *Tinham entrado em S. Pedro de Alcântara*: um ar doce circulava entre as árvores mais verdes...”, e logo Acácio convidou Luísa “a *dar uma volta embaixo no jardim*”:

Luísa foi descendo, contrariada, as escadinhas para o jardim [...] Foram encostar-se às grades. Através dos varões viam, descendo num declive, telhados escuros [...] depois, no fundo do vale, o *Passeio* estendia a sua massa de folhagem prolongada e oblonga, onde a espaços branquejavam pedaços da rua areada. *Do lado de lá* erguiam-se logo as fachadas inexpressivas *da rua Oriental*, recebendo uma luz forte que fazia faiscar as vidraças: por trás iam-se elevando no mesmo plano terrenos dum verde crestado [...] *A cantaria da Encarnação* de um amarelo triste, outras construções separadas, *até ao alto da Graça* coberta de edifícios eclesiásticos [...] e *a Penha da França, mais para além*, punha em relevo vivo do muro caiado [...]. À direita, sobre o monte pelado, o castelo assentava, atarracado, ignobilmente sujo.

Depois de darem uma volta pelo jardim, “foram subindo e Luísa pensava: – Vai para casa; *larga-me ao Loreto!* Na rua de S. Roque espreitou o relógio numa confeitaria [...] apressou o passo, *ao Loreto parou*”. Luísa não conseguia achar um jeito de livrar-se da companhia que atrasava o seu encontro com Basílio. Então entrou na *igreja dos Mártires* para dispensar Acácio. A tentativa não deu resultado. “*Foram ao comprido do Rossio*, até ao fim. Voltaram, atravessaram em diagonal. E *pelo lado do arco da Bandeira*, aproximaram-se para *a rua do Ouro*”. Isso tudo até que Luísa inventou a desculpa de que ia “chumbar um dente”, finalmente, conseguindo livrar-se de Acácio.

Percebe-se que os lugares nomeados recebem o artigo definido – ao Loreto, na rua de S. Roque, ao comprido do Rossio, recurso que dá por conhecidas tais ruas e até mesmo o que nelas há – “Luísa foi descendo, contrariada, as escadinhas para o jardim [...] Foram encostar-se às grades”. O texto assim cria a idéia de que os

lugares não necessitam de maiores explicações e só deixa ao leitor como saída – para o bem do andamento da narrativa – acreditar que também conhece tais ruas, ainda que não estabeleça uma verdadeira relação existencial com elas. Assim, a inespecificação na apresentação do espaço não é problemática, porque a familiaridade dos lugares está estabelecida na narrativa e não permite que o leitor a desestabilize pelo seu possível desconhecimento (que faça, por exemplo, indagações do tipo “que Loreto?”, “que Rossio?”, “que escadinhas?”).

De que os lugares se referem exclusivamente à existência das personagens e não permitem a identificação existencial do leitor, são provas as expressões adverbiais “do lado de *lá*”, “por *trás*”, “para *além*”, “à *direita*”, as quais dizem respeito apenas ao olhar das personagens, à sua posição fictícia. O dêitico “*lá*”, por exemplo, na construção “*do lado de lá* erguiam-se logo as fachadas inexpressivas da rua Oriental”, refere-se apenas à orientação física das personagens, que guarda certa distância das fachadas da rua Oriental, e não mantém nenhuma relação com a situação espacial e temporal do narrador heterodiegético, nem tampouco com a do leitor ou do autor.

Além disso, o encontro de Luísa com Acácio e o perambular pelas ruas se mostram estritamente necessários ao desenvolvimento das ações subseqüentes. A narração desse episódio estende-se por cerca de cinco páginas e o percurso dura aproximadamente três horas, conforme informações do texto. A referência aos lugares percorridos – Moinho de Vento, S. Pedro de Alcântara, Largo do Loreto, S. Roque, Rossio, rua do Ouro, etc – dá a idéia da extensão do trajeto e, por conseguinte, da preocupação que acomete Luísa ao ver perdido o seu momento com Basílio. Por causa desse passeio forçado, ela desencontra-se do amante, volta

mais cedo para casa, surpreende o serviço por fazer de Juliana e tem um motivo para descarregar sua “irritabilidade febril”⁸⁰ na criada. Essa ação de Luísa leva à reação de Juliana, que acaba por revelar as “cartas que tinha na manga”, ameaçando o segredo da patroa, que, em conseqüência disso, cai desmaiada. Portanto, o passeio lento de Acácio pelos lugares enumerados, sua atenção admirada perante a paisagem contrasta com a ansiedade, a pressa de Luísa em livrar-se dele, e tal sensação vai num crescendo que só pode culminar em um ato extremo. Enfim, a seleção das várias ruas é mais uma necessidade da intriga do que um sinal de preocupação com a descrição exata do espaço real, e a combinação delas com as ações e a história das personagens anula de vez o papel que tinham nos contextos reais, valendo então pela função que ganham no contexto ficcional.

Sendo assim, a descrição do espaço no romance só permite ser confundida com a descrição do espaço real quando as personagens ou a sua história ainda não foram mencionadas. Isto é, tal confusão pode ser facilitada apenas quando, em alguns romances, os narradores abrem seu relato descrevendo um lugar que tem uma existência anterior à ficção, sem se referirem a nenhuma personagem ou história fictícia⁸¹. Nesse caso, poderíamos identificar o espaço do romance com o espaço real, de um “sujeito-de-enunciação” (se desconsiderássemos as informações paratextuais, é claro), uma vez que as personagens e/ou sua história ainda não entraram em cena e não temos, portanto, um claro sinal de ficção⁸². Entretanto, assim que as personagens sejam referidas pela narrativa, o lugar já descrito passa a

⁸⁰ OPB, p. 617.

⁸¹ É o que se dá neste exemplo que abre o clássico de Sthendal, **O vermelho e o negro**: “Verrières pode ser considerada uma das cidadezinhas mais belas do Franco-Condado. Suas casas brancas, de vermelhos telhados pontiagudos, estendem-se pela encosta de uma colina, cujas pequenas sinuosidades são marcadas por tufo de vigorosas castanheiras. O rio Doubs corre a algumas centenas de pés abaixo de suas fortificações há muito edificadas pelos espanhóis e, atualmente, em ruínas”. Trad. Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

⁸² Conforme Käte Hamburger são as personagens que acabam constituindo a obra literária como ficção, como mimese. Op. cit. nota 36, p. 97.

ter a mesma natureza ontológica que elas. Além disso, caso o narrador se apresente em primeira pessoa e se mostre como uma personagem do romance – testemunha ou protagonista –, o lugar descrito já se revela como fictício.

Nos romances em estudo, não há como confundir o espaço romanesco com o espaço real, uma vez que os lugares representados aparecem imediatamente ligados à história das personagens: “Tinham dado onze horas no cuco da sala de jantar. *Jorge fechou o volume de Luis Figuiet que estivera folheando devagar...*” (**OPB**); “A casa que os *Maias vieram habitar* em Lisboa...” (**OM**). O leitor assim já é introduzido no ambiente fictício, na experiência espaço-temporal das personagens, deixando em suspenso a sua própria experiência espaço-temporal.

Enfim, há uma distância inevitável que separa o leitor – quando se esforça para reconstruir o espaço ficcional – da realidade que o circunda. Nessa relação, ele permanece numa posição de desterro, de constante viagem, como o disse Michel Butor⁸³. Há uma distância obrigatória criada pelo narrador e recriada pelo leitor, que faz do espaço do romance um universo separado e auto-suficiente.

⁸³ BUTOR, Michel. **Répertoire II**. Paris: Les Editions de Minuit, 1964, p. 42-50.

2 O ESPAÇO PERCEBIDO NO ROMANCE

*“O corpo próprio está no mundo
assim como o coração no organismo;
ele mantém o espetáculo visível
continuamente em vida,
anima-o e alimenta-o interiormente,
forma com ele um sistema”
(MERLEAU-PONTY)*

2.1 Ponto de partida teórico

O romance de narração heterodiegética (em que o narrador está fora do tempo e do espaço em que as personagens vivem) serve melhor para pensar, em separado, a relação que o narrador e as personagens estabelecem com o espaço representado: são elas que estão naturalmente em situação de experimentar tal espaço, olhá-lo, senti-lo e não ele. Isso, sobretudo, porque a constituição do espaço depende do corpo – “O corpo é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha compreensão”, diz Merleau-Ponty – e ao romance interessa representar a relação psicofísica das personagens com o seu meio.

Em uma de suas obras fundamentais, **Fenomenologia da Percepção**⁸⁴, Merleau-Ponty dedica a segunda parte – intitulada *O mundo percebido* e subdividida em três capítulos “O sentir”, “O espaço” e “A coisa e o mundo natural” – ao estudo da percepção do espaço, e suas reflexões contribuem para a compreensão da qualidade do relacionamento que o sujeito estabelece com seu entorno.

Para Merleau-Ponty, o espaço é um meio de experiência constituído a partir da coexistência do sujeito que sente e do sensível, e cujo conhecimento implica a consciência do corpo próprio. A unidade do espaço, mesmo quando imaginado, só é apreendida a partir da mediação da experiência corporal, pois, no espaço em si, sem a presença de um sujeito psicofísico, não há nenhuma direção, nenhum dentro, nenhum fora⁸⁵. O espaço não pode ser compreendido como independente do sujeito encarnado, da perspectiva, pois, para conhecer um objeto, tomamos uma posição no espaço:

A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade. Nessa medida, toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão⁸⁶.

Merleau-Ponty explica que o sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que é afetado ou modificado por ela; é, isto sim, uma “potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele”⁸⁷. Em outras palavras,

⁸⁴ São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁸⁵ Idem, p. 275.

⁸⁶ Idem, p. 429.

⁸⁷ Idem, p. 285.

aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subentende a cor, é o movimento de minha mão que subentende a forma do objeto, meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração do meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga⁸⁸.

Assim, o corpo forma com o espaço um sistema, do qual é parte fundamental, alimentando as configurações espaciais. E, se cada sensação é uma superfície de contato com o ser, em lugar de um espaço único, temos, com cada uma, um modo particular de ser no espaço e, de algum modo, de fazer espaço⁸⁹.

Além disso,

toda a sensação pertence a um certo *campo*. Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição do meu olhar [...] sem nenhum esforço de minha parte; [...] é dizer ao mesmo tempo que ela [a percepção] é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não vistas ou mesmo não-visíveis. *A visão é um pensamento sujeito a um certo campo*⁹⁰.

Tal entendimento descarta a idéia da possibilidade de um ponto de vista absoluto:

se o mundo pudesse ser pensado sem ponto de vista, agora nada existiria, eu sobrevoaria o mundo e, longe de que todos os lugares se tornassem reais ao mesmo tempo, todos eles deixariam de sê-lo porque eu não habitaria nenhum deles e não estaria engajado em parte alguma. Se sou sempre e estou em todo lugar, não sou nunca e não estou em lugar nenhum.⁹¹

É essa noção – a de que o espaço só toma sentido em relação a uma experiência corporal – que embasa a minha análise sobre o espaço romanesco. A

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, op. cit. nota 84, p. 288- 289.

⁸⁹ Idem, p. 299.

⁹⁰ Idem, p. 292.

⁹¹ Idem, p. 445.

atividade dos sujeitos, seu movimento, a exploração do espaço pelo corpo é uma forma de concebê-lo. E, no romance, a priori, a experiência, o movimento, a exploração do mundo é realizada pelas personagens, são elas que têm algo a fazer ali. Mesmo que expressamente não se movimentem, seu campo de ações possíveis, muitas vezes implícito no texto, permite que seja delineado para elas um habitat possível.

Nesta tese, a *percepção* espacial é pensada em relação com o que a teoria da narrativa denomina *perspectiva, ponto de vista ou foco*⁹². Para aplicar tais termos na análise do romance, é necessário conhecer: quem orienta a perspectiva narrativa e quem é o narrador, em outras palavras, quem percebe e quem fala⁹³. No caso das descrições espaciais nos romances de Eça de Queirós em estudo, na maioria das vezes é o narrador quem fala, mas é a personagem quem percebe, aparecendo o espaço conforme à orientação dela.

Franz Stanzel⁹⁴ diferencia dois modelos no que toca à apresentação espacial no romance: apresentação perspectiva e apresentação não-perspectiva do espaço. Considera que há um corpo-consciência, um “caráter refletor” que direciona a representação dos lugares. Às vezes, mesmo o narrador extra e heterodiegético, que Stanzel chama de autorial, pode restringir-se a um ponto de vista, assumir uma apresentação perspectiva. Nesse caso, ele toma uma perspectiva interna, o que necessariamente resulta em uma restrição de tipo e grau de conhecimento, um

⁹² Para a realização da análise, consideram-se abordagens que já se tornaram clássicas no estudo do ponto de vista na literatura (em especial as de Lubbock, Genette, Pouillon e Stanzel), ainda que não seja realizada uma revisão mais minuciosa de cada uma.

⁹³ Distinção apontada por Genette. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976, p. 195.

⁹⁴ **A theory of narrative**. New York: Cambridge University Press, 1988.

ponto de vista limitado. Ao contrário, a apresentação não-perspectiva sempre supõe a contribuição de um narrador autorial olímpico⁹⁵.

Quando a postura do narrador é a de um demiurgo, que vê e sabe tudo, a narrativa parece apresentar o espaço ele mesmo, sem a parcialidade de um olhar. Ainda neste caso não se pode perder de vista que os lugares apresentados por tal narrador podem ser relativos à orientação das personagens, o que a análise dos dêiticos espaciais, no capítulo anterior, buscou demonstrar.

Em outras palavras, na construção do espaço está implicada uma orientação corporal, mais ou menos explícita pela narrativa e, às vezes, o que parece ser apresentado pelo narrador esconde o ponto de vista das personagens. Mesmo quando assume uma voz em terceira pessoa, o narrador pode falar acerca do mundo através dos olhos da personagem, explica Percy Lubbock⁹⁶: é ela que alonga os olhos sobre as coisas e assim como as vê, assim são transmitidas ao leitor pelo narrador. Algumas vezes, a disposição de ânimo da personagem é importante, os objetos se mostram conforme o seu estado de espírito; outras vezes, contudo, o estado de espírito significa muito pouco e temos uma visão direta das coisas sobre as quais repousam casualmente os olhos da personagem. Esse fato pode passar despercebido pelo leitor que apenas detecta no texto as marcas de voz.

Verificar de quem é a perspectiva que orienta a construção espacial é fácil, sobretudo quando se atenta para o fato de que as personagens têm um campo de visão limitado e que só o narrador onisciente pode revelar um horizonte de coisas não vistas ou não-visíveis por elas, tem autoridade para transcender os limites do campo visual delas. Tal narrador pode interromper a narração da história e

⁹⁵ STANZEL. Op. cit. nota 94, p. 126.

⁹⁶ **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 50.

descrever os objetos, mas a percepção do espaço pelas personagens revela-se enquanto elas agem, enquanto andam, enquanto exploram o mundo. Assim, se o espaço é percebido em função do movimento, da exploração ou da simples atenção das personagens ao seu meio, é o ponto de vista delas que se sobrepõe, ou no máximo, o ponto de vista do narrador que se “aproveita” da percepção delas para narrar.

Em suma, a ficção mimetiza a convivência das personagens com um espaço que se refere somente a elas, e a apresentação desse espaço por meio do ponto de vista do narrador só é necessária para dar informações que transcendem o campo limitado das personagens, importantes para o significado da narrativa. Mesmo quando parece ser o narrador quem percebe o espaço, por ele dominar a fala, a presença das personagens na cena – desde que a descrição se mantenha nos limites do que elas podem ver – colabora para que a percepção lhes seja atribuída. Assim, penso o espaço no romance considerando o sujeito “encarnado” que o percebe, a perspectiva que revela os objetos e a qualidade das experiências que estabelecem comunhão com o meio.

2.1 A percepção do espaço nos romances de Eça de Queirós

Stanzel lembra que os primeiros romances do século XIX tinham uma pronunciada preferência pelo estilo não-perspectivo: Dickens, Thackeray, George

Eliot, Balzac, Tolstoy estão entre os que cultivaram tal estilo. A tendência ao perspectivismo é anunciada primeiramente nas novelas de Flaubert e Henry James, diz Stanzel⁹⁷, tornando-se predominante no século XX. As causas para isso são literárias e não-literárias, segundo o autor. As literárias ligam-se ao fato de escritores como Flaubert e James objetivarem construir narrativas impessoais e cênicas⁹⁸. Assim, subordinando-se a descrição espacial ao ponto de vista das personagens, o narrador fica isento de intrometer-se, esclarecer dados, interferir na narrativa. As causas não-literárias podem ser relacionadas ao aparecimento do Impressionismo no final do século XIX. Com o advento do Impressionismo, passa a predominar a percepção individual e subjetiva. Segundo Stanzel, portanto, o desenvolvimento do romance no curso do século XIX tem um efeito decisivo para a descoberta da perspectiva como uma dimensão da apresentação literária⁹⁹.

Carlos Reis analisa o desenvolvimento e a evolução da perspectiva nos romances queirosianos em **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós**¹⁰⁰. Em **Introdução à leitura dos Maias**¹⁰¹, resume seu pensamento:

uma visão de conjunto lançada sobre o romance realista e naturalista, no século XIX, mostra claramente que as intenções programáticas responsáveis por este tipo de narrativa e os fundamentos sociológicos que lhe subjazem aconselham uma utilização preferencial de uma perspectiva omnisciente.

⁹⁷ STANZEL. Op. cit. nota 94, p. 122.

⁹⁸ O modo de narrar de Flaubert é idealizado por Zola, o qual aconselha que o narrador não deve transparecer no seu enunciado como se o monopolizasse em seu único benefício. Para Zola, o narrador naturalista deve desaparecer completamente por trás da ação que narra; não se mostrar no que conta, não julgar, não explicar, deixando que os fatos falem por si. (**Do romance**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995. p. 96-100).

⁹⁹ Op. cit. nota 94, p. 123.

¹⁰⁰ Coimbra: Almedina, 1975.

¹⁰¹ Coimbra: Almedina, 1978, p. 96.

Em geral, na narrativa realista do século XIX, o narrador apresenta-se como um demiurgo, com capacidade de caracterizar exaustivamente as personagens e os lugares. Entretanto, ainda neste período, diz o crítico: manifestam-se “sinais evidentes de ruptura e inovação; com Stendhal e com Flaubert e, entre nós [em Portugal], já com o Eça d’**O crime do padre Amaro**, começa a revelar-se um certo privilégio do ponto de vista das personagens inseridas na diegese”¹⁰². Integrado ao espaço representado, é *com* e *como* a personagem que o narrador vê, sente e julga os eventos na ficção¹⁰³.

Os preceitos da escola realista-naturalista apresentam, portanto, duas tendências: a partir de Flaubert, a ótica do narrador onisciente, dominante em Balzac, tende a recuar e entregar-se para a visão dos protagonistas. Como resultado, a muito gabada objetividade realista passa a ser permeada pela apreensão subjetiva das personagens¹⁰⁴. No caso de Eça de Queirós, essa apreensão subjetiva das personagens pode ser mais facilmente detectada na construção do espaço, uma vez que n’**O crime do padre Amaro** e n’**O primo Basílio** ainda predomina a visão “por detrás” do narrador para revelar personagens e ações¹⁰⁵. É, pois, sobretudo a composição do espaço em Eça de Queirós que chama a atenção para uma apreensão perspectiva do mundo representado.

Osman Lins, ao abordar a relação do ponto de vista com o espaço¹⁰⁶, nomeia de *franca* a ambientação¹⁰⁷ em que “o narrador introduz pura e simplesmente a

¹⁰² REIS. Op. cit. nota 101, p. 96.

¹⁰³ Idem, p. 95.

¹⁰⁴ FURST. Op. cit. nota 60, p. 117. Nas palavras exatas da autora: “With the increasing refinement of narrative strategies from Flaubert onward, the narrator’s optic, so dominant in Balzac, tends to recede and to yield to the protagonists’ vision. As a result, the realist novel’s much vaunted objectivity is permeated with subjective apprehensions, which throw into question this traditional dichotomization into opposing pairs”.

¹⁰⁵ É assim que Maria Luiza Ritzel Remédios analisa tais romances em **O romance português contemporâneo** (Santa Maria: UFSM, 1986. p. 38), retomando a categoria de Pouillon.

¹⁰⁶ LINS. Op. cit. nota 3, p. 77-85, grifo meu.

descrição”, mostrando-se como um observador declarado; *reflexa*, “quando as coisas *sem engano possível* são percebidas pela personagem” e *dissimulada* quando “os atos das personagens fazem surgir o que as cerca”. Devendo à sua análise, meu estudo enfoca a relação que o observador estabelece com o espaço e o modo como tal relação é apresentada pela narrativa. Nesse sentido, distingo três maneiras de apresentar o espaço: 1) a apresentação do espaço é declaradamente do narrador, ele vê além do que pode ver a personagem, podendo descrever os lugares em que ela (ainda/ já) não está presente; 2) a percepção do espaço parece ser da personagem, por permanecer limitada ao seu ponto de vista, mas o narrador não esclarece que assim é; 3) a percepção do espaço é da personagem, conserva-se nos limites do que ela pode ver e o narrador deixa isso claro.

Grande parte das descrições nos três romances de Eça em estudo dificulta discernir quem vê, uma vez que o narrador tende a aderir ao ponto de vista das personagens, sem explicar que faz isso. O leitor pode mais facilmente deduzir quem fala – a não ser em situações de discurso indireto livre que confundem as vozes do narrador e das personagens – porém é mais difícil compreender exatamente quem percebe o espaço, pois, ao invés de a perspectiva manter-se coerente com a autoridade do narrador que descreve, predomina um ponto de vista que parte da situação limitada da personagem. Em geral, o espaço resulta da experiência, do movimento, do olhar das personagens, mesmo que, na maior parte das vezes, a percepção não seja apresentada como delas.

Dentre os modos de apresentação antes indicados, o primeiro tipo se refere àquela visão panorâmica do espaço que aparece sobretudo na abertura de alguns

¹⁰⁷ LINS. Op. cit. nota 3, p. 77. Conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de determinado ambiente.

romances¹⁰⁸, com largo uso em narrativas de estilo realista-naturalista. O narrador demonstra um ponto de vista distante e autoritário, que aparenta ser absoluto, abarcar o espaço em sua totalidade. Segundo María Tereza Zubiaure¹⁰⁹, esse tipo de descrição, aparentemente apriorística e objetiva, favorece a impressão de que o espaço *está aí*, como se de um cenário teatral se tratasse, à espera das personagens. Já nos romances de Eça de Queirós em estudo, tal modo não prevalece. Ainda no início d'**O crime do padre Amaro**, quando o Cônego Dias “mostrou com satisfação ao coadjutor da Sé [...] uma carta que recebera de Lisboa, de Amaro Vieira”¹¹⁰, observamos:

Era uma tarde de agosto e passeavam ambos para os lados da Ponte Nova. Andava então a construir-se a estrada da Figueira: o velho passadiço de pau sobre a ribeira de Liz tinha sido destruído, já se passava sobre a Ponte Nova, muito gabada, com os seus dois arcos de pedra, fortes e atarracados. Para diante as obras estavam suspensas por questões de expropriação; ainda se via o lodoso caminho da freguesia de Marrazes, que a estrada nova devia desbastar e incorporar [...] Em roda da ponte a paisagem é longa e tranqüila. Para o lado donde o rio vem são colinas baixas [...]; embaixo, na espessura dos arvoredos estão os casais que dão àqueles lugares melancólicos uma feição mais viva e humana – com as suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, com os fumos das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados. Para o lado do mar, para onde o rio se arrasta nas terras baixas entre dois renques de salgueiros pálidos, estende-se até os primeiros areais o campo de Leiria, largo, fecundo, com o aspecto de águas abundantes, cheio de luz. Da ponte *pouco se vê da cidade*; apenas uma esquina das cantarias pesadas e jesuíticas da Sé, um canto do muro do cemitério coberto de parietárias, e pontas agudas e negras de ciprestes; *o resto está escondido* pelo duro monte ouriçado de vegetações rebeldes, onde destacam as ruínas do Castelo, todas envolvidas à tarde nos largos vôos circulares dos mochos, desmanteladas e com um grande ar histórico./ Ao pé da ponte, uma rampa desce para a alameda que se estende um pouco à beira do rio.

¹⁰⁸ A construção do espaço na abertura do clássico de Balzac **Eugénia Grandet** serve de exemplo do uso da visão “por detrás” e da ambientação franca: “Existem em certas cidades de província casas cuja aparência inspira a quem as vê uma nostalgia semelhante à que provocam os claustros mais sombrios, as charnecas mais áridas ou as ruínas mais tristes. [...] Estes elementos de melancolia encontram-se no aspecto de uma habitação de Saumur, situada ao fim de uma rua que sobe até ao Castelo, na parte alta da cidade./ Esta rua, hoje pouco freqüentada, quente no Verão, fria no Inverno, sombria nalguns pontos, é notável pela sonoridade da calçada pedregosa, sempre limpa e seca [...] Moradias com três séculos apresentam-se ainda sólidas, apesar de serem construídas em madeira...”. Trad. de Ricardo Alberty. Lisboa: Editorial Verbo, [s.d.], p. 09.

¹⁰⁹ ZUBIAURRE, Maria Teresa. **El espacio en la novela realista**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 33.

¹¹⁰ **OCPA**, p. 103.

É um lugar recolhido, coberto de árvores antigas. Chamam-lhe a Alameda Velha. Ali, caminhando devagar, falando baixo o cônego consultava o coadjutor¹¹¹.

A fala é do narrador, mas ele mantém o olhar fixo apenas no que as personagens podem ver, “o resto” permanece “escondido”, como ele mesmo afirma. Essa noção fica mais evidente quando a narrativa deixa de usar o tempo verbal no pretérito (“*Era* uma tarde de agosto”) e passa a usá-lo no presente (“em roda da ponte, a paisagem é longa”), fazendo parecer que a situação do narrador se aproxima ainda mais da situação das personagens e que a narração concentra-se no que elas estão a ver.

A paisagem é descortinada aos poucos e sua conformação supõe o caminhar dos padres: a chegada na ponte, o olhar “para diante”, o olhar “em roda da ponte”, para o “lado donde o rio vem”, “embaixo, na espessura dos arvoredos”, “para o lado do mar”, até chegar “ao pé da ponte”. Limitando-se ao campo visual das personagens, tal construção espacial parece nascer da relação delas com o seu entorno. Assim também não há uma pausa total na narração enquanto se descreve o lugar: a seqüência de posições do olhar revela a travessia da ponte, o movimento das personagens e, em ausência, sugere a conversa que mantinham enquanto caminhavam.

Observamos outro exemplo:

Ficaram calados. A tarde descaía muito límpida; o alto céu tinha uma pálida cor azul; o ar estava imóvel. Naquele tempo, o rio ia muito vazio; pedaços de areia reluziam em seco; e a água baixa arrastava-se com um marulho brando, toda enrugada do roçar dos seixos/. Duas vacas [...] entraram no rio devagar [...]. Com a inclinação do sol a água perdia a sua claridade espelhada, estendiam-se as sombras dos arcos da ponte. Do lado das colinas ia subindo um crepúsculo esfumado, e as nuvens cor de sanguínea

¹¹¹ OCPA, p. 103-104, grifo meu.

e cor de laranja que anunciam o calor faziam, sobre o lado do mar, uma decoração muito rica/. Bonita tarde! – disse o coadjutor”¹¹².

De acordo com Osman Lins, caracterizaríamos tal ambientação como franca, uma vez que é o narrador que se declara descrevendo o espaço; a princípio então a percepção seria dele, como se tivesse tomado uma espécie de “corpo invisível” que lhe permitiu revelar as notações espaciais. Na verdade, é justamente a possibilidade de assumir esse “corpo invisível” que permite ao narrador perceber o espaço conforme as personagens o fazem, restringir o seu foco ao que elas olham, sem ao mesmo tempo apresentar a percepção diretamente como delas. Ainda assim, a idéia de que são as personagens que percebem o espaço permanece, uma vez que a descrição respeita os limites do seu campo perceptivo.

Além disso, a narrativa de Eça de Queirós costuma deixar um sinal de que a percepção pode ser da personagem, para que o narrador não pareça estar se intrometendo na diegese. No caso em exemplo, a fala do coadjutor sobre a paisagem da tarde sugere que a percepção espacial, recém-mencionada, poderia ser dele: fica calado, como o início do excerto indica, e pode admirar com mais atenção a paisagem, chegando por fim a fazer comentários sobre a mesma.

De qualquer modo, há um corpo situado, olhos e ouvidos que percebem o espaço, e alguns aspectos dependem totalmente da posição de alguém, pois, caso a direção do olhar fosse diferente, o espaço também teria outra configuração: a cor espelhada da água e a imagem da sombra dos arcos ressaltam de acordo com o lugar de onde são olhadas; a impressão de que as sombras *estendiam-se* e de que o crepúsculo esfumado *ia subindo* também resulta de um ponto de vista particular.

¹¹² OCPA, p. 106.

Em outras palavras, uma certa posição do olhar em relação ao objeto significa uma certa aparência do objeto, bem como uma certa aparência dos objetos vizinhos.

Quando da chegada do padre Amaro na cidade, notamos como é descrito o seu deslocamento do largo do Chafariz, onde desembarca, até a casa da S. Joaneira:

Eram quase nove horas, a noite cerrara. Em redor da praça, as casas estavam já adormecidas: das lojas debaixo da arcada saía a luz triste dos candeeiros de petróleo, entreviam-se dentro figuras sonolentas, caturrando em cavaqueira, ao balcão. As ruas que vinham dar à praça, tortuosas, tenebrosas, com um lampião mortiço, pareciam desabitadas.¹¹³

A maneira de apresentação da cidade concentra-se nas impressões que as personagens em movimento podem ter, não revelando nada mais do que está ao alcance delas, o que é indicado pelos verbos usados: “entreviam-se”, “pareciam”. A descrição rápida e impressionista descarta a onisciência do narrador, que poderia oferecer uma imagem ampla da cidade, limitando-se a revelar, resumidamente, o que surpreende o padre recém-chegado.

De forma semelhante se apresenta a descrição da casa de S. Joaneira:

No meio da sala de jantar, forrada de papel escuro, a claridade da mesa alegrava, com a sua toalha muito branca, a louça, os copos reluzindo à luz forte dum candeeiro de *abat-jour* verde. Da terrina subia um vapor cheiroso de caldo, e na larga travessa a galinha gorda, afogada num arroz úmido e branco, rodeada de nacos de bom paio, tinha uma aparência suculenta de prato morgado. No armário envidraçado, um pouco na sombra, viam-se as cores claras de porcelana; a um canto ao pé da janela, estava o piano, coberto com uma colcha de cetim desbotado. Na cozinha frigia-se; e sentindo o cheiro fresco que vinha dum tabuleiro de roupa lavada, o pároco esfregou as mãos¹¹⁴.

¹¹³ OCPA, p. 108.

¹¹⁴ Idem, p. 110.

Há uma orientação corporal pressuposta na construção da sala. As relações entre as coisas descritas dependem de um sujeito posicionado, cujos sentidos distinguem, do todo escuro que o rodeia, o claro da toalha, os copos a refletir a luz; em relação a tal pessoa e aos objetos que coexistem em seu campo perceptivo, o armário permanece na sombra e, por isso, destacam-se dele as cores claras da porcelana. A personagem, situada em um ponto da sala, apenas pode ver da terrina um vapor subindo e sentir o cheiro de caldo, assim como só ouve os sons da comida a frigar na cozinha. E a informação de que Amaro esfregou as mãos diante de tais coisas só vem a confirmar que a percepção espacial se dá em conformidade com o que interessa aos olhos do padrego faminto, recém-chegado de viagem e naturalmente disposto a sentir o vapor *cheiroso* e a aparência *suculenta* do caldo.

No seu primeiro dia em Leiria, Amaro jantou na casa do Cônego Dias. Logo após o jantar, foram ambos dar um passeio pela estrada de Marrazes:

Uma luz doce e esbatida alargava-se por todo o campo; havia nos outeiros, no azul do ar, um aspecto de repouso, de meiga tranqüilidade; fumos esbranquiçados saíam dos casais, e sentiam-se os chocalhos melancólicos dos gados que recolhem¹¹⁵.

A apresentação do lugar está implicada na percepção do corpo próprio das personagens, na sensação física de saciedade e satisfação, associada a uma visão interior que sente, na luz que vê, doçura; nos outeiros e no ar, tranqüilidade; no som dos chocalhos que ouve, melancolia. Tal percepção depende ainda mais do caráter e da situação existencial de quem vê, pois obviamente nem todos que olham para os outeiros sentiriam neles tranqüilidade. Aqui a descrição espacial sugere os

¹¹⁵ OCPA, p. 133.

sentimentos que caracterizam as personagens nessa ocasião e principalmente as impressões de Amaro sobre o começo de sua vida em Leiria. É o narrador quem fala, mas ele descreve de acordo com o que as personagens percebem, em coerência com o estado de espírito delas.

As situações mencionadas já servem para exemplificar um aspecto que é recorrente nos romances de Eça de Queirós: o apoio da descrição na nomenclatura dos cinco sentidos (olfato, visão, ouvido, tato e paladar) e no uso de expressões como “tinha um aspecto de”, “um ar de”, “uma sensação de”, “uma aparência de”. Segundo Philippe Hamon, essas são as marcas da técnica impressionista¹¹⁶. Tais modos de descrever sugerem que as coisas são o que é possível conceber delas pelos sentidos, e muitas vezes essa possibilidade responde a determinada inclinação emocional. Como resultado, “cada ambiente é, no romance de Eça, sugestivo de uma disposição da personagem focada – langor, cansaço, hostilidade, sensualidade, etc.; eis o que podemos designar como impressionismo”¹¹⁷. Esse tipo de construção vem a confirmar o que explicou Stanzel sobre a ligação entre a apresentação perspectiva do espaço e o Impressionismo¹¹⁸.

Até mesmo os objetos apresentados num determinado ambiente podem representar o que a personagem “quer ver” em certo momento de sua vida, a

¹¹⁶ O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, [s.d.], p. 71.

¹¹⁷ SARAIVA, Antonio Jose; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto, 1955, p. 933.

¹¹⁸ Ernesto Guerra da Cal, considerando o acentuado impressionismo como uma atitude fundamental do estilo queirosiano, afirma; “Poder-se-ia crer que muitas das formas lingüísticas do impressionismo tivessem chegado a ele [a Eça de Queirós] através da observação de alguns dos seus autores franceses prediletos, onde eram freqüentes; mas a constância e a riqueza com que os encontramos na trama de sua prosa nos induz à convicção de que se trata de algo profundamente enraizado em seu temperamento. As possíveis influências seriam antes confluências, produto de uma afinidade espiritual e psíquica com estes autores, em que há também provavelmente um fator comum de visão estética da época”. **Língua e estilo de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 72.

direção do olhar sugere certo estado de ânimo. Nesse sentido, notamos a construção do lugar em que Amaro está reunido com os padres, para descobrir o autor das “injúrias” lançadas sobre eles, num *Comunicado* do jornal de Leiria.

Amaro imaginava que o padre Natário enfim descobrira o liberal! / A saleta parecia muito fria com a luz pequenina da vela sobre a mesa: e na parede, num velho painel muito escuro [...] destacava uma face lívida de monge e um osso frontal de caveira¹¹⁹.

Mesmo que nesse fragmento haja uma quebra de parágrafo entre um período e outro, parece estar em causa a percepção de Amaro do lugar (“Amaro imaginava que.../ A saleta parecia [a Amaro] muito fria”), inclinado a ver na parede sinais sinistros, conformes aos seus sentimentos de ódio e vingança.

O mesmo significado confirma-se na seguinte passagem: “[Amaro] Estava de pé no meio da saleta. Fora o vento uivava: a luz de avelã agitada fazia alternadamente destacar e reentrar na sombra do quadro o osso frontal da caveira”¹²⁰. É a situação corporal da personagem que se apresenta na cena, são os seus sentimentos que pulsam ali, daí que pareça também impor-se a sua percepção, ainda que o narrador não a esclareça como tal.

Esse efeito de sentido também resulta da apresentação da nova casa de Amaro, para a qual o padre sente-se obrigado a ir depois de ter beijado Amélia.

Parara [Amaro] no meio do quarto, punha-se a olhar em redor: a cama era de ferro, pequena, com um colchão duro e uma coberta vermelha; o espelho com o aço gasto luzia sobre a mesa; como não havia lavatório, a bacia e o jarro, com um bocadinho de sabonete, estavam sobre o poial da

¹¹⁹ OCPA, p. 226.

¹²⁰ Idem, p. 228.

janela; tudo ali cheirava a mofo; e fora, na rua negra, caía sem cessar a chuva triste.¹²¹

Observa-se no quarto o que nele é escasso, pobre, mal-cheiroso, o que condiz com a visão negativa que Amaro tem da sua vida nesse momento. De acordo com tal fase, nada mais natural que também a chuva se apresente ao padre como *triste*.

Os exemplos referidos dão uma amostra do que é recorrente nos romances em estudo: na construção do espaço, uma certa posição emocional em relação ao objeto significa muitas vezes uma certa aparência do objeto e dos objetos vizinhos. A caracterização do casarão da Ricoça, onde Amélia esconde sua gravidez, permite a mesma conclusão:

Quando se viu naquele casarão de Ricoça, num quarto regelado, pintado a cor de canário, lugubrememente mobiliado com uma cama de dossel e duas cadeiras de couro, chorou [...] – torturada por um cão que debaixo das janelas [...] uivou até de madrugada/. Ao outro dia desceu à quinta a ver os caseiros. Era talvez boa gente com quem podia distrair-se. Encontrou uma mulher, alta e lúgubre como um cipreste, carregada de luto: um grande lenço negro tingido, muito puxado para a testa, dava-lhe um ar de farricoco; e a sua voz gemebunda tinha uma tristeza de dobre de finados [...]. Abalou bem depressa, foi ver o pomar: andava maltratado; as ruazitas estavam invadidas por um ervaçal úmido; e as sombras das árvores muito juntas, num terreno baixo, cercado de altos muros, davam uma sensação doentia¹²².

O narrador evidencia, no início do excerto, que a percepção é da personagem, como também indicam os dois pontos, no exemplo anterior, sobre o quarto de Amaro. Ao apontar a influência desse meio lúgubre no ânimo da personagem, ele insinua que o tipo de ambiente, assustador, determina o tipo de sentimento, o caráter amedrontado de Amélia, ou seja, que tais características do lugar existem independentemente da percepção dela. No entanto, mais parece que

¹²¹ OCPA, p. 184.

¹²² Idem, p. 369-370.

o ambiente nasce com o olhar da personagem, pois só é descrito o que Amélia está emocionalmente inclinada a ver dentro do casarão, nas pessoas e no pomar. A aparência do lugar – com “ar de farricoco”, “tristeza de dobre de finados”, “sensação doentia” – mostra-se coerente com o estado melancólico de Amélia, dada a situação de carência, abandono e solidão em que se encontra. Desse modo, o espaço não parece ser *antes* da personagem, mas, isto sim, consequência da comunhão entre ela e o seu meio.

Tanto é assim que, conforme muda o estado de ânimo de Amélia, a paisagem que rodeia o casarão da Ricoça começa a ganhar uma aparência positiva: a moça, após conviver com “as palavras sensatas” do abade Ferrão, percebe “a quietação dos campos que se estendiam diante dela”, os quais lhe davam “desejos de paz e repouso”¹²³. Quando sua paixão avassaladora por Amaro parecia controlada pela influência do abade, “os dias iam muito serenos e tépidos. Era bom estar no terraço, pelas tardes, naquela serenidade outonal dos campos”¹²⁴.

A impressão de que há uma percepção particular implicada na construção espacial é mais intensa, n’**O crime do padre Amaro**, porque os lugares são revelados nas oportunidades que as personagens têm de observá-los e/ou senti-los. E tal constatação vale também para **O primo Basílio**, que usa o mesmo tipo de construção espacial, ligada fundamentalmente à percepção das personagens.

¹²³ **OCPA**, p. 377.

¹²⁴ *Idem*, p. 393.

Após ler o anúncio da chegada do primo, Luísa abre a “portada da janela” e comenta com Jorge “que calor que lá vai fora”¹²⁵. O narrador parece então comungar do ponto de vista dela, sem explicar que o faz:

aqui, ali, naquela verdura crestada de verão, largas pedras faiscavam, batidas do sol perpendicular; e uma velha figueira brava, isolada no meio do terreno, estendia a sua grossa folhagem imóvel, que, na brancura da luz, tinha os tons escuros do bronze. Para além, eram as traseiras doutras casas, com varandas, roupas secando em canas, muros brancos de quintais, árvores esguias. Uma vaga poeira embaciava, tornava espesso o ar luminoso¹²⁶.

A paisagem resultante dessa descrição depende da posição do olhar, o “aqui e ali”, o “para além” deixam implícitos um mover de olhos que parece ser da personagem, pois há um campo visual limitado ao que ela pode enxergar da portada da janela. A descrição espacial se dá pela possibilidade da visão de alguém, da contemplação ou descoberta de um lugar. E tal possibilidade acaba por justificar a descrição do espaço, não se mostrando esta como gratuita à narração¹²⁷.

O quarto de Luísa, do mesmo modo, é descrito quando a amiga Leopoldina o visita:

Entraram no quarto. Luísa foi descerrar a janela, abrir o guarda-vestidos. Era um quarto pequeno, muito fresco, com cretones dum azul pálido. Tinha um tapete barato, de fundo branco, com desenhos azulados. O toucador, alto, estava entre as duas janelas, sob um dossel de renda grossa, muito ornado de frascos facetados. Entre as bambinelas, em mesas redondas de pé-de-galo, plantas espessas, Begônias, Macoimas, dobravam decorativamente a sua folhagem rica e forte, em vasos de barro vermelho vidrado/. Aqueles arranjos confortáveis lembraram decerto a Leopoldina felicidades tranqüilas¹²⁸.

¹²⁵ OPB, p. 457.

¹²⁶ Idem, p. 458.

¹²⁷ Assim entende Philippe Hamon (op. cit. nota 116, p. 64), ao destacar motivos como janelas abertas, passeios, chegadas a um lugar desconhecido, olhar maquinal, curiosidade, etc., cujas funções são “antes de tudo evitar um certo hiato entre descrição e narração, preencher os interstícios da narrativa, tornando verossímeis as interrupções”.

¹²⁸ OPB, p. 466.

Na última afirmação, o narrador insinua o olhar de Leopoldina sobre os objetos e infere a possível conclusão dela sobre a decoração do lugar. A sensação de realidade é alimentada no ato de Luísa abrir a janela e permitir à Leopoldina visualizar os pormenores do quarto – o narrador onisciente enxergaria muito bem no escuro, mas as personagens precisam de luz. Assim o ato de abrir as janelas para iluminar os ambientes fechados ou para que as personagens possam visualizar as paisagens externas, tão constantes nos romances ecianos, ligam a descrição realizada à contemplação das personagens e favorecem a idéia da necessidade da descrição.

Essa relação fica mais explícita, obviamente, quando o espaço recebe características que apontam para a visão interior das personagens, como já analisado n' **O crime do padre Amaro**. N' **O primo Basílio**, a visita de Leopoldina segredada a Jorge por Juliana e a conseqüente repreensão de Jorge a Luísa fizeram com que esta se encerrasse em seu quarto:

muito nervosa, foi encostar-se à vidraça/. O sol desaparecera; na rua estreita havia uma sombra igual, de tarde sem vento: pelas casas, de uma edificação velha, escuras, estavam abertas as varandas onde em vasos vermelhos se mirrava alguma velha planta miserável, manjerição ou cravo; ouvia-se, no teclado melancólico dum piano, a *Oração de uma virgem*, tocada por alguma menina, no sentimentalismo vadio do domingo; e na sua janela, defronte, as quatro filhas do Teixeira Azevedo, magrinhas, com os cabelos muito riçados, as olheiras pisadas, passavam a sua tarde de dia santo, olhando para a rua, para o ar, para as janelas vizinhas, cochichando se viam passar um homem – ou debruçadas, com uma atenção idiota, faziam pingar saliva sobre as pedras da calçada¹²⁹.

O olhar tristonho e a reflexão à janela são os pretextos para se descrever a paisagem humana da Patriarcal, sem se distanciar da perspectiva de Luísa. A

¹²⁹ OPB, p. 470.

descrição espacial está toda perpassada pela indisposição, o desgosto da personagem (sugeridos nos adjetivos usados: melancólico, miserável, vadio, idiota) que parece olhar com raiva a rua. Algumas expressões (manjerição *ou* cravo, *dum* piano; *alguma* menina; *alguma* velha planta), como nos outros exemplos já citados, apontam para o ponto de vista reduzido da personagem, que faz deduções sobre a paisagem só a partir do que pode ver da vidraça e do que sente em consequência do seu desentendimento com Jorge.

Após o envolvimento de Luísa com Basílio, quando vão ao Passeio, à noite, o lugar é percebido sob uma sensação de desfalecimento e fraqueza. Em algumas passagens, a percepção é identificada explicitamente como das personagens:

Luísa sentia-se mole; o movimento rumoroso e monótono, a noite cálida, a cumulação de gente, a sensação de verdura em redor *davam ao seu corpo* de mulher caseira um torpor agradável, um bem estar de inércia, *envolviam-na* numa doçura emoliente de banho morno¹³⁰.

Nesse exemplo, como também aconteceu na apresentação da casa de Ricoça, o narrador salienta a sujeição do corpo da personagem ao espaço – é o meio que *dá*, é o meio que *envolve* – negligenciando a idéia de que, na identificação do rumor, da monotonia e do aspecto cálido da noite, já estão implicadas as sensações físicas da personagem; a noção de que o espaço nasce da troca entre o sujeito que sente e o sensível, sem que um dos elementos seja o determinante.

Ainda na mesma cena:

¹³⁰ OPB, p. 513, grifo meu.

Luísa olhava, calada. A multidão crescera. [...] Toda a burguesia domingueira viera amontoar-se na rua do meio [...] e ali se movia entalada, com a lentidão espessa duma massa mal derretida, arrastando os pés, raspando o *macadam* [...]. No meio da abundância das luzes e das festividades da música, um tédio morno circulava, penetrava como uma névoa: a poeirada fina envolvia as figuras, dava-lhes um tom neutro; e nos rostos que passavam sob os candeeiros, nas zonas mais diretas de luz, viam-se desconsoações de fadiga e aborrecimento de dia santo¹³¹.

Novamente é a impressão sobre as coisas olhadas que permanece, tirando delas sempre “um aspecto de”, muito coerente com a sensação de torpor que acomete Luísa nessa noite: como as coisas, não há nela energia, vontade. Tal exemplo deixa ainda mais evidente que a percepção exterior da personagem é imediatamente sinônima de uma certa percepção de seu próprio corpo, assim como a percepção de seu próprio corpo se explicita na linguagem da percepção exterior¹³².

A configuração que toma o espaço no romance, no entanto, nem sempre resulta do que sentem as personagens. N’**O primo Basílio**, por exemplo, há um momento em que, após sofrer as ameaças de Juliana, Luísa, chorosa, vai “encostar-se à janela. Estava um dia muito azul, muito doce. O sol punha grandes claridades de um dourado ligeiro sobre as paredes brancas, sobre a calada. E havia no ar uma suavidade aveludada”¹³³. Aqui, a revelação do espaço parece indiferente aos sentimentos da personagem¹³⁴, ainda que permaneça restrita ao que ela pode constatar da janela. O que faz diferir a qualidade das duas percepções supracitadas é a necessidade da narrativa, posto que, no último exemplo, Luísa contrasta o que

¹³¹ **OPB**, p. 514-515.

¹³² Assim explica Merleau-Ponty: “a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato”. Op. cit. nota 84, p. 276.

¹³³ **OPB**, p. 710.

¹³⁴ Este é o motivo da “natureza indiferente”, que responde a uma “motivação por contraste” (TOMACHEVSKI. Op. cit. nota 70, p. 184); também como explica Osman Lins (Op. cit. nota 3, p. 105): “muitas cenas romanesco colidem com o espaço, visando a um efeito de contraste, ligado em geral à idéia de Natureza Indiferente”.

vê ao que está vivendo: “todos eram felizes naquela manhã de rosas, só ela sofria, pobre dela!”¹³⁵. O uso criativo do motivo da natureza indiferente – convencional na literatura – em uma narrativa em que esse recurso é incomum, acaba por criar um efeito de estranhamento sobre a situação representada e servir para ironizar o caráter romântico da personagem.

Resultando da atividade das personagens, da sua atenção aos lugares, a descrição do espaço não parece representar uma pausa total na narrativa. Antes, aliás, chega algumas vezes a ocupar o lugar de uma ação, sugerindo o desenvolvimento da história, como acontece no seguinte exemplo em que Sebastião procura Luísa no teatro:

O teatro, quase vazio, estava lúgubre; aqui e além, nalgum camarote, uma família rica perfilava-se [...]; na platéia, à larga nas bancadas vazias, pessoas avelhadas e inexpressivas escutavam com um ar acalmado e farto [...]; na geral, gente de trabalho arregalava olhos negros em faces trigueiras e oleosas; a luz tinha um tom dormente; bocejava-se. E no palco, que representava uma sala de baile amarela, um velhote condecorado falava a uma magrita de cabelos riçados, sem cessar, com o tom diluído de uma água gordurosa e morna que escorre./ Sebastião saiu¹³⁶.

Nessa passagem, apenas se descreve o teatro, em vez de se narrar a busca de Sebastião por Luísa. Apesar de ser o narrador quem fale e não mencione explicitamente o olhar da personagem, pode-se sentir a presença dela a observar as bancadas. Supõe-se que Sebastião chegou ao teatro, lançou um ligeiro olhar sobre o camarote, a platéia, a geral, não encontrou Luísa e saiu. A importância da ação e da presença da personagem como motivadoras da descrição é que tornam esta necessária à narrativa.

¹³⁵ OPB, p. 710.

¹³⁶ Idem, p. 528.

D'O primo Basílio, destaca-se uma situação em que a perspectiva é obrigatoriamente do narrador – estando a personagem impossibilitada de olhar –, a qual chama a atenção por diferir do que predomina no romance. O narrador apresenta a casa de Sebastião:

morava ao fundo da rua, num prédio seu, de construção antiga, com quintal [...] *Em toda a casa* havia um tom caturra e doce; na sala de visitas, *quase sempre fechada*, o vasto canapé, as poltronas tinham o ar empertigado do tempo do Sr. D. José I, e os estofos de damasco vermelho desbotado lembravam a pompa duma corte decrépita; das paredes da sala de jantar pendiam as primeiras gravuras das batalhas de Napoleão [...]. Sebastião dormia os seus sonos de sete horas, *sem sonhos*, numa velha barra de pau-preto torneado; e numa saleta escura, sobre uma cômoda de fecharias de metal amarelo, conservava-se, *havia anos*, o padroeiro da casa, S. Sebastião – que se torcia, cravado de setas, nas cordas que o atavam ao tronco, à luz duma lâmpada [...]. *A casa condizia com o dono. Sebastião tinha um gênio antiquado. Era solitário e acanhado*¹³⁷.

É evidente aqui a ambientação franca, a visão onisciente, onipresente do narrador, que parece adentrar a casa de Sabastião e descrevê-la enquanto este dorme. Só a partir do olhar de alguém, por mais perspicaz que fosse sua observação, não se poderia saber que a sala permanecia “quase sempre fechada” e que o padroeiro existia sobre a cômoda “havia anos”. O narrador recorre ao seu conhecimento para sugerir, através da descrição da casa, o tipo de comportamento de Sebastião, sem que a narrativa envolva para isso a percepção de outras personagens.

Neste caso, a descrição espacial mostra-se necessária à narrativa, por estar também a serviço da caracterização da personagem. Esse é o tipo de descrição que Lukács¹³⁸ defende, com base no modelo balzaquiano; ao mesmo tempo em que

¹³⁷ OPB, p. 530-531, grifo meu.

¹³⁸ Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaios sobre literatura**. São Paulo: Civilização Brasileira, [s.d.], p. 48-50.

critica Zola, por construir cenários casuais e não úteis à representação das ações. Entendo, de qualquer modo, que, se ligada à percepção das personagens, a necessidade da descrição estaria garantida, por se relacionar aos agentes, resultar da atividade deles e ter a possibilidade de favorecer o andamento da intriga. Já quando a percepção é do narrador, a funcionalidade da descrição para a narração da história vai depender do modo como ela se liga ao trecho narrativo, se serve à caracterização das personagens, se tem o papel de “preparar” o drama, criar expectativas sobre os conflitos, indiciá-los.

N’Os Maias, a percepção do espaço, igualmente demonstra um comprometimento com a orientação psicofísica das personagens. Já na abertura do romance, a voz do narrador vai aderindo aos poucos à perspectiva de Vilaça.

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela *casa do Ramalhete*, ou simplesmente o *Ramalhete*. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica [...]. O nome do Ramalhete provinha *decerto* dum revestimento quadrado de azulejos[...]./ *Este inútil pardieiro (como lhe chamava Vilaça Júnior...)* só veio a servir, nos fins de 1870, para lá se arrecadarem as mobílias e as louças provenientes do palacete da família em Benfica [...]. Ao fim dum ano [...], do antigo Ramalhete só restava a fachada tristonha, que Afonso não quisera alterada por constituir a fisionomia da casa. *E Vilaça não duvidou declarar que Jones Bule (como ele chamava ao inglês) [...] fizera do Ramalhete um “museu”.*/ *O que surpreendia logo* era o pátio, outrora tão lóbrego, nu, lajeado de pedregulho – agora resplandecente, com um pavimento quadrilhado de mármore brancos e vermelhos [...]. Em cima, na antecâmara, revestida como uma tenda de estofos do Oriente, todo o rumor de passos morria: e ornavam-na *divans* cobertos de tapetes persas, largos pratos mouriscos com reflexos metálicos de cobre [...]. Daí partia um amplo corredor [...]. As melhores salas do Ramalhete abriam para essa galeria. No salão nobre [...] havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso [...]. Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII [...]. Defronte era o bilhar, forrado dum couro moderno trazido por Jones Bule [...] e, ao lado, achava-se o *fumoir*, a sala mais cômoda do Ramalhete: as otomanas tinham a fofa vastidão de leitos; e o concheço quente, e um pouco sombrio dos estofos escarlates e pretos era alegrado pelas cores cantantes de velhas faianças holandesas/. Ao fundo do corredor, ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos

vermelhos [...] No corredor do segundo andar, guarnecido com retratos de família, estavam os quartos de Afonso. Carlos dispusera os seus, num ângulo da casa, com uma entrada particular, e janelas sobre o jardim: eram três gabinetes a seguir, sem portas, unidos pelo mesmo tapete: e, os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não era aposentos de médico – mas de dançarina!¹³⁹.

Como nos demais romances estudados, n’**Os Maias**, o narrador abstém-se, na maior parte das vezes, de dar informações que imponham sua autoridade, ultrapassem o que pode ser constatado pelas personagens, como se nota da explicação sobre o nome que identifica o palacete: “O nome do Ramalhete provinha *decerto* dum revestimento quadrado de azulejos”. A referência a Vilaça Júnior na abertura da descrição exemplificada (“E Vilaça não duvidou declarar que Jones Bule (como ele chamava ao inglês) [...] fizera do Ramalhete um ‘museu’/. O que surpreendia logo [Vilaça??] era...”) e no fecho (“e, os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não era aposentos de médico – mas de dançarina!”) aproxima a percepção do lugar à perspectiva dele. Para isso também contribui a adesão da narrativa, na segunda menção ao arquiteto, ao modo como Vilaça o denominava – “Defronte era o bilhar, forrado dum couro moderno trazido por *Jones Bule*” – denominação antes explicada pelo narrador entre parêntesis “(como *ele* chamava ao inglês)”, como se assim estivesse isolando sua intromissão da percepção da personagem que ali predomina.

Além disso, as expressões adverbiais que indicam a posição das partes da casa (“*Em cima*, na antecâmara”; “*Daí* partia um amplo corredor”; “As melhores salas do Ramalhete abriam para essa galeria”; “Uma sala mais pequena, *ao lado*”; “*Defronte* era o bilhar”; “*ao lado*, achava-se o *fumoir*”; “*Ao fundo* do corredor, ficava o escritório de Afonso”; “eram três gabinetes *a seguir*”) indicam a existência de um

¹³⁹ OM, p. 1041-1044.

corpo em movimento que olha o palacete conforme o percorre e medeia as relações entre as coisas. Prevalece uma diferença entre essa descrição e a da casa de Sebastião n'**O primo Basílio**, em que a visão é necessariamente do narrador: “em toda a casa”, “na sala de visitas”, “das paredes da sala de jantar”, “numa saleta escura”, são os termos que lá predominam. No caso da cena d'**O primo Basílio**, tornam-se indiferentes as relações espaciais, a posição de um cômodo em relação ao outro, e o narrador oferece apenas uma visão geral da casa, sem ficar nítida sua situação enquanto observador.

A percepção da personagem pode ser deduzida pela presença dela na cena de que a descrição faz parte e pelo interesse que o lugar toma aos seus olhos, como indica a maioria dos fragmentos até aqui exemplificados. A quinta de Santa Olávia, por exemplo, é revelada ao velho Vilaça quando lá retorna depois de anos. Na sua chegada, Afonso o convida: “Venha você cá para dentro, Vilaça, que há muito que conversar”. No parágrafo seguinte: “Tinham entrado na sala de jantar, onde um lume de lenha na chaminé de azulejo esmorecia na fina e larga luz de abril; porcelanas e pratas resplandeciam nos aparadores de pau-santo”¹⁴⁰. Logo Afonso apresenta ao outro o quarto em que iria repousar: “o verniz dos móveis novos brilhava na luz das duas janelas, sob o tapete alvadio semeado de florzinhas azuis”¹⁴¹. A narrativa não precisa explicar que é Vilaça que está a constatar os aspectos da casa, porque é evidente que só a ele interessam tais novidades, por conseguinte a noção do espaço parece surgir do que os seus olhos flagram ali.

Do mesmo modo é revelada a casa de Ega, conforme repousa o olhar de Carlos sobre as coisas que ali existem: “E a visita à casa continuou./ Na sala de

¹⁴⁰ **OM**, p. 1076.

¹⁴¹ *Idem*, p. 1077.

jantar, quase nua, caiada de amarelo, um armário de pinho envidraçado abrigava melancolicamente um serviço barato de louça nova; e do fecho da janela pendia um vestuário vermelho, que parecia roupão de mulher”¹⁴². A expressão “parecia roupão de mulher” confirma a restrição de campo da personagem, pois o narrador saberia dizer se aquelas eram realmente vestes femininas. Não se intrometendo, o narrador deixa que a residência de Ega seja apresentada conforme Carlos a reconhece e mantém o suspense.

N’Os Maias, a apresentação dos lugares por que passam Carlos, Cruges e Alencar quando retornam de Sintra oferece mais um exemplo de como a descrição inclui o movimento do foco, permitindo ainda perceber quem orienta a percepção espacial:

algun tempo o *break* rodou em silêncio, na beleza da noite. A espaços, a estrada aparecia banhada duma claridade quente que faiscava. Fachadas de casas, caladas e pálidas, surgiam, dentre as árvores, com um ar de melancolia romântica. Murmúrios de águas perdiam-se na sombra; e, junto dos muros enramados, o ar estava cheio de aroma. Alencar acendera o cachimbo e olhava a lua¹⁴³.

A descrição deixa implícito o olhar situado no “break” em deslocamento: a impressão de que a estrada *aparecia*, as fachadas *surgiam*, os murmúrios *perdiam-se* resulta da visão de alguém que passa rapidamente pelos lugares. E a caracterização recebida indica a percepção particular de Alencar, que projeta na paisagem suas impressões românticas.

Como nos demais romances, **n’Os Maias** também há ocasiões em que o narrador explicita de quem é a percepção, que se trata de uma ambientação reflexa:

¹⁴² **OM**, p. 1140.

¹⁴³ **Idem**, p. 1212.

seus olhos [de Carlos] se esqueciam, se perdiam, enlevados na religiosa solenidade daquele belo fim da tarde. Do lado do mar subia uma maravilhosa cor de ouro pálido, que ia no alto diluir o azul, dava-lhe um branco indeciso e opalino, um tom de desmaio doce; e o arvoredo cobria-se todo de uma tinta loura, delicada e dormente. Todos os rumores tomavam uma suavidade de suspiro perdido. Nenhum contorno se movia como na imobilidade de um êxtase. E as casas voltadas para o poente, com uma ou outra janela acesa em brasa, os cimos redondos das árvores apinhadas, descendo a serra numa espessa debandada para o vale, tudo parecera ficar de repente parado dum recolhimento melancólico e grave, olhando a partida do sol, que mergulhava lentamente no mar...¹⁴⁴.

Entretanto, mesmo quando a percepção do espaço é mais diretamente ligada à personagem, há logo uma quebra de período, um ponto final, um travessão ou ainda uma mudança de parágrafo que separam o olhar da personagem da descrição do espaço – como indica a mudança de período no início desse exemplo (o mesmo formato predominou no caso de outros exemplos aqui citados, como na caracterização do casarão da Ricoça n’**O crime do padre Amaro** e do Passeio, n’**O Primo Basílio**). O fragmento, a partir daí, não explicita que é a personagem quem sente a suavidade dos rumores: eram os próprios rumores que “tomavam uma suavidade”, e o único verbo que refere a percepção de um sujeito é “parecera”, o qual, conjugado desse modo, não deixa claro de quem é a impressão. Insinua-se, com isso, uma intenção de demonstrar que o objeto descrito é assim e não que a personagem o vê assim, de descrever o objeto em seu estado puro, como se o olhar de Carlos apenas constatasse a aparência da paisagem e não participasse da conformação dela.

Contudo, as características espaciais deixam notar o diálogo que Carlos estabelece com o lugar, refletindo a qualidade de sua percepção no momento em que via perdida a possibilidade de encontrar Maria Eduarda. Já as cores da

¹⁴⁴ **OM**, p. 1209.

paisagem (“maravilhosa cor de ouro pálido”, “tinta loura”) lembram a imagem de Maria Eduarda (Maria é caracterizada, na situação em que Carlos a vê pela primeira vez, como uma “senhora loura”, de “cabelos de ouro”); também “a imobilidade de um êxtase”, “a suavidade de suspiro perdido”, “o recolhimento melancólico e grave” do espaço parecem nascer diretamente dos sentimentos de Carlos, triste pelo desencontro; e até mesmo a “partida do sol” faz recordar aquela situação específica.

Ao fim e ao cabo, parece que o vínculo entre os elementos é tão estreito que não é possível estabelecer quem determina quem: as características da paisagem tocam os sentidos de Carlos e despertam nele certos sentimentos tanto quanto os sentidos de Carlos e seu estado de espírito estão inclinados a perceber certos pormenores da paisagem.

De forma semelhante é revelado o Ramalhete quando Carlos e Ega retornam a Lisboa, no final do romance:

Em cima porém a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofo, mostrando a cal lascada dos muros [...] Nos quadros devotos, dum tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida duma caveira. Uma friagem regelava [...] No salão nobre os móveis de brocado cor de musgo estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia à terebintina e cânfora¹⁴⁵.

O espaço não tem vida independente, como a construção sintática a princípio sugere (a antecâmara entristecia, uma friagem regelava, nos quadros devotos destacava um ombro descarnado de eremita); esse aspecto do Ramalhete aviva-se, isto sim, pelas impressões das personagens que ali retornam, contagiadas pela

¹⁴⁵ OM, p. 1536.

memória dos acontecimentos que aquelas paredes abrigaram, os segredos que ali foram revelados e a morte que fechou suas portas. A aparência fria, lúgubre e triste do espaço é construída mediante as impressões das personagens. Em suma, ainda que a organização sintática e a voz do narrador sugiram uma relação de independência entre a construção do espaço e a personagem, a seleção lexical e a limitação do foco permitem que tais elementos sejam postos em correspondência e que se constate a percepção particular e variável das personagens sobre os lugares.

N'**Os Maias**, há apenas um curto excerto em que o espaço é descrito na ausência de personagens, trazendo necessariamente a visão do narrador: após a visita de Maria Eduarda ao Ramalhete, Carlos a acompanha até a Toca, Ega recolhe-se ao seu quarto e o narrador afirma sobre a sala da qual os três acabavam de sair: “na saleta deserta, entre as flores e os restos do jantar, as velas continuavam a arder solitárias, fazendo ressaltar no painel escuro a palidez de Pedro da Maia, e a melancolia dos seus olhos”.¹⁴⁶ Aqui a intromissão do narrador intensifica o efeito do sentido que as ações daquela noite tomavam: Maria Eduarda e Carlos juntos, no Ramalhete, sob os olhos do pai – sentido para o qual, até aquele momento da narrativa, só o conhecimento do narrador poderia contribuir.

Enfim, também n'**Os Maias**, predomina a apresentação do espaço segundo a percepção das personagens, mantendo-se a narração restrita ao campo de visão delas. Assim é descrita a casa de Dâmaso, quando Ega o visita; a casa de Maria Eduarda, quando Carlos vai lá a primeira vez; a Toca, quando Carlos a apresenta a Maria Eduarda, etc. Tem preponderância o ponto de vista de Vilaça na primeira parte da narrativa; o ponto de vista de Carlos na segunda parte (quando Carlos

¹⁴⁶ OM, p. 1370.

retorna a Lisboa) e o ponto de vista de Ega na terceira parte (a partir da cena em que lhe é revelada a verdadeira identidade de Maria Eduarda até o momento que conta isso a Carlos)¹⁴⁷.

As passagens exemplificadas, dos três romances em estudo, demonstram que, em relação à construção do espaço, a percepção permanece predominantemente com as personagens, ainda que a voz do narrador não explique que assim é. O foco narrativo aproxima-se, pois, do que Jean Pouillon¹⁴⁸ chama de “visão com”: o saber do narrador restringe-se ao saber das personagens e sua voz orienta-se pela visão delas.

Nesse ponto, portanto, o romance eciano, desde **O crime do padre Amaro**, dá preferência à técnica consagrada por Flaubert, estudada por Lubbock, por exemplo, em **Madame Bovary**. Assim como predomina em Flaubert, em Eça de Queirós a descrição é sentida como tributária dos olhos das personagens e não do saber distante do narrador. A visão “por detrás” do narrador só é usada quando a história exige que se ultrapasse a capacidade de conhecimento que elas têm, o que quase não ocorre no caso da construção espacial.

Restringindo-se ao ponto de vista das personagens na composição dos lugares, a narrativa serve-se disso para construir as próprias personagens, revelar suas preferências e emoções, assim mantendo-se o espaço ainda mais funcional. Com a finalidade de aproximá-lo do foco das personagens, a narrativa usa vários recursos, tais como a referência a janelas abertas, a chegada da personagem a um lugar desconhecido, sua curiosidade frente a determinado ambiente, a busca por

¹⁴⁷ Sobre isso ver a análise de Carlos Reis, em **Introdução à leitura d’Os Maias** (Coimbra: Almedina, 1978), em específico o capítulo que se refere ao ponto de vista. p. 93-117.

¹⁴⁸ **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

algo ou alguém, etc. Quando o espaço é descrito em função dos conflitos das personagens, das suas ações, das suas descobertas, a descrição normalmente pressupõe o movimento do foco e perde o caráter de pausa total, revelando certa duração.

É possível notar, pois, que é o corpo, a perspectiva de quem está fisicamente e emocionalmente envolvido com seu entorno que constrói o espaço. E é a prevalência do modo impressionista de descrever que favorece, no romance eciano, a idéia da comunhão entre aquele que sente e o sensível; do envolvimento psicofísico da personagem com o espaço, responsável pela revelação concomitante de ambos os elementos.

Certas expressões verbais, utilizadas nas descrições exemplificadas, apontam a qualidade da percepção do espaço: a atribuição constante de verbos de ação a seres inanimados (como nas construções “a antecâmara entristecia, a “estrada aparecia”, “subia uma maravilhosa cor de ouro pálido”) facilita perceber que o espaço anima-se no diálogo com um corpo também animado, pois afinal “uma paisagem de onde o homem se retira torna-se uma paisagem morta”. Como revela o próprio Eça, “por mais cantantes que sejam as águas correndo, por mais fresco e umbroso que se alargue o vale – a paisagem é intolerável se lhe falta a nota humana, fumo delgado de chaminé ou parede rebrilhando ao sol, que revele a presença de um peito, de um coração vivo”¹⁴⁹. Permanece, enfim, uma implicação existencial e humana na descrição do espaço.

Por outro lado, a organização frasal predominante nas descrições em Eça, bem como o não esclarecimento de que é a personagem que está a perceber o

¹⁴⁹ **Ecoss de Paris**. Porto: Lello & Irmão, [s.d.], p. 7.

espaço sugerem certa resistência a dar o objeto como sendo fruto da percepção de uma testemunha ocular. Na maioria das situações, entre a menção ao olhar e a descrição propriamente dita, impõem-se fissuras (pontos finais, quebras de parágrafo, travessões) que minam essa relação direta e fazem parecer que os objetos descritos são apresentados diretamente, com “objetividade”, que se apresentam as coisas e não a experimentação das coisas por um sujeito. Do mesmo modo, quando se menciona a relação do espaço com os sentidos das personagens, os verbos indicam a influência daquele sobre essas, como se o espaço, em sua vida própria, determinasse os sentimentos humanos. Isso talvez porque sublinhar a relatividade da percepção das personagens seria admitir que a realidade é muito mais “subjetiva” do que “objetiva”, um processo em curso, um constante vir a ser que depende do contato com as sensações do sujeito em uma situação particular.

Mesmo assim, a narrativa permite entender que os lugares surgem em relação ao corpo de cada personagem que os percebe e, assim, a relatividade do espaço. Fica insinuada a interdependência existente entre o “estar” e o “ser”, relação em que ambos se constroem e se revelam, sem que um sobredetermine o outro.

3 FUNÇÕES DO ESPAÇO ROMANESCO

“O homem tem tido duas esposas, a razão e a emoção, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cômicas para o seu leito particular – mas entre as quais ele até agora viveu, ora cedendo a uma, ora cedendo à outra, sem as poder dispensar, e encontrando nesta coabitação bigâmica alguma felicidade e paz. Assim Arquimedes tinha por emblemas na sua porta um compasso e uma lira”
(Eça de Queirós, 1893)

3.1 Apresentação

As características do espaço, assim como as formas e as funções da descrição espacial na narrativa transformaram-se com o passar do tempo e com as sucessivas metamorfoses da literatura ocidental¹⁵⁰. À medida que o espaço vai se

¹⁵⁰ A sinopse histórica proposta por Ives Reuter (op. cit. nota 71, p. 25-30) explica tal processo: “na Idade Média, a descrição se desenvolve pouco e o seu papel é secundário”, poderia, inclusive, ser suprimida. Os cenários têm a única função de apelar para uma “convivência cultural em torno de lugares-comuns partilhados” – os *topoi* (fauna e flora exóticas, natureza amável, floresta mista, lugar ameno, etc., conforme analisado por Ernest Robert Curtius, **Literatura européia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979 p. 190-209). Do século XVI ao século XVIII, a

particularizando, naturalmente cresce o investimento em sua descrição¹⁵¹, o que o faz ganhar em complexidade e eficiência semântica.

Gérard Genette¹⁵² lembra as duas principais funções da descrição espacial na tradição literária, pelo menos de Homero ao fim do século XIX: a *decorativa*, em geral longa, que funciona como uma pausa e recreação na narrativa, de papel puramente estético; a de ordem simultaneamente *explicativa* e *simbólica*, que tende a revelar e justificar a psicologia das personagens, das quais é, ao mesmo tempo, “signo, causa e efeito”. Já para María Teresa Zubiaurre,

Falar das funções da descrição espacial é fazer referência implícita ao romance realista e, de alguma forma, também ao *Novo Romance*, por uma razão muito simples: este freqüentemente subverte e anula as propriedades atribuíveis à descrição realista e acrescenta um signo de negação a suas funções¹⁵³.

descrição evolui através de um jogo complexo entre imitação e liberação dos modelos. Até o XVII, predomina a descrição *ornamental*, preocupada unicamente com a busca do belo. Os *topoi* são o modelo imitado, suscitando insistentemente os mesmos temas (o romance pastoral oferece muitos exemplos desse uso). Pouco a pouco, no entanto, a descrição torna-se *expressiva*. Com a noção de “gênio criador”, a narrativa tende, cada vez mais, a “*expressar* o caráter próprio de um autor e funcionaliza-se, buscando *simbolizar* de modo mais preciso uma atmosfera ou uma personagem”. A tradição da descrição *expressiva* é assumida pelos românticos, que privilegiam as relações metafóricas entre elementos da natureza e emoções ou sentimentos das personagens. Já no Realismo, conforme Reuter, impõe-se a vontade mimética, de mostrar o mundo tal qual ele é, atentando-se para os detalhes que autenticam o mundo representado, num desejo de exaustividade. Predomina a vontade *matésica*, a preocupação didática de instruir o leitor, inserindo no romance o saber vindo de pesquisas e leituras anteriores. No Realismo também se acentua a função *metonímica*: as descrições espaciais são índices das personagens por contigüidade, tornam a ação verossímil e compreensível. O modelo representativo do estilo realista-naturalista vai sendo aos poucos combatido, ainda que mantenha certa influência. Com os romances modernos, impõem-se a contestação da objetividade do real e a representação das sensações e percepções (com Proust e André Breton, por exemplo). As coisas descritas passam a valer mais pela experiência que despertam na personagem do que por elas mesmas. Assim, como resume Reuter, a realidade mostra-se “fragmentada, multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante”. O Novo Romance, por sua vez, critica o idealismo e a vontade didática da descrição realista, atendo-se a descrever o mundo em sua superfície, sem buscar transcender o seu significado aparente.

¹⁵¹ A descrição espacial, ainda que não seja a única responsável pela noção do espaço, posto que para isso contribuem igualmente a narração, o movimento das personagens e seus diálogos, é o tipo de discurso que consolida e dá uma forma mais definitiva e precisa ao espaço.

¹⁵² Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 264-268.

¹⁵³ Op. cit. nota 109, p. 44. Tradução minha.

Representar a paisagem pela paisagem, interessando-se exclusivamente pelo entorno geográfico descrito, sem transcender de forma alguma essa intenção¹⁵⁴; ou investir em tal recurso como uma maneira de antecipar grande dose de informação sobre as personagens e as ações e como um meio de reforçar o conteúdo do relato – tais modos resumem as duas tendências extremas da descrição espacial.

De uma maneira ou de outra, como bem lembra Osman Lins, “a narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir”. Mesmo admitindo-se a hipótese de que o narrador esteja desdenhando as necessidades internas de sua narrativa, “introduzindo, por exemplo, certo espaço para não ter função alguma ou de modo absolutamente aleatório, corresponderá tal recurso a uma finalidade metalingüística. Contesta-se, nesse caso, uma função tradicional, substituindo-a por outra”¹⁵⁵.

O modelo representativo oferecido pelo romance realista-naturalista, ao investir fortemente na descrição espacial, deu mostras do grande potencial de funções que o espaço pode assumir no romance. Philippe Hamon¹⁵⁶ explica que, nesse modelo, em geral a descrição caracteriza-se como:

o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde se condensa e redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica” semântica [...] entram em redundância; o

¹⁵⁴ Para Robbe-Grillet (**Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969), descrever as coisas é “deliberadamente colocar-se do lado de fora, à frente delas. Não se trata mais de apropriar-se delas, ou de projetar algo sobre elas [...] O mundo à nossa volta torna-se uma superfície lisa, sem significado, sem alma, sem valores, sobre a qual não temos mais nenhuma ascendência [...] encontramos-nos diante das coisas. Portanto, descrever essa superfície é apenas isso: constituir essa exterioridade e essa independência” (p. 50-51). “A descrição servia para situar as linhas gerais de um cenário depois para esclarecer alguns elementos particularmente reveladores; só fala agora de objetos insignificantes, ou daqueles que ela se dedica a tornar insignificantes. Pretendia reproduzir uma realidade preexistente; agora, ela afirma sua função criadora” (p. 99).

¹⁵⁵ Op. cit. nota 3, p. 106.

¹⁵⁶ Op. cit. nota 116, p. 73-74.

cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção.

Sendo assim, conclui Hamon, a descrição espacial funciona como um processo “organizador” da narrativa e, pela redundância que introduz, tem “o papel de memória”.

Com efeito, em *Eça de Queirós* a construção do espaço exerce um papel fundamental. Nos três romances em estudo, o espaço não é só o meio que influencia o comportamento das personagens, é também uma forma de explorar a identidade e a tendência psicológica das mesmas; não é só um cenário destinado a situar as acções, é também uma maneira, bastante variável, de ampliar a significação da narrativa.

É com vistas a perceber as diversas funções que o espaço pode assumir na narrativa que proponho a análise deste capítulo. Para facilitá-la e destacar ora um tipo de função ora outro, organizo meu estudo segundo aspectos narratológicos e metafóricos/ simbólicos, correndo o risco de parecer arbitrária, pois tais aspectos não se excluem entre si, antes se complementam. Em primeiro lugar, penso o espaço enquanto parte fundamental da estrutura narrativa, elemento dinâmico e significante que se faz em estreita relação com os demais componentes do texto. Em segundo lugar, friso os significados implícitos que determinadas construções sugerem.

3.2 Funções do espaço em *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias*¹⁵⁷

3.2.1 Aspectos narratológicos

3.2.1.1 Da relação do espaço com o desenvolvimento das ações no tempo

Ao invés de compreender o espaço como um elemento estático que compromete o avanço temporal da narrativa¹⁵⁸, considero-o como um motivador da ação, assim como teorizado por M. Bakhtin¹⁵⁹. Em seu estudo, Bakhtin investe na “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”, idéia nomeada pelo termo *cronotopo*, entendendo que o espaço satura-se de um tempo substancial, é preenchido pelo sentido da vida das personagens e entra em relação com o seu destino. Nessa perspectiva, portanto, o espaço fornece “um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos”. Logo não tem a função de suprimir o tempo, inibir a ação das personagens, imobilizar as transformações, mas, isto sim, a de dar ao tempo um caráter sensivelmente concreto.

¹⁵⁷ As funções do espaço são aqui analisadas a partir dos exemplos que melhor servem para ilustrá-las. A extensão de cada tópico varia, isso devido às vezes ao fato de algumas funções serem mais evidentes e outras necessitarem de maiores explicações; outras vezes, pelo próprio fato de as construções em exemplo oferecerem mais elementos à análise; em certos casos ainda, o desenvolvimento é menor para evitar a repetição de idéias, que já estão indicadas em outro lugar do texto.

¹⁵⁸ No que toca à relação entre espaço e tempo, uma constatação freqüente é a de que a dedicação do romance a formas espaciais implica a supressão do tempo, ou vice-versa. Isto é, de que ora o tempo se subordina à forma imutável do espaço, perdendo a sua força; ora o espaço se subordina ao tempo, restando diminuído o seu papel para o desenvolvimento da história. Tal noção parece estar subentendida na distinção que faz Edwin Muir (**A estrutura do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1995, p. 36) entre romances *de personagem* e *dramáticos*: no primeiro caso, o tempo é preestabelecido e a ação tem um padrão estático, continuamente redistribuído e reembaralhado no espaço; no segundo, o espaço é mais ou menos pressuposto e a ação é construída no tempo. É a fixidez e a circunferência do enredo de personagem que dão às partes sua proporção e sentido; já no romance dramático, é a progressão e a resolução da ação. Ao entender que o privilégio do espaço numa narrativa diminui o papel do tempo, ou vice-versa, Muir acaba por desvalorizar a ligação fundamental que necessariamente existe entre os dois elementos.

¹⁵⁹ **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

A relação do espaço com o tempo pode ser mais bem compreendida se pensarmos que o romance apresenta os acontecimentos que preenchem uma fase do tempo e não a própria fase temporal correspondente em si mesma¹⁶⁰, isto é, o tempo é representado pelo curso da vida das personagens. O movimento físico ou imaginário através do espaço, por exemplo, produz a ilusão do tempo: as personagens, ao se moverem no espaço, parecem avançar ou retroceder no tempo. Em outros termos, o espaço, ao constituir os centros dos destinos representados, deixa perceber o tempo ou as suas fases.

A partir desse entendimento, a análise de Bakhtin pressupõe a existência de um vínculo estreito entre o espaço e as ações. Para o teórico russo, os lugares fomentam a progressão temática. Cada tema tem um cronotopo particular, uma forma espaço-temporal que o embasa, que o move. A estrada, particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso, serve ao romance de costumes e de viagens antigo, aos romances de cavalaria, aos romances picarescos do século XVIII. O castelo, por estar repleto de sinais do passado, funciona a favor do romance gótico do século XVIII e do romance histórico de Walter Scott, por exemplo. Assim, os cronotopos analisados por Bakhtin constituem os centros organizadores dos principais acontecimentos do romance – os encontros, as crises, as quedas, as regenerações, etc.: “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos”, afirma o autor¹⁶¹.

Franco Moretti¹⁶² estudou esse vínculo estreito que o espaço estabelece com as ações. Em sua análise da geografia do espaço literário de diferentes romances

¹⁶⁰ Ingarden ressalta que “só a apresentação daquilo que *preenche* o tempo conduz então a apresentação do tempo [...]. Apresentam-se sempre apenas ‘recortes’ singulares da ‘realidade’ a apresentar, mas jamais apresentável na sua continuidade fluente”. Op. cit. nota 28, p. 260.

¹⁶¹ BAKHTIN. Op. cit. nota 159, p. 355.

¹⁶² MORETTI. Op. cit. nota 35.

européus, justifica a seleção de determinado lugar pela relação que este mantém com a história. O autor demonstra, por exemplo, que os romances históricos por ele analisados¹⁶³ têm um lugar preferencial para se desenvolver, situando-se na proximidade de fronteiras, em geral de duas espécies: as externas, entre Estado e Estado, e as internas, no interior de um dado Estado. No primeiro caso, “a fronteira é o lugar da aventura: cruzamos a linha e estamos frente a frente com o desconhecido, freqüentemente com o inimigo; a história penetra num espaço de perigo, de surpresas, de suspense”¹⁶⁴. Já as internas “focam um tema que é muito menos vistoso do que a aventura, mas muito mais perturbador: *a traição*”. Nestas, a não contemporaneidade de dois lugares se torna visível: “uma distância de apenas algumas milhas, e as pessoas pertencem a épocas diferentes”¹⁶⁵.

Desse modo, Moretti conclui que “a natureza de um lugar é um componente do acontecimento, no sentido de que *cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história*”¹⁶⁶. Poderíamos dizer então que, ao encorajar sua própria espécie de história, o espaço favorece a progressão temática, tornando perceptível o avançar do tempo.

Além disso, como o estudo de Bakhtin permite entender, o cronotopo, enquanto materialização do tempo no espaço, contribui para dotar de corpo e matéria as idéias representadas na narrativa, generalizações filosóficas e sociais, análises de causas e efeitos. Assim também, muitas vezes funciona como uma forma espaço-temporal que dialoga com a tendência ideológica de uma época ou

¹⁶³ Moretti estuda especificamente as seguintes narrativas: **Os Chuans, Loukis Laras e The boyne water, The captain’s daughter, Taras Bulba, Vaverley, El señor de Bembibre, The rose of disentis, The golden age of Transylvania**. Op. cit. nota 35, p. 44.

¹⁶⁴ Idem, p. 46.

¹⁶⁵ Idem, p. 50

¹⁶⁶ Idem, p. 81, grifo do autor.

período cultural. É nesse sentido que María Teresa Zubiaurre¹⁶⁷ estuda os principais cronotopos do romance realista-naturalista, destacando o panorama, a cartografia urbana, a janela e o entorno doméstico enquanto formas espaço-temporais que tematizam, com especial eloqüência, a transição de um modo de vida rural para as novas maneiras urbanas de convivência, assim como a complexidade das relações que, nesse contexto, se estabelecem entre a esfera pública e a privada.

Verifico a seguir como tais orientações teóricas e críticas ajudam a ler os romances de Eça.

Função do espaço: concentrar as ações e favorecer a progressão temática

O Realismo-Naturalismo literário tem especial predileção pelos lugares interiores/ privados. Estes são a verdadeira descoberta do romance de tal período. A ação romanesca se concentra quase exclusivamente no reduzido âmbito de uma rua ou de uma casa, fazendo sentir ao leitor que o acontecido ali resume a vida inteira e reproduz, em miniatura, uma totalidade. Assim acontece n'**O crime do padre Amaro**, n'**O primo Basílio** e n'**Os Maias**. Em tais romances, os eventos mais importantes da história se passam em dois tipos de lugares: na residência das personagens-protagonistas e na casa-esconderijo dos amantes.

A maior parte dos acontecimentos está desenvolvida num mesmo lugar, que hospeda pelo menos uma das personagens-protagonistas e por onde passam a maioria das demais personagens, ou pelo menos aquelas cuja função é fazer avançar o conflito principal: a casa de S. Joaneira, a casa de Jorge e Luísa, o

¹⁶⁷ Op. cit. nota 109.

Ramalhete e a casa de Maria Eduarda à rua de São Francisco. Fica evidente, portanto, a primeira contribuição desses lugares: aglutinar as personagens, centralizar os encontros e situar alguns fatos importantes.

A narrativa precisa de um lugar onde as personagens possam reunir-se, trocar idéias e fomentar as ações. A residência de S. Joaneira, por ser onde se hospeda Amaro, aproxima os agentes principais e favorece o desenvolvimento dos conflitos. A casa abriga jantares freqüentes entre as beatas e os padres, mostrando-se como o mais importante local de sociabilidade do romance. Em tais encontros, revelam-se caracteres das personagens e são gerados acontecimentos fundamentais para o desenrolar da história, como o relacionamento amoroso entre Amélia e Amaro e a rivalidade entre este e João Eduardo. As outras residências representadas no romance, como a casa do Sineiro ou o Casarão da Ricoça, têm papel acessório, no sentido de que abrigam fatos conseqüentes aos que se desencadeiam na moradia de S. Joaneira.

Por sua vez, a residência de Jorge e Luísa também é fundamental para o desenvolvimento das principais ações d'**O primo Basílio**, tanto que o próprio subtítulo do romance sugere sua importância: "episódio doméstico". O reencontro de Luísa e Basílio, a traição, as chantagens de Juliana à sua "Senhora", a morte da criada, a descoberta da traição por Jorge, a doença de Luísa e a sua morte transcorrem ali. Outros lugares servem de apoio à casa central, ao concentrarem acontecimentos gerados nela: por exemplo, o Paraíso para esconder os encontros amorosos, a casa de Sebastião para abrigar Jorge e Luísa enquanto Juliana era velada na moradia do casal.

Como um costume, aos domingos, a residência de Jorge abrigava a cavaqueira dos amigos, pequena reunião para a qual eram convidados os íntimos. Diferentemente d'**O crime do padre Amaro**, os jantares, n'**O primo Basílio**, são em menor número, pois não se realizam enquanto Jorge está distante e, como Basílio não participa desses encontros, também não favorecem o desenvolvimento do conflito principal.

De qualquer modo, os diálogos trocados em tais ocasiões dão uma amostra dos comportamentos e estilos das personagens que ali se reúnem e do ambiente social em que o casal se integra. Os encontros dos amigos dos Maias no Ramalhete funcionam de maneira semelhante, contribuindo, sobretudo para demonstrar os valores, os costumes e os interesses dos representantes da alta-roda lisboeta que freqüentam o palacete, assim também caracterizando Afonso e Carlos.

O Ramalhete situa um menor número de ações principais – outras acontecem na Toca e na casa de Maria Eduarda – isso porque a neta de Afonso permanece distante da residência dos Maias, a não ser por uma única e rápida visita. Então o desenvolvimento do caso amoroso – o envolvimento, os encontros e a separação dos amantes – é representado fora do Ramalhete. Ainda assim, é ali que Carlos tem contato com revelações, na maioria fundamentais para seu afastamento da irmã: é no Ramalhete que a verdadeira identidade de Maria Eduarda é informada a Carlos, tanto por Castro Gomes, quanto por Ega; é, por consequência disso, onde Afonso vem a falecer, afastando de vez os irmãos. A casa da rua de São Francisco, onde mora Maria Eduarda, é outro lugar que contribui para a progressão temática. Nela, Carlos tem encontros freqüentes com a amada e é ali que o relacionamento amoroso entre os dois prospera.

Notamos que, diferente dos outros romances, o primeiro encontro dos amantes n'**Os Maias** não ocorre num ambiente privado. Como Maria Eduarda vem de fora de Lisboa e sobretudo por ser uma desconhecida para Carlos, nada mais natural que o lugar escolhido para juntar os dois e permitir que ele a veja, seja um hotel, mais especificamente o “peristilo do Hotel Central”. O lugar público permite o encontro, ocasional, com estranhos, enquanto o lugar privado dificulta essa possibilidade.

Para abrigar a reunião das personagens, as casas dos protagonistas dispõem de um lugar especial: a sala ou salão de visitas. Conforme Bakhtin, este é o conotopo mais importante dos romances de Balzac e Stendhal:

Do ponto de vista temático, é aí que ocorrem os encontros, [...] criam-se os nós das intrigas, freqüentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as 'idéias' e as paixões dos heróis¹⁶⁸.

De modo semelhante funcionam o salão de visitas n'**O Crime do Padre Amaro**, a sala em que Luísa recebe Basílio, n'**O primo Basílio**, e a sala em que Maria Eduarda recebe Carlos n'**Os Maias**.

O salão/ sala de visitas também é o lugar que concentra as reuniões do grupo de relacionamentos das personagens principais. O interessante nesse cronotopo é que entrelaça o que é social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova. Nas salas de visita em Eça de Queirós, os diálogos das personagens dão sinais de costumes de época, assim como da vida e do

¹⁶⁸ Op. cit. nota 159, p. 352.

cotidiano das personagens. Nesse sentido, o espaço doméstico transforma-se num pequeno universo recolhido, que oferece uma leitura resumida da sociedade, funcionando como tradução, como interpretação acessível ao âmbito público.

Portanto, a mais básica função que o espaço exerce nos romances é a de apoiar o desenvolvimento da história: são necessários, como as casas dos protagonistas, lugares que reúnam as personagens, que facilitem a troca e a tensão.

A concentração de ações num determinado lugar favorece inclusive que sejam pensadas em conjunto, em comparação e ganhem assim uma significação particular. Por exemplo, no escritório de Jorge transcorrem poucas cenas, dentre estas a que ele, demonstrando autoridade sobre Luísa, pede ajuda ao amigo Sebastião para vigiar a esposa; a cena em que Luísa escreve a Basílio sobre a mesa do marido; o episódio em que, na mesma mesa, Jorge intercepta e abre o bilhete de Basílio para ela. A escolha desse lugar para concentrar tais cenas não parece aleatória, visto que as duas últimas fazem recordar, por oposição, imediatamente a primeira: lembram a preocupação de Jorge e a sua tentativa de controlar Luísa e, ao mesmo tempo, confirmam que isso de nada adiantou, assim restando desmerecida a ação autoritária do marido e reforçado o sentido da infidelidade da esposa.

A disposição espacial dos lugares também pode colaborar para o desenvolvimento dos conflitos. O modo de construção da moradia de S. Joaneira oferece um exemplo disso. A casa possui dois andares, cada qual destinado a concentrar determinadas personagens e ações: em baixo, em frente ao quarto de dormir de Amaro, fica o lugar onde se reúnem os padres para tomarem decisões importantes, de preferência longe das mulheres que permanecem em cima. Ali, por

exemplo, o padre Natário segreda uma notícia preocupante: “O senhor chantre, em vista do *Comunicado* e de outros ataques da imprensa, está decidido a ‘reformular os costumes do clero diocesano’”¹⁶⁹, e também é embaixo, na saleta da S. Joaneira, enquanto Amélia em cima martela a *Valsa dos dois mundos*, que o Cônego Dias e Amaro Vieira cochicham o seu plano para esconder a gravidez da moça e livrar o nome do jovem pároco das maledicências lançadas sobre ele. Mediante essa configuração, a saleta de baixo mostra-se como o ambiente dos segredos e das maquinações dos padres.

Em cima, é o lugar da diversão, em que se destacam a sala de jantar com sua mesa alegre e farta, onde se come e joga e, a um canto, o piano que Amélia costuma tocar. As poltronas são ocupadas pelos padres – “deram-lhe [a Amaro], como nos grandes dias, a poltrona verde”¹⁷⁰; Natário “estirou-se na poltrona”¹⁷¹, o cônego “se enterrava comodamente na poltrona”¹⁷² – e, desse modo, representam um sinal da situação privilegiada e exageradamente cômoda que eles assumem na casa. A sala de cima constitui, portanto, o espaço do conforto, em que os padres se fartam de comida e as beatas falam em doenças e milagres, enquanto Amélia e Amaro trocam olhares e até carícias por debaixo da mesa.

Além disso, a disposição estratégica dos quartos de Amélia e Amaro, que sobrepõe o aposento feminino ao masculino, contribui para o estabelecimento de uma relação de desejo entre as personagens. Já na primeira noite de Amaro ali: “*por cima*, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a ouvir os *tic-tacs* das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas

¹⁶⁹ OCPA, p. 226.

¹⁷⁰ Idem, p. 286.

¹⁷¹ Idem, p. 288.

¹⁷² Idem, p. 290.

que ela sacudia ao despir-se”¹⁷³. O limite e ao mesmo tempo a proximidade existente entre os cômodos favorece que Amaro e Amélia sintam-se e criem, pela percepção dos sons e pela imaginação, um ambiente de intimidade, que estimula a atração de um pelo outro e os deixa em estado de permanente excitação: “Alta noite Amélia sentiu *por baixo* passos nervosos pisarem o soalho: era Amaro que, com o capote aos ombros e em chinelas, fumava excitado, pelo quarto/. Ela, em cima, não dormia também”¹⁷⁴.

Dessa forma, além de distribuir os eventos, o modo como o espaço está organizado também pode colaborar para o andamento das ações. Tal função é assumida principalmente quando o horizonte geográfico das personagens apresenta-se reduzido e o espaço privado constitui o eixo microcômico da narrativa, tornando-se necessário propiciar condições para que os dramas surjam.

Da casa de Jorge – dividida entre uma sala para o casal jantar, outra para a cavaqueira dos amigos e para receber Basílio, o gabinete de Jorge para o trabalho e os segredos com Sebastião, e a cozinha para os empregados da casa – em especial a caracterização dos aposentos de Luísa e Juliana concorre para fomentar o embate entre as duas. O quarto de Luísa era “muito fresco”, decorado com plantas, guarnecido de linhos brancos e cheirava a vinagre de *toilette*; o de Juliana, em cima, no sótão, era muito abafado, com um leito de ferro, um “colchão de palha mole coberto duma colcha de chita” e cheirava a mofo e a rato. A predicação contrastiva dos aposentos contribui para opor a situação das antagonistas e, sobretudo, para incitar as ações de Juliana. A mudança de quarto é um dos objetivos principais que

¹⁷³ OCPA, p. 113, grifo meu.

¹⁷⁴ Idem, p. 141, grifo meu.

move a sua investida contra Luísa, e a primeira iniciativa que toma quando Jorge retorna de sua viagem é dizer à “senhora”:

que o seu quarto em cima no sótão era pior que uma enxovia; que não podia lá continuar; o calor, o mau cheiro, os percevejos, a falta de ar, e no inverno a umidade, matavam-na! Enfim, desejava mudar pra baixo, pra o quarto dos baús/. O quarto dos baús tinha uma janela nas traseiras; era alto e espaçoso¹⁷⁵.

Em **O primo Basílio**, as ações estão concentradas na casa de Luísa, assim a caracterização dos quartos das antagonistas é um dos meios de motivar os conflitos e, por conseguinte, de favorecer o desenvolvimento da história.

Outro lugar que acaba ressaltado nas casas das personagens-protagonistas é a janela. Esta é local predileto das mulheres¹⁷⁶. Maria Eduarda costura num canto de sua casa ao pé da janela, também Amélia por vezes se põe à janela a pensar em seus casos amorosos, mas é Luísa quem mais demonstra tal preferência. Ociosa e entediada da rotina que levava, a esposa de Jorge usa a janela como um remédio ilusório da monotonia, que lhe serve para escapar, por alguns momentos, da estreiteza de sua casa. Como em princípio à mulher não é recomendado o espaço urbano, toda experiência mediata da cidade, a janela funciona como um lugar-limite, mediador entre o âmbito privado e o âmbito público, dando formas ao tempo da espera, da recordação e do sonho.

Por outro lado, a opacidade da janela, quando ante ela se põe uma mulher, muitas vezes desperta a curiosidade masculina, o anseio de penetrar o ambiente

¹⁷⁵ **OPB**, p. 664.

¹⁷⁶ Maria Teresa Zubiaurre resalta a sintomática frequência com que tal forma espacial aparece no romance realista-naturalista, frequência que diz muito sobre o lugar que é atribuído à mulher e sobre o modo como ela interage com a experiência urbana. Op. cit. nota 109, p. 354-406.

doméstico, intrigante e misterioso. Por exemplo, n'**Os Maias**, diante da casa de Maria Eduarda, Carlos observa, perturbado, que “alguém, por dentro das janelas dela, ia correndo lentamente os *stores*”; e, olhando com uma “devoção ingênua”¹⁷⁷, tenta penetrar na intimidade ali protegida. A janela, por deixar ver alguma coisa, ainda permitindo o resguardo da mulher, incita a curiosidade alheia.

Desse modo, tal cronotopo oferece muitas possibilidades para a progressão temática, principalmente porque estimula o desenvolvimento da relação de quem está dentro do espaço doméstico – sobretudo a mulher – com o mundo (muitas vezes fruto de sua fantasia) ou com alguém em especial, que está fora. Em outras palavras, a janela guarda a possibilidade de comunicação entre o interior e o exterior, ainda que a cesura prevalente continue dificultando uma abertura efetiva para o mundo. Assim torna-se também um mecanismo narrativo eficaz para ressaltar o que a existência feminina, forçada pelas circunstâncias, tem de puramente imaginária, frente à vida, muito mais real e palpável, das personagens masculinas.

Como podemos observar, nos romances de Eça de Queirós em estudo, a história desenvolve-se privilegiadamente dentro da casa das personagens-protagonistas. Tais casas, o modo como são descritas, a maneira como os seus compartimentos estão dispostos, os locais preferidos das personagens subsidiam a progressão das ações no tempo. Favorecendo o diálogo, a troca e a tensão, participam da formação dos acontecimentos e servem como centros organizadores dos principais eventos do romance. E, nesse sentido, podemos dizer que funcionam como cronotopos basilares das três narrativas.

¹⁷⁷ OM, p. 1276.

A relação amorosa que nasce nessas residências principais tem um lugar privilegiado para prosseguir: a casa-esconderijo dos amantes. A moradia do Sineiro e também, de alguma forma, o casarão da Ricoça, o Paraíso e a Toca servem para abrigar os segredos dos amantes, isolá-los da sociedade (do seu grupo ou de quem precisam esconder o caso) e, assim, favorecem a transgressão de convenções sociais. O prosseguimento da relação amorosa é possibilitado pela existência de um lugar que a protege no espaço, caso contrário a falta dos amantes não teria onde melhor se desenvolver. Dessa forma, o esconderijo permite a consumação definitiva do erro das personagens, que as levará ao destino fatal, sendo assim crucial para a progressão e o encaminhamento do desfecho das ações. Configura-se, pois, como outro cronotopo determinante da história narrada nos romances queirosianos.

Em suma, os enredos das três narrativas em estudo, cujos conflitos centrais são semelhantes – três casos amorosos a transgredirem regras e valores sociais estabelecidos – contam com dois principais cronotopos para se desenrolar: as residências das personagens-protagonistas, onde se desenvolve o envolvimento do casal, e as casas-esconderijos dos amantes, onde tal envolvimento é consumado em segredo. A escolha, pelas três narrativas, do mesmo tipo de lugar para abrigar tal conflito demonstra a relação estreita que há entre espaço e ação: tais espécies de lugares propiciam a formação e o desenvolvimento desse tipo de história.

A partir da seleção e da combinação dos lugares na narrativa é possível também entender a tendência ideológica que aí está implicada. Coerente com as dominantes espaço-temporais do estilo realista-naturalista, o desenvolvimento das narrativas de Eça de Queirós incide sobre o espaço privado, a casa, buscando revelar as intimidades da família burguesa representada – sempre de defeituosa

constituição. N' **O crime do padre Amaro**, tal seleção faz perceber a influência prejudicial do clero no seio da família provinciana, convertendo esta no sustentáculo dos vícios daquele. N' **O primo Basílio**, o adentramento no espaço privado traz consigo a desmistificação da fragilizada instituição do casamento, revelando a origem das aventuras extraconjugais femininas: o ócio, o apego à literatura romântica e o gosto da evasão. N' **Os Maias**, ressalta os graves segredos que sustentam, por várias gerações, a reputação de famílias tradicionais; segredos que indicam, ao mesmo tempo, o inevitável desgaste moral que corrompe aos poucos os últimos alicerces de tais famílias. Nesse contexto, o *esconderijo* é o cronotopo especial da moralidade representada nos romances queirosianos, o recurso que prolonga a sustentação das superficiais relações familiares, o subterfúgio que permite manter uma vida de aparências.

Função do espaço urbano: funcionar como uma moldura para as ações principais do romance.

Os elementos que compõem o espaço urbano (objetos, pessoas, clima, paisagem natural, etc.), nos romances em estudo, recebem uma caracterização que aponta para um mesmo sentido, funcionando como uma espécie de quadro refletor das ações principais. A “moldura”¹⁷⁸ ou o entorno urbano é também um cronotopo importante para as três narrativas.

¹⁷⁸ Conforme analisa Zubiaurre, ao destacar o panorama como um cronotopo característico do romance novecentista, “os elementos retratados formam um conjunto harmônico, abarcável, orlado de uma espécie de marco invisível [que aqui chamo de moldura] que reforça a sensação de totalidade e perfeição da imagem evocada”. Op. cit. nota 109, p. 133. Tradução minha.

Enquanto há um investimento na apresentação dos lugares privados, geralmente qualificados em pormenores, a descrição do espaço urbano resolve-se com uns poucos e rápidos traços, submetidos ao interesse de confirmar o sentido da vida representada nos lugares interiores. Nos poucos momentos em que o espaço urbano é descrito, dá-se uma visão geral, ordenada, que deixa uma mesma impressão sobre a cidade.

No caso de Leiria, a única descrição direta do espaço urbano é realizada no início da narrativa, quando, no largo do Chafariz, estão o Cônego Dias e o coadjutor à espera de Amaro, e os detalhes levantados servem para construir uma idéia negativa do lugar. A descrição apresenta uma cidade pequena, de costumes provincianos, carente de desenvolvimento econômico e social. Ali impera a ociosidade: “dois oficiais *ociosos*, com a farda desapertada sobre o estômago, conversavam, *esperando, a ver quem viria*”; “entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras *passeando*”. Uma cidade onde pouco há para se fazer propicia a bisbilhotice sobre a vida alheia: “velhas fiavam à *porta*”, provavelmente para não perderem as circunstâncias da rua. Para substituir a monotonia da vida provinciana, preencher a rotina desocupada, a saída é o flerte, a sedução: “soldados, com a sua fardeta suja, enormes botas cambadas, *namoravam, meneando a chibata de junco*”, enquanto “raparigas iam-se aos pares *meneando os quadris*”. O lugar expõe ainda uma sujeira demasiada, com a qual as pessoas se misturam: soldados de “fardeta suja” namoravam; “crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando os seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas”¹⁷⁹.

¹⁷⁹ OCPA, p. 107, grifo meu.

Notamos que, na apresentação da paisagem urbana, destacam-se figurantes, pessoas que não atuam diretamente na história narrada, mas cujos traços e modos servem para compor um espaço social. Também, que os sujeitos caracterizadores desse espaço são mencionados sempre através do plural, como se os comportamentos se repetissem, indicando os mesmos problemas.

A ociosidade é a marca essencial de Leiria, a qual favorece os vícios, a ocupação “errada” do tempo. Coerentemente, tais problemas de comportamento também acometem as personagens principais do romance. Numa vida desocupada, sobra tempo para os mexericos e os anseios do coração. Amaro, por exemplo, celebra, rapidamente, a missa pela manhã e passa o dia a esperar os serões na casa de S. Joaneira; os demais padres ocupam-se com pequenas intrigas, jantares, passeios, etc., ou com seduzirem suas devotas; Amélia, por sua vez, gasta suas horas a pensar em Amaro e, em escassas ocasiões, entretém-se com trabalhos manuais; as outras beatas preocupam-se em saber da vida dos padres e em falar da sina alheia.

Além disso, a descrição do lugar já sugere aspectos sobre a moralidade representada no romance: a mistura do homem com a sujeira e os animais, e a referência a partes do seu corpo, tais como ventre, estômago e quadris, expõem o degradado e o indecoroso. O sentido desses aspectos se intensifica quando a narrativa passa a focalizar as intenções e o comportamento das personagens, reveladores de defeitos moralmente rebaixados como a glotonaria e a luxúria. A descrição do espaço urbano concentra, assim, apenas traços funcionais para a representação das ações do romance, oferecendo um quadro de comportamentos e valores que se repetem, de maneira mais extensa, no desenvolvimento da história.

N'O primo Basílio, constrói-se uma única visão de Lisboa: o espaço urbano caracteriza-se pela morosidade. Qualificativos desse campo semântico predominam na descrição da paisagem do Passeio Público (recorte espacial que já aponta para as características da cidade como um todo, pois o Passeio integra-se ao centro da cidade e reúne um grande número de pessoas), a propósito da visita de Luísa, acompanhada de D. Felicidade e Basílio, ao lugar: “já de fora se sentia o *brouhaha lento e monótono*”¹⁸⁰; a “burguesia domingueira”, na rua do meio,

se movia *entalada*, com a *lentidão espessa duma massa mal derretida*, *arrastando* os pés, raspando o *macadam* num amarfanhamento plebeu, a garganta seca, os braços *moles*, a *palavra rara*. lam, vinham, incessantemente, para cima e para baixo, com um *bamboleamento relaxado* e um rumor grosso, *sem alegria e sem bonomia*, no *arrebatemento passivo* que agrada às raças *mandrionas*: no meio da abundância das luzes e das festividades da música, um *tédio morno circulava*¹⁸¹.

Todos os qualificativos nessa passagem do romance, desde os referentes à paisagem natural até os relativos à paisagem humana, correspondem a um mesmo campo semântico. E tais qualificativos parecem ser apenas uma ampliação da unidade de sentido que marcou a apresentação da casa e da rua onde moram Jorge e Luísa: da paisagem entrevista por Luísa da janela, fica-lhe a impressão geral de uma “serenidade cansada e triste”¹⁸²; no interior doméstico, predomina um “silêncio recolhido e sonolento” (“uma vaga quebreira amolentava”, um “zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa”, em toda a sala permanecia “um rumor dormente”).

¹⁸⁰ OPB, p. 511.

¹⁸¹ Idem, p. 514-515, grifo meu.

¹⁸² Idem, p. 471.

Passividade, monotonia, cansaço – tal uniformidade sustenta a concepção de um espaço total. Não se trata de descobrir novos lugares exteriores, senão de insistir nos atributos que remetem aos lugares interiores já conhecidos; às vezes, como no exemplo supracitado, mostrando-se os dois casos como uma prolongação metonímica da personagem. A apresentação do Passeio não traz um elemento modificador à construção do ambiente doméstico, apenas o confirma e completa.

É evidente, pois, que a escolha dos qualificativos para representar o Passeio está em relação direta com a história que se passa no romance: a morosidade e o ócio são estritamente necessários ao entrecho narrativo. O efeito de sentido é, ao fim, o de que a vida de Luísa é tão monótona e entediante quanto à de seus “companheiros” e, por isso, ela busca uma aventura fora do casamento; ou, de outro modo, que a narrativa selecionou, de tal espaço social, o caso de Luísa, terminando por enfatizar, assim, as possíveis conseqüências desse tipo de vida.

Na Lisboa d’**Os Maias**, a morosidade e a inatividade, que levam ao atraso, à falta de mudanças sociais profundas, permanecem. Quando Carlos e Ega retornam à capital portuguesa, depois de passarem quase dez anos fora do país, a percepção é de que o espaço urbano lisboeta continua igual¹⁸³: no Loreto, no “coração da capital”, “nada mudara. A *mesma* sentinela *sonolenta* rondava em torno à estátua triste de Camões. Os *mesmos* reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O hotel *Alliance* conservava o *mesmo* ar mudo e deserto”. E no Chiado, Carlos “reconhecia, encostados às *mesmas* portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, *já assim encostados, já assim melancólicos* [...] *apagados e murchos*, rente das *mesmas* ombreiras”. O comportamento ocioso

¹⁸³ OM, p. 1528, grifo meu.

atinge todas as classes: “A uma esquina, *vadios* em farrapos *fumavam*; e na esquina defronte, na Havanesa, *fumavam* também *outros vadios*, de sobrecasaca, *politicando*”. A crítica se acirra então a partir dos comentários de Carlos que, devido às suas viagens por diversos países e contato com outras culturas, está mais apto do que as demais personagens dos romances em estudo a fazer críticas diretas ao meio lisboeta: “Isto é horrível quando se vem de fora! – exclamou Carlos. – Não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...”.

Lisboa, no entanto, esforça-se para parecer moderna (Ega afirma: “todavia Lisboa faz diferença [...] oh, faz muita diferença! Hás de ver a Avenida”) e estar na moda (os sujeitos melancólicos, encostados às portas traziam “colarinhos à moda” e no lugar do consultório de Carlos, “agora, pela tabuleta, parecia existir um pequeno *atelier* de modista”¹⁸⁴). O modismo visível na paisagem humana espanta Carlos:

Que faziam ali, às horas de trabalho, aqueles moços *tristes*, de calça esguia? Não havia mulheres [...]. O que atraía, pois ali aquela mocidade *pálida*? E o que sobretudo o espantava eram as botas desses cavalheiros, botas despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos¹⁸⁵.

Tal maneira de vestir-se é julgada por Ega:

essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitiço antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas sem originalidade, sem força, sem caráter para criar um feitiço seu, um feitiço próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de idéias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha...

¹⁸⁴ OM, p. 1530.

¹⁸⁵ Idem, p. 1532.

Somente, como lhe falta o sentimento de proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelito, deforma-o, estraga-o até à caricatura¹⁸⁶.

Ao revelar desse modo o entorno urbano, fica evidente a intenção da narrativa de questionar os valores da nova geração, a importação inconsciente de modelos por uma sociedade que não mudou seus fundamentos: o comportamento apático, o modo passivo de acatar o que vem de fora, a falta de reação e trabalho. O interessante é que a própria conduta de Carlos e Ega apresenta evidências de tais problemas: nos dez anos passados fora, eles permanecem desocupados¹⁸⁷, tal como agiram durante os quase dois anos em que suas aventuras tiveram a atenção do narrador, nos quais se dedicaram predominantemente a entretenimentos sociais e sentimentais. O fato de os protagonistas julgarem dessa maneira o espaço, quando suas ações dão sinais dos mesmos problemas, sugere o não reconhecimento de suas responsabilidades e o olhar apenas contemplativo frente à realidade dominante; do mesmo modo, lembra que quem teria capacidade de agir e mudar a situação, inclusive pela condição intelectual e social privilegiada, não o faz.

Carlos enfoca então o que lhe parece “genuíno em Portugal”:

Mais alto ainda, recortando no radiante azul a miséria da sua muralha, era o castelo, *sórdido e tarimbeiro* [...] E, abrigados por ele, os palacetes *decrépitos*, com vistas saudosas para a barra, enormes brasões nas paredes *rachadas*, onde entre a maledicência, a devoção e a bisca, arrasta os seus derradeiros dias, *caquética* e *caturra*, a velha Lisboa fidalga!¹⁸⁸.

¹⁸⁶ OM, p. 1532.

¹⁸⁷ Idem, p. 1523.

¹⁸⁸ Idem, p. 1533.

Sobressai, no lugar que representa a velha aristocracia, seu aspecto corrompido, arruinado, ultrapassado; por conseguinte, sugere-se a decadência dessa classe social que não parece ter recursos para conservar as suas construções e os seus valores. De acordo com tal sentido também se apresentam o arruinado Ramalhete e a desmoralizada família Maia, enquadrando-se perfeitamente nessa paisagem decrépita.

A representação do espaço urbano mantém-se, portanto, interligada fundamentalmente à representação das ações e das personagens, como se a história destas fosse um recorte característico daquele. Como a bota que explica metonimicamente “todo o Portugal contemporâneo”, segundo a opinião de Ega, estabelece-se entre os lugares públicos e os privados uma relação de contigüidade: a construção do espaço social sustenta e reforça o sentido das ações que se passam nos lugares privados. Assim também, a partir das conseqüências negativas dos atos das personagens, do desfecho infeliz de suas histórias, a narrativa constrói uma crítica ao espaço social como um todo, oferecendo um caso exemplar do destino ao qual aquele tipo de atitude pode levar. Enfim, a narrativa, supõe a influência do espaço social sobre as ações das personagens, ainda que não o mostre como determinante direto do conflito principal.

Do tipo de visão predominante sobre a cidade, podemos ainda fazer outra inferência, seguindo os apontamentos de Zubiaurre¹⁸⁹. Ao estudar o assunto, ela explica que a vontade abarcadora e ordenadora da representação realista se impõe sobre o caos do espaço urbano e a sua possível ameaça à identidade do sujeito. A

¹⁸⁹ Op. cit. nota 109, p. 104-148.

cidade aparece em última instância domesticada, como se fosse totalmente explicável, inclusive em seus aspectos morais e sociais.

A cartografia urbana apresenta um traçado legível, fácil, que submete o espaço a um sistema organizado, em que as personagens se movimentam com tranqüilidade, nunca se mostrando inseguras, muito pelo contrário. Tal atuação está bem longe do herói moderno, que se declara impotente perante a confusa aglomeração urbana; seu instinto se inclina mais para a dúvida do que para a conquista.

Finalmente, é necessário lembrar que o espaço, além de ser fundamental dentro da estrutura da narrativa é, por outra parte, um conteúdo, um tema que evolui tanto no texto quanto intertextualmente e que, ao longo da história literária, apresenta particulares transformações. O centramento da ação na casa das personagens-protagonistas, o uso especial da sala de visitas e da janela, o modo ordenado de apresentar o entorno urbano e a maneira segura com que os sujeitos se relacionam com ele, assim como a combinação harmônica do âmbito público com o privado, prevalentes nos romances de Eça de Queirós em estudo, colocam este autor em acordo com os grandes temas e motivos do movimento realista-naturalista. Por outro lado, o uso repetitivo do esconderijo e o investimento descritivo que se dá a tal lugar (aspecto que será analisado na seqüência do texto) permitem dizer que este é um cronotopo peculiar ao romance queirosiano. Aquelas imagens espaciais lembram o sistema significativo da narrativa realista-naturalista que se embasa no jogo incessante e simplificador de oposições (interior X exterior, feminino X masculino) e na redundância semântica. A imagem do esconderijo, por sua vez,

materializa a dialética aparência X essência, permitindo significar uma sociedade hipócrita e seus vícios secretos.

3.2.1.2 Da relação do espaço com as personagens

Uma das ligações mais evidentes do espaço no romance é a estabelecida com as personagens – inclusive porque são elas que conhecem e, na maioria das vezes, percebem os lugares. Osman Lins¹⁹⁰ explica, resumidamente, como o espaço pode funcionar a favor da construção das pessoas representadas no romance.

Segundo o autor, uma de suas funções mais importantes é a *caracterizadora*: o espaço, situando a personagem, informa, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre o seu modo de ser, seu estado de espírito. O espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa –, e a escolha dos objetos, a maneira de os dispor e conservar, em geral, reflete o modo de ser da personagem. A situação social desta, entretanto, pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a localização geográfica. Além disso, a projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira), pode também configurar-se de modo subjetivo, “mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos”. O espaço, nessas circunstâncias, “reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou

¹⁹⁰ LINS. Op. cit. nota 3. p. 95-110.

menos passageiro”¹⁹¹. Há ainda aquele lugar que influencia as ações da personagem, propiciando-as ou provocando-as. A tendência, segundo Lins, é a de que a personagem transforme em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço. Por outro lado, os lugares podem servir apenas para situar a personagem, mesmo assim não carecendo de interesse no conjunto da narrativa.

Sobre a relação que o espaço costuma estabelecer com a personagem nas produções romanescas do Realismo-Naturalismo, Ives Reuter¹⁹² afirma que predomina uma função *metonímica*. As descrições espaciais dão sinais das personagens por contigüidade, tornando a ação verossímil e compreensível.

Esse era um dos preceitos aconselhados por Zola¹⁹³. Para ele a descrição espacial devia privilegiar “os estados do mundo exterior em correspondência com os estados interiores das personagens”, sendo sua principal função “completar e determinar o homem”, conforme o que pregava a ciência determinista.

O interessante é perceber que a idéia de que o homem é fruto direto do seu meio é transformada num recurso eficaz para a construção do romance realista-naturalista: a doutrina externa passa a render na estrutura interna da narrativa e toma nesta facetas não previstas naquela. Todos os aspectos que integram um ambiente (desde o clima até um objeto qualquer) podem se tornar auxiliares da caracterização da personagem – não só os que naturalmente teriam influência sobre o seu comportamento –, acentuando, dessa forma, a organicidade da composição artística.

¹⁹¹ LINS. Op. cit. nota 3, p. 99.

¹⁹² Op. cit. nota 71, p. 28.

¹⁹³ ZOLA. Op. cit. nota 98, p. 43-48.

Função do espaço: caracterizar o estado de ânimo da personagem.

A análise empreendida no segundo capítulo desta tese ofereceu exemplos do modo como a percepção do espaço pela personagem acaba revelando, muitas vezes, os sentimentos que a caracterizam no momento em que contempla ou sente intimamente o seu entorno. A forma como percebe uma paisagem ou ambiente e o tipo de objeto que chama a atenção do seu olhar podem estar a indicar sua inclinação psicológica.

Assim funcionam a maneira como Amaro vê a casa para a qual é obrigado a se mudar, o modo como Amélia percebe o casarão da Ricoça, a forma como Carlos olha a paisagem de Sintra depois de saber que não encontraria Maria Eduarda lá, por exemplo. Muitas vezes inclusive, tal implicação fica subentendida e só pode ser resgatada mediante a análise da seleção lexical que alimenta a apresentação do espaço e do “diálogo” que este estabelece com o contexto da história.

Para evitar a repetição disso que já é facilmente perceptível no romance, refiro aqui apenas um exemplo bastante ilustrativo. Luísa, após receber uma carta de Basílio (na qual ele declara o seu “grande amor” por ela), levanta os “transparentes de janela” para observar a paisagem:

Que linda manhã! Era um daqueles dias do fim de agosto em que o estio faz uma pausa; há prematuramente, no calor e na luz, uma certa tranqüilidade outonal; o sol cai largo, resplandecente, mas pouso de leve; o ar não tem o embaciado canicular, e o azul muito alto reluz com uma nitidez lavada; respira-se mais livremente; e já se não vê na gente que passa o abatimento mole da calma enfraquecedora¹⁹⁴.

¹⁹⁴ OPB, p. 575.

A bela paisagem e o clima agradável estão em consonância com o estado de bem-estar da personagem. O aspecto do dia reflete-se no ânimo de Luísa, numa comunicação que ressalta os sentimentos felizes da personagem em função do bom momento que está a viver com Basílio.

Em resumo, a visão subjetiva do espaço substitui a análise da personagem em termos abstratos, dando sinais menos ou mais visíveis de seu estado psicológico.

Função do espaço: caracterizar o status social de uma personagem ou grupo de personagens.

Parece óbvio dizer que determinados lugares, ao serem ocupados por certas personagens, podem ajudar a qualificar sua posição social e condição econômica. Mesmo assim, é importante lembrar essa que é uma das funções mais usuais que o espaço exerce na narrativa.

Cleonice Berardinelli¹⁹⁵, ao levantar os aspectos estruturais que marcam os três romances de Eça em estudo, destaca que, tentando fazer a “biópsia da sociedade portuguesa”, o autor vai colhendo amostras que se fazem de baixo para cima na escala social: n’**O crime do padre Amaro**, representa-se a pequena burguesia; n’**O primo Basílio**, a média burguesia e n’**Os Maias**, a alta burguesia e a aristocracia. De acordo com tal seleção, os ambientes predominantes, em cada um dos romances, respectivamente, apresentam-se como modestos (a casa de S.

¹⁹⁵ Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. **Colóquio Letras**, n. 2. p. 22-29, jun. de 1971.

Joaneira, a casa de D. Maria de Assunção, etc.), confortáveis (a casa de Luísa, a casa de Acácio, etc.) e requintados (o Ramalhete, a quinta, etc.).

Por exemplo, a casa de S. Joaneira, caracterizando-se como um lugar simples, mobiliado modestamente e sem luxo, dá uma boa noção das condições financeiras dessa senhora, que chega a alugar um quarto de sua casa para aumentar seus rendimentos e a receber auxílios do Cônego Dias. De forma bem diferente se apresenta o Ramalhete: a riqueza da família Maia está exposta na decoração exuberante, nos detalhes em madeiras e tecidos nobres, nas peças de arte, provenientes de várias partes do mundo.

A descrição do bairro ou da rua onde uma personagem mora também é um modo eficaz de caracterizar sua situação social, pois em geral o lugar ocupado por alguém na geografia da cidade indica o lugar que lhe cabe na sociedade. Por exemplo, a diferença existente na predicação dos bairros onde se situam a casa de Jorge e o Ramalhete facilita perceber duas situações sociais distintas: enquanto na Patriarcal predominam construções mais pobres, tipos e comportamentos vulgares, a rua de S. Francisco é pacata, tranqüila, propícia ao requinte aristocrático do Ramalhete e ao status social superior que a família Maia representa.

A maneira como determinado lugar é ocupado pelas personagens também pode manifestar a hierarquia social ali prevalente. Como já referido, enquanto o quarto de Luísa é espaçoso, bonito, fresco, asseado, o de Juliana é apertado, feio, sujo, fétido, o que indica a posição inferior e limitada da empregada na casa e o tipo de relacionamento mantido entre ela e os patrões. Além do mais, os aposentos dos empregados – escondidos no sótão – são separados da parte da casa onde convivem os patrões, evitando assim uma intimidade maior que poderia ameaçar a

ordem social ali predominante. É isso justamente que Juliana requer – a saída do quarto do sótão – e quando esta acontece, há, como esperado, uma desestabilização de papéis.

Facilmente se verifica, portanto, que, nos romances em estudo, o espaço é planejado e ordenado com o fim de chamar a atenção para certa hierarquia social. O modo de decorar a casa, o bairro onde se mora e a ocupação diversa de um mesmo espaço são formas, indiretas, de se falar de privilégios, de condições de abundância ou de carência, de distinções de classes, etc.

Função do espaço: caracterizar a índole e o comportamento da personagem.

Como dizem WelleK e Warren¹⁹⁶, “a casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante”. O espaço privado, povoado pelas escolhas dos seus moradores, confirma preferências pessoais, comportamentos e estilos de vida.

Jorge, por exemplo, tem a caracterização reforçada pela descrição do seu gabinete, apresentada na cena em que convida Sebastião para ali conversar: em cima de uma estante alta, está posta “a estatueta de gesso, empoeirada e velha, duma bacante em delírio”. Sobre a mesa, uma coleção empilhada de *Diários do Governo*, “branquejava a um canto: por cima da cadeira de marroquim escuro,

¹⁹⁶ **Teoria da literatura.** Lisboa: Europa-América, 1962. p. 279

pendia, num caixilho preto, uma larga fotografia de Jorge: e sobre o quadro, duas espadas encruzadas reluziam”¹⁹⁷.

Os objetos que mobíliam o seu lugar preferencial na casa apontam para uma escolha tipicamente masculina: a bacante em delírio, as espadas entrecruzadas, os *Diários do Governo*; respectivamente a mulher, as armas e a política. A seleção do próprio retrato, de sua “larga fotografia” para decorar o gabinete, é um sintoma da vaidade de Jorge, e a sobreposição à foto das espadas cruzadas a reluzirem destaca sobre sua imagem o símbolo masculino de poder e autoridade, bem como de proteção e defesa. É de acordo com essa idéia que Jorge age em seu gabinete, pedindo a Sebastião que vigie Luísa e guarde a sua casa das más línguas da rua, e demonstra uma atitude autoritária em relação à mulher: “é necessário alguém que a advirta, que lhe diga: ‘Alto lá, isso não pode ser’”¹⁹⁸.

Na decoração do Ramalhete estão envolvidas as sugestões de Carlos; a nova aparência da casa funciona então como uma demonstração do seu estilo, dos seus gostos, e como uma insinuação prévia do seu modo de agir. O próprio avô reconhece no neto o “fervor pelo luxo dos climas frios e que ele “prodigalizou demais as tapeçarias, os pesados reposteiros, e os veludos”. A impressão de Vilaça sobre os quartos de Carlos – cujos “recostos acolchoados” e “a seda que forrava as paredes” faziam parecer “que aquilo não eram aposentos de médico – mas de dançarina!” – também revela sobre o jovem Maia o gosto excessivo pelo aparato e a pompa. Além disso, a preferência de Carlos por objetos de diferentes culturas (aras góticas, jarrões da Índia, biombo japonês, telas francesas e inglesas) e épocas (“Uma sala [...] *tinha um ar de século XVIII* com os seus móveis enramalhados de

¹⁹⁷ OPB, p. 481-482.

¹⁹⁸ Idem, p. 483.

ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes”, enquanto o bilhar fora “fornado dum couro moderno”) e certa desconsideração pela cultura nacional (como reclama Vilaça por ele ter escolhido um arquiteto inglês e não português para fazer as reformas) manifestam seu gosto cosmopolita, sua predileção pelo que vem de fora, pela coleção de sinais estrangeiros; assim como a aglomeração exagerada de tais objetos indica seu estilo extravagante e sugere um interesse um tanto superficial pela cultura do outro.

A decoração do consultório de Carlos confirma a impressão de Vilaça:

Carlos mobiliou-o com luxo [...] A sala de espera dos doentes alegrava com o seu papel verde de ramagens prateadas, as plantas em vasos de *Rouen*, quadros de muita cor, e ricas poltronas cercando a jardineira coberta de coleções de Charivari, de vistas estereoscópicas, de álbuns de atrizes seminuas; para tirar inteiramente o ar triste de consultório até um piano mostrava o seu teclado branco¹⁹⁹.

O investimento nos ornamentos e nas cores e o despropósito dos objetos e das ilustrações disponíveis acabam descaracterizando o lugar como um ambiente de trabalho, assim permitindo perceber que as escolhas de Carlos não são guiadas pelo interesse na especificidade de sua profissão. Não sobra ali “o menor ar de doença, nem de remédios”²⁰⁰, como constata Gouvarinho, em visita ao consultório. Carlos mostra-se, com isso, uma personagem ociosa, apegada às superfluidades da vida – conduta que se confirmará no decorrer da narrativa.

A construção dos lugares preferenciais de Afonso também indica sua personalidade. O escritório do velho Maia compõe-se de uma “maciça mesa de pau-preto”, “estantes baixas de carvalho lavrado”; do “solene luxo das encadernações”,

¹⁹⁹ OM, p. 1107.

²⁰⁰ Idem, p. 1182.

mantendo uma “feição austera de paz estudiosa”²⁰¹. O vocabulário usado para descrever o escritório é semelhante ao que caracteriza a aparência física da personagem: “Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes”²⁰². Helena Carvalho Buescu²⁰³ observa que é comum, em Eça de Queirós, a descrição das características físicas das pessoas funcionar como descrição de características morais e psicológicas. Assim acontece no caso de Afonso, em que a descrição física da aparência da personagem, em consonância com a descrição do lugar que privilegiadamente ocupa, sugere a austeridade e a seriedade de sua postura psicológica e de sua conduta moral. Por isso não compreende o filho Pedro, ao vê-lo abandonar-se à dor, sem “um furor um arranque brutal”²⁰⁴; como não entenderá mais tarde o neto, incapaz de se separar de Maria Eduarda sabendo-a sua irmã.

A combinação das duas descrições, somadas às ações da personagem, cria uma mesma impressão: Afonso é um homem rígido de caráter e de costumes, severo em seus atos, resistente às agruras do destino, mantendo-se imponente, infundindo respeito. Essa caracterização é fundamental para criar o sentido da sua morte no desfecho da narrativa, para dar a medida do que significava para ele a relação incestuosa dos netos e para intensificar o próprio significado do erro cometido por Carlos. Assim a caracterização do espaço contribui com qualificativos que ressaltam as características da personagem, sustentando, com isso, o significado de suas ações.

²⁰¹ OM, p. 1044.

²⁰² Idem, p. 1046.

²⁰³ Procedimentos e objetivos da descrição queirosiana. In: MINÉ. Op. cit. nota 14, p. 225.

²⁰⁴ OM, p. 1069.

Sobre os aposentos de Afonso, a única informação de que se localizavam no segundo andar, “guarnecido com retratos da família”²⁰⁵, sugere a importância que toma para a personagem a preservação da memória dos seus, sua forte ligação com o passado. De acordo com este orgulho por suas origens, lamenta o casamento de Pedro com uma Monforte que “estragara o sangue da raça”²⁰⁶. Igualmente por manter-se apegado à tradição e aos valores por ela representados, não é capaz de suportar a desmedida do neto, que mancha de vez a honra dos Maias.

Do mesmo modo, as características de Maria Eduarda são adivinhadas pelo próprio Carlos quando visita o quarto dela no *Hotel Central* e observa seus pertences.

Naquela instalação banal de hotel, certos retoques duma *elegância delicada* revelavam a *mulher de gosto e de luxo*: sobre a cômoda e sobre a mesa havia grandes ramos de flores; os travesseiros e os lençóis não eram do hotel, mas próprios, de bretonha fina, com rendas e largos monogramas bordados a duas cores.

Em contraste com livros de encadernações ricas, romances e poetas ingleses, Carlos notou que

destoava ali, estranhamente, uma brochura singular – o *Manual de interpretação dos sonhos*. E ao lado, em cima do toucador [...] havia outro objeto extravagante, uma enorme caixa de pó-de-arroz, toda de prata dourada, com uma magnífica safira engastada na tampa dentro dum círculo de brilhantes miúdos, uma jóia exagerada de *cocotte*, pondo ali uma dissonância audaz de esplendor brutal²⁰⁷.

Os objetos destoantes, provavelmente herdados da mãe, lembram os vestígios que a luxúria de Maria Monforte deixou para sempre na vida da filha, indicando, já na primeira vez que Carlos aproxima-se do lugar que a irmã está a

²⁰⁵ OM, p. 1044

²⁰⁶ Idem, p. 1069.

²⁰⁷ Idem, p. 1221.

residir (ainda não tivera um contato efetivo com ela), a dualidade do seu destino, a “dissonância audaz” que marca sua existência: o caráter nobre, por um lado, e a trajetória vulgar, baixa, forçada pelas circunstâncias em que a mãe a pôs; ou mesmo, a sua herança de sangue Maia, por um lado, e a sua herança de sangue Monforte (sua mãe era filha de um assassino e *negreiro*), por outro. Mediante as observações de Carlos, o leitor começa a desconfiar do caráter da moça cujos segredos serão revelados somente no final da narrativa.

A escolha dos objetos é, pois, uma escolha afetiva. As personagens imprimem suas marcas sobre o espaço e o espaço termina por revelar as personagens. Como constatamos a partir dos exemplos referidos, nos romances em estudo, personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica semântica”, entram em redundância. A descrição dos lugares, predominantemente de maneira metonímica, acaba confirmando, precisando ou até revelando o comportamento das personagens, mesmo antes de elas se mostrarem em ação.

Função do espaço: participar do processo de caricaturização das personagens

A representação do espaço pode oferecer “motivos concretos correspondentes à psique da personagem”, favorecendo a construção de uma máscara, afirma Tomachevski²⁰⁸. Eça de Queirós usa extensivamente esse recurso para construir verdadeiras máscaras cômicas. Algumas casas de personagens secundárias, inclusive, parecem ser apresentadas apenas por sustentarem a

²⁰⁸ Op. cit. nota 72, p. 194.

construção de tipos sociais²⁰⁹, já que contribuem pouco ou quase nada para a progressão das ações.

A descrição da residência de D. Maria da Assunção, n' **O crime do padre Amaro**, traz as marcas mais convincentes do caráter de sua moradora, cujas características eram apenas suspeitas nas conversas que trocava na casa de S. Joaneira:

A sala com efeito era toda uma imensa armazenagem de santaria e de bric-a-brac devoto: sobre as duas cômodas de pau-preto com fechaduras de cobre apinhavam-se, sob redomas, em peanhas, as Nossas Senhoras vestidas de azul, os Meninos Jesus frisados com o ventrezinho gordo e a mão abençoadora, os Santos Antônios no seu burel, os S. Sebastões bem frechados, os S. Josés barbudos. Havia santos exóticos [...] Depois era, os bentinhos, os rosários de metal e de caroços de azeitonas, contas de cores, rendas amarelas de antigas alvas, corações de vidro escarlate, almofadinhas com J. M. entrelaçados à miçanga, ramos bentos, palmas de mártires, cartuchinho de incenso. As paredes desapareciam forradas de estampas de virgens de todas as devoções – equilibradas sobre o orbe, enrodilhadas aos pés da cruz, trespassadas de espadas. Corações donde gotejava sangue, corações donde saía uma fogueira, corações donde dardejavam raios...²¹⁰

Essa é, em linhas, a maior descrição do romance (não citada na totalidade). A grande enumeração dos objetos, os plurais (principalmente nos nomes dos santos) e o vocabulário usado demarcam o exagero da fé e, ao mesmo tempo, ridicularizam a devoção da beata, divulgada nas aparências de sua casa. A descrição pormenorizada do “santuário” apóia a crítica do narrador: “Ela mesma, só ela, arrumava, espanejava, lustrava toda aquela santa população celeste, aquele arsenal beato, que era apenas suficiente para a salvação da sua alma e o alívio dos seus achaques”²¹¹. A construção, sugerindo o aproveitamento do próprio discurso da beata (eu mesma, só eu, arrumo...), somando-o a afirmações exageradas (“toda

²⁰⁹ No sentido mais comum, pessoas que reúnem os traços característicos, as marcas emblemáticas de um grupo social.

²¹⁰ **OCPA**, p. 294- 295.

²¹¹ *Idem*, p. 295.

aquela santa população celeste”) e ao vocabulário estranho (“arsenal beato”), notabiliza a ironia e, assim, a condenação da religiosidade afetada e fingida da personagem.

Do mesmo modo, funciona no romance a construção da casa do advogado Godinho. Quando se achou sem saída, após ser descoberto como o autor do *Comunicado*, João Eduardo foi procurar ajuda na residência do advogado. De Godinho, o ex-noivo de Amélia esperava proteção e aconselhamento, por já lhe haver prestado serviços. No entanto, chegando ao seu escritório, a apresentação do lugar em que se encontra o doutor funciona como desestruturadora dessa expectativa e embasa a caracterização da personagem.

Godinho vivia em um “casarão amarelo”. A pomposidade exagerada que representam os objetos (“altas estantes de in-fólios graves, as resmas de autos, o aparatoso painel representando Marquês de Pombal, de pé num terraço sobre o Tejo, expulsando com o dedo a esquadra inglesa”, “poltrona abacial de pregos amarelos”) é um dos sintomas da personalidade presunçosa e arrogante de Godinho. Assim como o Marquês de Pombal que lhe decora a parede, o doutor “estendeu com severidade a mão”, armando-se da “autoridade que lhe davam os anos e a sua posição no país”²¹², “esmagando” o outro com uma “argumentação poderosa”²¹³ e expulsando-o do seu escritório. Impressionado com o próprio discurso, Godinho aniquilou João Eduardo com ameaças (“Enquanto eu for vivo, pelo menos em Leiria, há de ser respeitada a Fé e o princípio da Ordem!”²¹⁴) e este saiu tão acanhado quanto ficou diante dos móveis.

²¹² OCPA, p. 256.

²¹³ Idem, p. 257.

²¹⁴ Idem, p. 258.

A escolha dos objetos nesse exemplo funciona, pois, para salientar a soberba do advogado que exibia e admirava a sua própria oratória, o seu status em Leiria. Tanto neste caso, como no de D. Maria da Assunção, a construção espacial é usada não só como caracterizadora das personagens, mas também, pelos exageros de sua qualificação, como um modo de as caricaturar, apoiando a crítica a determinados defeitos.

N'O primo Basílio, um dos tipos mais famosos da galeria queirosiana, o conselheiro Acácio, tem, no lugar onde mora, confirmado o seu retrato, já traçado pelo narrador no início da narrativa. A sua casa é descrita na ocasião em que Jorge, Sebastião e Julião o visitam. O conselheiro convida os amigos para se dirigirem ao seu “Sanctus Sanctorum”. A limpeza e a organização ordenada dos objetos (saleta “muito espanejada”, de “aspecto alvadio”, “lápiz muito aparados”, “régua bem dispostas”), a exibição de documentos e imagens respeitantes à coroa portuguesa e à função que Acácio assumia nela (“Encaixilhada, na parede, pendia a carta régua que o nomeara conselheiro; defronte uma litografia de el-rei; e sobre uma mesa, era eminente o busto em gesso de Rodrigo da Fonseca Magalhães, tendo no alto da cabeça uma coroa de perpétuas”), bem como a exposição de obras de autores ilustres (Julião pusera-se logo a examinar a livraria/ - Prezo-me de ter os autores mais ilustres [...] / Mostrou-lhe a *História do Consulado e do Império*, as obras de Dellille, o *Dicionário da Conversação*)²¹⁵ lembram, respectivamente, três características marcantes da personagem, conforme a descreve o narrador²¹⁶: a formalidade, a retidão exagerada (“vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito”; “os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé”); a devoção e a fidelidade à monarquia (“Fora outrora, diretor geral do ministério do

²¹⁵ OPB, p. 679.

²¹⁶ Idem, p. 475.

reino, e sempre que dizia – El-Rei! erguia-se um pouco na cadeira”); o apego às convenções retóricas e literárias (“Nunca usava palavras triviais; não dizia *vomitar*, fazia um gesto indicativo e empregava *restituir*. Dizia sempre ‘o nosso Garrett, o nosso Herculano’. Citava muito. Era autor”).

A descrição do escritório, que confirma as aparências da personagem, contrasta com as descobertas de Julião sobre o quarto, que indicam a verdadeira personalidade de Acácio. No quarto, “duas grandes litografias aos lados das camas – um *Ecce homo!* E a Virgem das Sete Dores” anunciam o culto aos valores cristãos. Entretanto, a abertura da “gavetinha da mesa-de-cabeceira” e dos “cortinados fechados” revela a Julião o falso puritanismo de Acácio, que gostava de ler “as poesias obscenas de Bocage” e mantinha um relacionamento amoroso com a criada, provavelmente quem arranjara “sobre o travesseiro duas fronzinhas chegadas dum modo conjugal e terno!”²¹⁷. Apesar dessas evidências, Acácio afirma que não se casara só porque “são graves, perante Deus e a sociedade, as responsabilidades dum chefe de família” e mostra-se escandalizado com o tratamento “materialista” de Julião às mulheres: “essas fêmeas para quem é tão severo [...] são nossas mães, nossas carinhosas irmãs, a esposa do chefe de estado, as damas ilustres da nobreza”²¹⁸. Integrada a esta combinação, a apresentação do quarto serve para minar o modo como se comporta a personagem durante o jantar com os amigos, aparecendo ainda mais falsas sua solenidade e retidão moral.

A *Villa Balzac* em **Os Maias** é outro exemplo de como o espaço pode embasar a construção da personalidade da personagem. “Ega dera-lhe essa

²¹⁷ OPB, p. 680-681.

²¹⁸ Idem, p. 686.

denominação literária pelos mesmos motivos por que a alugara num subúrbio longínquo, na solidão da Penha de França – para que o nome Balzac, seu padroeiro, o silêncio campestre, os ares limpos, tudo ali fosse favorável aos estudos...”²¹⁹. A escolha de um nome para sua casa já evidencia uma vontade de particularizar-se, tornar-se especial, diferenciado, e diz da ligação proclamada de Ega com a escola realista: ali, como seu mestre Balzac, Ega afirmava praticar seu ofício de literato.

Coerente com o que havia comentado com Carlos ao visitar seu consultório (“o verde-escuro é a cor suprema, é a cor estética. Tem a sua expressão própria, entenece e faz pensar”²²⁰), Ega investe em exagero na cor verde:

reposteiro de *reps* verde, dum verde frio e triste na sala onde tudo era verde também: *reps* que recobria uma mobília de nogueira, o teto de tabuado, as listras verticais do papel de parede, o pano franjado da mesa, e o reflexo verde dum espelho redondo, inclinado sobre o sofá²²¹.

Assim parece querer tornar solene e austero seu espaço privado, conforme a imagem que tem de si próprio, o que o espelho, em seu “reflexo verde”, indica.

Com o verde contrasta o tom vermelho (“transparentes novos dum escarlata estridente”, a escada “tapetada de vermelho”²²²), que aponta para o outro lado da personalidade de Ega, evidente na decoração do seu quarto, onde “esgotara” sua “imaginação artística”²²³, como informa o narrador. Sem correções na aparência, o lugar então surge mais natural, autêntico, falando diretamente da intimidade da personagem. No quarto, a cor da paixão sobressai: cretones “sobre fundo vermelho”,

²¹⁹ OM, p. 1139

²²⁰ Idem, p. 1112

²²¹ Idem, p. 1139.

²²² Idem, ibidem.

²²³ Idem, p. 1140.

“tapetes de felpo escarlates”, “largo cortinado de seda da Índia avermelhada”. Além do que a preferência por tal cor já indica, o fato de o leito “encher”, “esmagar tudo” (“Parecia [a Carlos] ser o motivo, o centro da Villa Balzac”) é bastante coerente com a postura de Ega na história, sempre tomando suas decisões conforme os apelos do coração, seus rabichos amorosos.

A disposição dos livros sobre a mesinha da cabeceira – “a *Educação* de Spencer ao lado de Baudelaire; a *Lógica* de Stuart Mill por cima do *Cavaleiro da casa vermelha*” – aponta a dualidade do caráter da personagem: a aparência de estudioso, compenetrado; a essência de dandi, de amante transtornado. Os tipos de livros lidos, que indicam um gosto eclético, são um sinal do caráter diletante de Ega, sempre contraditório nas atitudes que defende e incoerente quanto aos valores estéticos e culturais que adota. Essa incoerência é marcante, sobretudo, pelo contraste entre o seu percurso pessoal e os seus ideais literários. A vivência romântica, revelada no caso que tem com Raquel Cohen, é paralela à consciente defesa de uma estética naturalista, que o leva à crítica mordaz ao Ultra-Romantismo – exposta contra Alencar, protótipo do poeta ultra-romântico, em um jantar do Hotel Central.

Essa contradição se manifesta também no lugar de trabalho da personagem: à pergunta de Carlos “onde fazes tu a grande arte?”, a inclinação mais imediata e natural de Ega é apontar para o leito: “Ali [...] Mas foi mostrar logo o seu recantozinho estudioso, formado por um biombo ao lado da janela, e tomado por uma mesa de pé de galo, onde Carlos assombrado descobriu, entre o belo papel de

cartas do Ega, um *Dicionário de rimas...*²²⁴, provavelmente usado para escrever poemas de amor.

Além disso, como já indica o uso constante do espelho para decorar a casa, a personagem é muito vaidosa, apegada em extremo à sua aparência: “o toucador, um pouco em desordem, mostrava uma enorme caixa de pó-de-arroz no meio de *plastrons* e gravatas brancas, e um maço de ganchos de cabelos ao lado de ferros de frisar²²⁵. Os adereços e a maquiagem servem para que se vista como um “dandy, paramentado, artificial e com pó-de-arroz”, como observa Carlos na primeira vez que o revê em Lisboa²²⁶. Isso, somado ao modo como se apresenta – nesse dia Ega aparece “num prodigioso *robe de chambre*, de um estofado adamascado do século dezoito, vestido de côrte de alguma de suas avós” – sugere enfim um dandismo espalhafatoso e irreverente.

A ligação estreita entre personagem e espaço é defendida pelo próprio Ega, nessa mesma cena: “o móvel deve estar em harmonia com a idéia e o sentir do homem que o usa²²⁷. Ironicamente, tal é a impressão de Carlos e a do leitor: a de que a *Villa Balzac* “está ardente²²⁸”.

A *Villa Balzac*, portanto, denuncia o lado “fraco” da personagem, desabona a força de concretização de todos os seus grandes planos de transformação social, desacredita a sua retórica de tom profético e inflamado na defesa ferrenha do Realismo e do Positivismo. E contribui para criar a expectativa de que Ega não

²²⁴ OM, p. 1140.

²²⁵ Idem, ibidem.

²²⁶ Idem, p. 1111.

²²⁷ Idem, p. 1141.

²²⁸ Idem, ibidem.

levasse a cabo qualquer projeto verdadeiramente significativo, perdendo-se nas suas aventuras mundanas, numa vida diletante e ociosa.

Portanto, nestes exemplos, em geral investidos de qualificativos extremados, os lugares contribuem para caricaturar a personagem e, em sua maior parte, engendram uma força irônica que, ao mesmo tempo, mascara e desmascara as pessoas representadas. Assim, servem para manifestar a contradição existente entre a gravidade das funções sociais exercidas e o que há de mesquinho no indivíduo, entre o prestígio que o aureola e a interior vacuidade, entre a seriedade e a banalidade do que diz, entre a austeridade da postura social e o desregramento da vida íntima²²⁹.

Função do espaço: apoiar a crítica do narrador à postura ideológica das personagens.

Guardei este item unicamente para analisar o muito lembrado episódio final²³⁰ d'**O crime do padre Amaro**, em que a apresentação do espaço, percebido pelo narrador, é o recurso que lhe serve para julgar, indiretamente, a ideologia das personagens, ao mesmo tempo em que as caracteriza.

Em Lisboa, o Padre Amaro saiu da Casa Havanesa, onde as pessoas debatiam indignadas a destruição dos monumentos parisienses pela Comuna, para encontrar-se com o Cônego Dias, e “para conversarem mais tranqüilamente foram andando até o largo de Camões, e ali pararam, junto à estátua”, onde encontraram o

²²⁹ Características lembradas por SACRAMENTO, Mário. Eça de Queirós – Uma estética da ironia. Coimbra: Coimbra Ed., 1945.

²³⁰ OCPA, p. 432 – 437.

“estadista” Conde de Ribamar. A proximidade da estátua parecia dar-lhes inspiração para defenderem “a gloriosa grandeza de seu país”.

O conde pede a atenção de seus companheiros para observarem no lugar sua “paz”, “animação” e “prosperidade” e “com um grande gesto mostra-lhes o largo do Loreto, que àquela hora da tarde serena, concentrava a vida da cidade”:

Tipóias vazias rodavam *devagar*; pares de senhoras passavam, de cuja cheia e tação alto, com os *movimentos derreados*, a *palidez clorótica duma degeneração de raça*; nalguma *magra pileca*, ia trotando algum moço de nome histórico, com a *face esverdeada da noitada de vinho*; pelos bancos da praça gente estirava-se num *torpor de vadiagem*; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o *símbolo de agriculturas atrasadas de séculos*; fadistas gingavam, de cigarros nos dentes; algum burguês *enfastiado* lia nos cartazes o anúncio de operetas *obsoletas*; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das *indústrias moribundas...* E todo esse *mundo decrépito se movia lentamente [...]*: e iam num *vagar madraço*, entre o largo onde se erguiam duas *fachadas tristes* de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de *casas de penhores*, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um *tom sujo de esgoto aberto*, as vielas de todo um bairro de *prostituição e crime*²³¹.

A crítica é direta e mordaz, os termos usados explicam por si mesmos o julgamento negativo do lugar. A percepção da paisagem é fruto da perspectiva de um narrador que denuncia, de maneira irônica, o oposto (o marasmo, o ócio, o atraso) do que as personagens acreditam ver: “toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento...”, como conclui o Conde.

A seleção do lugar – diante da estátua de Camões – é providencial para a crítica. Conforme salienta a introdução da cena final, enquanto em Paris outros monumentos eram queimados na revolta contra os princípios conservadores, a estátua é um monumento que permanece intocado (a narração frisa, mais de uma

²³¹ OCPA, p. 436, grifo meu.

vez, as grades que a cercam) e louvado em Portugal. Assim, a prostração dos padres e do estadista frente ao poeta que cantou a Fé e o Império, indica uma postura ideológica, conservadora, que reverencia o passado e não enxerga os problemas e as necessidades do presente, os quais estão “gritando” ao redor.

A narração evidencia que a sociedade representada por tal monumento pertence ao passado e desmascara a visão das personagens que o rodeiam:

E o homem de estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas da antiga pátria – pátria sempre passada, memória quase perdida!²³².

Fica explícita a vontade das personagens de apegarem-se a (ou apoiarem sua imagem sobre os) valores do passado – o Conde chega a afirmar que a solução para as insurreições na França seria o retorno do Império. No entanto, a sentença do narrador é definitiva: “antiga pátria – pátria sempre passada, memória quase perdida”; deixando entrever, por outro lado, o patriotismo ufanista, saudosista, que faz uma avaliação cega do presente, sem perceber as diferenças fundamentais entre os dois momentos históricos. Além do mais, a situação elevada da qual as personagens orgulham-se faz recordar, por oposição, toda a história narrada até ali – tão diferente do destino honrado e dos valores nobres que a estátua de Camões representa –, que desmente tal presunção, rebaixando moralmente as personagens. Restam, pois, diminuídos o sentido e a importância das instituições que as

²³² OCPA, p. 436-437.

personagens representam, o Estado e a Igreja, ou pelo menos do modo como as representam.

A descrição do espaço decadente, justaposto à estátua de Camões e ao diálogo pretensioso das três personagens, tem um efeito irônico que, desmascarando, faz rir e, ao mesmo tempo, deixa um “sabor amargo” na “boca” do leitor. Esse “sabor” é estimulado, sobretudo, pela sugestão de que Camões, em contraste com o país que cantara glorioso, “assiste” ao presente atrasado de Portugal. Enfim, a intenção da narrativa com essa descrição espacial é de criticar o saudosismo vazio das personagens, seu olhar contemplativo frente ao passado, olhar de homens cujas ações não condizem com esse passado e que nem o recordam para tentar construir efetivamente um futuro melhor.

3.2.2 Aspectos metafóricos e simbólicos do espaço

Grande parte dos estudos sobre o espaço preocupa-se em observar nas imagens espaciais o que elas *sugerem*²³³. Sobre isso Roland Bournneuf e Real Ouellet explicam:

A descrição pode adstringir-nos a observar a realidade que ela pretende colocar diante dos nossos próprios olhos, e essa realidade só, ou então

²³³ Como se sabe, estudos críticos que privilegiam a configuração simbólica das imagens espaciais, referentes tanto à narrativa quanto à poesia lírica, são muito recorrentes e geralmente valem-se de fontes teóricas nascidas em outras disciplinas, tal como na Psicologia, na Fenomenologia e na Antropologia. Gaston Bachelard e Gilbert Durand estão entre os teóricos mais lembrados por esse tipo de estudo. Dois estudos clássicos desse aspecto no romance são os realizados por Jean Weisgerber, em **L'espace romanesque** (Lausanne: L'Age d'Home, 1978), e Ricardo Gullón, em **Espacio y novela** (Barcelona: Antoni Bosch, 1980). O primeiro considera as polaridades espaciais que enformam o texto narrativo (alto/baixo; aberto/fechado; claro/escuro, etc.) como “metáforas espaciais”, “campos de força” que contribuem semanticamente ao argumento principal do romance, denso sistema de símbolos que sugere o significado profundo da trama. O segundo parte do pressuposto de que o espaço torna tangível o oculto e visualizável o invisível, e seu estudo recai, entre outros aspectos, sobre elementos fantásticos, metafóricos e simbólicos que perpassam a construção espacial.

pode querer sugerir mais: num caso extremo, mostraria uma coisa diferente do que finge mostrar. Quando Mauriac, no final de *Mystère Frontenac*, fala da 'ferida' dos pinheiros, essa palavra faz-nos entrar num outro domínio, o do sofrimento universal²³⁴.

Mesmo as produções literárias realistas-naturalistas muitas vezes deslizam para as imagens transfiguradoras e o símbolo, como afirma Antonio Candido ao estudar esse aspecto em Zola e Aluísio de Azevedo²³⁵, independente de suas intenções enquanto movimento literário.

Lilian Furst, quando estuda as convenções que perpassam as produções romanescas dessa época, problematiza o fato de serem atreladas a denotação e a metonímia ao estilo realista-naturalista, reiterando a tendência, o impulso conotativo da linguagem, que impossibilita a escrita exclusivamente literal. Como é quase evidente, a autora resume: “Todos os autores realistas usam a linguagem de ambos os modos, denotativa e conotativamente. Entretanto, alguns privilegiam seus aspectos denotativos, enquanto outros, seu potencial conotativo”²³⁶.

Furst explica que tais preferências resultam em dois diferentes aproveitamentos da descrição: a ênfase na denotação conduz à densidade; a ênfase na conotação, à sugestão. No primeiro desses pólos, ela inclui Balzac, em cujos romances predomina a densidade de informações, a exaustividade de detalhes, a aglomeração de pormenores, a “metonímica enumeração de um detalhe após o outro”, produzindo a “hipertrofia do detalhe verdadeiro”. Neste caso, o narrador explana, explica o que descreve. No outro pólo, situa Henri James, em cujos romances permanece uma relativa atenuação dos detalhes concretos, por

²³⁴ BOURNNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976. p. 162.

²³⁵ **O discurso e a cidade**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

²³⁶ Op. cit. nota 60, p. 151. Tradução minha para: “All the realists use language both denotatively and connotatively. However, some privilege its denotative aspects, while others favor its connotative potential”.

consequente o sentido da descrição é mais aberto e a interpretação exige que o leitor seja capaz de fazer associações entre níveis superpostos de sentido. A narrativa neste caso apenas insinua, sugere, e o leitor é levado a imaginar uma atmosfera. Ainda que Balzac e James ofereçam copiosos exemplos de densidade e sugestão, de denotação e conotação, respectivamente, seus escritos revelam ao mesmo tempo uma inextrincável imbricação dos dois modos.

A autora norte-americana problematiza ainda a conhecida oposição que faz Jakobson²³⁷ entre metonímia – cujos princípios são a combinação e a contigüidade – e metáfora – cujos princípios são a equivalência e a similaridade. Jakobson, quando estende essa dicotomia para a esfera da literatura, alinha os modos românticos e simbolistas ao lado da metáfora, e o realista ao lado da metonímia²³⁸.

Furst defende que essa dicotomização é vulnerável, tanto quanto a maneira como o discurso realista é identificado. A contigüidade não é separada da similaridade, ao contrário, as duas podem ser contínuas e complementares, estabelecendo-se entre ambas mais uma interface do que uma dicotomia. A metonímia ou a metáfora podem predominar, mas nunca uma exclui a outra.

No mesmo sentido, Maurice-Jean Lefebvre²³⁹ ressalta que até as descrições puramente realistas fazem largo uso da metáfora e do símbolo. O autor explica o que entende por cada uma dessas figuras. Na metáfora, só um dos elementos está expresso, sendo o outro sugerido pelo contexto e pela analogia. No símbolo, “de uma maneira mais vaga e mais larga, um elemento diegético conota uma realidade

²³⁷ Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 55-62.

²³⁸ Idem, p. 57.

²³⁹ LEFEBVRE, Maurice-Jean. As figuras da diegese. In: _____. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1975. p. 210-262.

que o ultrapassa, sugere um sentimento, uma valorização moral, filosófica ou estética”.

Essa representação figurada apresenta-se com uma expansão maior justamente na construção do “cenário”, segundo Lefebve:

Nas paisagens e nos objectos, por mais naturais e inertes que possam parecer, dormita sempre, sob o efeito de uma espécie de feiticismo inconsciente, uma potencialidade mágica. O objecto não reenvia, de uma maneira puramente abstracta, a um traço ou carácter, a uma condição social ou a uma ideologia; dele emana uma atmosfera, ele é portador de um poder, pelo menos virtual, de enfeitiçamento²⁴⁰.

É inegável em Eça o aproveitamento da metáfora e do símbolo na construção dos cenários, tanto que tal aspecto já deu margem para vários estudos, referidos na Introdução desta tese. No entanto, observamos que esses estudos estão mais direccionados a **Os Maias** e não costumam focar **O crime do padre Amaro**. Todavia, mesmo nesse romance permanece uma exploração dos processos metafóricos e simbólicos, sobretudo na constituição do espaço.

Além disso, algumas das abordagens desse assunto deixam de seguir um importante requisito, que é aliás aconselhado por Lefebve: que o crítico-leitor estude o simbolismo do cenário mantendo-o estreitamente integrado nos elementos da intriga e da diegese pelo seu *papel funcional*²⁴¹. Enquanto o trabalho de Suely Fadul Villibor Flory²⁴² demonstra essa preocupação, verificando como alguns objetos presentes n’**Os Maias** estruturam e organizam o trágico, o de Antonio Eduardo

²⁴⁰ LEFEBVE. Op. cit. nota 239, p. 259.

²⁴¹ Idem, p. 261, grifo do autor.

²⁴² Op. cit. nota 13.

Gallardo Gasques²⁴³, por exemplo, está mais preocupado em levantar os significados para os quais os objetos apontam e menos, em explorar como tais significados ganham participação na narrativa e importância em relação às ações dos romances.

Nesta parte, analiso como a descrição de algumas residências, do espaço natural e dos esconderijos dos amantes, nos três romances em estudo, guardam indícios²⁴⁴ que multiplicam os sentidos do que está sendo narrado, criando expectativas sobre o desenvolvimento da história e sugerindo, implicitamente, valores a cada cena.

Função do espaço: metaforizar/ simbolizar o destino das personagens-protagonistas, o conflito central do romance.

Na casa de Luísa, a decoração da sala onde ela e Basílio se encontram, apresentada no início da narrativa, é especialmente ilustrativa do modo como o espaço pode servir para indiciar o conflito que está por se desenvolver:

naquela decoração sombria, destacavam muito – as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a *Medéia* de Delacroix e a *Mártir* de Delaroche), as encadernações escarlates dos dois vastos volumes do Dante de G. Doré, e entre janelas o oval dum espelho onde se refletia um napolitano de *biscuit* que, na console, dançava a tarantella²⁴⁵.

²⁴³ Op. cit. nota 13.

²⁴⁴ Em geral a construção do espaço traz consigo *índices*, que remetem a conceitos mais ou menos difusos, necessários, entretanto, ao sentido da história. Como explicou Roland Barthes (Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 29-34): *índices* são unidades verdadeiramente semânticas, que implicam “*relata metafóricos*”, têm sempre significados implícitos que, para serem decifrados, exigem a detecção de valores conotativos.

²⁴⁵ **OPB**, p. 465.

As gravuras em destaque, ainda que não descritas, reenviam a duas imagens-ícones do comportamento feminino: na pintura de Delacroix, Medéia aparece a sacrificar os próprios filhos, fazendo o papel da mulher perversa, assassina por despeito e ódio ao ex-amante; na de Delaroche, representa-se a mulher-vítima, abnegada por fé ou amor, que se submete ao sacrifício e sofre passivamente. Somadas a tais imagens, estão as encadernações escarlates da **Divina Comédia**, cor que, na capa ilustrada por G. Doré, representa o inferno e que lembra, além disso, a paixão desmedida. Tal contexto não deixa esquecer as personagens que se encontram no *Inferno* (Canto V) de Dante, as quais morreram ao serem flagradas em adultério e que ali são castigadas pelo pecado da luxúria; sobretudo Paolo e Francesca, que se destacam ao lamentarem o sofrimento, o cruel destino que a traição conjugal lhes impôs para sempre. Por sua vez, a imagem do napolitano de *biscuit*, a dançar a tarantella – dança caracterizada pela troca rápida de casais – é indício de um tipo de comportamento masculino que busca diversão e envolvimento passageiros, que cobiça a mulher de quem lhe está próximo, logo a substituindo por outra²⁴⁶. Interessante é perceber também o sinal discrepante que tal bibelô a dançar confere ao contexto semântico de dor e morte evocado pelas imagens antes referidas.

A descrição ainda detalha o retrato da sogra de Luísa, a primeira dona da casa:

Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco; uma das mãos, dum lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas dum mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com

²⁴⁶ O objeto faz recordar o modo como a própria Luísa vê os homens ideais: “nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão” (OPB, p. 460), recordação que facilita a associação da imagem do napolitano com Basílio.

grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlate²⁴⁷.

Especialmente as vestimentas ltuosas, as mãos de um lívido morto e os olhos carregados de negro destacam a aparência sinistra, assustadora da mãe de Jorge (a própria pormenorização do retrato já sugere a observação amedrontada de Leopoldina – personagem cujo foco orienta a descrição da sala – diante dele). Pela descrição detalhada, tal figura parece impor-se sobre as demais e, com “seus grandes olhos negros”, assumir a condição de vigilante em relação ao que ali acontece – o envolvimento de Luísa e Basílio – e a de guardiã da casa do filho.

Com esta série de imagens, cria-se, para o caso amoroso de Luísa, um contexto semanticamente sobrecarregado de índices para a paixão, o adultério, o sofrimento, o castigo e a morte – essas são, aliás, as etapas pelas quais a personagem passa. Ao evocar a imagem de Medéia e da Mártir, a narrativa já estabelece uma espécie de jogo que orienta a leitura do destino de Luísa. Ao final, a fraqueza com que ela reage aos acontecimentos não condiz com a personalidade forte e vingativa de Medéia, ainda que guarde desta o sinal de adúltera. Seu abatimento crescente a aproxima da imagem da mulher-vítima, que se entrega ao sofrimento e deixa-se morrer aos poucos. A conduta de Basílio, por sua vez, confirma a indicada pelo napolitano “a dançar” – indiferente à gravidade das conseqüências geradas pelo seu caso com Luísa. Conforme sugerem os movimentos da *tarantella*²⁴⁸, Basílio vê Luísa como mais uma de suas companhias

²⁴⁷ OPB, p. 465.

²⁴⁸ Tal dança historicamente é ligada ao tarantismo, manifestação histórica de tipo convulsivo, atribuída, segundo a crença popular, à substância tóxica da picada da tarântula. A dança frenética curaria as vítimas da aranha. Sem querer arriscar demais na interpretação, deixei à nota de rodapé a tarefa de lembrar esse detalhe que, de algum modo, poderia ser associado ao comportamento de Basílio, o que promoveria um efeito cômico.

passageiras, facilmente substituíveis, revelando um sentimento efêmero, alimentado apenas pela atração física.

Em toda a narrativa, permanece a referência constante ao retrato da sogra – em seu primeiro encontro com Luísa, Basílio indagou “quem é esta senhora, com uma *luneta* de ouro?”²⁴⁹; e do dia em que beijou Basílio, Luísa recorda a sala, “a chama aguçada das velas, e certos silêncios extraordinários em que lhe parecia que a vida parara, enquanto *os olhos do retrato* da mãe de Jorge, *negros* na face amarela, estendiam-lhe da parede o seu *olhar fixo* de pintura”²⁵⁰ – insistindo na idéia da vigilância assombrosa, que importuna a consciência de Luísa por estimular a lembrança da culpa.

As conotações do Ramalhete também adquirem, na narrativa d’**Os Maias**, uma função preliminar e preparatória ao drama. Sua primeira descrição sublinha uma aparência lúgubre e deixa sobre o lugar uma impressão negativa:

sombrio casarão de paredes *severas*, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o *aspecto tristonho* de residência eclesiástica [...] Longos anos o Ramalhete permanecera *desabitado*, com *teias de aranhas* pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de *tons de ruína*²⁵¹.

Além disso, Vilaça Júnior, ao comentar os inconvenientes da mudança de Afonso para ali, alude “a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete”²⁵², e a narrativa ressalta que o palacete acumula as mobílias

²⁴⁹ OPB, p. 494, grifo meu.

²⁵⁰ Idem, p. 595, grifo meu.

²⁵¹ OM, p. 1041, grifo meu.

²⁵² Idem, 1041-1042.

da casa em Benfica, sobre a qual o leitor é informado que havia sido vendida “só pela razão daqueles muros terem visto tantos desgostos domésticos”²⁵³.

Tais informações, somadas, deflagram um efeito de suspense e estimulam a previsão do trágico, apontando para a possibilidade de uma falta que caracterize os Maias, por conseguinte para a necessidade de uma expiação. A construção do Ramalhete assume, desse modo, uma significação proléptica, isto é, adianta informações sobre os acontecimentos que estão por vir, prenunciando, implicitamente, a desgraça que se abaterá sobre a família Maia²⁵⁴.

Contudo, a reforma idealizada por um arquiteto-decorador de Londres, orientado pelas indicações de Carlos, tenta apagar essa aparência do lugar com cores vibrantes, móveis confortáveis e imagens alegres, preparando-o para receber bem seus moradores. A nova aparência imprimida ao lugar, no entanto, permanece *estranha* pelo excesso em seus sinais de riqueza e brilho: “*largos pratos mouriscos com reflexos metálicos*”; móveis “*enramalhados de ouro*”; “*sedas de ramagens brilhantes*”; “*cegonhas prateadas*”; “*cores cantantes*”.

O próprio plural usado nas expressões que servem para caracterizar essa nova aparência aponta para a idéia de abundância, esbanjamento. Permanece um brilho intenso sobre tudo, que parece se propagar no ambiente pelos reflexos metálicos e dourados que ali sobressaem.

No mesmo sentido, notamos a expressão “*enramalhados de ouro*”, que reenvia ao próprio nome da residência dos Maias, *Ramalhete*, associando-o, de uma forma indireta, à riqueza manifestada por tal metal precioso, bem como à sua

²⁵³ OM, p. 1042

²⁵⁴ FLORY, Suely Fadul Villibor. O Ramalhete e o código mítico. In: MINÉ, Elza (coord.). Op. cit. nota 14. A autora analisa o Ramalhete como um espaço mítico

natureza solar e real: ramalhetes de ouro / Ramalhete de ouro. Aliás, tal natureza de algum modo já tinha sido atrelada ao nome do palacete, quando a narrativa informou que o título de Ramalhete “provinha decerto dum revestimento quadrado de azulejos [...] representando um grande ramo de *girassóis* atado por uma fita”. Devido à forma radiada das pétalas de suas flores, à sua cor amarelo-ouro e à sua particularidade de virar-se sempre para o sol, o girassol é, em diferentes culturas, um símbolo solar de grandeza.

Os mesmos sinais de magnificência permanecem no “canto” de Afonso, com um “biombo japonês” também “bordado a *ouro*”, além de uma “pele de *urso* branco, e uma *venerável* cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias”. A imagem do urso simboliza, em várias tradições, poder e espírito guerreiro²⁵⁵ e a cadeira “venerável” e “de braços” sugere deferência e consideração especial – o que certamente aumenta a significação das “armas dos Maias”, referidas no final dessa passagem descritiva.

Ao decorarem de uma maneira opulenta o Ramalhete, as personagens auto-atribuem-se, indiretamente, um status de superioridade, de perfeição e domínio. Todo o excesso, no entanto, sugere seu efeito adverso. Os próprios metais invocados, especialmente o ouro, ao mesmo tempo em que representam poder, conhecimento e dominação, podem levar à perversão, ao aviltamento da consciência e a conseqüências desastrosas. Ou seja, o exagero na decoração do lugar permite desconfiar dos resultados a que tal ostentação poderia levar e, assim,

²⁵⁵ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (**Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006) lembram a dualidade da simbologia do urso. Explicam que o urso, na tradição céltica, é símbolo da classe guerreira, no Japão, é considerado uma divindade das montanhas, suprema entre todas as outras; enquanto na Grécia, por ser o animal acompanhante de Ártemis, divindade lunar de ritos cruéis, encarna uma das duas faces da dialética do mito lunar: pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado. Tal dialética não deixa de também poder ser associada a Afonso e Carlos, já que os heróis trágicos acabam por assumi-la diretamente.

do próprio destino das personagens. A nova aparência do Ramallete conota a condição superior das personagens, drasticamente invertida no final do romance, contribuindo, assim, para sustentar o sentido da tragédia que se abate sobre os Maias.

Passados dez anos da morte de Afonso, Carlos retorna ao palacete e o lugar volta ao seu estado inicial, também incluindo as mobílias da Toca, já então degradadas e dispostas em confusão. Por concentrar os sinais de uma história trágica, ressaltados pela memória das personagens que o revisitam, o Ramallete ganha novamente uma significação negativa:

A antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a cal lascada dos muros [...] no amplo corredor, sem tapete, os seus passos [de Carlos e Ega] soaram como num claustro abandonado. Nos quadros devotos, dum *tom mais negro*, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um *ombro descarnado de eremita*, a *mancha lívida duma caveira*. Uma *friagem* regelava [...] No salão nobre os móveis de brocado *cor de musgo* estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um *cheiro de múmia a terebintina e cânfora*. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, *sair do caixilho dourado*, para partir também, consumir a dispersão da sua raça²⁵⁶.

Nessa fase, as cores vibrantes apagam-se e enegrecem; destacam-se, ao invés de sinais de vida e alegria, imagens sinistras, tais como a de “um *ombro descarnado de eremita*”, a “*mancha lívida duma caveira*”. Todos os elementos referidos – o frio, a cor branca dos lençóis, o cheiro de múmia, a aparência de claustro abandonado, etc. – dão mostras do estado funéreo que impera no lugar. Interessante é perceber, ainda, o estabelecimento de uma comparação subentendida entre a imagem da condessa de Runa, sogra de Afonso, que “parecia

²⁵⁶ OM, p. 1536, grifo meu.

ir dar um passo, *sair do caixilho dourado*, para partir *também*, consumir a dispersão da sua raça”, e o destino do velho Maia: como Afonso, *também* a condessa parecia abandonar sua redoma “dourada”. A caracterização espacial, mediante imagens que manifestam desgaste, desolação, abandono e morte, amplia o sentido da decadência da família Maia, sem que o narrador precise explicá-la diretamente.

O Ramallete entulha os restos dos móveis da Toca, desajeitados e por vezes danificados: no bilhar, Carlos descobre “um desastre na cornija, nos dois faunos que entre troféus agrícolas tocavam ao desafio. Um partira o seu pé de cabra, outro perdera a sua fruta bucólica...”. Em pedaços, os objetos são o que resta do lugar dos amores de Carlos e Maria Eduarda, sinalizando a quebra, o esfacelamento dos laços e, de alguma forma, a mutilação das próprias personagens, que não restaram inteiras após a descoberta da verdade.

Da Toca, Ega encontra também uma caixa com objetos de Maria Eduarda – “luvas, meias de seda, fitas, flores artificiais” –, “para ali atirados”, entre os quais, “misturados como na promiscuidade dum lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia!”²⁵⁷. A mistura dos pertences da neta com os do avô lembra as vidas aproximadas, tardiamente, quando a fatalidade já as tinha distanciado para sempre, e ao mesmo tempo sugere o contágio nocivo da imagem de Afonso com sinais de uma vida desonrada (sugestão reforçada pelo sentimento de Ega frente ao achado, definindo aquela indistinção como “coisa lamentável”). Assim, o lugar sobrecarrega-se de um clima de nostalgia e lamento pelas histórias de vida maculadas.

²⁵⁷ OM, p. 1536.

Enfim, a informação que paira sobre o Ramalhete – de que suas paredes eram sempre fatais aos Maias – apesar de ser dada como uma lenda, é confirmada pelo decorrer dos fatos narrados. Ao Ramalhete cabe significar o destino implacável que determina o rumo da ação, do qual as personagens não podem fugir. O fato de ser povoado por retratos da família (como a narrativa informa sobre os corredores que levavam aos aposentos de Afonso) dá ao palacete um aspecto de “vigilante”, que assiste às ações dos seus moradores e aguarda a expiação pela falta cometida (nesse sentido parece significativo o fato de o Ramalhete concentrar as revelações sobre Maria Eduarda e a morte do avô que serviram para distanciar Carlos dela). A própria descrição do Ramalhete o apresenta antropomorfizado, como se guardasse ressentimentos e influenciasse o desenrolar das ações.

Como “testemunha” do desfecho da história de Maria Eduarda e Carlos e como recipiente dos vestígios da tragédia, o Ramalhete ganha uma aparência lúgubre. E esse retorno ao seu estado inicial (Carlos deu um longo e último olhar “ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína” – nota-se que são usados os mesmos qualificativos)²⁵⁸, à ordem estabelecida na abertura da narrativa – Carlos e Maria Eduarda distantes e o Ramalhete desabitado – confirma que é regido por uma força misteriosa sobre a qual as personagens não têm controle.

Paralelamente à representação do Ramalhete, a descrição do seu jardim favorece relações metafóricas e simbólicas pertinentes ao sentido da história e do

²⁵⁸ OM, p. 1540.

destino das personagens. Em sua primeira fase, abandonado, o quintal mantém-se seco e infecundo:

*pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde monsenhor reconheceu logo Vênus Citeréia enegrecendo a um canto na lenta umidade das ramagens silvestres)*²⁵⁹.

Com as reformas do Ramalhete, também o quintal ganha nova vida.

Conforme observa Afonso, passa a ter um

ar simpático, com seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vênus Citeréia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa²⁶⁰.

E, em seu terceiro momento, observado por Carlos e Ega, o jardim:

tinha a melancolia de um retiro esquecido que já ninguém ama: uma ferrugem verde de umidade cobria os grossos membros de Vênus Citeréia; o cipreste e o cedro envelheciam juntos como dois amigos num ermo; e mais lento corria o prantozinho da cascata, esfiado saudosamente gota a gota na bacia de mármore²⁶¹.

Assim composto, o lugar congrega elementos simbólicos – como o cipreste, o cedro, a estátua de Vênus Citeréia e a cascata de água – que ganham diferentes gradações semânticas conforme a qualificação recebida e sua combinação na narrativa.

²⁵⁹ OM, p. 1041, grifo meu.

²⁶⁰ Idem, p. 1043-1044.

²⁶¹ Idem, p. 1537.

O cedro e o cipreste são árvores que, pela sua durabilidade, simbolizam vida e morte²⁶². Árvores funerárias, ambas devem tal fato ao simbolismo geral das coníferas, as quais, por sua resina inalterável e folhagem persistente, evocam a imortalidade e a ressurreição²⁶³. Ao serem comparados repetidamente a dois amigos, o cedro e o cipreste lembram a amizade inseparável de Carlos e Ega²⁶⁴ que persiste durante toda a narrativa, tornando-se, aliás, o único laço afetivo que resta a Carlos, depois de ter perdido o avô e se afastado da irmã e amante (o que a expressão “como dois amigos num ermo” sugere). Por outro lado, a presença de tais árvores no jardim é, por si só, índice de morte, não deixando, assim, de prenunciar o falecimento de Afonso que ali transcorrerá. Nessa ocasião, o cedro e o cipreste acabam acentuando a atmosfera fúnebre²⁶⁵, o luto e a tristeza que a representação de tal acontecimento pede.

Por sua vez, a presença da figura de Vênus no jardim (os amores entre ela e Marte também estão expostos numa tela da Toca) aproxima da casa dos Maias as forças irreprimíveis da paixão representadas pela deusa. Vênus simboliza o amor sob sua forma física, o prazer dos sentidos, bem como a perversão sexual. As diferentes fases de Vênus Citeréia no jardim – primeiramente abandonada, depois esplendorosa, ao fim enferrujada e com grossos membros – estão reproduzidas,

²⁶² O cipreste, ao mesmo tempo em que é chamado árvore da vida por sua longevidade e verdura, é uma árvore funerária, freqüentemente usada para adornar cemitérios (CHEVALIER; GHEERBRANT. Op. cit. nota 255, p. 250). Do mesmo modo, de madeira forte e inatacável por cupins, o cedro é utilizado na fabricação de caixões, assim também ligando-se à idéia de morte. Chevalier e Gheerbrant lembram que Orígenes, teólogo e filósofo do séc. II, ao comentar o *Cântico dos Cânticos* 1, 17, afirma: “o cedro jamais apodrece; fazer do cedro as vigas de nossas moradas é preservar a alma da corrupção” (p. 217).

²⁶³ Op. cit. nota 255. p. 217.

²⁶⁴ Lembramos que o adjetivo *triste* é também usado, no final do romance, para caracterizar a juventude ociosa e “pálida” de Lisboa – *moços tristes*. Observando isso, talvez entendamos o que pode querer dizer tal expressão ao ser relacionada a Ega e Carlos.

²⁶⁵ Na mitologia grega, Cyparissus, por engano, mata um veado que era seu companheiro. Apercebendo-se do seu erro, fica inconsolável e lamenta-se tanto que Apolo, que tinha assistido ao funesto fim do animal, transforma o caçador em árvore, dando-lhe o nome: cipreste, árvore do luto: “Sobre ti derramarei lágrimas, tu serás o companheiro da dor e do luto”. (Ovídio, em **As Metamorfoses**).

analogamente, no destino de Maria Eduarda, como se esta fosse um duplo daquela. Primeiramente, Maria Eduarda encontra-se longe de casa, esquecida pelo avô e desconhecida do irmão²⁶⁶. Num segundo momento, ela ressurgue em Lisboa, bela e encantadora como uma deusa, despertando, repentinamente, a paixão de Carlos. Ao fim da narrativa, sua beleza desgasta-se e seu corpo aparece deformado aos olhos do irmão-amante – na última relação sexual entre os dois, o corpo de Maria Eduarda aparece a Carlos como "musculoso, de grossos membros de amazona bárbara". Além disso, após os dez anos transcorridos, assim como a Vênus encontra-se esquecida e tomada pela ferrugem, Maria Eduarda morrera para Carlos, “morrendo com ela todo o passado”, conforme ele confessa a Ega no jardim, quando está a falar da notícia do casamento da irmã.

Sobretudo, o tipo de amor simbolizado pela deusa é o que mais contribui para o significado das ações, silenciosamente falando, a todo tempo, da perversão sexual estabelecida, do desejo incontrolado, cuja conseqüência iminente é a desventura.

A cascata também adquire valor simbólico. Cheia de água, lembra a fertilidade e promete desenvolvimento, regeneração. Ao mesmo tempo, por seu movimento descendente e seu dinamismo, simboliza a não permanência, a mudança constante, o desgaste e a erosão²⁶⁷. Ambos os sentidos são bem explorados pelo romance. Abundante de água e “deliciosa”, o simbolismo da cascata entra em acordo com a fase animada da vida dos Maias no Ramalhete e com o estado de paixão vivido por Carlos. De fluxo mais brando e associada ao pranto, a

²⁶⁶ Suely F. V. Flory (op. cit. nota. 254) identifica a primeira Vênus Citeréia, a do primeiro estado do jardim, à Maria Monforte, e as segundas, à Maria Eduarda: a da reforma pressagia a chegada de uma nova deusa e a abandonada, no desfecho do romance, lembra Maria esquecida em seu retiro em Paris.

²⁶⁷ A cascata é o símbolo da impermanência, oposto ao da imutabilidade, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant. Op. cit. nota 255, p. 160.

cascata indicia o desgaste e conota a tristeza que se estabelece com os últimos acontecimentos do romance. No dia em que Afonso falece no jardim, “por entre as conchas da cascata, o fio d’água punha o seu choro lento”²⁶⁸. Como numa clepsidra, a água flui gota a gota, marcando a passagem inexorável do tempo; e ainda, ao ligar-se ao choro, às lágrimas, acentua, melancolicamente, o destino dos Maias.

Portanto, um mesmo lugar, ao aparecer transformado em diversos momentos do transcurso narrativo, além de materializar em si a passagem do tempo, sugere metaforicamente a direção que tomam, ao largo do texto fictício, circunstâncias e sentimentos. Finalmente, não é difícil constatar que os objetos escolhidos para a composição do Ramalhete e do seu jardim, assim como os que decoram a casa de Luísa, contribuem, cada qual, com sinais conotativos que, em conjunto e combinados com a história narrada, provocam uma intensa reprodução dos sentidos.

Função do espaço natural: conotar os sentimentos implicados na representação das ações.

O espaço natural²⁶⁹, mais especificamente o movimento do clima, nos três romances, é construído em paralelo com o desenvolvimento das ações. Entre os estados da natureza e a vida das personagens há um campo semântico em comum que permite ao leitor, sem muito esforço interpretativo, estabelecer relações entre

²⁶⁸ OM, p. 1508.

²⁶⁹ O espaço natural, no sentido aqui usado, também pode ser chamado de tempo natural. Já aí é possível perceber as implicações de tais nomenclaturas. As mudanças naturais são materialmente visíveis no espaço e assim podem ser usadas para medir a passagem do tempo.

níveis superpostos de sentido e conjecturar a direção que a história está a tomar²⁷⁰. Nesta parte, tentamos indicar tal paralelo, demarcando as mudanças climáticas concomitantes às mudanças no destino das personagens.

Esse aspecto parece, de antemão, evidente quando se analisa a seguinte conformação: a história de Amélia e Amaro abre com sol e temperatura amena e termina com garoa e frio; a de Luísa, Jorge e Basílio inicia com tempo quente e abafado e também acaba com garoa e frio; a de Carlos e Maria Eduarda nasce com o início da primavera e finda no inverno; tanto a trajetória de Carlos quanto a de Amaro e Basílio culminam em dias secos e ensolarados.

Observamos, por ora, o caso d'**O crime do padre Amaro**. Nos primeiros dias de Amaro em Leiria: “Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga das mulheres. A estação ia tão linda que até as tílias floresceram no jardim do Paço”²⁷¹. No entanto, quando começam os conflitos na alma do padre por se ver envolvido realmente com Amélia, a ponto de lhe dar um beijo e, por isso, ter de deixar a casa de S. Joaneira, o clima muda repentinamente e cai “sem cessar a chuva triste”²⁷². Amargurado, os dias de Amaro são melancólicos como a estação que “ia muito molhada” e com “muito frio”²⁷³.

Quando consegue retomar suas visitas à casa de Amélia, logo aparece um *Comunicado* no jornal da cidade, contra a fama dos padres, que lhe estraga a boa fase. Além disso, Amélia resolve, para resguardar sua honra, casar-se com João Eduardo. Logo, Amaro mergulha num estado de desgosto e raiva, conforme à

²⁷⁰ É necessário lembrar que tal clima muitas vezes é corroborado pelo estado emocional de quem o percebe. Em algumas situações inclusive só é notado porque existe o olhar extasiado ou melancólico de alguém perante a natureza.

²⁷¹ **OCPA**, p. 54.

²⁷² *Idem*, p. 184.

²⁷³ *Idem*, p. 186.

condição atmosférica daqueles dias de chuva e vento fortes. Na noite em que os padres se reúnem com o fim de descobrir o autor das “blasfêmias”, o vento chegava a “uivar”²⁷⁴. Fortemente indignados com as “calúnias” lançadas sobre eles, prometem vingança e o tempo parece tão revoltado quanto os seus temperamentos –

o cônego *soprava*, agarrando fortemente o guarda-chuva contra o vento; ao lado Natário, cheio de fel, rilhava os dentes, encolhido no seu casacão; Amaro caminhava de cabeça caída, num abatimento de derrota; e, enquanto os três padres, assim agachados sob o guarda-chuva do cônego, iam chapinhando as poças pela *rua tenebrosa*, por trás a chuva penetrante e sonora ia-os *ironicamente fustigando*²⁷⁵.

– construção que acaba por ridicularizar o humor alterado das personagens (o cônego chega a *soprar* como o vento), a admoestação que o *Comunicado* estava a causar em seus estados psicológicos.

Ao contrário da atmosfera romântica esperada para contextualizar as confissões amorosas de Amaro e Amélia, a cena se passa numa noite de velório, chuva e muito frio. Do mesmo modo, a primeira relação sexual dos dois ocorre em dia de “céu tenebroso” e “chuva grossa”²⁷⁶, sinais que, em conjunto, geram pressentimentos ruins sobre tal relação.

Após esse estágio de instabilidades, marcado pelos desgostos, a fúria e o desejo desmedido do padre, quando alcançada a conquista efetiva de Amélia e afastado o rival João Eduardo, a calma volta a reinar. Com muita tranquilidade, Amaro arranja uma casa para seus encontros com Amélia, alcançando o “período mais feliz” de sua vida: os dias “seguiram tão fáceis, tão confortáveis, tão

²⁷⁴ **OCPA**, p. 225.

²⁷⁵ *Idem*, p. 228, grifo meu.

²⁷⁶ *Idem*, p. 303.

regularmente gozados. Não houvera, nos últimos dois meses, nem atritos nem dificuldades” e “para completar a harmonia até a estação ia tão linda”²⁷⁷.

Logo, no entanto, a gravidez de Amélia surge para acabar com a fase sossegada da vida do padre: “tudo mudara agora, até o tempo que estava todo nublado, um dia de fim de verão, ameaçando chuva”²⁷⁸. Essas mudanças repentinas no aspecto do clima, pela forma como são descritas (“a estação ia tão linda que até as tílias floresceram no Paço”, “até a estação ia tão linda”, “tudo mudara agora, até o tempo”), estando ligadas à percepção do padre, acabam por ironizar a sua relação romântica com a natureza.

Amélia esconde-se no casarão da Ricoça e ali os dias só voltam a ser alegres quando o abade Ferrão acalma-lhe o espírito, fazendo com que esqueça, por algum tempo, Amaro: “os dias iam muito serenos e muito tépidos. Era bom estar no terraço, pelas tardes, naquela serenidade outonal dos campos”²⁷⁹. Porém, “com a primeira semana de novembro vieram as chuvas. A Ricoça parecia mais lúgubre naqueles dias curtos, banhados de água, sob um céu de tempestade”²⁸⁰. Sob esse clima, o abade Ferrão fica doente, a velha Josefa torna-se mais rabugenta, Amaro volta a atormentar Amélia, fingindo-lhe indiferença, e esta acaba por cair nas suas “garras” mais uma vez.

Logo depois, Amaro procura uma tecedeira de anjos e espera o parto do filho, sob uma noite “tenebrosa e quente, anunciando chuva”²⁸¹ e um “ar muito pesado”,

²⁷⁷ OCPA, p. 321.

²⁷⁸ Idem, p. 347.

²⁷⁹ Idem, p. 393.

²⁸⁰ Idem, p. 394.

²⁸¹ Idem, p. 411.

onde “nenhuma folhagem ramalhava”²⁸². Com esses atributos, a apresentação da noite cria uma atmosfera de suspense e tensão, que prepara o leitor para a culminância do acontecimento representado: o falecimento de Amélia. No outro dia, o enterro transcorre sob uma “chuva miudinha”, num “escuro dia de dezembro”, de “névoa pardacenta”²⁸³, como se também o clima chorasse o desvanecimento daquela vida. Totalmente esquecido dessa fatalidade, passados alguns meses, Amaro reaparece a passear pelas ruas de Lisboa, num “dia quente de verão”²⁸⁴, numa situação confortável, como se nada tivesse abalado a sua consciência ou diminuído a sua dignidade.

N’O primo Basílio, a narrativa abre com sol forte e calor sufocante, de acordo com a vida entediada de Luísa. Tal clima é constante nos primeiros capítulos da narrativa: “noite abafada”; “aragem quente”, “ar parado”, “noite imóvel, dum calor mole”, “dia encoberto, dum calor baixo e sufocante”²⁸⁵.

Aos poucos, Luísa descobre-se envolvida com Basílio e o desejo passa a tomar conta de seus dias. Numa noite carregada de “eletricidade e trovoadas”, lança os braços “em roda do travesseiro, adiantando os beijos secos – para beijar uns cabelos negros onde reluziam fios brancos”²⁸⁶. O desejo de entregar-se a Basílio é mais forte do que o receio de ser descoberta, então, numa “manhã abrasadora”, de “sol faiscante”, “quente”, ela se deixa rodar num coupé com ele entre a “poeira amarelada”, sentindo “um desejo a alargar-se dentro do peito”²⁸⁷. Esse sentimento só aumenta com a visita de Leopoldina, suas “confidenciazinhas picantes” e uns

²⁸² **OCPA**, p. 412.

²⁸³ *Idem*, p. 421.

²⁸⁴ *Idem*, p. 430.

²⁸⁵ **OPB**, p. 497-518.

²⁸⁶ *Idem*, p. 535.

²⁸⁷ *Idem*, p. 546-552.

goles de champagne, numa noite de nuvens redondas e amareladas, “orladas de cores sangüíneas ou de tons alaranjados”²⁸⁸. E para completar “aquela noite cálida, bela e doce”, Basílio aparece, toma-a nos braços e ela se deixa levar, “toda abandonada”²⁸⁹.

Entretanto, no seu primeiro encontro com Basílio no Paraíso, o evento romântico é atrapalhado pela violência inesperada da natureza: “o céu pusera-se a enegrecer; já a espaços grossas gotas de chuva se esmagavam nas pedras da rua” e “de repente, uma forte pancada de chuva fustigou os vidros”²⁹⁰; criando, como aconteceu n’**O crime do padre Amaro**, um efeito de estranhamento.

Logo a honra de Luísa encontra-se nas mãos de Juliana. Daí para diante o clima oscila entre noites quentes, mal dormidas e manhãs claras e amenas; paralelas ao desânimo e o desespero de Luísa e a leve esperança de resolver o problema com Juliana e recomeçar uma vida nova com Jorge.

Quando tem a chance de reiniciar essa nova fase do seu casamento, ou seja, quando Jorge retorna de sua viagem ao Alentejo, Luísa já não sente sua vida com a mesma monotonia que imperava no início da narrativa. No primeiro dia após o retorno do marido, quando “acabavam de almoçar como na véspera da partida dele”, “não pesava a faiscante inclemência da calma, as janelas estavam abertas ao sol amável de outubro; já passavam no ar certas frescuras outonais; havia uma palidez meiga na luz” e Luísa admirava-o, adorava-o, com uma “doçura infinita”²⁹¹.

²⁸⁸ OPB, p. 566.

²⁸⁹ Idem, p. 579.

²⁹⁰ Idem, p. 587.

²⁹¹ Idem, p. 664.

Apesar desse estado de tranqüilidade, quando o marido saía de casa, a rotina de Luísa era torturada pelas exigências de Juliana, até o ponto em que decide contar a Sebastião o seu segredo e este resolve pôr um fim às chantagens da criada. Numa noite em que ventava “um nordeste agudo que torcia as luzes dos candeeiros”²⁹², anunciando tempestade, Sebastião toma à força as cartas de Juliana e esta cai morta. Sabendo da notícia, Luísa arde em febre e dorme na casa fria e úmida de Sebastião, enquanto “o nordeste fazia bater os caixilhos da vidraça, e uivava encanado na rua”²⁹³, indício adequado para sugerir o estado de desespero que abate Luísa a partir de então.

O clima depois disso só piora, assim como o estado de saúde de Luísa. Num “dia frio e pardo”²⁹⁴, Jorge intercepta a carta que Basílio enviara a Luísa e descobre a traição. Quando Luísa se sabe descoberta pelo marido, cai desmaiada, deixando-o desolado, enquanto lá fora “caía uma chuva miudinha, enevoadá”, que antecede a morte da personagem, sugerindo pesar e tristeza.

Transcorridos alguns dias, Basílio retorna a Lisboa e, sob um dia “glorioso”, em que um “friozinho sutil errava, no ar luminoso, leve, trespasado de sol”²⁹⁵, comenta com Reinaldo a morte da prima, com indiferença e sem apresentar nenhum resquício de remorso.

O mesmo paralelo semântico, facilmente perceptível, pode ser estabelecido n’**Os Maias**. Na primeira parte da narrativa, que trata dos episódios que antecedem a história propriamente dita, sobressaem dois climas típicos, um que ressalta a

²⁹² OPB, p. 724.

²⁹³ Idem, p. 734.

²⁹⁴ Idem, p. 738.

²⁹⁵ Idem, p. 765.

tragédia que se abate sobre a família Maia, outro que destaca a infância tranqüila de Carlos sob a guarda do avô.

A traição conjugal sofrida por Pedro provoca o seu suicídio, que ocorre na casa de Afonso, numa noite de “invernias agrestes”. Nesta situação, o clima realça a inquietude e o tumulto de sentimentos que assolam pai e filho, sugerindo a dor extrema de Afonso e criando um efeito de mistério e terror, propício à representação de tal acontecimento.

A noite parecia mais áspera. Eram de repente vergastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, faziam ecoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante do vento fugindo entre ramagens; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furiosa, envolvia a casa num bater de janelas, partia os silvos desolados²⁹⁶.

Passadas as tempestades, após um salto temporal, a narrativa apresenta o velho Vilaça a visitar Afonso em sua quinta em Santa Olávia, num “adorável” e “bonito” dia de abril, de um “azul suave”. Vilaça constata, em coerência com tal clima, a vida tranqüila de Afonso, reconfortado ao lado do neto, que cresce saudável e vigoroso.

No retorno ao outono de 1875, o tempo corre estável: sol macio e morno de um fim de outono²⁹⁷, “dia de inverno suave e luminoso”²⁹⁸, “belo dia de inverno”, “banhado de cor-de-rosa”, “tépida luz do belo dia de março”²⁹⁹. A vida de Carlos também transcorre tranqüila: idas ao teatro, flertes com mulheres casadas, quase

²⁹⁶ OM, p. 1073.

²⁹⁷ Idem, p. 1111.

²⁹⁸ Idem, p. 1147.

²⁹⁹ Idem, p. 1167.

nenhum trabalho, jogos e encontros com os amigos no Ramalhete. Logo Ega retorna a Lisboa e Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez. Quando visita Sintra com os amigos, é uma “manhã muito fresca, toda azul e branca”³⁰⁰.

Depois de uma semana “tão luminosa e tão doce”, o dia “amanheceu enevoadado e triste”³⁰¹. À noite, caíam “lufadas de vento, pancadas d’água que a cada instante batiam agrestemente o jardim”³⁰². Carlos havia sido convidado para um baile na casa dos Cohens. No entanto, nem chegou a sair de casa, porque Ega já do evento retornava, expulso de lá pelo marido de sua amante. Ao abrir-se a porta do Ramalhete, entrou Ega, na figura de Mefistófeles, totalmente transtornado, junto com o “sopro áspero da noite”³⁰³. A noite tenebrosa e o vento agitado funcionam tanto como complementos do figurino de Ega quanto, pela contrariedade que lhe acomete, para acentuar sua agonia e tormento, contribuindo ainda mais para seu aspecto burlesco. Para tentar acalmar o amigo, Carlos leva-o, sob a chuva e o ar agreste, para a quinta de Craft, nos Olivais. Após ser aconselhado a engolir a afronta e dormir embriagado, Ega acorda melhor: já “não chovia, um vento frio ia varrendo o céu, já clareava a alvorada”³⁰⁴.

A partir daí, os dias oscilam entre claros e escuros, sob os quais se desenvolve o romance de Carlos e Maria Eduarda. Após “uma tarde quente”, de “céu triste” e de “grossas chuvas”, que passara, “enfasiado”, com a Gouvarinho, Carlos revê Maria Eduarda e recebe dela um olhar interessado, já sob “um bocado de azul lavado” que “apareceu entre nuvens”, quando “o chuveiro parara”³⁰⁵. Carlos

³⁰⁰ OM, p. 1190.

³⁰¹ Idem, p. 1213.

³⁰² Idem, p. 1224.

³⁰³ Idem, p. 1225.

³⁰⁴ Idem, p. 1232.

³⁰⁵ Idem, p. 1250.

visita Maria Eduarda em S. Francisco pela primeira vez, numa “linda manhã de sol”³⁰⁶. Os amantes declaram a admiração e o carinho que um sente pelo outro num “lindo dia de verão, luminoso e sem calor”³⁰⁷.

Da mesma forma, já nos Olivais, os primeiros dias de Maria Eduarda e Carlos são “de calma, sem aragem, a quinta seca, dum verde empoeirado, dormia com as folhagens, sob o peso do sol”³⁰⁸. Não contentes apenas com o tipo de relação que levavam, os amantes desejam a entrega física. Em sua primeira noite de amor, estava o “céu, mole e abafado, não tinha uma estrela; e sobre o mar lampejava a espaços mudamente, a lividez dum relâmpago”; “um largo brilho de relâmpago alumiou o rio. Maria teve medo, entraram na alcova [...] fora, para ao lado do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já não o ouviu, caída nos braços de Carlos”; “Quando [Carlos] saiu, ao amanhecer, chovia”³⁰⁹.

Semelhante ao que ocorre nos demais romances, aqui também a descrição do clima que contextualiza as cenas da entrega sexual dos amantes favorece uma leitura simbólica. Em todos os casos, parece que a natureza, misteriosamente, responde ao ato das personagens, com um estado tempestuoso. Além de metaforizar o desejo físico que as atrai, a agitação e a intensidade envolvidas no ato sexual, tal estado pode estar a simbolizar a possível cólera da natureza perante as faltas cometidas pelos amantes e a anunciar a idéia de castigo, isto levando-se em conta que, tradicionalmente, tanto a tempestade, quanto o trovão e o raio

³⁰⁶ OM, p. 1283.

³⁰⁷ Idem, p. 1319.

³⁰⁸ Idem, p. 1356.

³⁰⁹ Idem, p. 1357-1358.

representam uma intervenção divina, a manifestação da temível onipotência de Deus/ dos deuses³¹⁰.

Na manhã que sucede o pedido de casamento de Carlos a Maria Eduarda, após as revelações de Castro Gomes, “nem uma folha se movia no ar pesado da manhã encoberta, entristecida ainda por um dobre lento de sinos que morria ao longe nos campos”³¹¹. Depois disso, a narrativa aos poucos vai entrando novamente em um clima de inverno, paralelo ao destino das personagens: “o outono se arrefecia, bem depressa se despiriam as flores da Toca”³¹². Afonso, “desde o meado de outubro”, falava em voltar para Lisboa, assim como Maria Eduarda em abandonar os Olivais, pois “aquele fim de outono ia escuro e agreste; e a Toca era agora pouco bucólica, com a quinta desfolhada e alagada”³¹³.

Coerente com o que o clima parece anunciar, os acontecimentos ruins sobrevêm. Dâmaso publica na *Corneta do Diabo* um artigo que desonra a imagem de Carlos, revelando seu caso amoroso com Maria Eduarda. Da caleche, enquanto rodava juntamente com Carlos e Ega, Maria Eduarda é reconhecida por Guimarães. Carlos retorna ao Ramalhete, após a mudança de Maria dos Olivais, numa noite em que “as cordas d’água, sob o vento de inverno, batiam os vidros na mudez da noite negra”³¹⁴. Logo Guimarães revela a Ega o passado de Maria Eduarda e, dali a dois dias, este conta a Carlos os segredos da amante que vinha a ser sua irmã, numa noite de “chuva grossa” e “névoa”. Quando Ega termina de relatar os fatos a Carlos: “no curto silêncio que caiu, um chuveiro mais largo, alagando o arvoredo do jardim, cantou nas vidraças. Carlos ergueu-se arrebatadamente numa revolta de todo o seu

³¹⁰ Conforme verbetes de CHEVALIER e GHEERBRANT. Op. cit. nota 255.

³¹¹ **OM**, p. 1390.

³¹² Idem, p. 1406.

³¹³ Idem, p. 1409.

³¹⁴ Idem, p. 1434.

ser”³¹⁵. E é também sob “uma chuva contínua” que “abatia os vidros” que os dois revelam ao velho Maia aquele triste destino. Nesse caso, a chuva forte parece corroborar, semanticamente, o estado de desespero que acomete as personagens após o reconhecimento da verdade, estimulando sentimentos de piedade.

Enquanto o frio avança mais intensificado pelo vento norte e fino³¹⁶, Carlos insiste no erro, levando o evento trágico aos seus limites: já não ignorando seus laços de sangue com Maria Eduarda, tem mais uma noite de amor com ela. Na manhã ensolarada do dia seguinte, depara-se com o corpo morto do avô no jardim.

Lembramos que o clima caracterizador da cena da morte de Afonso é bem diferente do que ajudara a significar as mortes de Luísa e Amélia. A diferença, no entanto, parece bastante plausível quando analisamos, n’**Os Maias**, os antecedentes de tal cena. Após cerrar, “em plena escuridão”, o portão da rua de S. Francisco, Carlos adentra o Ramalhete, sorrateiro, na penumbra, temendo deparar-se com avô:

No patamar tateava, procurava a vela – quando através do reposteiro entreaberto, avistou uma *claridade* que se movia no fundo do quarto. Nervoso, recuou, parou no recanto. *O clarão chegava*, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete: *a luz surgiu* – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até as profundidades da alma, lendo lá o seu segredo³¹⁷.

Já no quarto, Carlos relembra essa cena, vendo o avô “repassar diante dele como um longo fantasma, com a *luz avermelhada* na mão”, enquanto sua vontade é de “repousar algures numa grande mudez e numa *grande treva...*”. Assim

³¹⁵ **OM**, p. 1489.

³¹⁶ *Idem*, p. 1496.

³¹⁷ *Idem*, p. 1507, grifo meu.

adormeceu e acordou com um “chilrear dum pássaro na janela” que lhe obrigou a “sentir o *sol* e o *dia*”. Não querendo acordar, enterrou a cabeça no travesseiro para “não sentir mais nas horas que lhe restavam *nenhuma luz*”³¹⁸. No parágrafo seguinte, ele tem a notícia da morte do avô e logo se depara com seu corpo no jardim: o sol “refulgia, cor de ouro [...] uma réstia de *sol* [...] batia a face morta de Afonso”³¹⁹.

A partir dessa combinação, fica fácil perceber que a luz conota o que Carlos não quer ver, a verdade que ele afasta. É através da morte de Afonso que tal verdade se manifesta, é significativo, portanto, que o avô traga/ seja a luz, que o seu corpo se apresente banhado de luz. Parece coerente, também nesse caso, a atribuição de um significado simbólico para a contextualização espacial. Tradicionalmente, sabe-se que a revelação mais adequada da divindade se efetua pela luz. Tanto na iconografia islâmica quanto na cristã, “toda epifania, toda aparição de uma figura ou de um signo sagrado é cercada de um nimbo de luz pura, astral, na qual se reconhece a presença do Além”³²⁰. Da mesma forma, o sol, simbolicamente, “se não é o próprio Deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade”³²¹. No dia da morte de Afonso, a luz solar (durante a narração da cena em que o corpo do avô encontra-se no jardim, apresentada em breves parágrafos que tomam pouco mais de uma página, a presença do sol é repetidamente mencionada: “o sol ia alto”; “refulgia, cor de ouro, o sol”; “já o sol ia alto”; “uma réstia de sol batia a face morta de Afonso”; jardim “cheio de sol”), como uma manifestação dessa ordem, contribuiu para acentuar o sentido do evento patético, fazendo Carlos reconhecer,

³¹⁸ OM, p. 1507-1508.

³¹⁹ Idem, p. 1508.

³²⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT. Op. cit. nota 255, p. 569.

³²¹ Idem, p. 836.

definitivamente, que não é possível “calcar todas as leis humanas e divinas”³²², como ele, na noite anterior, chegara a aventar.

Aliás, o próprio Afonso havia invocado a capacidade da luz solar de afastar lendas e agouros para contra-argumentar Vilaça: “quanto a lendas e agouros, bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol”³²³. Ironicamente, a luz do sol, que deveria afastar as lendas, contribui para confirmá-las, sinalizando o poder de uma ordem superior, diante da qual a razão humana não tem força.

Se pensarmos que a luz solar nessa passagem simboliza uma manifestação sagrada, acentuando a idéia de castigo divino, poderíamos também considerá-la em relação à postura de Afonso perante Deus. É atribuído a tal personagem um ateísmo extremo. Quando jovem, leitor de Rousseau, Volney, Helvetius e da Enciclopédia, recitava “pelas lojas maçônicas Odes Abomináveis ao Supremo Arquiteto do Universo”³²⁴; à carolice da esposa, reagia com um “ateísmo rancoroso: queria as igrejas fechadas como os mosteiros, as imagens escavacadas a machado, uma matança de reverendos...”³²⁵; da educação que deu a Carlos, excluiu os ensinamentos cristãos, apoiando as orientações do preceptor inglês: “toda a educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo duma grande superioridade física. Tal qual como se não tivesse alma”³²⁶. Essa postura de Afonso poderia ser entendida como um ato desmedido, um excesso capaz de ativar a ira divina (inclusive por ter facilitado o erro do neto). Com isso, ampliar-se-ia também a simbologia que o próprio

³²² OM, p. 1506.

³²³ Lembramos que na sala do casarão da Ricoça, enquanto o abade espera notícias de Amélia que morria, ele observa um “relógio na parede, enorme e sinistro, que tinha no mostrador *a carranca do sol* e em cima a figura esculpida em pau duma coruja pensativa” (OCPA, p. 418).

³²⁴ OM, p. 1046.

³²⁵ Idem, p. 1051.

³²⁶ Idem, p. 1082.

Ramalhete – de girassóis – exerce na narrativa. No Cristianismo, o girassol é “símbolo do amor divino, da alma e dos pensamentos e sentimentos dirigidos incessantemente a Deus”³²⁷. Por analogia, poderíamos dizer que o Ramalhete tem sua face voltada para o sol, reflete o sol, representa o sol e é, coerentemente, o espaço através do qual essa outra ordem misteriosa se manifesta (como um sinal que facilita essa leitura, lembramos do aspecto tristonho de *residência eclesiástica*, que permanece em todas as fases do Ramalhete, constituindo-se como a “fisionomia da casa”).

Sendo assim, notamos a amplitude de sentidos que a construção do espaço ativa. Poderíamos pensar que a razão e ciência, às quais as personagens se apegam, dando-lhes um poder e uma grandeza inquestionável, acabam fragilizadas a partir do evento patético e das conotações simbólicas que sua contextualização espacial sugere.

A análise desse exemplo permite confirmar a opinião de Saraiva e Lopes³²⁸ sobre a descrição da natureza em Eça de Queirós: para os autores, ela aparece como que percorrida por forças tenebrosas, adquirindo um aspecto misterioso (como também ocorre no caso do clima que paira sobre a entrega sexual dos amantes, ou mesmo do que contextualiza o suicídio de Pedro e a morte de Juliana). Outras vezes, no entanto, a auréola de que a natureza se reveste (como no caso da descrição da noite chuvosa que castiga os padres n’**O Crime do Padre Amaro**, ou mesmo da tempestade que envolve Eça na noite do baile dos Cohens, n’**Os Maias**), ao ser combinada com as atitudes despropositadas das personagens, ganha um

³²⁷ LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 106.

³²⁸ Op. cit. nota 117, p. 935.

aspecto risível, ficando uma impressão de desproporção grotesca e um efeito de comicidade caricatural³²⁹.

É inegável, portanto, o uso criativo do espaço natural nesses romances de Eça de Queirós, por explorarem as correlações óbvias que existem entre o homem e a natureza, dando a elas ora um aproveitamento sério, ora um aproveitamento cômico. Como é fácil constatar, as circunstâncias ambientais não constituem uma presença aleatória na composição queirosiana, são usadas quando necessárias como componentes do enredo, integrando-se coerentemente à ação e multiplicando os seus sentidos.

Função do espaço: qualificar metaforicamente as relações amorosas representadas.

Nos três romances em estudo, a construção dos lugares onde acontecem os encontros dos amantes obedece à intenção de denegrir a imagem idealizada e sublime do amor representado, sugerir o lado impuro e ilegítimo das relações amorosas, bem como a de pressagiar o destino infausto das personagens-amantes.

Observa-se o meio em que, pela primeira vez, Amaro e Amélia confessam seus sentimentos: a cozinha que situa as confidências e o beijo dos apaixonados está ao lado do quarto de uma velha a morrer, e as personagens transitam entre os dois ambientes. Amaro viera para velar a doente:

o quarto da velha era junto à cozinha, e tinha naquele momento uma solenidade lúgubre/. Sobre uma mesa coberta de toalha de folhos, estava um prato com cinco bolinhas de algodão entre duas velas de cera. A

³²⁹ Ernesto Guerra da Cal constata esse aspecto no estilo queirosiano. Op. cit. nota 118, p. 88.

cabeça da entrevada, toda branca, a sua face cor de cera mal se distinguia do linho do travesseiro.³³⁰

Amaro e Amélia, sozinhos, entraram outra vez no quarto da entrevada e reviram a mesma cena lúgubre: “Sobre a mesa agora, uma grossa vela benta, de morrão negro, erguia uma luz triste”³³¹.

Imediatamente depois, os dois dirigiram-se à cozinha onde estava “a braseira acesa”. Após o padre “remexer com as tenazes o brasido vermelho”, sentaram-se ao lado do fogo, Amaro puxou Amélia “devagarinho pela saias”³³², logo ela estendeu-lhe “os beijos a tremer – e ficaram imóveis, colados num só beijo, muito longo, profundo, os dentes contra os dentes”³³³.

A cozinha a arder parece incitar o desejo das personagens, mas o fato de estar ao lado do quarto fúnebre e gelado, em cujas características a narrativa insiste, não deixa esquecer o que acontecia com a entrevada. Essa lembrança retorna com os gritos da empregada, que interrompem o beijo: “– Minha senhora! Minha senhora! – gritou de repente, num terror, a voz da Ruça, *dentro*”³³⁴, avisando a morte da velha. O contraponto na caracterização da cozinha e do quarto constrói um ambiente em desajuste, em que convivem, lado a lado, a paixão e a morte. Indiferentes à morte para a qual as personagens deviam atentar, elas entregam-se ao desejo, ao deleite físico. O espaço assim configurado gera uma carga semântica negativa que contamina a relação amorosa e sugere seu aspecto doentio e transgressor.

³³⁰ OCPA, p. 237.

³³¹ Idem, p. 239.

³³² Idem, p. 240.

³³³ Idem, p. 242.

³³⁴ Idem, p. 242.

A casa que esconde os encontros de Amaro e Amélia é assombrada pela filha do sineiro, a parálitica Totó, rapariga “selvagem e embirrenta” que perturbava os amantes com crises de histeria. E a disposição dos quartos – o quartito da Totó em baixo e o quarto dos amantes em cima – contribui para inter-relacionar as situações que ali são representadas. Em todos os encontros, as personagens passavam pelo quarto da doente e subiam, pela escada, até o quarto em que se escondiam,

enquanto a parálitica, estendendo o pescoço sofregamente, os seguia, escutando o ranger dos degraus, com olhos chamejantes que lágrimas de raiva enevoavam. O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um teto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia a candeia que pusera sobre a parede um penacho negro de fumo.³³⁵

Além do estado decadente, sobretudo a insistência no aspecto escuro do quarto dos amantes e a sua sobreposição ao aposento da doente justapõem, ao ato amoroso, o feio, o demoníaco e sugerem seu aspecto sórdido. O casal procura desviar-se, esquecer a figura assustadora de Totó, sobrepondo a sua situação amorosa ao estado calamitoso da moça, mas o tênue limite entre os compartimentos da casa deixa ouvir o barulho que vem de baixo: “E Amélia ao entrar no quarto sentia vir por baixo uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava”; “Eles refugiavam-se no quarto, aferroando-lhe por dentro. Mas aquela voz dum desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os”³³⁶. Os gritos da parálitica parecem assombrar os amantes, atrapalhando a tranqüilidade deles e não os deixando esquecer a infração que

³³⁵ OCPA, p. 319.

³³⁶ Idem, p. 326.

cometiam, bem como ao leitor que relaciona os dois ambientes e cria a expectativa de que o caso não terminaria bem.

No mesmo sentido, n'**O primo Basílio**, o contraste entre a caracterização do lugar ideal, sonhado por Luísa para abrigar seus encontros amorosos (“desejaria antes que fosse no campo, numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas”; ou mesmo numa casinha pobre por fora, como nos romances de Paulo Féval, mas por dentro forrada de cetins, adornada com flores em “vasos de Sèvres” e com “Gobelins veneráveis”) e o lugar decadente escolhido por Basílio corrobora o sentido da inversão radical das esperanças sentimentais de Luísa. Tal lugar não tem nada de “paraíso”:

A carruagem parou ao pé duma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás duma portinha, ao lado, sentia-se o ranger dum berço, o chorar doloroso duma criança. Mas Basílio desceu logo [...]. A escada era tão esguia, que não podiam subir juntos. E Basílio [...] empurrou uma cancela, fê-la entrar num quarto pequeno, forrado de papel às listras azuis e brancas/. Luísa viu logo, ao fundo uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes: e os lençóis grossos dum branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos [...]. Sobretudo, uma larga fotografia, por cima do velho canapé de palhinha, fascinava-a: era um indivíduo atarracado, de aspecto hílare e alvar, com a barba em colar, o feitio dum piloto ao domingo: sentado, de calças brancas, com as pernas muito afastadas, pousava uma das mãos sobre um joelho, e a outra muito estendida assentava-se sobre uma coluna truncada: e por baixo do caixilho, como sobre a pedra dum túmulo, pendia dum prego de cabeça amarela, uma coroa de perpétuas!”.

Da janela do quarto, Luísa viu ainda casas pobres e “uma rapariga esguedelhada que embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão”.³³⁷

³³⁷ OPB, p. 586-587.

A caracterização espacial carrega-se em excesso de atributos negativos – escassez, empobrecimento, decadência, sujeira, mau cheiro – o que torna o paraíso, notoriamente, avesso a um relacionamento saudável. A fotografia do homem “atarracado” (“hílar e alvar”, “com as pernas muito afastadas”), que destaca um comportamento reles e uma atitude grosseira, assim como os lençóis “encardidos” e “impudicamente entreabertos”, que indicam um lugar preparado para receber apenas o desfrute sexual – replicam semanticamente a vulgaridade que caracteriza o comportamento de Basílio e a sua atração por Luísa.

Já a coroa de perpétuas suspensa num prego, “como sobre a pedra dum túmulo”, e as duas imagens das crianças – uma evocada pelo choro doloroso e a outra entrevista em seu aspecto doentio, em suas “crostas grossas de chagas” – acrescentam ao espaço uma aparência sinistra, que faz lembrar dor e morte. O espaço, com isso, não apenas deixa de ser o sítio amoroso perfeito dos românticos ou o lugar idílico, bucólico dos clássicos, mas também se revela como um ambiente macabro, que sugere o aspecto sórdido do amor ilegítimo e alimenta a projeção de um futuro de infelicidades.

À primeira vista, n’**O Maias**, a Toca destoa do sentido que tomam as outras duas casas analisadas. A aparência inicial da casa dos Olivais permanece coerente com o significado que as personagens dão ao seu relacionamento amoroso, inconscientes do erro que estão a cometer – diferente do que se passa nos outros romances em estudo. Também, diferente de Amaro e Basílio, há em Carlos respeito e admiração por Maria Eduarda e ele nutre um amor verdadeiro por ela – conforme confessa a Ega: “sentia-o profundo, absorvente, eterno, e para bem ou para mal,

tornando-se daí por diante, e para sempre, o seu irreparável destino”³³⁸. De acordo, Carlos escolhe a vivenda dos Olivais por ela ser: “pitoresca, mobiliada num belo estilo, deliciosamente saudável”³³⁹. O lugar é preparado para ser perfeito ao idílio amoroso, ganhando destaque suas “preciosidades”, “o doce sossego da casa, a clara vista do Tejo”; para ser, segundo as intenções dos amantes, “um pedaço de paraíso”³⁴⁰.

O exterior da Toca, a paisagem amena entrevista por Maria Eduarda do peitoril da janela – junto do qual “crescia um pé de margaridas, e ao lado outro de baunilha que perfumava o ar. Adiante estendia-se um tapete de relva [...]; e entre duas grandes árvores que lhe faziam sombra, havia ali, para os vagares da sesta, um largo banco de cortiça” – condiz com um lugar ideal, aprazível e estimula comentários admirados: “Isso é encantador! – repetia ela”. No entanto, o interior da casa, pela sua decoração exótica, quebra aos poucos essa impressão, enfraquecendo a expectativa positiva até então criada.

A descrição apresenta, em primeiro lugar, a “escada escura e feia” que leva aos quartos de cima da Toca. A representação constante da escada nos romances de Eça em estudo chama a atenção para seu sentido simbólico. Na casa do Sineiro, Amélia e Amaro fugiam dos gritos da entrevada pela escada. No Paraíso, uma “escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas”. O uso repetido desse elemento, sempre relacionado ao percurso dos amantes para adentrarem em seu “ninho de amor”, lembra, a princípio, a idéia da ascensão amorosa, a escada como símbolo de acesso ao elevado, ao sublime. No entanto, ao ligar-se a amores ilícitos, tal motivo

³³⁸ OM, p. 1329.

³³⁹ Idem, p. 1326.

³⁴⁰ Idem, p. 1328.

ganha uma adjetivação negativa, que inverte o seu sentido primeiro: logo, ao invés de conduzir os amantes à ascensão, a escada – ou o percurso dos amantes – leva-os à queda.

A imagem de uma coruja, que guarnece o quarto de Maria Eduarda – “E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, *com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos, redondos e agourentos*”³⁴¹ – também já acompanhara o percurso amoroso de Amélia e Amaro: na primeira noite na casa de S. Joaneira, Amaro olhou pela janela: “das paredes da Misericórdia saía constantemente o agudo piar das corujas”³⁴²; seduzido pelas belezas de Amélia, o padre, ardendo em paixão, sem poder dormir, abre as janelas: “o piar das corujas na Misericórdia cortava só o silêncio”³⁴³ e, enquanto Amélia morria em seu quarto no casarão de Ricoça, o abade Ferrão esperava ouvindo o *tic-tac* de um relógio de parede “enorme e sinistro”, que tinha em cima “a figura esculpida em pau duma coruja pensativa”³⁴⁴. A coruja, pelas situações a que se liga e, às vezes, pela própria explicação da narrativa, não deixa dúvidas sobre o sentido que assume nos romances: o de mau-agouro, prenúncio de desgraça³⁴⁵.

Também o amarelo – a “mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores”³⁴⁶ – já evocado pela “braseira acesa” na casa de Amélia e pelo “sol faiscante” de uma “manhã abrasadora” sob o qual Luísa transita com Basílio, como um índice do desejo desmedido dos amantes, impera na decoração do quarto de Maria na

³⁴¹ OM, p. 1341, grifo meu.

³⁴² OCPA, p. 109.

³⁴³ Idem, p. 164.

³⁴⁴ Idem, p. 418.

³⁴⁵ A coruja também parece estar a representar, simbolicamente, essa outra ordem misteriosa, divina, que acaba por prevalecer no final do romance. Lembramos que a coruja era a ave de Atena, deusa da sabedoria e da verdade.

³⁴⁶ CHEVALEIER; GHEERBRANT. Op. cit. nota 255, p. 40.

Toca. Este se parecia com um “tabernáculo profano”: “todo forrado, paredes e tetos, de um brocado amarelo”; o leito mantinha-se igualmente “coberto de uma colcha amarela”, semelhante à que cobria a cama dos amores de Luisa e Basílio, no Paraíso. Ainda o quiosque japonês, lugar em que os amantes costumavam namorar durante o dia, tinha o teto oculto, por “uma colcha de seda amarela”. Nas explicações de Chevalier e Gheerbrant, talvez possamos encontrar um sentido para tal preferência:

O amarelo é a cor da terra fértil, o que fazia com que se recomendasse na China [...] que as vestes, as cobertas e os travesseiros do quarto nupcial fossem todos cobertos de gaze ou de seda amarela. Mas essa cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura. Ela é então a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. [...] Quando o amarelo se detém sobre esta terra, a meio caminho entre o muito alto e o muito baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes de fé, de inteligência, de vida eterna. Esquecido o amor divino, chega o enxofre luciferiano, imagem da soberba e da presunção, da inteligência que só deseja alimentar a si mesma. O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento³⁴⁷.

Pensando nesses significados, poderíamos dizer que o amarelo, quando ligado ao ambiente em que se consumam amores ilegítimos, simboliza a paixão profana, o pecado, a infração de leis morais. A presença dessa cor, do mesmo modo, já evocaria a decadência amorosa, a aproximação da morte e a possibilidade de punição pelas transgressões cometidas (no Paraíso, aliás, tal sentido do amarelo é sugerido pela informação de que “pendia dum prego de cabeça *amarela*, uma coroa de perpétuas”).

Além disso, ornamentos, na descrição da Toca, chocam por seu aspecto feio e repulsivo. Decora o quarto de Maria Eduarda uma “cabeça degolada, lívida, gelada

³⁴⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, Op. cit. nota 255, p. 41.

no seu sangue, dentro dum prato de cobre³⁴⁸ e o gênio tutelar da casa é “um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papeira, faceto e banhado de riso, com ventre ovante, distendido na indigestão de todo um universo – e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas dum feto³⁴⁹. Enquanto a primeira imagem – representação da cabeça de S. João Batista, que morrera degolado por ter denunciado a relação incestuosa de Herodes – sinaliza violência e dor, já aventando o tema do incesto; a segunda, em seu aspecto insistentemente disforme e horrível, lembra a faceta monstruosa do amor incestuoso, elo semântico favorecido pelo próprio comentário de Maria Eduarda: “o amor que se tem por um monstro é mais meritório³⁵⁰. Ambas sugerem, pois, valores ao amor ali representado que, assim, aparece como um ato de violação, uma aberração dos relacionamentos humanos.

Na descrição da Toca, chama atenção também a referência a figuras mitológicas, tais como Vênus e Marte – “Era uma alcova, recebendo a claridade duma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam na trama de lã os amores de Vênus e Marte³⁵¹ – e os Faunos – “na cornija erguia-se um troféu agrícola com molhos de espigas, foices, cachos de uvas e rabiças de arados; e à sombra destas coisas de labor e fartura, dois Faunos, recostados em simetria, indiferentes aos heróis e aos santos, tocavam num desafio bucólico a flauta de quatro tubos³⁵². Os primeiros, irmãos-amantes, mantinham um caso adúltero, em traição a Vulcano, e representam uma força instintiva e bruta, ligada, respectivamente, à guerra e ao amor. Do mesmo modo, os Faunos latinos, semelhantes à figura do Pã grego –

³⁴⁸ OM, p. 1341.

³⁴⁹ Idem, p. 1342.

³⁵⁰ Idem, p. 1343.

³⁵¹ Idem, p. 1341.

³⁵² Idem, p. 1342.

metade homens, metade animais – simbolizam a fertilidade e a sexualidade desenfreada.

A relação de Vênus e Marte, estampada na parede, tem seu sentido ligado imediatamente ao amor proibido entre os irmãos, à transgressão cometida por Maria Eduarda e Carlos. A atitude dos dois faunos, à sombra da natureza, “indiferentes aos heróis e aos santos”, também lembra o deleite sexual dos amantes, descuidados de convenções e regras sociais. Ao integrar as três figuras, a decoração espacial encerra um universo mítico-erótico que passa a reger a relação amorosa ali representada e sugere uma paixão dionisíaca, incontida, desmesurada. Por sua natureza selvagem, contrária às leis humanas, o caso de Carlos e Maria Eduarda está muito próximo do relacionamento animal, o que já fica evidente na escolha, pelos próprios amantes, do nome *Toca* para designar a casa dos Olivais.

Enfim, contrastando com sua aparência externa (que reforça a imagem de um amor idealizado, como a narrativa o constrói e como o leitor o vê até aquele momento da narrativa), o interior da Toca traz objetos, cujos sentidos culturalmente estabelecidos ampliam o significado dos acontecimentos ali representados, muitas vezes explorados pela própria descrição: nas paredes e na decoração da casa pulsa o valor da desmedida dos amantes, está qualificado o ato incestuoso e sugerida a transgressão amorosa. A mistura de elementos religiosos e pagãos, o excesso na escolha e no arranjo dos objetos estão para a idéia do desequilíbrio, do contágio pernicioso que o incesto assume no romance. Desse modo, apesar da “inocência” dos amantes, da negligência pelo narrador de informações sobre os segredos que marcam o seu destino, o leitor pode “adivinhar” graves complicações para o progresso desse envolvimento. Assim, tal ambiente exerce, também, uma função

proléptica na narrativa, e esta significação é corroborada no momento em que os segredos são esclarecidos no final do romance.

Portanto, a construção dos lugares dos amantes, pela justaposição de elementos díspares, seu aspecto exageradamente feio e decadente ou sua decoração estranha, tem uma importante função nos três romances, a de qualificar o amor representado como um Eros negativo – oposto à Beleza e ao Bem. Pelo espaço, a narrativa desvaloriza o comportamento das personagens e pressagia o desfecho mal-aventurado dos amantes.

Assim como predomina na caracterização do Ramalhete, da casa de Luísa e da combinação do clima com certos episódios dos romances, os lugares que escondem os casos amorosos ganham uma aparência sinistra, tétrica, espectral e misteriosa. Palavras desse campo semântico (tais como morte, túmulo, medo, horror, inferno, coruja, uivos, chuva, vento, névoa, coroa de perpétuas, corujas, etc.³⁵³), misturadas habilmente com outros elementos, por exemplo, com um vocabulário de podridão e enfermidade da carne (moribundo, peles mortas, crostas grossas de chagas, mole, lívido, descarnado, etc.), dão à configuração do espaço um halo sobrenatural, o caráter de uma realidade engrandecida e fantástica, um sinal do muito de “sinceramente temperamental que há nestas páginas ‘românticas’, tão líricas e tão livrescas”³⁵⁴.

³⁵³ Tópicos do baixo-romântico, conforme explica Ernesto Guerra da Cal, op. cit. nota 118. p. 87.

³⁵⁴ Idem, ibidem.

CONCLUSÃO

Ao final deste estudo, podemos chegar a algumas constatações sobre a representação espacial nas narrativas de Eça, que servem para pensar a constituição e o funcionamento desse elemento no romance.

Os processos fictícios de construção do texto literário atingem evidentemente também a constituição do espaço: a seleção e a combinação dos elementos espaciais criam um novo referente, especificamente funcional a determinada composição artístico-literária. Os romances realistas-naturalistas dão preferência à seleção de lugares “reais”, favorecendo a ilusão de verdade que idealizam. Entretanto, conforme a análise dos romances de Eça reforçou, são as personagens que conhecem o espaço representado, são elas que o vivem e percebem, e o número de informações dado sobre o espaço é regulado, sobretudo, pelas necessidades internas da narrativa. Ao entrar na ficção, os lugares adquirem as mesmas propriedades ontológicas que têm as personagens: ali tais elementos existem e são verdadeiros.

O espaço no romance é determinado predominantemente por um discurso que o apresenta como conhecido. No caso dos romances realistas-naturalistas, tal

noção é ainda mais realçada pelo fato de, na maioria das vezes, o espaço aparecer como definido, abarcável, completo, numa tentativa de anular sua constituição lacunar e indeterminada. Nas construções espaciais analisadas em *Eça*, especialmente nas que representam lugares “reais”, nomes próprios e comuns vêm acompanhados de artigos definidos, como se, desse modo, o discurso atualizasse o que já é conhecido pelo leitor. O importante é perceber, a despeito disso, que não faz sentido apresentar como desconhecidos lugares que as personagens já dominam.

A descrição minuciosa também contribui para o efeito de realidade, ao tornar os lugares mais “visíveis”. Uma apresentação que se pretende completa, exata tenta preencher o mais possível a ausência do referente; evidenciar o que estaria fora do texto. Alguns detalhes “inúteis”, inclusive, parecem entrar na ficção apenas para denotar o real, colaborar para que o mundo representado seja sentido como uma cópia pura e simples do seu modelo referencial, como analisou Barthes³⁵⁵. No entanto, a descrição não se sustenta apenas por esse fim, acabando, na maioria das vezes, por assumir uma função composicional e estética.

Por outro lado, quanto mais funcional se apresenta o espaço, mais necessária parece sua representação e mais provável parece o mundo representado. No romance de *Eça*, as descrições espaciais embasam a construção das personagens, indiciam, sugerem significados sobre o desenvolvimento das ações. E não se pode esquecer que esse também é um aspecto que contribui para o efeito de realidade, no sentido de que estimula a noção de um mundo coeso e coerente. A representação do espaço, ao remeter para o já dito e ao predizer o que está por vir

³⁵⁵ O efeito de real. In: BARTHES et al. **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 87-97.

na narrativa, funciona redundantemente para assegurar a coerência global da narrativa e garantir a não-ambigüidade da mensagem veiculada. O mundo do romance parece o mundo real organizado e estável.

Na verdade, a noção de referencialidade depende, ao fim e ao cabo, do leitor³⁵⁶. O leitor tem papel ativo nesse processo e leva para a leitura uma série de pressupostos. Até mesmo as informações que tem sobre as intenções de determinado estilo literário podem aumentar sua confiança no caráter verdadeiro do texto que lê. No caso dos romances queirosianos, eles são lidos a partir de uma convenção estabelecida. Em Portugal, as Conferências do Casino, que proclamam o movimento nesse país, buscam manter uma natureza “científica e experimental”. Eça de Queirós, em sua conferência, defende a literatura enquanto “análise com o fito da verdade absoluta”, alcançada por meio de uma “laboriosa observação da realidade”, da “investigação paciente da matéria viva” e da “acumulação beneditina de notas e documentos”³⁵⁷. Além disso, nesse período se tornou comum os escritores produzirem textos para afirmarem as teses defendidas em suas criações literárias, muitas delas oriundas do campo da filosofia ou das ciências naturais. Eça, por exemplo, publicou, com o amigo Ramalho Ortigão, as **Farpas** (1871-1873), em que apresenta seu programa de idéias, influenciadas sobretudo por Proudhon. Da mesma maneira, os prefácios doutrinários ou de intervenção foram largamente utilizados como uma forma de preceituação, de “codificação da arte ao serviço da análise do comportamento individual e da reconstrução social”³⁵⁸. Tais

³⁵⁶ Riffaterre, em A ilusão de referencialidade, já reclamava de que os críticos também se deixam enganar e “colocam a referencialidade no texto, quando de facto está no leitor, nos olhos daquele que vê – quando não é mais que a racionalização do texto operada pelo leitor”. In BARTHES et al. Op. cit. nota 355, p. 101.

³⁵⁷ A literatura Nova (o Realismo como nova expressão da arte). In: Ribeiro, Maria Aparecida (org.). op. cit. nota 9, p. 92-95.

³⁵⁸ A. Machado Pires. Teoria e prática do romance naturalista português. In: Ribeiro, Maria Aparecida (org.). op. cit. nota 9, p. 58-62.

manifestações concorrem para a formação da convenção realista-naturalista e o leitor que está avisado disso acaba levando para o texto tal bagagem de informações. A forma como a própria História da Literatura processa esses dados, logicamente, também favorece que ficção e realidade sejam confundidas.

De qualquer modo, é o reconhecimento dos processos por meio dos quais o texto literário constrói o espaço que permite confirmar seu estatuto ficcional: sem desconsiderar o espaço real como sendo o nascedouro do espaço romanesco (até mesmo os lugares que nascem diretamente da fantasia do autor mantêm com o real conexões indispensáveis que permitem sua inteligibilidade), é imprescindível estudá-lo como um artefato verbal, uma ilusão criada por uma seleção e uma combinação particular de palavras que, através da força associativa e sugestiva da linguagem, adquire um poder de realidade dentro da ficção. A capacidade que o romance possui de convencer o leitor da realidade de seu mundo depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida se for devidamente combinado na fatura da obra. Do mesmo modo, só a análise dessa articulação coerente permite ao crítico-leitor demonstrar o que uma composição literária faz sentir sobre o mundo que lhe deu inspiração.

O espaço no texto literário corresponde ao dado na percepção. Sua construção envolve uma orientação, relativa aos sujeitos representados que “percepcionam” este espaço representado. Nisso está implicado, como objetivamos ressaltar, o problema da situação de quem percebe – do narrador ou da personagem.

Como princípio, são as personagens que estão naturalmente aptas a perceber os lugares representados, porque são elas que ali vivem e se movimentam, e seu

conhecimento do mundo é restrito, parcial e dependente de sua vivência. As personagens vivem, sentem o espaço, na maior parte do tempo, sem terem consciência disso. No entanto, especialmente o romance realista canônico costuma apelar à orientação de um narrador onisciente, como se fosse possível um observador absoluto, igualmente próximo de todas as coisas, dominar, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, em suma, por pura inteligência, o espaço.

Devido a esta estratégia o lugar emanado do narrador em terceira pessoa, onisciente, parece ser “mais objetivo”, enquanto o que é fruto da percepção das personagens (ou de um narrador que se põe no espaço-tempo representado e que assume um ponto de vista reduzido) parece “mais subjetivo”. Isso é o que Robbe-Grillet³⁵⁹ pressupõe quando compara os seus romances com os de Balzac:

os romances modernos – os meus, por exemplo, são mais subjetivos mesmo que os de Balzac [...] Quem é esse narrador onisciente, onipresente, que se coloca em todo o lugar ao mesmo tempo, que vê simultaneamente o avesso e o direito das coisas, que segue ao mesmo tempo os movimentos dos rostos e os das consciências, que conhece ao mesmo tempo o presente, o passado e o futuro de toda aventura. Só pode ser um Deus.

No Novo Romance, defende Robbe-Grillet, o narrador é “mais subjetivo” por não ser neutro, não ser imparcial: “é um homem que vê, que sente, que imagina, um homem situado no espaço e no tempo”³⁶⁰.

³⁵⁹ Op. cit. nota 154, p. 93.

³⁶⁰ Ibidem, p. 93. Mas é interessante que essa apreensão “subjetiva” do espaço, como explicada por Robbe-Grillet, seja entendida por vezes como uma apreensão “objetiva”, porque fica no exame da zona mais superficial das coisas. É assim que o explica Zubiaurre: “o espaço subjetivo (tão comum no romance do século XIX e tão desejoso de aprofundar-se nas coisas) vem a ser substituído pelo espaço ‘objetivo’ do romance moderno (de um tipo de romance moderno [o Novo Romance], para ser justa), o qual permanece na superfície dos objetos, pessoas e ações” (op. cit. nota 109, p. 24). A verdade é que a separação entre a apreensão subjetiva e a objetiva não é nítida. Posso pensar que ser “mais objetivo” é chegar mais perto do objeto, negligenciando para tanto a interferência do sujeito,

Ao restringir seu foco ou ao assumir a perspectiva da personagem, o narrador deixa aparecer a situação corporal específica que dá sustentação à constituição do espaço. No caso de *Eça de Queirós*, ainda que a narração se apresente por uma voz heterodiegética, nem por isso demonstra pretensão a uma objetividade absoluta, pois o narrador procura sempre assumir um ângulo de visão determinado – o de uma personagem presente ou que se acabou de referir. Mesmo assim, a intervenção desse narrador permite manter entre as personagens e o espaço percebido uma relativa distância, que garante a ilusão de um mundo ordenado e total. Em geral, permanece uma intimidade, não muito profunda, entre as personagens e os dados ambientais, um impressionismo que abole as fronteiras nítidas entre a interioridade e a exterioridade, entre o psíquico e o inerte, mantendo-se uma unidade básica entre o mundo material e humano.

O desenvolvimento do romance a partir do fim do século XIX tendeu a acentuar essa noção³⁶¹. No romance moderno³⁶², o caráter subjetivo da construção espacial, ressaltada pela apresentação perspectiva dos lugares, fica mais evidente, porque nele a visão não mais parece resultar de uma operação intelectual,

suas preferências, escolhas e interesses pessoais. Nesse sentido, os ideais naturalistas pregavam que o narrador deveria se anular, para não deixar transparecer sua subjetividade no relato e chegar mais perto do seu objeto de representação, da realidade tal como era; deveria então mostrar mais e falar menos. No entanto, ao deixar que as personagens falem, vejam por seus próprios olhos, a narrativa deixa suas subjetividades aflorarem. Por seu lado, a apresentação não-perspectiva, para chegar mais perto do objeto, demonstra um saber abrangente, capaz de revelar o objeto em sua “totalidade”, negando as preferências e escolhas limitadas das personagens na construção do espaço. Cabe, sobretudo ao narrador em terceira pessoa, onisciente, atribuir um sentido aos lugares que descreve. E este modo de revelar os lugares também pode ser interpretado, como o faz Zubiaurre, como um modo subjetivo de apreensão. Isso porque, ao fim e ao cabo, o ponto de vista do narrador se interpõe entre a expressão e o objeto, tornando impossível o puro encontro entre ambos e, por conseguinte, a objetividade da narração.

³⁶¹ Conforme analisa Maria Luiza Ritzel Remédios (op. cit. nota 105, p. 228), no romance português do século XX, a narrativa caminhou em direção a uma mínima onisciência do narrador e à sua representação como integrado na situação espaço-temporal do relato.

³⁶² “Romance moderno”, como entendido por Rosenfeld (**Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973), nascido com Proust, Joyce e Faulkner.

convencional, e sim de uma simples “mirada” sobre o espaço³⁶³, que o apreende em sua complexidade e inacabamento³⁶⁴.

De acordo com Anatol Rosenfeld³⁶⁵, o romance moderno denuncia, como “formas relativas e subjetivas”, o espaço e o tempo, que haviam sido “sempre manipuladas como se fossem absolutas”. Sem o privilégio da função mediadora do narrador, cuja função era garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado, fica borrada “a perspectiva nítida do romance realista”, e com isso abole-se a idéia do espaço-ilusão, tridimensional. Em outras palavras, no romance realista-naturalista em geral a relatividade do mundo, construído em relação a uma consciência particular, ainda revestia-se da ilusão do absoluto devido, sobretudo, à intervenção do narrador, que adotava uma visão estereoscópica³⁶⁶, impunha à obra uma ordem que se assemelhava “à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo”³⁶⁷.

No entanto, certas produções realistas-naturalistas, ao buscarem representar o espaço assim como ele pode ser naturalmente constatado, visto por alguém, puseram em questão a perspectiva e chamaram a atenção para a relação do espaço com o corpo, para a restrição de campo que, necessariamente, fundamenta qualquer percepção. E mesmo pretendendo a objetividade, acabaram demonstrando

³⁶³ Assim entende Matoré. Op. cit. nota 10. p. 20.

³⁶⁴ No romance contemporâneo: “o homem que caminha ou que observa descobre a incerteza dos objetos e a hostilidade dos seres; a modificação das coisas [...] acaba por tornar-se a única realidade de um mundo ao mesmo tempo aberto e descontínuo onde tudo é exterior [...] e onde não existem mais do que situações olhadas subjetivamente”, como explica Matoré. Em francês: “Dans ce milieu, l’homme qui marche ou qui observe des parcours découvre l’incertitude des objets et l’hostilité des êtres: la modification des choses finit [...] par devenir la seule réalité d’un monde à la fois ouvert et discontinu ou tout s’extériorise [...] et où n’existent plus que des situations envisagées subjectivement”. Op. cit. nota 10, p. 209.

³⁶⁵ ROSENFELD. Op. cit. nota. 362, p. 77-78.

³⁶⁶ Lembramos que a narrativa de Eça resiste a apresentar o espaço como fruto direto da perspectiva da personagem, que essa apreensão acaba mediada pela organização dos fatos pelo narrador.

³⁶⁷ ROSENFELD. Op. cit. nota 362, p. 92.

que "as coisas e os instantes só podem articular-se uns aos outros para formar um mundo através desse ser ambíguo que chamamos de subjetividade, só podem tornar-se co-presente de um certo ponto-de-vista e em intenção"³⁶⁸.

Assim como a percepção é definitiva para o sentido do espaço romanesco, a sua combinação com os demais elementos narrativos é fundamental para ampliar o seu potencial de significação no texto. Conforme procuramos demonstrar, o valor da descrição dos lugares nos romances de Eça de Queirós se faz por sua relação com as personagens, as ações e o tempo. Não permanece uma construção "centrada"³⁶⁹, que descreve a paisagem pela paisagem ou que responde apenas à vontade de recriar exaustivamente a realidade. A grande parte dos objetos representados como integrantes do espaço romanesco está ali por assumir um significado na economia da narrativa.

Pela visibilidade que pode ganhar no romance, o espaço assume um forte potencial de sugestão e concentra informações que alicerçam a construção dos demais elementos narrativos. A análise dos romances de Eça buscou confirmar que a construção dos lugares contribui de diferentes modos, criando variados níveis de sentido – ora explícitos ora implícitos – para a narração da história. A escolha do cenário e dos objetos que o decoram, a disposição dos lugares, a qualificação dos ambientes e das paisagens dão base ao desenvolvimento dos conflitos, podendo gerar condições de tensão; contribuem para caracterizar as personagens, sinalizando gostos e estilo, situação social e existencial; para criar expectativas sobre a história, adiantando informações sobre o que está por acontecer; indiciar a

³⁶⁸ MERLEAU-PONTY. Op. cit. nota 84, p. 446.

³⁶⁹ Como denomina Zubiaurre. Op. cit. nota, 109, p. 47.

duração e a passagem temporal; metaforizar a fantasia e o mistério que cercam a vida das personagens.

As imagens espaciais possuem um dinamismo e uma fertilidade capaz de sugerir o substrato “ideológico” que perpassa os romances. Nesse sentido, é interessante pensar o espaço conforme as categorias levantadas por Yi-Fu Tuan e Michel de Certeau. Poderíamos afirmar que, nos romances de Eça de Queirós estudados, o espaço é, sobretudo, *lugar*, centro fixo de valores estabelecidos; neles a ordem tem significado religioso. Além de privilegiar os espaços fechados e humanizados – as casas –, tais lugares se apresentam como um microcosmo que possui uma clareza e uma ordem peculiar, em que há pouca oportunidade de as personagens se moverem, transgredirem o papel que lhes cabe. Nesse espaço privado, os móveis e os objetos existem primeiro para personificar as relações humanas e possuir uma “alma”. “A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem eles tão pouca autonomia nesse recinto quanto os diversos membros da família na sociedade”³⁷⁰.

Tal representação é diferente da que predomina a partir do romance moderno. Neste, as personagens costumam se movimentar tanto que não têm tempo de criar raízes; sua experiência e apreciação do espaço é superficial, predominando uma confusão de imagens. Falta-lhes justamente segurança e estabilidade. É o que já sugeria a descrição no Novo Romance. A descrição “insignificante” acaba por significar o predomínio de impressões fugazes de personagens ou narradores que têm um ponto de vista bastante reduzido diante do espaço; a instabilidade e a mobilidade de um mundo que não permite uma relação

³⁷⁰ Jean Baudrillard assim se refere às características do meio ambiente tradicional. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

próxima e estável, dificultando que o homem crie maiores laços afetivos com os lugares.

Além disso, é necessário perceber que, mesmo quando a descrição espacial apóia-se na denotação, buscando a “transparência”, acaba, na sua combinação com os outros estratos do texto, revelando-se muitas vezes conotativamente e funcionando para sugerir significados sobre os demais componentes da narrativa. A análise de produções literárias realistas-naturalistas demonstra muito bem isso.

Antonio Candido observa na construção espacial de *L'Assomoir* de Zola a operação conjunta de diferentes níveis, o natural, o social, o metafórico e o simbólico, ainda que, “pelo menos este último não [provesse] de um desígnio claro de Zola, que odiava os simbolismos e achava que a literatura experimental se esgotava na reprodução objetiva do visível”³⁷¹. Do mesmo modo, vários críticos, como Da Cal e Saraiva e Lopes, quando analisam a obra de Eça de Queirós, lembram a dualidade de sua composição: inclinada ora ao realismo concreto e positivo, ora à imaginação criativa e simbólica. Saraiva e Lopes assim se expressam: “nas suas obras de clara intenção realista há um elemento fantástico e romanesco habilmente disfarçado [...] O elemento fantástico começa a revelar-se no exagero caricatural de muitos retratos, deformados por um traço burlesco [...] todos eles saindo da mesma fantasia satírica amplificante”³⁷².

A construção do espaço nos romances aqui estudados também aponta para essa dualidade. O espaço funciona tanto metonímica quanto metaforicamente em favor da construção dos demais elementos. Assim como os pertences de determinada personagem caracterizam por contigüidade sua personalidade e estilo,

³⁷¹ Op. cit. nota 235, p. 56.

³⁷² Op. cit. nota 117, p. 934.

é uma relação de similaridade que se estabelece entre a construção do clima, das casas-esconderijos dos amantes e o desenvolvimento do destino das personagens. De um modo geral, a representação dos lugares exige uma leitura metafórica, sobretudo porque, predominantemente, o narrador não explica os lugares, não explana como têm a ver com as personagens, nem, muito menos, indica como sinalizam o futuro das ações. Permanece uma comparação subentendida entre a ornamentação dos lugares e o que está sendo ali representado, cabendo ao leitor a tarefa de associar, pôr em interação os sentidos sugeridos.

Há nos três romances de Eça o investimento de uma carga de idealização e fantasia sobre os lugares, que os torna *estranhos*, fazendo com que sobressaiam na narrativa e chamem a atenção do leitor. Os recursos imagísticos, os exageros que muitas vezes alicerçam a ironia, a recorrência a símbolos, por exemplo, são típicos do olhar que deforma a realidade para fazê-la dizer mais, para aprofundar os seus sentidos, facultando a reflexão e a crítica sobre o que está sendo contado.

Quando analisamos o estrato objetivo do romance – “aquilo que o leitor vê em primeiro lugar na simples leitura da obra”, estando o espaço entre um dos elementos mais visíveis dentro do texto quando sua descrição é desenvolvida – parece que ele existe ali apenas por si mesmo, que é algo que não tem outra função além de simplesmente ser aí. Não obstante, como demonstrou Ingarden³⁷³, o estrato objetivo desempenha a função de revelar na obra literária outros aspectos.

Qualidades como o sublime, o trágico, o terrível, o comovente, o incompreensível, o demoníaco, o sagrado, o pecaminoso, o triste, também o grotesco, o grácil, o ligeiro, o sereno, etc. não são ‘propriedades’ *objetivas* no

³⁷³ A função na obra literária das objectividades apresentadas e a chamada ‘idéia’ da obra. In: **A obra de arte literária**. op. cit. nota. 28. p. 315-333.

sentido habitual e em geral, também não são características destes ou daqueles estados psíquicos. Como explica Ingarden³⁷⁴, é o estrato objetivo que desempenha a função de desvelar tais qualidades metafísicas, ainda que não dependam, naturalmente, só das qualidades puramente objetivas dos objetos e situações apresentados, mas também do modo como estes são apresentados e tornados visíveis no seu aparecimento, dito de outra maneira, da estrutura e da colaboração de todos os estratos da obra de arte literária.

A análise das narrativas de Eça teve como objetivo demonstrar como essa revelação pode funcionar no romance. Por meio da construção de alguns lugares, relacionados com as situações ali representadas, participamos do grotesco, do trágico, do pecaminoso, do melancólico, etc. Esse efeito da construção espacial no romance liga-se ao fato de que as coisas que preenchem o espaço não são simples objetos neutros, cada uma delas indica uma certa conduta: “os gostos do homem, o seu caráter, a atitude que tomou a respeito do mundo e do exterior, se lêem nos objetos com que escolheu rodear-se, nas cores que prefere, nos lugares de passeio que escolhe”³⁷⁵.

Tendo em conta que o espaço representado é o espaço percebido por alguém, narrador ou personagem, e que nessa percepção está naturalmente implicada uma orientação psicofísica, a tendência é resgatar as qualidades sensíveis das coisas, preenchê-las com atributos humanos, surgindo intensificada a significação afetiva e emocional dos lugares. Isso porque a relação do homem – e das personagens – com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao seu corpo e à sua vida, são revestidas de caracteres humanos (dóceis, hostis,

³⁷⁴ INGARDEN. Op. cit. nota 28, p. 325.

³⁷⁵ MERLEAU-PONTY. **Palestras**. Edição organizada por Stéphanie Ménasé. Lisboa: Edições 70, p. 35.

resistentes) e, inversamente, vivem nele como outros tantos emblemas das condutas que aprecia e detesta³⁷⁶.

Por seu caráter imaginário e mimético, as obras literárias constituem uma fonte privilegiada para evocar a contribuição da corporeidade do sujeito, mediante formas plásticas e sensoriais, mais do que com argumentos e abstrações. A arte em geral tende a explorar uma espécie de *halo*, de *aura* das coisas, a qual depende, ao fim e ao cabo, da percepção da personagem. O lugar sujo desperta naturalmente o repúdio, o lugar colorido, a alegria, o objeto macio, a idéia de conforto. E a representação literária explora essas inclinações, as quais, conforme o modo de apresentação espacial, resultam confirmadas, intensificadas ou mesmo negadas. Assim, compreende que as coisas não são neutras ou significativamente amorfas e vazias, antes flutuam em atmosferas e turbulências de sentidos, que se fazem em relação à imaginação e à valoração humana.

Diante dessa compreensão, não se pode negligenciar, sobre a construção do espaço romanesco, o deslocamento, a interpenetração, a correspondência de significados, o diálogo constante do “real” com o ideal, do concreto com o abstrato, do sentido com o imaginado, do atual com o passado, do objetivo com o metafísico. A descrição começa por ressaltar certas qualidades objetivas do espaço e termina por sugerir sentimentos e valores. O denotativo e o conotativo, o metonímico e o metafórico estão engajados na linguagem e funcionam num incessante deslocamento. E essa interpenetração de sentidos, que perpassa também a composição espacial, é revelada, ao fim e ao cabo, na concretização da obra aquando da leitura.

³⁷⁶ MERLEAU-PONTY. Op. cit. nota 375, p. 36.

O leitor participa da percepção do espaço, também com os seus sentidos, com o seu gesto corporal, na tentativa de decifrar os significados não muito claros que o objeto projeta, a sucessão de fenômenos que estão relacionados entre si, analógica ou metaforicamente. Nessa tentativa de semantizar a densidade e a profundidade das coisas, restituímos o elo afetivo que nos liga ao mundo material e, através da arte ficcional, reaprendemos a ver o mundo à nossa volta.

BIBLIOGRAFIA

Eça de Queirós

Do autor:

QUEIRÓS, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. I e II.

_____. **Correspondência**. Edição organizada por Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa nacional/ Casa da Moeda, [s.d.]. Vol. I e II

_____. **Prosas esquecidas**. Edição organizada por Alberto Machado da Rosa. Lisboa: Presença, 1965.

_____. **As farpas**. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1943.

_____. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].

_____. **Ecos de Paris**. Porto: Lello & Irmão, [s. d.].

Sobre o autor:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Eça de Queirós**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril, [19--].

ALVES, Dário Moreira de Castro. **Era Lisboa e chovia: todas as personagens de Eça na Lisboa bem-amada**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

BARBIERI, Claudia. Espaço e espacialidade em *A capita!* de Eça de Queiros. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC 2007, São Paulo, 2007. **Anais...**, São Paulo 2007. 10p. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/60/966.pdf>>. Acesso em: maio de 2008.

BERARDINELLI, Cleonice. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. **Colóquio/Letras**. Lisboa. n. 2, jun. p. 22-30, 1991.

BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

BOLÉO, Manuel de Paiva. **O realismo de Eça de Queirós e a sua expressão artística**. 2. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1942.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. O regresso ao Ramalhete. In: _____. Ensaios de literatura portuguesa. Lisboa: Presença, 1986. p. 104-119.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978. p. 29-56.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

FEITOSA, Rosane Gazzola. **Eça de Queiroz: realismo português e realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **A semiologia dos objetos e a configuração do trágico em Os Maias**. 1983. 191f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1983.

_____. O Ramalhete e o código mítico. In: MINÉ, Elza (coord.). **150 anos de Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, USP, 1997.

GASQUES, Antonio Eduardo Galhardo. **Um estudo simbólico: o paraíso em O primo Basílio e o cemitério em Venha ver o pôr-do-sol**. 2003. 128f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **A simbologia das casas em Os Maias e Dom Casmurro**. 2007. 186p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LINS, Álvaro. **História literária de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

MATOS, Alfredo Campos. Lisboa e a função da geografia real na narrativa queiroziana In: _____. QUEIRÓS, Eça. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 439-447.

_____. **Imagens do Portugal queirosiano**. Lisboa: Terra Livre, 1976.

MINÉ, Elza (coord.). **150 anos de Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, USP, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

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

NEVES, Berilo. **Eça de Queirós, romântico ou realista?** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951.

NUNES, Maria Luísa. **As técnicas e a função do desenho de personagens nas três versões de *O crime do padre Amaro***. Porto: Lello & Irmão, 1976.

ORTIGÃO, Ramalho. **Quatro grandes figuras literárias**. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1924.

PADILHA, Laura Cavalcante. **O espaço do desejo**. Uma leitura de *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: EDUFF, 1989.

PEREIRA, Lúcia Miguel; REIS, Câmara. (org.). **Livro do centenário de Eça de Queirós**. Lisboa: Dois Mundos, 1945.

PIEIDADE, Ana Nascimento. **Fradiquismo e modernidade no último Eça**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

RABECCHI, Ana Lúcia Gomes da Silva. **Casa – figuração do espaço/tempo em *A Ilustre Casa de Ramires e São Bernardo***. 2002. 140f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'Os *Maias***. Coimbra: Almedina, 1978.

_____. **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1975.

_____. **Estudos queirosianos**. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra. Lisboa: Presença, 1999.

_____; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

RIBEIRO, Maria Aparecida. (org.). **História crítica da literatura portuguesa**. Realismo e Naturalismo. Lisboa: Verbo, [s.d.]. Vol VI.

SACRAMENTO, Mário. **Eça de Queirós, uma estética da ironia**. Coimbra: Coimbra Ed, 1945.

SARAIVA, António José. **As idéias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1947.

_____; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1955.

SCHWALBACH, Luiz. **Alguns elementos geográficos na obra de Eça de Queiroz**. Lisboa: Portugália, 1945.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A casa portuguesa – uma forma de escrever Portugal: *A ilustre casa de Ramires*. In: ____ (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 39-47.

UFMG. Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras. **Camões & Eça de Queirós**. Belo Horizonte: Vigília, 1978.

Sobre espaço

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 211-362.

_____. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 225-260.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**. São Paulo: Ribeirão Gr. e Ed., 2007.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. O espaço. In: _____. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. p. 130-168.

BUTOR, Michel. L'espace du roman. In: _____. **Répertoire II**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964. p. 42-50.

_____. O espaço no romance. In: _____. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.

CANDIDO, Antonio. **O discurso da cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 47-80.

CERTEAU, Michel de. Práticas de Espaço. In: _____. **A invenção do Cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 169-220.

CURTIUS, Ernst Robert. A paisagem ideal. In: _____. **Literatura européia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. p. 190-209.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, David. O romance da cidade e a cidade do romance na literatura contemporânea. In: BARBOSA, Sidney (org.) **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica/Laboratório Editorial da FCL-UNESP, 2004. p. 215-223.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1999.

GENETTE, Gérard. Espaço e Linguagem. In: _____. **Figuras**. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 99-106.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Antoni Bosch, [s.d.].

HAMBURGER, Käte. A dêitica espacial. In: _____. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 88-94.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da narrativa**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.]. p. 56-76.

INGARDEN, Roman. O espaço apresentado e o “espaço da representação”. In: _____. **A obra literária**. 2. ed. Trad. Albin E. Beau et al. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1979. p. 244-251.

KRISTEVA, Julia. O espaço do romance. In: _____. **O texto do romance**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 200-206.

LEFEBVE, Maurice Jean. As figuras da diegese. In: _____. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

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

LOTMAN, Iuri. O problema do espaço artístico. In: _____. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. p. 359-374.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. de Giseh Vianna Konder. São Paulo: Civilização Brasileira, [s.d.]. p. 43-94.

MATORÉ, Georges. **L'espace humain**. Paris: La Colombe, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Palestras**. Ed. organizada e editada por Stéphanie Ménasé. Lisboa: Edições 70, 2003.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama**. Ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações literárias. Florianópolis: UFSC, 2002.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003.

MUIR, Edwin. Tempo e espaço. In: _____. **A estrutura do romance**. 2. ed. Trad. de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975. p. 35-50.

PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. **A representação do espaço na criança**. Trad. Bernardina Machado de Albuquerque. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1963.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Edusp, 1970.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. v. 15, UFMG, jan.-jun. de 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: maio de 2008.

_____; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno**. Sentido ético da conformação espacial em *Der Zauberberg* e *Grande Sertão: Veredas*. 1999. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Alemã). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

STANZEL, Franz K. Perspective and the presentation of space. In: _____. **A theory of narrative**. Nova York: Cambridge University Press, 1984. p. 115-121.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Topofilia**. Trad Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1974.

WEISGERBER, Jean. **L'espace romanesque**. Lausanne: L'age d'homme, 1978.

ZUBIAURRE, María Teresa. **El espacio en la novela realista**. México D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 2000.

Referências gerais

ALBÈRÉS. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Trad. Susy Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BALZAC, Honoré de. **Eugénia Grandet**. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa: Verbo, [s.d.].

_____. **O pai Goriot**. Trad. Gomes da Silveira. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 18-58.

_____. O grau zero da escritura. In: _____. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Trad. de Heloísa de Ilma Danta et al. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Trad. Teresa Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989

_____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Trad. Antônio Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**. Lector in Fabula. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura**. Formalistas Russos. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). **Novo Aurélio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FURST, Lilian R. **All is true**. Londres: Duke University Press, 1995.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, 1976.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 264-268.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INGARDEN, Roman. **A obra literária**. 2. ed. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: 34, 1999.

_____. **Teoria da ficção**. Org. João Cezar de Castro Rocha, trad. Bluma W. Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 9. ed. Trad. Izidoro blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

JORGE, Lídia. **O vale da paixão**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____. **O vento assobiando nas gruas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: A. Amado, 1968.

_____. Qui raconte le roman? **Poétique 4**, Paris, Seuil, 1974. p. 498-510.

KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

- LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva. 2000.
- _____. **O canto do signo**. Lisboa: Presença, 1994
- LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.
- MIGNOLO, Walter. Sobre las condiciones de la ficción literaria. **Escritura**. VI, n. 12, Caracas, julho-dezembro, 1981. p. 263-278.
- MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1995.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1986.
- REUTER, Ives. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da narrativa**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].
- SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Revista Social**, USP, São Paulo, v. 5, n 1-2, p. 31-51, 1993.
- STANZEL, Franz K. **A theory of narrative**. Nova York: Cambridge University Press, 1984.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Trad. Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 211-256.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura**. Formalistas Russos. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

VIANU, Tudor. **Los problemas de la metáfora**. Trad. de Manuel Serrano Pérez. Buenos Aires: Editoriais Universitária, 1967.

WATT, Ian. **Ascensão do romance**. Trad. Hildgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palha e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

WIMSATT JR., William Kurtz; BEARDSLEY, Monroe. C. A falácia intencional. In. COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 86-102.

ZOLA, Émile. **Do romance**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Nana**. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Emus, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)