

RENATA APARECIDA DE FREITAS ARAÚJO

O PRIMO BASÍLIO: FUNCIONALIDADE E IRONIA DO ESPAÇO.

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências exatas da Universidade Estadual
Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Doutor Rogério Elpídio Chociay.

São José do Rio Preto

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Araújo, Renata Aparecida de Freitas.

O primo Basílio : funcionalidade e ironia do espaço / Renata Aparecida de Freitas Araújo. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.
103 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Ficção portuguesa - História e crítica - Séc. XIX. 3. Queiroz, Eça de, 1845-1900 - O primo Basílio - Crítica e interpretação. I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0-31.09

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay – Orientador. Título: Doutor, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Título: Doutor, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer. Título: Doutor, do Departamento de Letras Modernas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

Dedico este trabalho a minha mãe Antonia, que se foi tão cedo, mas cuja presença sempre senti em forma de coragem e inspiração...

AGRADECIMENTOS

A Deus por tantos milagres e tantas vitórias em minha vida.

Aos meus irmãos Roberta e Raphael pelo amor, pelas palavras de apoio e incentivo, por sempre estarem ao meu lado e acreditarem nos meus sonhos.

Ao meu pai Mauro pela força e compreensão em todos os instantes, pelos sacrifícios para que eu alcançasse meus objetivos.

Ao meu noivo Welbert por acreditar em mim incondicionalmente, pelo amor, ajuda e atenção em todos os momentos.

Aos meus sobrinhos amados Rhuan Pablo e Rhyan Pietro, luzes das nossas vidas, por alegrarem os meus dias.

Ao Professor Doutor Rogério Elpídio Chociay pela seriedade, sabedoria e amizade na orientação desse trabalho. Obrigada pela confiança depositada no meu projeto e pelos ensinamentos que permearam cada um de nossos encontros.

Ao Professor Doutor Nelson Luís Ramos pelas sugestões valiosas no Exame de Qualificação.

Ao Professor Doutor Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e à Professora Doutora Norma Wimmer, que compuseram a banca de defesa e muito contribuíram para o enriquecimento desse trabalho.

SUMÁRIO

Introdução	09
1. O <i>primo Basílio</i> e o espaço: breves considerações	13
1.1. <i>O primo Basílio</i> na produção de Eça de Queiroz	13
1.2. <i>O primo Basílio</i> e o espaço: indicações do percurso teórico	21
1.3. A ironia queirosiana e sua manifestação no espaço em <i>O primo Basílio</i>	32
2. Espaço e ambientação em <i>O primo Basílio</i>: funcionalidade e construção	37
2.1. Do espaço à ambientação	37
2.2. Ambientes, móveis e objetos: revelação e construção de sentidos	38
2.3. O “Paraíso”: espaço desdobrado	66
3. Espaço x tempo: confluências e aproximações	73
3.1. Espaços passados em <i>O primo Basílio</i>	73
3.2. Espaços futuros e espaços de devaneio em <i>O primo Basílio</i>	85
3.3. Espaços oníricos em <i>O primo Basílio</i>	92
4. Considerações finais	95
5. Referências bibliográficas	99

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação do espaço em *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Para isso são utilizados os postulados de teóricos como Osman Lins (1976), Gaston Bachelard (1980), Michel Butor (1974) e George Poulet (1992). Mostraremos de que forma essa categoria rompe com o limite de meras descrições permeadas de detalhes e transforma-se num elemento de revelação e, conseqüentemente, de significativa importância para a construção do sentido dessa narrativa. Analisaremos imagens de ambientes e dos móveis e objetos que os decoram, na tentativa de colocá-los como elementos simbólicos e plurissignificativos que permitem, inclusive, que se capte o olhar irônico do narrador perante as questões sociais do final do século XIX. Objetivamos, assim, discutir as diversas definições e funções que o espaço pode receber e por meio de um estudo das imagens que o compõe nessa narrativa queirosiana mostraremos de que forma e com que intensidade a categoria se metamorfoseia e se manifesta sob as mais variadas nuances participando ativamente da construção do conflito dramático.

Palavras-chave: Espaço. Ambiente. Ironia. Revelação. Eça de Queiroz. *O primo Basílio*.

ABSTRACT

This paper proposes an investigation of space *O primo Basilio*, by Eça de Queiroz. For this are used as theoretical postulates of Osman Lins (1976), Gaston Bachelard (1980), Michel Butor (1974) and George Poulet (1992). Show how this category breaks the limit of mere descriptions permeated the details and becomes an element of revelation and therefore of significant importance for the construction of the meaning of this narrative. Environments and analyze images of furniture and objects that decorate them, trying to put them as symbolic elements and plurissignificatives allowing even look that captures the narrator's ironic social issues before the end of the nineteenth century. Our objective, therefore, discuss the various definitions and roles that space and can receive through a study of images that compose this narrative queirosiana show how and with what intensity the category is metamorphosed and manifest itself in many different nuances participating actively in the construction of dramatic conflict.

Keywords: Space. Environment. Irony. Revelation. Eça de Queiroz. *O primo Basilio*.

INTRODUÇÃO

A narrativa constitui um objeto compacto formado por fios que se entrelaçam, se relacionam e se unem, resultando num tecido que nos leva a um todo com sentido próprio e completo (LINS, 1972, p. 64). Entretanto, com os filtros adequados de análise a trama desse tecido pode ser observada em detalhe, tornando possíveis a visualização e o estudo de cada um desses fios, bem como a percepção do modo e intensidade com que incidem uns sobre os outros e se enlaçam para a produção de seu efeito global.

A metodologia de análise, assim, possibilita refletir separadamente sobre cada um desses fios que fazem a trama, permitindo a observação isolada das personagens, do tempo, do narrador, bem como de todos os outros elementos que formam o tecido narrativo. Faz-se necessária, todavia, em todos os momentos, a lembrança de que cada um destes fios é interligado aos demais segundo um princípio organizador, não devendo, pois, ser interpretados como facetas isoladas e estanques.

Partindo dessa questão, nos ateremos, neste trabalho, à análise da obra *O primo Basílio* de Eça de Queiroz, a partir do estudo das imagens que cristalizam um de seus fios: o espaço. A escolha dessa categoria como elemento de análise e ponto de partida se pauta na constatação de que ela apresenta uma relação muito significativa com os temas dessa narrativa, tornando-se essencial ao desenvolvimento e à caracterização das ações das personagens, além de, frequentemente, receber matizes irônicos, muito de acordo, aliás, com um dos traços mais característicos do estilo eçiano, que é a ironia.

Torna-se importante ressaltar que as imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio* abrangem a descrição de ambientes fechados como casas, quartos e salas, bem como dos móveis e objetos que os decoram e, ainda, a descrição de espaços abertos como praças, passeios públicos e avenidas de Lisboa. Objetivamos revelar de que forma e com que

intensidade tais imagens podem ser encaradas como elementos construtores do sentido da narrativa e reveladores de importantes pontos da trama, distanciando-se, assim, da noção de meros cenários que servem de pano de fundo para que os fatos aconteçam.

É imprescindível lembrar que lidaremos com um espaço romanesco e, portanto, ficcional, que nos é proposto pela obra e exige do leitor um deslocamento do local onde se encontra, assim como a consciência de que poderá encontrar imagens que subvertem os conceitos prezados no mundo real e que, muitas vezes, vão de encontro àquilo considerado ideal e aceitável (LINS, 1976).

O primeiro capítulo destina-se a uma discussão acerca do papel da obra *O primo Basílio* na produção de Eça de Queiroz e, ainda, a apresentar o tratamento dado à temática do espaço na ficção. Constitui uma tentativa de apresentar as diversas definições que a categoria pode receber e refletir sobre suas possíveis manifestações, de acordo com postulados teóricos e analíticos de estudiosos como Gaston Bachelard, Osman Lins, Michel Butor e George Poulet. Constatamos, com base nas lições desses mestres, que o espaço se revela na narrativa um terreno fértil, capaz de acumular múltiplos significados e sofrer diversas mutações, de acordo com as variadíssimas tarefas que pode executar dentro de uma obra literária.

Entre os estudiosos mencionados no capítulo 1, Osman Lins, com seu trabalho *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), mostrou-se esclarecedor ao apresentar de que forma o espaço se converte em ambientação e as diversas faces e funções desta na narrativa. Na visão deste teórico, o espaço pode ser encarado como aquilo que é exterior, que circunda as personagens tanto social como fisicamente; seria a plataforma de seus passos, o fundo contra o qual é possível delinear seus perfis, enfim, o cenário onde vivem, podendo, não raras vezes, constituir a fonte da ação. Entretanto, esse mesmo espaço nos é apresentado a partir de recursos literários e estratégias destinadas a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente: a partir desse momento, o espaço deve ser encarado como ambientação.

Como já foi dito, a ironia é elemento constante em grande parte da produção de Eça de Queiroz e muitos estudiosos consideram o recurso da ironia um fator inerente ao seu modo de narrar. Partindo dessa consideração, apresentamos, ainda nesse capítulo, postulados teóricos acerca da produção da ironia e sua manifestação na obra de Eça de Queiroz, uma vez que o recurso também se faz notório nas imagens constitutivas do espaço em *O primo Basílio*, objeto de análise desse trabalho.

Partindo desses pressupostos, o segundo capítulo consiste na análise da forma pela qual o espaço se transforma em ambientação em *O primo Basílio* e o que isso implica para a narrativa. Logo, neste capítulo, são apresentados os recursos narrativos e as estratégias de produção utilizadas pelo narrador na apresentação do espaço e a consequente transformação deste em ambiente. Uma vez apresentado o espaço sob o viés da ambientação, passamos a discutir sobre as diversas manifestações desta em *O primo Basílio*, com base nos conceitos dos teóricos anteriormente apresentados. Analisaremos de que forma nos são apresentadas as imagens espaciais em *O primo Basílio* e nos ateremos ao modo e aos processos utilizados pelo narrador para nos apresentar os ambientes, permitindo que estes possam ser encarados como um microcosmo que se relaciona diretamente com o macrocosmo da narrativa.

O segundo capítulo se destina, portanto, ao estudo da funcionalidade do espaço e da ambientação em *O primo Basílio* e pretende-se expor em que intensidade essa categoria pode, em vários momentos da narrativa, representar o suporte e a moldura das personagens, do narrador e até mesmo do próprio romancista, determinando a perspectiva segundo a qual nos é permitido observá-los e entendê-los.

Entre os fios que se entrelaçam, constituindo a narrativa, espaço e tempo estão ligados de forma mais íntima e intensa, tornando-se indissociáveis. Isso porque o espaço, sem a presença das marcas temporais, perderia os principais elementos que o distinguem: a lembrança e a memória de seus ocupantes, aspectos estes ligados à temporalidade (GULLÓN,

1980). Assim, o terceiro capítulo destina-se à apresentação das articulações entre espaço e tempo em *O primo Basílio*: tem por meta revelar de que modo e por que, no romance em questão, essas categorias se imbricam e se refletem dando vida a personagens que estão, em vários momentos, em busca de um espaço-tempo perdido, emolduradas por ambientes constantemente reorganizados pela memória.

É de suma importância ressaltar que em meio às análises das imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio*, empreendidas, sobretudo, nos capítulos 2 e 3, pretende-se revelar de que modo e em que medida a categoria espacial revela traços da visada irônica do romancista diante de temas centrais da narrativa, assim como diante de questões de seu tempo.

Para isso, são adotados os conceitos de “ironia verbal” e “ironia situacional” propostos por Muecke (1978): a primeira, apresentada por meio de vínculos verbais e gramaticais explícitos e a segunda, latente, perceptível num estado de coisas ou num determinado ambiente, não instrumentalizada por vínculos verbais explícitos, sendo captada pelo leitor e constituída não somente por signos verbais, mas também por sorrisos, gestos, pinturas e músicas, conforme também crê Daghljan (1987).

Ao final, tendo em mente as dificuldades que tivemos em encontrar um maior número de estudos específicos a respeito do espaço tanto na obra queirosiana como a de outros literatos portugueses e brasileiros, pretendemos que esta abordagem do espaço em *O primo Basílio* possa contribuir para o incremento de estudos dessa categoria na ficção em língua portuguesa.

1. *O PRIMO BASÍLIO* E O ESPAÇO: BREVES CONSIDERAÇÕES

1.1. *O primo Basílio* na produção de Eça de Queiroz

Em 1878 é publicado em Portugal *O primo Basílio*, escrito por Eça de Queiroz em New-Castle, onde ocupava o cargo de cônsul. Esse romance:

É, em termos de técnica de ficção, o momento em que o literato se descobre escritor profissional, enquanto vai desenvolvendo, com desembaraço e confiança, um processo romanesco de fundo irônico e seu, por mais que tivesse traduzido e adaptado elementos colhidos em autores estrangeiros, particularmente em Flaubert e Dickens (ROSA, 1964, p.245).

Nessa obra, Eça desvia seu olhar da vida provinciana portuguesa, retratada em *O Crime do Padre Amaro*, e sob a rubrica de “episódio doméstico” retrata e analisa a constituição e o funcionamento de uma família burguesa assim definida pelo próprio romancista em carta endereçada a Teófilo Braga: “família lisboeta, produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e mais tarde ou mais cedo, centro de bombachata” (QUEIROZ, 1945, p.101).

Partindo desse princípio, Eça reúne, em *O primo Basílio*, personagens distintas, que representam as diversas facetas da sociedade, e ao delinea-las, definindo seus caracteres, tece severas críticas à sociedade contemporânea:

A mulher, o marido, a criada e o primo sedutor estão no centro da intriga. O casamento foi para Luísa um expediente de vida, uma forma de se libertar das servidões da vida de solteira. Não a liga ao marido uma afeição séria, falta-lhe a preparação para um trabalho responsável, a sua imaginação na

ociosidade é alvoroçada pelas leituras românticas e pelas confidências de uma amiga useira em aventuras. O primo Basílio, que é um desfrutador, encontra o terreno preparado. À volta deste núcleo há figuras significativas de outros vícios da vida portuguesa. É um deles o conselheiro Acácio, em que Eça pretende representar a incapacidade mental dos dirigentes políticos do país. Outro, Ernestinho, o representante da vacuidade e futilidade dos meios literários de Lisboa. A figura mais poderosa do romance é porventura a criada Juliana dominada pelo ódio contra a patroa: arde nessa paixão como certas personagens de Balzac (SARAIVA, 1966, p.247).

Ferreira (1966, p.1033-1034) considera que Eça, percorrendo a América, residindo na Inglaterra e nutrindo grande afeição pela França, descobria em seu país somente pobreza e injustiças, o que lhe despertava reações e repulsas. O resultado de tais sentimentos é uma notabilíssima obra em que proliferam agressões aos hábitos burgueses na segunda metade do século XIX. Ao se referir a Eça, o crítico ressalta também que “sua luneta irônica rebuscava com voluptuosidade o pandilha, que ele expunha com sorrisos de mofa como exemplar típico das coisas lusitanas” (1966, p. 1033).

Dessa forma, Eça procura traçar um panorama da vida portuguesa de sua época, ou de pelo menos uma parte dela, objetivo esse que se manifesta pela primeira vez, na produção do autor, nos textos que compõem as *Farpas*, espécie de crônicas sociais e literárias escritas juntamente com Ramalho Ortigão entre junho de 1871 e outubro de 1872. A parte escrita por Eça foi reunida em 1890 com o título de *Uma campanha alegre*, em dois volumes, e revela severas críticas à literatura contemporânea, na sua visão, imoral e superficial, bem como a diversos outros aspectos sociais e culturais da vida portuguesa.

Para Lins (1964, p. 47) as *Farpas*, literariamente, “constituem o que se poderia chamar de livro nu. E não é um nu artístico; é o nu puro e simples, o que causa um certo escândalo quando não se está suficientemente preparado para enfrentá-lo”.

Esse olhar crítico diante dos problemas de seu tempo, assim como um espírito demolidor e irônico, que tão bem se manifestam nos textos que compõem as *Farpas*, continuariam a permear os romances de Eça e norteariam, sobretudo, aqueles escritos entre 1857 e 1887.

Neste período, o escritor encontra-se convertido aos preceitos do Realismo, escola assim definida por ele em 1871, numa conferência no Cassino lisbonense, momento em que já é perceptível sua possível inclusão num movimento de reforma literária:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando a inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. – Por outro lado, o Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; – o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houve de mal na nossa sociedade (QUEIROZ apud SARAIVA e LOPES, 1974, p. 960).

É possível afirmar, por conseguinte, que as *Farpas*, na medida em que representam um quadro da sociedade e retratam um panorama da Família, da Política e da Literatura da época, já continham, em esboço, os temas de um romance panorâmico de costumes.

Assim, a série de romances queirosianos inspirada com o objetivo de montar um painel da vida portuguesa de seu tempo e de tornar concreta a visão esboçada nos textos das *Farpas*, inicia-se com *O crime do Padre Amaro* (1875), em que o meio pequeno-burguês de uma cidade provinciana, especialmente seu setor clerical, é estudado; tem sequência com *O primo Basílio* (1878), e culmina com a publicação de *Os Maias* (1888), romance no qual se analisa o meio aristocrático de Lisboa, onde circulam artistas, escritores, velhas famílias fidalgas e membros da grande burguesia liberal (SARAIVA 1966, p. 243).

Lins (1964, p.46) reitera que os romances de Eça já estão previamente delineados nas crônicas escritas durante sua mocidade, ainda “com a mão do panfletário” e esclarece que o tema central de *O primo Basílio*, por exemplo, já havia sido esboçado numa reflexão sobre o adultério, assim como o perfil de sua protagonista já havia sido apresentado num dos textos que compõem as *Farpas*, no qual se lê:

Uma menina portuguesa, não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta e suspensa, fica no meio da vida, com os braços caídos. Perante um perigo, uma crise da família, uma situação difícil, rezam. Têm a fé abstrata que só Deus as pode inspirar, dar-lhes a decisão, a idéia precisa: mas terminam quase sempre por seguir o conselho da criada (QUEIROZ, 1946, p.122 apud LINS, 1964, p.46).

O perfil traçado acima vai, pois, ao encontro daquilo que Luísa representa em *O primo Basílio*: a mulher que usufrui de restrita vida social, envolta numa rotina de marasmos, vítima de uma educação que a leva a render-se a leituras românticas e a consequentes momentos de escapismos, conforme declara o próprio Eça na já citada carta a Teófilo Braga, na qual apresenta uma definição sumária da personagem:

[...] a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já não o tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. [...] (QUEIROZ, 1965, p. 101).

Assim como Luísa, as demais personagens de *O primo Basílio* também representam tipos sociais facilmente identificáveis e personificam uma série de características ou até

mesmo uma instituição social, conforme o próprio autor evidencia numa passagem do romance, na qual a personagem Julião se despede dos amigos:

No meio da escada Julião parou, e cruzando os braços:

— Ora aqui vou eu entre os representantes dos dois grandes movimentos de Portugal desde 1820. A Literatura — e cumprimentou Ernestinho — e o Constitucionalismo! — e curvou-se para o Conselheiro. Os dois riram lisonjeados. (p.309)¹

Eça revela, ainda, a Teófilo Braga, crer no carácter revolucionário de *O primo Basílio* e diz enxergar no romance uma maneira de atacar as falsas bases da sociedade. Contudo, os recursos utilizados pelo romancista para alcançar esse objetivo foram alvos de críticas, na época, especialmente por parte daqueles que viam certo exagero e conseqüente deformação na caricaturização das personagens e dos costumes. Além disso, “procurou-se identificar *O primo Basílio* como um pastiche de *Madame Bovary*. E ninguém quis anotar que, apesar de todas as aproximações, Eça sempre permaneceu o próprio Eça” (LINS, 1964, p.58).

Entre as diversas críticas ao romance *O primo Basílio* coube a primazia ao artigo escrito por Ramalho Ortigão e publicado na imprensa portuguesa em 22 de fevereiro de 1878. O escritor confessou ter lido a obra com sofreguidão e, não obstante tenha se mostrado favorável ao romance do amigo e elogiado seu estilo, apresentou algumas ressalvas. Considerou, por exemplo, que Basílio apresenta incongruências em sua construção, haja vista que seu comportamento devasso vai de encontro à postura de um homem de negócios. Além disso, considera precária a apresentação do meio social lisboeta e sua possível influência no comportamento de Luísa (NASCIMENTO, 2008, p.18).

Todavia, as mais severas críticas de Ramalho são direcionadas às cenas do “Paraíso”:

¹Neste trabalho, serão apresentados trechos da obra *O primo Basílio*, 20ª edição, datada de 1998, que serão seguidos somente do número da página em que se encontram.

As cenas de alcova são reproduzidas na sua nudez mais impudica e mais asquerosa. As páginas que as retratam tem as exalações pútridas do lupanar, fazem na dignidade e no pudor largas manchas nauseabundas e torpes, como as que põem nos muros brancos os canos rotos. [...] Queirós, atribuindo a um trabalhador valoroso a mórbida corrupção peculiar da luxúria imaginativa, sutilizadora, estafada, um tanto físico, dos homens de prazer, confundiu e obscureceu um pouco o enunciado do seu interessante problema (ORTIGÃO apud NASCIMENTO, 1998, p.160 - 161).

As palavras de Ramalho inauguraram a polêmica em torno de *O primo Basílio* e podem ter contribuído para o sucesso editorial do romance, já que este passou a ser vorazmente lido, além de permearem as primeiras páginas dos principais jornais da época diversos comentários sobre a obra.

Também Machado de Assis, utilizando o pseudônimo de Eleazar, publica no jornal brasileiro “O Cruzeiro” suas impressões sobre *O primo Basílio*, datadas de 16 e 30 de abril de 1878. As palavras do crítico e escritor evidenciam uma postura desfavorável ao romance em questão e revelam discordância com diversos recursos utilizados por Eça na construção da narrativa, pois crê que nesta “o incidente domina o essencial; a sensação física, essência da composição, sobrepõe-se à verdade psicológica, a ponto de a eliminar; a dor moral não existe” (ROSA, 1964, p.173).

O cerne da discussão de Machado estava, sobretudo, na construção da personagem Luísa, pois cria que seu vazio interior desencadearia as demais deficiências do romance:

[...] a Luísa, força é dizê-lo – a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação idealizada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos ou músculos, não tem mesmo outras coisas; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda a consciência (ASSIS, 1964, p. 159).

Machado considera, assim, que Luísa não seria capaz de atrair a atenção dos leitores e nem despertaria comoção, justificando que faltam à personagem elementos catárticos, sejam eles de rebeldia ou de arrependimentos: “Luísa não tem remorsos, tem medo” (ASSIS, 1964, p. 163).

Além de considerar incongruente e falha a construção de Luísa, o crítico brasileiro acusou Eça de apelar para o imprevisto, de inventar arbitrariamente certos episódios (como o do roubo das cartas) e de radicalizar os preceitos do Realismo.

Lins (1978, p.112-116) discorda das palavras dispensadas por Machado ao romance de Eça e considera que o romancista português, não crendo no livre arbítrio do homem e sim no determinismo das causas, utiliza o imprevisto a serviço deste, ou seja, como uma forma de resolver uma situação determinada por outros fatores. Luísa, na visão do crítico, não representa um ser ausente de caráter, mas sim alguém com duas personalidades: a sua própria, que não aflorara e é vislumbrada pelo leitor por meio do desenrolar dos fatos e uma outra, artificial, moldada por fatores externos, cuja queda simboliza a insatisfação da burguesia diante da própria realidade, bem como o vago desejo de aventurar-se e fugir à própria condição. Já Nascimento (2008, p.133) considera que:

Os aspectos que mais incomodavam Machado de Assis no romance de Eça de Queirós – a hipertrofia do acessório, em prejuízo do essencial, a ausência de vínculos necessários entre as partes, o enredo impulsionado pela interferência sistemática do narrador na fábula – tornaram-se questões de importância muito reduzida ou nula nas expressões vanguardistas do novecentos.

É possível dizer, assim, que as críticas de Ramalho Ortigão e Machado de Assis, dois verdadeiros marcos na história literária de Eça de Queiroz, que implicaram, inclusive, réplicas do romancista, não contribuíram para uma visão negativa de *O primo Basílio* na produção

queirosiana, pois o que se sobressai é a visão, com a qual concordamos, desse romance como uma obra que atende fielmente aos preceitos de sua escola e onde afloram, com magnitude, o olhar irônico de Eça diante das coisas de seu tempo e a busca pela verdade por trás das aparências. Nesse processo, emerge, com graça e clareza, o estilo do romancista português, seguido por tantos outros escritores, já que depois de sua obra a “arte de escrever em língua portuguesa foi coisa diferente do que era antes, porque sua visão plástica da vida e a sua maneira de compreender os valores dela incorporaram-se na consciência nacional” (FIGUEIREDO, 1960, p.438).

Saraiva e Lopes (1974, p. 968) esclarecem que Eça recebeu dos mestres da arte realista, sobretudo de Flaubert, técnicas de notação impressionista dos ambientes e soube desenvolvê-las com primor, ciente de que no romance realista existe uma interação entre o ambiente físico e o ser que o ocupa, de modo que o espaço pode variar de acordo com a percepção humana, ou seja, ele se modifica de acordo com o estado de espírito das personagens. E prossegue:

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, termo que aproxima o realismo flaubertiano de uma escola afim de pintura. E assim a adjetivação e as associações através das quais surge uma descrição, um quadro, uma cena, dão um sentido humano às coisas inanimadas (SARAIVA e LOPES, 1974, p. 968).

Dentro desta perspectiva aberta pela crítica, torna-se realmente importante aprofundar a análise das imagens que constituem o espaço em *O primo Basílio*, na tentativa de verificar como a categoria do espaço atua como elemento fundamental à construção do sentido dessa

narrativa e de que maneira se imbrica com a refinada ironia que constitui uma das marcas peculiares do estilo de Eça de Queiroz.

1.2. O espaço: indicações do percurso teórico

Quando se constrói um discurso, este traz consigo marcas de discursos anteriores, que o sustentam. Assim, o ato de escrever pressupõe a retomada, de forma consciente ou não, de outros textos, de outras vozes. Dessa forma, o dialogismo constitui um dos fundamentos básicos da linguagem e, conseqüentemente, o texto literário, assim como qualquer outro tipo de texto, verbal ou não, não devem ser encarados como totalidades únicas e herméticas. (BAKHTIN, 2001).

Grande divulgadora do pensamento bakhtiano no ocidente, Kristeva (1974, p.64) parte desse preceito basilar do dialogismo e cria o conceito de intertextualidade, vocábulo cuja raiz latina alude ao ato de tecer ou ao entrelaçamento dos fios. Assim, Kristeva (1974) defende a interação entre discursos e considera que “todo o texto constrói-se como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Partindo desses postulados, pode-se afirmar que a intertextualidade é característica inerente de textos das mais variadas esferas e permeia, inclusive, trabalhos de análises literárias, uma vez que estes são atravessados por pressupostos teóricos, ainda que estes não sejam expostos claramente e nem recebam uma seção exclusiva ao seu debate. Tais pressupostos embasam o discurso analítico, constituindo indícios do caminho percorrido pelo autor (FREIRE, 2006, p.07).

Precisamente nesta perspectiva da intertextualidade, tanto sob o ponto de vista da análise como de seu objeto, é de suma importância ressaltar, como posicionamento de crítica

literária, que os pontos teóricos aqui expostos não devem ser encarados como elementos condicionantes de quaisquer estudos literários, nem como sentenças absolutas que devem ser aplicadas a qualquer análise da categoria espacial, uma vez que uma obra literária, embora possa estar sujeita a pressupostos de escola, movimento ou corrente, como era o caso do realismo queirosiano, nunca estará a serviço de teorias de crítica literária, devendo ser estas consideradas, simplesmente, recursos que ampliam a compreensão da obra e/ou caminhos que propiciam leituras mais férteis e proveitosas.

Além disso, é importante observar que não temos a intenção, neste momento, de examinar todas as teorias do espaço narrativo, mas apenas aquelas que, de acordo com nosso objetivo na dissertação, possam fornecer os conceitos operatórios que nortearão a investigação do espaço e suas nuances em *O primo Basílio*.

Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1994), estudo em que examina e valoriza a manifestação do espaço na narrativa, ressalta que a categoria pode alcançar estatuto tão especial quanto outros componentes da narrativa e que embora em certas narrativas, apareça severamente diluído, em outras poderá ser prioritária, fundamental e até mesmo determinante no desenvolvimento da ação. O leitor, ao longo do processo de leitura, vai descobrindo onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes do espaço, qual sua eventual função no desenvolvimento do relato e até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a ornamentar uma situação (DIMAS, 1994, p.16).

Dimas salienta que a categoria espacial ainda não encontrou receptividade sistemática e considera escassa a bibliografia teórica relativa ao assunto, tanto no âmbito estrangeiro quanto no nacional, uma vez que, não obstante a forte adesão do romance brasileiro ao espaço, a nossa crítica pouca atenção tem dispensado ao assunto, privilegiando, por exemplo, os temas e as formas narrativas.

Essa rarefação crítica, ponto intrigante na visão de Dimas, é atenuada ante os postulados de Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), obra em que o autor oferece contribuições concretas e especulativas ao estudo do espaço e as suas implicações numa narrativa, além de abordar um aspecto até então não analisado na obra de Lima. Neste ensaio, Osman Lins define espaço como o “exterior”, ou seja, como o cenário onde vivem e interagem as personagens, o fundo contra o qual se delineiam seus perfis equívocos, enfim, como uma categoria de máxima importância no universo ficcional de Lima (LINS, 1976, p.60).

Lins ressalta, entretanto, que, ao ser apresentado por meio de processos conhecidos ou possíveis, cristalizados nos recursos expressivos do autor, o espaço transforma-se em ambiente, que pode se manifestar sob três formas distintas, empregadas isoladamente ou conjugadas. A primeira delas, chamada pelo teórico de *ambientação franca*, caracteriza-se pela introdução simples e pura do narrador; é este que apresenta ao leitor as imagens espaciais e, assim, mesmo que estas sejam mediadas pela presença de uma ou mais personagens, quem fala é o narrador, que pode até mesmo utilizar-se de discursos avaliatórios (LINS, 1976, p.79-80).

Ainda segundo Lins, a segunda manifestação do ambiente, denominada *ambientação reflexa*, é característica das narrativas de terceira pessoa, sobretudo daquelas em que as coisas são percebidas por meio daquilo que se passa no interior das personagens. Dessa forma, a apresentação do ambiente interliga-se com o estado de espírito dos seres que o ocupam, uma vez que advém do relacionamento instaurado entre ambos (LINS, 1976, p.80). E o teórico enfatiza ainda:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e

ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade (LINS, 1976, p.83).

Todavia, *na ambientação oblíqua ou dissimulada*, terceira possível manifestação do ambiente, de acordo com Lins, acontece o contrário. Há a exigência de personagens ativas, pois são as ações destas que norteiam a apresentação do espaço: seus atos desnudam e revelam o que as cerca. Assim, as imagens espaciais não são frutos de blocos descritivos e nem resultam da visão do narrador ou daquilo que jaz no interior das personagens, mas sim das atitudes destas, estando, portanto, emaranhadas com a própria ação, o que torna mais laboriosa sua percepção (LINS, 1976, p.83-84).

É válido ressaltar que uma obra pode mesclar os três tipos de ambientação e que esta pode fazer uso de dois aspectos importantes e interligados: a *ordenação* e a *precisão* dos elementos espaciais. O primeiro diz respeito ao modo como são dispostos os elementos espaciais, se são minuciosamente descritos ou simplesmente nomeados, por exemplo, circunstâncias estas que se relacionam com o segundo elemento, o qual se ocupa do fato de haver (ou não) precisão nas imagens descritivas que permitem vislumbrar o espaço (LINS, 1976, p.85-87).

Ao espaço já convertido em ambiente podemos atribuir, de acordo com Lins, certas funções, porém o teórico chama a atenção para o fato de que estas não devem ser consideradas herméticas e absolutas, uma vez que uma obra literária é constituída por terrenos móveis:

Assim, qualquer estudo literário, por mais profundo que seja — e não importa quão sutil e precioso o instrumental utilizado —, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-

a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos (LINS, 1976, p.96).

Nesta linha de reflexão, embora ciente da dificuldade de apontar implicações exatas não somente para o espaço, mas para qualquer uma das categorias que compõem uma obra literária, Lins apresenta três possíveis funções para o espaço (ambientação).

Primeiramente, considera que este pode funcionar como elemento caracterizador do modo de ser da personagem, sendo geralmente constituído, neste caso, por ambientes restritos como uma casa ou um quarto, cujos móveis, objetos e o modo como estão dispostos revelam as idiossincrasias da personagem e/ou seu estado de espírito. Assim configurado, por estar ligado ao interior das personagens, o espaço pouco fala sobre a ação e de suas imagens emana certa subjetividade, pois resultam de sensações particulares (LINS, 1976, p. 98-99).

O espaço ainda desempenha, na visão de Lins, a função de influenciar psicologicamente a personagem e, como consequência, incide sobre suas ações, constituindo, assim, um espaço que provoca ou propicia a ação. No primeiro caso, a personagem se vê à mercê de fatos que lhe são estranhos e se surpreende com o espaço, que interfere como um “liberador de energias secretas”. Portanto, o espaço provocador da ação está relacionado com o imprevisto e com a surpresa, na medida em que permite emergirem forças parciais ou totalmente ignoradas. Em contrapartida, o espaço influenciador da personagem, e que propicia a ação, relaciona-se com o adiamento: “algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1972, p.101).

A terceira possível função do espaço é a de situar as personagens, não sendo nítida, nesse caso, uma relação entre personagem, ação e cenário. Entretanto, Lins enfatiza que tal espaço não carece de significações, pois, embora desprovido da relação causa/efeito, pode

funcionar como um fértil terreno para a expressão de ironias e/ou para a revelação das condições físicas e morais em que se encontram as personagens (LINS, 1976, p.101-102).

Considerando essas possíveis incidências do espaço (ambientação), Lins empreende uma investigação das imagens que compõem a categoria espacial de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto e apresenta o espaço, nessa obra, como capaz de acumular as funções de alterar a personagem e, modificado por ela, refletir anseios, revelar necessidades e deflagrar questões – anseios, questões e necessidades, que desenvolvem e aprofundam os temas constitutivos da obra (LINS, 1976, p.131).

Não poderíamos deixar de aludir aqui ao estudo de George Poulet acerca da manifestação do espaço nas obras de Proust, denominado *O espaço proustiano* e publicado pela primeira vez em 1963. Neste ensaio, o teórico dedica-se à análise da dialética espaço-tempo e aos paralelismos que tais categorias implicam.

Poulet parte do princípio de que, além de um “tempo perdido”, as personagens proustianas buscam também um “espaço perdido” e o teórico, assim, se empenha em revelar os caminhos percorridos por elas nessa busca incessante, sempre ancorado na idéia de que:

Um ser põe-se à procura de seu passado, esforça-se para reencontrar sua antiga existência. Ora, é desde o primeiro momento da narrativa que essa busca começa: o herói, desperto em plena noite, pergunta-se a que época de sua vida vincula-se esse momento em que recobra a consciência. Momento totalmente desprovido de relação com o resto da duração; momento em suspenso, profundamente angustiante, pois aquele que o vive não sabe literalmente *quando* vive. Perdido no tempo, está reduzido a uma vida completamente momentânea (POULET, 1992, p.13).

Ao colocar em cena diversas e distintas personagens que habitam os romances de Proust, Poulet mostra-se um leitor perspicaz ao caracterizá-las como seres que se impregnam

da atmosfera dos ambientes onde se encontram e ao considerar estes “vestimentas” imprescindíveis para que não se tornem meras abstrações. A consequência dessa incorporação, de acordo com Poulet, é que, ao serem invocadas, as personagens trazem consigo imagens dos espaços que habitaram sucessivamente e eis que se concretiza, logo, um imbricamento entre tempo e espaço (POULET, 1992, p.30-31).

Poulet explicita, enfim, a relevância da categoria espacial na constituição das personagens proustianas e assevera, sobretudo, sua articulação com o tempo, relacionamento este que implica seres em uma busca de um espaço-tempo, uma vez que ambos são justapostos e se alteram mutuamente, concretizando, inclusive, uma espécie de metamorfose:

Não posso me encontrar nesse e naquele lugar senão em tempos diferentes, como não posso estar ausente de um e de outro ao mesmo tempo. De modo que a unidade do tempo prevalece sobre a pluralidade do espaço, assim como a unidade do espaço prevalece sobre a pluralidade do tempo (POULET, 1992, p.52).

Além de Poulet, Joaquim Alves de Aguiar também se dedicou ao estudo do espaço em *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava* (1998), obra em que apresenta e analisa espaços habitados por Pedro Nava, entre os quais a casa, a escola, o trabalho, a rua, cujas imagens permeiam consideravelmente as obras de cunho memorialista do autor. A partir de tais análises, Aguiar evidencia a possível contribuição de tais ambientes à formação pessoal do autor e desvenda, ainda, a dimensão que adquirem no conjunto de sua produção, uma vez que “Nava é um escritor tremendamente ‘espacializado’. É pela reconstituição do espaço que ele faz voltar o tempo” (AGUIAR, 1998, p.202).

Entre os pertinentes pontos referentes à constituição do espaço, discutidos por Aguiar, neste estudo, destaca-se a importância atribuída à casa de infância de Nava, cujas imagens são frequentes na maioria das narrativas desse autor, sobretudo, em *Baú de ossos* (1978):

[...] entramos com ele na sala de visitas e na sala de jantar, subimos a escada rumo aos quartos do piso superior e, por fim, vamos aos fundos do sobrado, ao quintal, que dava para a beira do rio, justamente o rio Comprido. A casa parece ser o protagonista da narrativa, vai sendo mostrada aos poucos, desenhada, como se desenham os contornos de um personagem central (AGUIAR, 1978, p.52).

A partir de tais observações, Aguiar conclui que este ambiente representa, pois, um elemento incisivo no processo de rememoração empreendido por Nava, processo este que culminaria na produção de suas obras memorialistas. São as recordações desse espaço, da sua decoração e das pessoas que nele transitavam que permitem ao escritor mineiro rememorar sua infância (AGUIAR, 1998, p.62).

Pode-se dizer, ainda, que Michel Butor, com o ensaio “O espaço no romance”, na obra *Repertório* (1974), consolida-se também como um importante nome no âmbito dos estudos espaciais. A relevância de seus estudos advém, em especial, da aproximação que o teórico defende entre espaço e outras artes que o exploram, entre elas, a pintura:

Instalando seu cavalete ou sua câmara num dos pontos do espaço evocado, o romancista encontrará todos os problemas de enquadramento, de composição e de perspectiva que encontra o pintor. Como este, ele poderá escolher entre um certo número de processos para exprimir a profundidade, e um dos mais claros é a superposição clara de vistas imóveis (BUTOR, 1974, p.43).

Butor (1974, p. 42) assevera a importância dos detalhes e dos pormenores na análise de imagens constitutivas do espaço, denominando “cenário” o conjunto de qualidades próprias de um ambiente. Merece destaque a pertinente definição de espaço romanesco proposta pelo teórico, que o considera como aquele “que se abre diante de nosso espírito”, sendo oriundo da articulação de dois outros espaços: do espaço real (da narrativa) e do espaço onde se encontra o leitor, do qual este deve tomar distanciamento, pois, caso isso não aconteça, o espaço romanesco não emergirá ou não será satisfatoriamente compreendido (BUTOR, 1974, p.40).

Finalmente, citamos o trabalho desenvolvido por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1980). Neste ensaio, o filósofo contesta preceitos da Psicanálise e, por meio de uma fenomenologia da imaginação, empreende aquilo que define como topoanálise: “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima” (BACHELARD, 1980, p. 24).

Assim, Bachelard desvela em que medida e em que intensidade imagens poéticas de espaços, sobretudo, espaços comuns e felizes, acarretam devaneios e constituem ambientes inolvidáveis na vida de um ser, entre os quais se destacam imagens de casas, que são, na visão do teórico, instrumentos de análise para a própria alma humana, já que, ao se recordar das casas que habitara no passado, o ser reflete sobre si mesmo.

Dessa forma, o estudo empreendido por Bachelard revela a casa como um elemento privilegiado na topoanálise, pois: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1980, p.22).

Bachelard ressalta que as imagens de uma casa, inclusive aquelas que revelam ambientes simples ou até mesmo inóspitos, carregam consigo um alto grau de intimidade e, muitas vezes, emanam sensações de proteção e confiança. Contudo, o teórico chama a atenção

para aquilo que seria, na sua visão, o benefício mais precioso da casa: propiciar momentos de devaneios e, conseqüentemente, unir passado, presente e futuro:

[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio (BACHELARD, 1980, p.23).

A casa funcionaria, pois, como um elo entre os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, processo no qual o devaneio tem papel primordial. Como consequência, eis que surge um ser seguro e “situado”, já que sem a casa o homem não passaria de um ser atirado ao mundo.

Refletindo sobre a relevância da casa na vida do homem, Bachelard enfatiza que suas colocações não se referem a simples formas geométricas, pois o espaço habitado transcende o espaço físico e inerte se o tomarmos como “um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade” (BACHELARD, 1980, p.50).

Após dedicar-se ao estudo da casa, Bachelard analisa imagens daquilo que seria, na sua visão, “a casa das coisas”: gavetas, cofres e armários, cujas fechaduras trazem consigo uma espécie de “estética do escondido”. O teórico crê que esses elementos podem ser lidos e desvendado caso se empregue instrumentalmente a imaginação criadora:

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses

“objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1980, p.70).

Neste consistente ensaio, Bachelard se atém, ainda, à análise de imagens de conchas e ninhos, definidos pelo teórico como “os dois refúgios do vertebrado e do invertebrado”, espaços que implicam proteção e aconchego ao mesmo tempo em que suscitam em nós uma primitividade:

Com os ninhos e com as conchas, multiplicamos, sob pena de abusar da paciência do leitor, as imagens que acreditamos ilustrar, sob formas elementares talvez imaginadas demasiadamente a distância, a função de habitar. Sentimos que existe nesse ponto um problema misto de imaginação e de observação. O estudo positivo dos espaços biológicos não é, efetivamente, nosso problema. Queremos simplesmente mostrar que desde que a vida se abriga, se protege, se cobre, se esconde, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido (BACHELARD, 1980, p. 105).

A poética do espaço engloba também a relevância de imagens de cantos, partindo do princípio de que “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa” (BACHELARD, 1980, p.108).

Bachelard dá sequência às suas reflexões apresentando a dialética do “grande” e do “pequeno”, representados pelos signos da “imensidão” e da “miniatura”, e, ao mesmo tempo, dá um valor ontológico às imagens, dissertando sobre a dialética interior x exterior e analisando as metáforas advindas de uma “fenomenologia do redondo”, conceito este que se afasta do âmbito geométrico, pautando-se na incidência do uso da imaginação criadora.

Pode-se dizer, portanto, que os pressupostos de Bachelard neste ensaio representam um olhar diferenciado sobre o espaço, já que analisa imagens espaciais, a princípio, simplistas, e transforma-as em símbolos de dimensões consideráveis na vida de um ser, na medida em que mantêm estreitos laços com a imaginação, com a memória e com o próprio tempo.

Pelo corpo teórico exposto sobre o espaço, que consideramos suficiente para os nossos propósitos na presente dissertação, percebe-se que enveredar pelos caminhos do espaço significa adentrar um caminho amplo e diversificado. Essa tarefa adquire uma dimensão ainda maior ao se analisar a composição e a relevância dessa categoria numa narrativa realista queirosiana, cujo refinamento de estilo não nasce de uma só vertente, mas é produto de um jogo de múltiplos procedimentos simultâneos.

1.3. A ironia queirosiana e sua manifestação no espaço em *O primo Basílio*

Embora reconheçamos com facilidade uma passagem irônica, definir ironia implica sucessivas reflexões, na medida em que “quanto mais facilmente aprendemos um fato ou um fenômeno, assumido como ação corrente da nossa linguagem, mais dificuldade temos na sua definição, ou seja, no determinar das características e propriedades que lhe são intrínsecas” (FERRAZ, 1985, p.15).

Além disso, soma-se o fato de que nem sempre são congruentes as informações sobre o processo de construção da ironia, que pode adquirir os mais diversos matizes de acordo com Paiva (1961, p. 03):

Se nela predomina uma feição de alegria amigável, individualiza-se em *humor*; se traduz uma amargura ácida, chama-se então *sarcasmo*; se joga

agudamente com conceitos, recebe o nome de *espírito*; se alia ao burlesco, toma a forma de *facécia*; se recorre à imitação, diferencia-se em *sátira*.

Sintetizando as informações basilares acerca da ironia, chegamos à fórmula resultante do uso mais comum do termo: a ironia significa o contrário do que se diz, processo em que a dissimulação se faz presente e que exige a atribuição de sentidos diversos àquilo que é dito no plano do enunciado. Todavia, Ferraz (1985, p.16-17) alerta que, embora expresse o contrário, ou algo distinto daquilo que se quer afirmar, a ironia permite emergir mais do que aquilo que fica exposto, revelando, não raramente, uma visão crítica e peculiar do mundo.

Daghlian (1987, p.06) considera que, “embora se encontrem comentários irônicos na música e a ironia seja um aspecto preponderante das artes dramáticas, é na literatura que ela se manifesta com maior vigor” e esclarece os possíveis motivos que colocam o autor numa posição irônica:

Em primeiro lugar, para escrever bem, ele deve ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, idealista e realista, emotivo e racional, inconscientemente inspirado e consciente de sua arte. Em segundo lugar, sua obra pretende ser o mundo, mas não passa de ficção. Finalmente, ele sente a obrigação de dar uma visão completa e verdadeira da realidade, sabendo que isto é impossível, pois a realidade é vasta demais, cheia de contradições e em constante transformação de modo que até mesmo um relato verdadeiro seria falso logo depois de concluído (DAGHLIAN, 1987, p.10).

Já Brait (1996, p. 34) acredita que “a ironia é alçada à condição de expressão de uma atitude do espírito, determinada basicamente pelas idiossincrasias dos escritores e por seus pontos de vista sobre o mundo”, constituindo aquilo que Muecke (1978) define como “ironia situacional”, “ironia do mundo”, “ironia não-verbal” ou, ainda, “ironia referencial”, que tem

como princípio básico a recusa da estrutura comunicativa como condição fundamental da ironia, uma vez que existiria a ironia das coisas, das situações, dos seres, do destino.

Segundo Muecke (1978) a ironia situacional se diferencia do conceito de “ironia verbal” já que nesta os vínculos verbais e gramaticais explícitos, assim como a estrutura e a intenção comunicativas, são indispensáveis para a produção da ironia. Daghljan (1987, p. 206) lembra que a ironia situacional também pode ser considerada uma ironia comportamental, pois o ironista pode se servir de outros meios, além da palavra, para transmitir significados, entre eles, sorrisos, gestos, pinturas ou músicas.

Embora Muecke (1978) faça uma distinção sistemática entre “ironia verbal” e “ironia situacional”, é necessário esclarecer que ambas se imbricam e representam somente modos diversos na comunicação e na consolidação do processo irônico. Assim, esses dois tipos de ironia se aproximam e interagem, na medida em que têm um objetivo comum: transmitir significados.

A ironia pressupõe, logo, um ato de comunicação e envolve, dessa forma, um emissor, uma mensagem e um receptor. Como consequência, o processo se relaciona diretamente com a linguagem, exigindo do emissor irônico a consciência e o conhecimento dos recursos lingüísticos utilizados. Vale lembrar que cabe ao receptor manifestar também essa consciência lingüística crítica, e, assim, ambos devem apresentar pleno domínio da convenção da formulação irônica para que o discurso irônico seja assim reconhecido (FERRAZ, 1989, p. 20-22).

No processo de ironia se faz presente, muitas vezes, uma incongruência entre enunciado e enunciação, uma vez que, segundo Paiva (1961, p. 03) a ironia é “o processo de criação *per contrarium*, a figura de retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem”. Sendo o discurso literário plurissignificativo e carregado de conotação, o leitor torna-se peça-chave na apreensão da ironia: cabe a ele

verificar essa incongruência, decodificar recursos linguísticos e atribuir-lhes carga semântica, visto que a escolha de certos vocábulos e a utilização de determinadas figuras de linguagem não são aleatórias e cristalizam as intenções artísticas do escritor, conforme postula Correia (2008, p. 78):

[...] a ironia tem por base a dissimulação irônica que perpassa através de um duplo plano, permitindo ao escritor transcender a própria criação literária e por ela fundamentar não um anseio existencial, mas também o seu estilo e até o seu estatuto ideológico.

Entretanto, a apreensão da ironia na literatura não deve se ater apenas a análises estilísticas, na medida em que devem ser considerados também a realidade subjacente ao discurso narrativo e os indícios que aludem ao contexto da obra, ou seja, ao exterior do texto. A relevância do “exterior” no processo irônico resulta do fato de que a intenção irônica do autor pauta-se, muitas vezes, na denúncia da essência do “real”, já que a ironia “diz sempre uma determinada visão da realidade” (FERRAZ, 1985, p.29).

É exatamente essa intenção irônica que se manifesta em *O primo Basílio*, pois os recursos irônicos constituem os grandes aliados de Eça de Queiroz na tentativa de apresentar um panorama da sociedade lisboeta da época e a ironia acaba, portanto, traduzindo seu olhar perante as questões sociais e até mesmo literárias daquele tempo:

A presença da ironia foi encarada como um meio para alcançar a beleza de uma arte superior equilibrada e harmoniosa, onde a conjugação entre positivismo e idealismo se revestia de suprema importância como processo para ver a verdade. Eça conseguiu desenvolver esse sutil através da manifestação artístico-literária da ironia (CORREIA, 2008, p. 69).

É importante lembrar que a ironia constitui um dos traços mais marcantes de toda a produção literária de Eça e é assim definida por Mário Sacramento, que no ensaio *Uma*

Estética da Ironia (1945) analisa as nuances da ironia na obra queirosiana: “longe de constituir uma quebra na sua estética realista lhe é o motor; sem a ironia nunca seria Eça um artista realista [...]” (SACRAMENTO, 1945, p. 102).

O mesmo autor considera ainda que a ironia não pode ser encontrada somente nos escritos de Eça e se manifestava na sua própria visão do mundo, pois o escritor “aprendera depressa a dissimular, a perspicácia em descobrir a falsidade sob as aparências da verdade viera-lhe precocemente, alimentada por um sentido que nele despertava aconselhando-o à defesa” (1945, p. 28).

Pode-se dizer, assim, que o olhar irônico de Eça é determinante para a produção de *O primo Basílio*, tendo em vista que as críticas à sociedade da época e à escola literária anterior, cernes da obra, são tecidas pelo viés da ironia, que se manifesta, inclusive na própria construção das personagens e na sua relação com o espaço, tema dessa dissertação. Temos, nessa narrativa queirosiana, tanto a presença de ironias verbais, flagradas nos diálogos, na própria construção linguística, oriundas de vínculos verbais explícitos, como a presença de ironias situacionais, visíveis nas situações conflitantes que norteiam a trama, na construção das personagens, nos seus costumes e falas.

Vemos, pois, que a construção da ironia nas imagens construtoras do espaço em *O primo Basílio* se pauta, em alguns casos, naquilo que Daghljan (1987, p. 12) considera elemento imprescindível a qualquer tipo de ironia: “o contraste entre uma aparência e uma essência”, pois é comum na narrativa a sugestão de imagens espaciais indo de encontro àquilo vislumbrado nas ações das personagens em cena. Em contrapartida, em outros momentos da narrativa, é justamente o contrário é percebido: a ironia se manifesta justamente por uma aproximação entre as imagens dos ambientes e as ações dos seres colocados em cena.

Consideramos, portanto, que o espaço em *O primo Basílio*, além de constituir uma categoria fértil e plurissignificativa, reveladora dos principais temas e conflitos que norteiam a

narrativa, como veremos no capítulo seguinte, mostra-se também um terreno onde se manifesta o olhar crítico de Eça de Queiroz diante das questões de seu tempo e da própria literatura, olhar esse expresso pelo viés de uma ironia que, majestosamente, ocupa um sólido posto em grande parte de sua produção realista e auxilia-o no processo de descobrir a verdade por trás das aparências.

Deste modo, considerando os pontos teóricos apresentados nesse capítulo e ancorados, sobretudo, nas possibilidades oferecidas pela própria obra, iniciaremos a análise das imagens constitutivas do espaço em *O primo Basílio*, com o intuito de desvelar a contribuição deste ingrediente narrativo para a construção do sentido da narrativa, revelando, ainda, de que forma e com que intensidade o olhar irônico do narrador se faz presente nessa categoria e contribui para a cristalização de uma visão crítica da realidade do final do século XIX.

2. ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO EM *O PRIMO BASÍLIO*: FUNCIONALIDADE E CONSTRUÇÃO

2.1. Do espaço à ambientação

Em uma definição bastante genérica, espaço pode ser entendido como aquilo que circunda a personagem, o local em que ela se insere, ou seja, aquilo que nos permite situá-la fisicamente, podendo constituir-se de ambientes fechados, bem como de grandes cenários abertos, tais como ruas, parques, praças e avenidas.

O espaço em *O primo Basílio*, objeto de análise deste trabalho, nos é apresentado por meio de imagens de casas, quartos, salas, ambientes comerciais, assim como dos móveis e objetos que se encontram nestes locais. É preciso ressaltar que essas imagens espaciais, por meio do discurso do narrador e de suas estratégias de enunciação, geram seu próprio discurso e se revelam palpáveis, adquirindo, inclusive, a capacidade de revelar os seres que nelas estão situados, desnudando seus ideais, obsessões, sonhos e perspectivas.

Dessa forma, as imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio* fazem emergir aquilo que Osman Lins (1976 p. 77) define como ambientação: “conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” e ainda “revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição simples e pura, tece ordenadamente espaço, personagem e ação”. (p.85)

Justifica-se, portanto, neste trabalho, o uso também do termo “ambiente”, pois “os personagens não estão somente ligados a suas aparências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre” (POULET, 1992, p. 30).

Entre as imagens que constituem, portanto, os ambientes fechados em *O primo Basílio* destacam-se, sobretudo, as de casas e as de salas, uma vez que estes são elementos recorrentes

na narrativa, permitindo-nos situar as personagens, depreender suas personalidades, bem como servir de viés para que os principais temas abordados por Eça de Queiroz, nesse romance, possam emergir. Assim, podemos dizer que as imagens de casas e quartos em *O primo Basílio* rompem com o limite de meros espaços físicos por onde circulam as personagens, na medida em que são repletas de significados e contribuem para a construção do sentido da trama, ou seja, “as personagens que nos falam ou das quais nos falam estão ‘em algum lugar’, e é tudo” (BUTOR, 1974, p.42).

2.2. Ambientes, móveis e objetos: revelação e construção de sentidos.

Logo no início de *O primo Basílio*, após uma breve descrição física de Luísa, o narrador nos apresenta a sala de jantar da casa da personagem:

A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo; fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa, uma vaga *quebreira* amolentava, trazia desejos de sestas, ou de sobras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água; nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente. (p.15 - grifo nosso) ²

Temos, nessas imagens, aquilo que Lins (1972) chama de ambientação franca, pois, a partir de sua própria voz, o narrador, pura e simplesmente, revela o cenário em que as

²Nos trechos extraídos de *O primo Basílio*, alguns vocábulos serão sublinhados a fim de que se enfatize a carga semântica que adquirem dentro da obra. Objetivamos, assim, reforçar aquilo que tais vocábulos implicam na análise da categoria espacial nesse romance de Eça de Queiroz.

personagens estão inseridas. Note-se que, por meio dos termos grifados, é possível depreender a atmosfera de monotonia e ociosidade que circunda Jorge e Luísa, atmosfera esta que pode, em certo momento, contribuir para que Luísa pratique o adultério, conforme veremos adiante.

Por outro lado, o narrador anima o espaço ao mencionar que a sala “alegrava”, e animizações análogas estão presentes em grande parte das imagens espaciais em *O primo Basílio*. Segundo Paiva (1961, p. 86) esse processo:

É uma forma de personalização que consiste em fazer participar as coisas de uma vida que é exclusiva do homem. Antes de ser um processo literário expressivo, é, como a linguagem figurada, uma necessidade e um fenômeno natural.

[...]

[...] realismo, lirismo e animização confluem muitas vezes, ainda que isso pareça, à primeira vista, contraditório.

Esse recurso não aparece somente em *O primo Basílio* e permeia grande parte das obras de Eça de Queiroz, deslocando-se para objetos humildes e cotidianos e fazendo-os atuar comicamente como projeções caricaturais dos seres humanos que se movem entre eles, quase sempre, com intenção e efeitos irônicos (DA CAL, apud PAIVA, 1961, p.88).

Lins (1972, p. 139) concorda que, na análise da constituição do espaço em uma narrativa, a presença da animização deve ser considerada e enfatiza que sua presença não é, na maioria das vezes, aleatória, podendo, inclusive, ter como funções fazer as coisas se aperceberem das pessoas e/ou fazer as coisas se relacionarem entre si, como veremos adiante.

Sendo assim, nos dedicaremos aqui, especialmente, à manifestação desse processo nas imagens que compõem o espaço no romance em questão, na tentativa de revelar a animização como um elemento que contribui para a construção de um espaço irônico, enriquecedor e revelador de sentidos.

Após um encontro casual, Julião e Sebastião adentram uma confeitaria, apresentada por meio de uma ambientação franca:

Na vidraça, por trás deles emprateirava-se uma exposição de garrafas de malvasia com os seus leitreiros muito coloridos, transparências avermelhadas de gelatinas, amarelidões enjoativas de doces e ovos, e queques de um castanho-escuro tendo espetados cravos tristes de papel branco ou cor-de-rosa. Velhas natas lívidas amolentavam-se no oco dos folhados; ladrilhos grossos de marmeladas esbeiçavam-se ao calor; as empadinhas de marisco aglomeravam as suas crostas ressequidas. E no centro, muito proeminente numa travessa, enroscava-se uma lampreia de ovos, medonha e bojuda, com o ventre de um amarelo ascoroso, o dorso malhado e arabescos de açúcar, a boca escancarada; na sua cabeça grossa esbugalhavam-se dois horríveis olhos de chocolates; os seus dentes de amêndoa ferravam-se numa tangerina de chila; e em torno do monstro espapado moscas esvoaçavam. (p.102)

Essas imagens descritivas da confeitaria denotam a animização dos elementos expostos no balcão, estes se relacionam e parecem interagir, permitindo ao leitor depreender a atmosfera do local. A escolha de cada signo, os adjetivos disfóricos que são a estes atribuídos e a interação propiciada pela animização permitem classificar negativamente essa atmosfera e pode-se dizer que, por meio da apresentação desse espaço, fica clara a intenção do narrador de transmitir a impressão de um estabelecimento degradado e pouco atrativo.

Portanto, a animização dos elementos da confeitaria constitui um caminho encontrado pelo narrador para que sejam tecidas críticas à vida lisboeta, pois o estabelecimento representa um ponto de encontro de grande parte da sociedade e apresentá-lo como um ambiente degradado implica criticar também os hábitos dessa sociedade e aquilo que Lisboa lhe oferece.

Situação análoga ocorre na apresentação da casa de Vitória Soares, amiga de Juliana, que a orienta no processo de chantagens contra Luísa e que já havia exercido a função de inculcadeira:

Exercia-a numa sala esteirada, com mosquiteiros de papel pendentes do teto encardido, alumiada por duas tristes janelas-de-peito. Um vasto sofá ocupava quase a parede do fundo; fora decerto de repes verde, mas o estofado comido, remendado, tinha agora, sob largas nódoas, uma vaga cor parda; as molas partidas rangiam com estalidos melancólicos; a um dos cantos, numa cova que o uso cavara, dormia todo o dia um gato; e um dos lados da madeira queimada revelava que fora salvo de um incêndio [...].

[...]

O ar abafado tinha um cheiro complexo, indefinido – em que se sentia a cavalaria, a graxa e o refogado [...].

Defronte da sala abria-se um quarto que deitava para o saguão, por cuja portinha verde se viam às vezes desaparecer dorsos respeitáveis de proprietários, ou caudas espalhafatosas de vestidos suspeitos. (p.160 – grifo nosso)

Essa descrição, permeada da animização dos elementos físicos, cumpre o objetivo de situar a personagem e, ao mesmo tempo, revela um ambiente precário e degradado. Por meio deste, é possível inferir a situação de miséria em que vivia a amiga de Juliana e fica clara a intenção irônica do autor na escolha de seu nome, Vitória Soares, isso porque as imagens revelam que a mulher não alcançara vitórias em sua vida.

Os termos em destaque no excerto revelam a denúncia de comportamentos suspeitos de pessoas da sociedade, as quais frequentam espaços, na maioria das vezes, descritos por meio de imagens negativas. Como forma de ilustrar essa assertiva, pode ser citada a descrição do teatro frequentado pelas personagens, na qual se sobressai o uso de expressões negativas,

destacadas abaixo, para apresentar os costumes dos seres que ali se encontram e a atmosfera de monotonia que pairava no local:

[...] aqui e ali, nalgum camarote, alguma família feia perfilava-se, com cabelos negríssimos carregados de postiços, gozando soturnamente a sua noite de domingo; na platéia, à larga nas bancadas vazias, pessoas avermelhadas e inexpressivas escutavam com um ar encalmado e farto, limpando a espaços, com lenços de seda, o suor dos pescoços; na geral, gente de trabalho arregalava olhos negros em faces trigueiras e oleosas; a luz tinha um tom dormente; bocejava-se [...]. (p.88 – grifo nosso)

O processo de animização com o objetivo, em tese, de mostrar as coisas não se relacionando, mas sim se apercebendo das pessoas também se encontra nas imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio*. Num dos momentos em que Juliana pressiona a patroa para que arranje rapidamente o dinheiro que exigira em troca das cartas, os móveis e os objetos do quarto nos são apresentados como seres animados:

Fez-se um silêncio – que depois do ruído parecia muito profundo; e tudo no quarto como que se tornara mais imóvel. Apenas o relógio batia o seu tique-taque, e duas velas sobre o toucador consumindo-se davam uma luz avermelhada e direita. (p.200)

Pode-se dizer que a colocação dos objetos em estaticidade e em silêncio absolutos revela a intenção do narrador de evidenciar que estes parecem se aperceber da situação que Luísa acabara de enfrentar, quer dizer, o silêncio da personagem, fruto das palavras de Juliana, se estende ao ambiente que a cerca. Processo análogo se dá num momento em que Luísa foi mais uma vez ameaçada pela criada e:

[...] olhou em roda, como se um raio tivesse atravessado o quarto; mas tudo estava imóvel e correto; nem uma prega de cortinas se movera, e os dois pastorinhos de porcelana sobre o toucador sorriam pretensiosamente. (p.272)

Notamos que o silêncio do ambiente, neste trecho, revela não somente a tensão enfrentada por Luísa naquele momento; cristaliza também a intenção do narrador de salientar a indiferença de tudo que cercava a personagem diante do que ela enfrentava. O espaço revela, ainda, a ironia do narrador, já que Luísa padecia e este sugere, por meio do sorriso dos pastorinhos que a personagem teria que resolver sozinha seus problemas, que ninguém compartilhava de suas dores.

Quando ocorre a morte de Juliana, o espaço também parece se aperceber do fato ocorrido, já que “Em redor tudo parecia mais imóvel, de um hirto morto. Vagos reflexos de prata reluziam no aparador; e o tique-taque do cuco palpitava sem descontinuar” (p.290). O ambiente denota o silêncio em que a criada entrara para sempre e, ao mesmo tempo, o som contínuo do relógio simboliza a continuidade da vida e de tudo aquilo que estava reservado para as demais personagens.

Faz-se necessária, ainda, a lembrança de que um elemento espacial recorrente nas páginas de *O primo Basílio* pode contribuir para que se reforce a ociosidade que permeava o dia-a-dia de Luísa: os inúmeros sofás espalhados por toda a casa da personagem, apresentados por meio de nomes distintos (*voltaire*, *chaise longue*, *causeuse*, divã), evidenciando, cada um deles, um modelo com características distintas.

Luísa, sobretudo antes de se envolver com Basílio, passava grande parte de seu tempo deitada nesses sofás, revelando que seus dias careciam de ocupações. Assim, a presença dos sofás funciona como indício da monotonia vivenciada pela personagem:

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada. (p.20)

E depois de jantar ficou junto à janela, estendida na *voltaire*, com um livro esquecido no regaço. O vento caíra e o ar, de um azul forte nas alturas, estava imóvel... (p.56)

Mas durante todo o dia, Luísa em seu roupão não saiu do quarto ou da sala, ora estendida na *causeuse* lendo aos bocados, ora batendo distraidamente no piano pedaços de valsas. (p.70)

Além de funcionarem como indícios da ociosidade que preenchia o dia-a-dia de Luísa, os sofás, com seus tecidos suaves e formas sinuosas, propiciando o prazer do aconchego e do relaxamento e consequentes momentos de devaneios, podem simbolizar também a sensualidade intrínseca à personagem, característica esta, portanto, que seria apenas estimulada pelo primo.

Assim como os inúmeros sofás, os livros também são objetos recorrentes em *O primo Basílio* e cabe lembrar que são, em sua maioria, de autores românticos. Pode-se, dessa forma, considerar que os livros funcionam como elementos influenciadores da conduta de Luísa, porque ela fantasia com os enredos lidos, deixa-se levar pelo teor de tais obras, deslumbra-se com elas: “Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da *Dama das camélias*. E estendida na *voltaire*, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da *Traviata*”. (p.21)

A ambientação franca, perceptível na descrição da sala de jantar, logo cede lugar à ambientação reflexa, comprovando que, num mesmo romance, podem ser utilizados os diversos tipos de ambientação de acordo com a maneira pela qual o narrador utiliza os recursos literários que lhe permitem unir personagem, espaço e ação. (LINS, 1972, p. 75)

Tal passagem da ambientação franca para a ambientação reflexa, na apresentação da sala da casa de Luísa, se dá no momento em que o ambiente nos é descrito não mais pela visão do narrador, mas sim pela perspectiva da visão de Jorge, já que nos são transmitidas as suas impressões acerca do ambiente:

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso-crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido, que vira desde pequeno, onde apenas se percebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre de um bojo de caçarola e os rosados desbotados de um molho de rabanetes! (p.16)

Os detalhes deste ambiente, associados à atenção dispensada por Jorge a cada um deles, nos permitem caracterizar a personagem, depreender seu apego às tradições e ao seu passado, antes mesmo de vê-la em ação. Esta manobra do narrador corresponde, em termos teóricos, ao que postula Lins (1972, p.100): “O espaço caracterizador é em geral restrito - um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem”.

Na descrição desse ambiente, percebemos também certo olhar irônico do narrador em relação aos gostos de Jorge, pois ao mesmo tempo em que revela a admiração da personagem diante do “querido” painel a óleo utiliza adjetivos disfóricos (“lascado”, “desbotado”) para caracterizá-lo, evidenciando, ainda, que o elemento visualizado ali era uma gravura não muito atrativa de um “molho de rabanetes”, a qual destoa da irônica singeleza imposta à cena. Há, portanto, uma ironia oriunda do contraste entre o olhar de adoração de Jorge e as condições do elemento espacial adorado, cristalizada, ainda, pelo uso do ponto de exclamação, por meio do qual constatamos a admiração do narrador diante da cena.

As imagens do escritório de Jorge também evidenciam nuances de sua personalidade, na medida em que revelam seu respeito e cuidado com elementos do passado, especialmente com objetos que pertenceram a seus antepassados:

Era uma saleta pequena, com uma estante alta e envidraçada, tendo em cima a estatueta de gesso, empoeirada e velha, de uma bacante em delírio. A mesa, com um antigo tinteiro de prata que fora de seu avô, estava ao pé da janela; uma coleção empilhada de Diários do governo branquejava a um canto; por cima da cadeira de marroquim escuro pendia, num caixilho preto, uma larga fotografia de Jorge; e sobre o quadro duas espadas encruzadas reluziam. Uma porta, ao fundo, coberta com um reposteiro de baeta escarlate, abria para o patamar. (p.42)

Outro exemplo de ambiente caracterizador da personagem encontra-se nas imagens descritivas da casa de Sebastião, apresentadas pela voz do próprio narrador, cristalizando, portanto, uma incidência de ambientação franca (Lins, 1972):

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 de uma corte decrépita; das paredes da casa de jantar pendiam as primeiras gravuras das batalhas de Napoleão, onde se vê invariavelmente, numa iminência o cavalo branco para o qual galopa desenfreadamente do primeiro plano um hussardo, brandindo um sabre. 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 [...]. (p.91)

Os móveis e objetos, assim como a disposição destes, permitem delinear o perfil de Sebastião, revelam seu conservadorismo, conforme o próprio narrador confessa: “A casa condizia com o dono. Sebastião tinha um gênio antiquado”. (p.91)

É cabível lembrar que as imagens do quintal da casa de Sebastião também colaboram para a caracterização da personagem, pois permitem inferir que o amigo de Jorge não se adaptara bem à vida em Lisboa e nutria, intimamente, grande apego à vida campestre, como demonstram o apego e o cuidado dispensados ao cultivo das plantas:

Uma porta envidraçada da sala de jantar abria para um terraçozinho, largo apenas para três cadeiras de ferro pintado e alguns vasos de cravos; dali, quatro degraus de pedra desciam para o quintal; era uma horta ajardinada, muito cheia, com canteirinhos de flores, saladas muito regadas, pés de roseiras junto dos muros, um poço e um tanque debaixo de uma parreirita, e árvores; terminava por outro terraço assombreado de uma tília, com um parapeito para uma rua baixa e solitária; defronte corria um muro de quintal muito caiado. Era um sítio recolhido de uma paz aldeã. (p.96)

A caracterização da personagem por meio do ambiente em que está inserida é, portanto, recorrente em *O primo Basílio* e se faz notar, ainda, na descrição da sala da casa do Conselheiro Acácio:

Um vasto canapé de damasco amarelo ocupava a parede do fundo, tendo aos pés um tapete onde um chileno roxo caçava ao laço um búfalo cor de chocolate; por cima uma pintura tratada a tons de carne, e cheia de corpos nus cobertos de capacetes, representava o valente Aquiles arrastando Heitor em torno dos muros de Tróia. Um piano de cauda mudo e triste sob a sua capa de baeta verde, enchia o intervalo das duas janelas. Sobre uma mesa de jogo, entre dois castiçais de prata, uma galguinha de vidro transparente galopava; e o objeto em que se sentia mais o calor do uso era uma caixa de música de dezoito peças. (p.239)

As imagens acima revelam que Acácio não demonstra bom senso na decoração de sua casa, uma vez que há, num mesmo ambiente, a mescla de tons amarelos, roxos, marrons e verdes. Entretanto, a personagem tenta demonstrar exatamente o contrário, quer passar a impressão de que ostenta bom gosto e fineza, uma vez que encontramos no ambiente uma pintura clássica e um piano de cauda.

Temos, todavia, a informação de que o piano não era utilizado e, dessa forma, torna-se possível afirmar que as imagens desse espaço doméstico cristalizam uma crítica ao falso intelectualismo, característica presente em diversas aparições do Conselheiro na narrativa. Em outro momento da trama, o ambiente doméstico em que se insere Acácio volta à tona, dessa vez, por meio das impressões de outra personagem, Julião, constituindo, logo, uma incidência de ambientação reflexa (Lins, 1972), pois o ambiente nos é descrito de acordo com o que tal personagem vê, além de serem apresentadas suas impressões diante da descoberta de que o Conselheiro mantinha um relacionamento conjugal, supostamente, com sua empregada:

Acácio levou-o logo a seu quarto e retirou-se discretamente. Julião, sempre curioso, observou, surpreendido, duas grandes litografias aos lados da cama – um *Ecce homo!* E a *Virgem das sete dores*. O quarto era esteirado, o leito baixo e largo. Abriu então a gavetinha da mesa- de - cabeceira, e viu espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage! Entreabriu os cortinados fechados; e teve a consolação de verificar que havia sobre o travesseiro duas fronzinhas chegadas de um modo conjugal e terno! (p.241)

Essas imagens permitem, mais uma vez, depreender o olhar debochado do narrador à incongruência que se manifesta no comportamento de Acácio. Temos, por meio da descrição desse ambiente, a sugestão irônica da hipocrisia da personagem, pois ele dizia ser um seguidor dos bons costumes e apreciador de um outro tipo de literatura: “(...) 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”. (p.36)

Percebemos, ainda, na apresentação do quarto da personagem, uma incidência de ironia construída pelo contraste entre dois elementos: as imagens religiosas, expostas na parede e o livro de poesias obscenas, oculto num móvel. Pode-se dizer que o próprio narrador chama a atenção para essa oposição ao utilizar um recurso gráfico (itálico) para citar a presença das imagens sacras.

Partindo dessas constatações, podemos afirmar que o ambiente doméstico em que encontramos o Conselheiro Acácio deixa de ser um mero cenário, ostentador de abundante riqueza de detalhes (à primeira vista desnecessários) e transforma-se num elemento de revelação da verdadeira personalidade da personagem, permitindo a visualização de um conflito que paira sobre toda a narrativa de *O primo Basílio*: essência *versus* aparência.

Ao discutir sobre a manifestação do espaço, Lins (1972, p.92) ressalta que:

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

Guiados por essa afirmação do teórico, constatamos que não somente os elementos visuais mostram-se valiosos na construção do sentido da narrativa de *O primo Basílio* por meio da categoria espacial: os demais sentidos também estão presentes e colaboram na formação de um espaço enriquecedor.

O olfato e a audição, por exemplo, contribuem para a construção da atmosfera presente no quarto de Julião, conforme evidenciam os termos destacados no excerto abaixo, apresentado num momento em que Jorge vai à casa do amigo:

Encontrou-o no quarto andar, em mangas de camisa e em chinelas, enxovalhado e esguedelhado, rodeado de papelada, com uma chocolateirinha de café ao pé, trabalhando. O soalho negro estava cheio de pontas de cigarros; ao canto estava embrulhada roupa suja; sobre a cama desfeita havia livros abertos; e um cheiro relentado saía do desmazelo das coisas. A janela de peitoril dava para o saguão, de onde vinha o cantar estridente de uma criada, e o ruído areado do esfregar de tachos. (p.151- grifo nosso)

As imagens desse quarto permitem que o consideremos um espaço caracterizador do modo de ser da personagem, na medida em que revelam falta de zelo e desorganização, características presentes na própria vida de Julião, pois este vive sozinho, tem uma carreira profissional que beira o fracasso e, conseqüentemente, torna-se, a cada dia, mais infeliz. Portanto, o médico não dispensa zelo a sua morada da mesma forma que não encontra mais ânimo para modificar a sua vida:

Era um homem seco e nervoso, com lunetas azuis, os cabelos caídos sobre a gola. Tinha o curso de cirurgião da Escola. Muito inteligente, estudava desesperadamente, mas, como dizia, era um *tumba*. Aos trinta anos, pobre, com dívidas, sem clientela, começava a estar farto do seu quarto andar na Baixa, dos seus jantares de doze vinténs, do seu paletó coçado de alamares; [...].

[...] ia-se tornando despeitado e amargo; andava amuado com a vida, cada dia se prolongavam mais os seus silêncios hostis, roendo as unhas; e nos dias melhores, não cessava de ter ditos secos, tiradas azedas – em que sua voz desagradável caía como um gume gelado. (p.33)

Da mesma forma que existe o espaço que caracteriza a personagem, que nos fala sobre ela, existe o espaço que lhe fala, que a pressiona e que influencia, a princípio, não suas ações, mas sim seus pensamentos e sentimentos. É preciso ressaltar, no entanto, que a personagem

acaba por transformar em ações e atitudes tal pressão psicológica causada pelo ambiente que a circunda. (LINS, p.99-100)

Em *O primo Basílio*, este espaço que fala à personagem e, conseqüentemente, influencia seus valores e sua conduta concretiza-se nas imagens do quarto da criada Juliana, um dos mais férteis e recorrentes ambientes apresentados na narrativa, uma vez que nos é apresentado sob perspectivas distintas, que acabam se aproximando por revelarem a precariedade do local.

Num primeiro momento, o quarto de Juliana é apresentado ao leitor sob a ótica do próprio narrador, constituindo um exemplo de ambientação franca (Lins, 1972):

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado, o sol aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requecido de tijolo escandescido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam seus *bentinhos* e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha graciosamente a sua grande arca de pau pintada de azul, com grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio [...]. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos, – era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento. (p.58)

A presença de uma litografia de Nossa Senhora das Dores, que normalmente surge ferida por sete espadas no coração, simbolizando a dor sentida quando da Paixão e Morte de seu Filho, ou representada com uma expressão dolorida diante da Cruz, contemplando o filho morto, pode representar e simbolizar as diversas dores e dificuldades enfrentadas por Juliana no decorrer de sua vida, desde a infância até naquele momento, além de refletir a maneira

como a personagem enxerga sua existência, sempre vislumbrando sofrimentos e injustiças advindos da sua condição de criada, que lhe desperta sentimentos de inveja e de amargura.

Além disso, a presença dos bentinhos, da imagem divina e da figura do sargento constitui um recurso irônico na medida em que tais elementos cumprem o papel de revelar, respectivamente, uma atmosfera de “religiosidade” e de moral, preceitos que a criada dizia sempre cultivar e que são ignorados por ela a partir da descoberta do romance de Luísa e Basílio.

Nesta descrição do quarto de Juliana, a ambientação franca contribui para que o narrador, pautado pelo descritivismo, possa situar a personagem, revelar desde já que ela não usufruía de boas acomodações e, ainda, apresentar ao leitor os escassos objetos pessoais da criada, reveladores de alguns de seus hábitos e que aparecerão em outros momentos da narrativa, como a arca, por exemplo, arrombada e vasculhada por Luísa na esperança de ali encontrar as cartas roubadas:

[...] ergueu a tampa. Estavam ali talvez! E com cautela, muito femininamente, pôs-se a tirar as coisas uma por uma, pondo-se em cima do colchão: – o vestido de merino; um leque com figuras douradas, embrulhado em papel de seda; velhas fitas roxas e azuis, passadas a ferro; uma pregadeira de cetim cor-de-rosa, com um coração bordado a matiz; dois frasquinhos de cheiro, intactos, tendo colados ao vidro raminhos de rosas de papel recortado; três pares de botinas embrulhadas em jornais; a roupa-branca, de onde se exalava um cheiro de madeira e de folhas de maçã camoesa. Entre duas camisas estava um maço de cartas atadas com um nastro... Nenhuma era dela! Nem de Basílio! [...]. (p.214)

O quarto de Juliana apresenta, portanto, dois espaços: um imposto pelos patrões, pequeno, precário e quase subumano; outro criado por ela própria e cristalizado no zelo e cuidado que dispensa a pequenos objetos pessoais ou de decoração. O conflito interno de

Juliana, assim, é sugerido pelos próprios espaços de que desfruta e se estende, pois, a suas acomodações.

Logo adiante, as imagens do quarto de Juliana reaparecem na narrativa, desta vez cristalizando um modelo de ambientação reflexa (Lins,1972), pois nos são apresentadas de acordo com a perspectiva da própria personagem e, assim, as impressões da criada sobre seu quarto são expostas:

Foi para o quarto. Rezou, apagou a luz. Um calor mole e contínuo caía do forro; começou a faltar-lhe o ar; tornou a abrir o postigo, mas o bafo quente que vinha do telhado enjoava-a: e era assim todas as noites, desde o começo do estio! Depois as madeiras velhas fervilhavam de bicharia! Nunca, nunca, nas casas que servira, tinha tido um quarto pior. Nunca! (p.60)

A apresentação destas imagens torna perceptível a influência psicológica que este ambiente exerce sobre Juliana, o que se confirma pelo fato de que o próprio narrador revela que a criada padecia, daí, possivelmente, a devoção a Nossa Senhora das Dores, por viver em acomodações precárias: “A cozinheira começou a ressonar ao lado. E acordada, às voltas, com aflições no coração, Juliana sentia a vida pesar-lhe, com uma amargura maior!” (p.60)

Cabe ressaltar que, ancorado nessa percepção de Juliana acerca do espaço de que desfrutava, o narrador dá início a um relato sobre o passado da criada, revelando os diversos problemas que esta enfrentara desde sua infância até aquele momento, desnudando as circunstâncias em que se ela se tornara criada de Jorge e Luísa e expondo por que motivo “começou a odiar a casa”. (p.65)

É neste momento que, novamente, temos a comprovação de que as acomodações oferecidas pelos patrões a Juliana a influenciavam psicologicamente, uma vez que, ao expor os motivos que a levavam a tal ódio pela casa, o narrador revela o primeiro deles, sempre

apontado por ela: “Tinha para isso muitas razões, dizia: dormia num cubículo abafado; [...]”.
(p.66)

Além disso, a influência negativa do ambiente, já podemos assim considerá-la, sobre Juliana pode ser percebida, ainda, no fato de que, ao revelar a Luísa que roubara as cartas e exigir dinheiro em troca delas, as características de seu quarto aparecem como um dos motivos que a impulsionam a tal atitude, é evidente o sentimento de revolta que o ambiente desperta nela:

[...] A senhora já foi ao meu quarto? É uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desaparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pode, se não rua, para o hospital. Mas chegou a minha vez — e dava palmada no peito, fulgurante de vingança. — Quem manda agora sou eu! (p.199-200)

Verifica-se, pois, que a influência psicológica do ambiente sobre Juliana se estende a suas ações, as características de suas acomodações constituem um incentivo para que ela leve adiante seu plano de chantagem contra Luísa. Com isso, a primeira exigência que faz à patroa esta ligada à questão espacial, corroborando a importância desse elemento na construção da narrativa:

E começou a dizer, - 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 para baixo, para o quarto dos baús.
O quarto dos baús tinha uma janela nas traseiras; era alto e espaçoso [...].
(p.224)

As imagens do quarto de Juliana são expostas ao leitor, ainda, na visão de Luísa, que confirma as condições desumanas do ambiente e até mesmo as enfatiza, com certo exagero, na tentativa de convencer Jorge de que a criada realmente precisava se mudar para o quarto dos baús, mais confortável:

Luísa então insistiu; era o sonho da pobre criatura desde que viera para a casa! Enterneceu-o. Não, ele não imaginava; ninguém imaginava o que era o quarto da pobre mulher! O cheiro empestava; os ratos passeavam-lhe pelo corpo, o forro estava roto, chovia dentro; fora lá há dias, e ia tombando para o lado... (p.225)

Conclui-se, portanto, que o ambiente doméstico em que Juliana se insere e, sobretudo, a atmosfera do local incidem sobre suas ações, resultando naquilo que Lins (1972, p. 101) denomina de espaço que propicia a ação da personagem: a criada retira das condições precárias de seu quarto forças para sustentar a chantagem contra Luísa; o ambiente alimenta e reforça seu temperamento hostil.

Cabe lembrar que a influência psicológica do ambiente sobre Juliana (que termina por influenciar também suas ações) não cessa quando ela se muda para o quarto dos baús, na sua visão, mais digno. Isso porque a personagem, ao usufruir de melhores acomodações, passa a ter ações condizentes com tal ambiente; apresenta um outro comportamento, encara a vida de outra forma:

Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida; o seu temperamento adoçara-se naquelas abundâncias; depois, bem aconselhada pela tia Vitória, fazia o seu serviço com um zelo minucioso e hábil. Os vestidos de Luísa andavam cuidados como relíquias. Nunca os peitinhos de Jorge tinham resplandecido tanto! O sol de outubro alegrava a casa, muito asseada, de uma pacatez de abadia. Até o gato engordava. (p.228)

De acordo com Bachelard (1980, p. 75) “Às vezes, um móvel carinhosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantemente modificadas pelo devaneio. Abre-se o móvel e descobre-se uma morada”. Ancorados nessa afirmação do teórico, torna-se necessária a lembrança de que além de um quarto novo Juliana exige que este seja mobiliado e, assim, começa a cercar-se de novos móveis e objetos. A construção desse novo ambiente tem como ponto de partida a solicitação de uma cômoda:

Enfim uma manhã declarou terminantemente que precisava de uma cômoda.

[...]

A cômoda foi comprada em segredo, e introduzida ocultamente. Que dia de felicidade para Juliana! Não se fartava de lhe saborear o cheiro de madeira nova! Passava a mão, com a tremura de uma carícia, sobre o polimento luzidio!... Forrou-lhe as gavetas de papel de seda; e *começou a completar-se!* (p.226)

A expressão em itálico denota que Juliana passa a se sentir realizada e “completa” ao ganhar a cômoda, com isso, o móvel adquire relativa importância e adquire outra dimensão na medida em que se torna símbolo da nova vida que a criada vislumbrava, nos levando a crer que “a presença ou a ausência de um objeto pode tomar um valor de signo” (BUTOR, 1974, p. 42). Portanto, não eram somente as gavetas do móvel que seriam completadas, mas sim a própria Juliana, visto que, a partir daquele momento, as suas necessidades passariam a ser supridas:

Prosperava, com efeito! Não punha na cama senão lençóis de linho. Reclamara colchões novos, um tapete para os pés da cama, felpudo! Os *sachets* que perfumavam a roupa de Luísa iam passando para a dobra das

suas calcinhas. Tinha cortinas de cassa na janela, apanhadas com velhas fitas de seda azul; e sobre a cômoda dois vasos da Vista Alegre dourados! (p.227)

Outro ambiente fechado que também adquire relevância por participar ativamente da construção do conflito dramático de *O primo Basílio* é a sala de estar da casa de Luísa que assim como a sala de jantar já apresentada, possui uma decoração austera, permeada de objetos antigos:

Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde – escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e 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 de Dante de G. Doré e entre as janelas o oval de um espelho onde se refletia um napolitano de *biscuit* que, na consola, dançava a *tarantela*.

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outras perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas[...]. (p.25-26)

A escolha dos objetos presentes nesta sala e a maneira de conservá-los e dispô-los contribui para que consideremos esse ambiente um espaço caracterizador do modo de ser de Jorge, uma vez que revelam o apego deste ao clássico e ao tradicional, cristalizado ali na imponente figura de sua mãe. A atmosfera do local vai ao encontro daquilo que se esperava, na época, dos aposentos de uma típica família lisboeta.

Merece destaque ainda o fato de que é nesta sala que se consumará o adultério de Luísa; é neste ambiente que ela se entrega pela primeira vez a Basílio. Portanto, aflora, nesse

momento, um conflito entre espaços, pois, para Jorge, a sala reflete a estabilidade familiar e o respeito a seus antepassados. Já Luísa não compartilha dessa opinião e o enxerga de outra maneira, tanto que lhe falta o pudor de não consumir ali seu envolvimento com Basílio. Dessa forma, a concretização do adultério representa a ruptura definitiva entre Luísa e esse espaço que não é realmente dela:

Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada, os seus lábios prendiam-se aos dele. Basílio deitou um olhar rápido, em redor, pela sala, e foi-a levando abraçado, murmurando: Meu amor! Minha filha! Mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do divã. (p.130)

Na manhã seguinte à consumação do adultério, a lembrança do casamento, assim como a presença de Jorge e do tradicionalismo que norteava o dia-a-dia daquela família burguesa, são representados metonimicamente pelos olhos da mãe da personagem, que parecem repreender Luísa, estampados no retrato a óleo:

E imóvel no meio do quarto, os braços cruzados, o olhar fixo, repetia: Tenho um amante! Recordava a sala na véspera, a chama aguçada das velas, e certos silêncios extraordinários em que lhe parecia que a vida parara, enquanto os olhos da mãe de Jorge, negros na face amarelada, lhe estendiam da parede o seu olhar fixo de pintura. Mas Juliana entrou com um tabuleiro de roupa passada. Eram horas de se vestir. (p.135)

A alusão a este ambiente torna necessária a lembrança de que, em meio ao relato do envolvimento de Luísa e Basílio, uma outra história de adultério é apresentada ao leitor. Trata-se do enredo de “Honra e paixão”, peça teatral escrita por Ernestinho, que tem como conflito central o envolvimento amoroso de uma mulher casada com um membro da nobreza, além de abordar a reação do marido diante desse fato.

É possível afirmar que esse drama escrito pelo primo de Jorge constitui um elemento de prolepse, pois a apresentação do conteúdo da peça, no início da narrativa, pode antecipar que uma situação parecida permearia as páginas seguintes de *O primo Basílio*.

Uma sala representa o espaço em que transcorreria a história escrita por Ernestinho, e a escolha desse ambiente consolida o maior impasse enfrentado por ele, pois o diretor da produção não concordava com tal escolha. É também numa sala que Luísa se rende à sedução de Basílio e, logo, pode-se dizer que as duas narrativas se imbricam e se aproximam não só pela coincidência de enredo, mas também pelo tratamento dado à questão espacial e pela contribuição que tal categoria oferece para a construção de sentido de ambas.

Verifica-se que, no momento da consumação do adultério de Luísa, um divã posicionado no ambiente rompe com o limite de ser inanimado, transformando-se num símbolo do ocorrido. Além disso, merece destaque o fato de que uma de suas almofadas, caída ao chão, contribui para que este móvel se torne um indício do que ali ocorrera:

Ficara imóvel à beira do divã, quase a escorregar, os braços frouxos, o olhar fixo, a face envelhecida, o cabelo desmanchado.

[...]

O silêncio da sala parecia-lhe enorme. As velas tinham uma chama avermelhada. Piscava os olhos, tinha a boca seca. Uma das almofadas do divã estava caída; apanhou-a. (p.131)

O espaço se modifica, portanto, em virtude de uma mudança em seu uso. Os olhos com que Jorge o verá serão os mesmos, mas isso não ocorrerá com Luísa, que o associará ao seu envolvimento com Basílio. E a consolidação do divã como um elemento metafórico da traição de Luísa advém do fato de que é o contato com esse móvel que incentiva Luísa a iniciar a troca de correspondências com Basílio, fator crucial para o desenvolvimento do conflito da narrativa:

[...] Era melhor não se pôr a escrever, talvez! ... Ergueu-se, foi à sala devagar, sentou-se no divã; e como se o contato daquele largo sofá e o ardor das recordações que ele lhe trazia da véspera lhe tivesse dado a coragem das ações amorosas e culpadas, voltou muito decidida ao escritório, escreveu rapidamente:

Não imaginas com que alegria recebi esta manhã a tua carta...(p. 137)

Ilustra a carga de sentido atribuída ao divã o fato de que Luísa, já ciente da degradação que lhe causara o envolvimento com Basílio, resolve se desfazer do móvel para que, supostamente, se dissipassem com ele quaisquer recordações daquilo que vivenciaram, e diz a Jorge: “— Estou a detestar, há tempos, aquele divã – disse. — Podia-se tirar não te parece?” (p.306)

Jorge capta a verdadeira intenção da esposa e também passa a enxergar o divã como um elemento que remete à traição que sofrera: “Jorge não pôde destacar os olhos do divã. Veio mesmo sentar-se nele: passava a mão sobre o estofado às listras; e sentia um prazer doloroso em verificar *que fora ali*”. (p.306)

A confirmação do divã como símbolo do romance entre Luísa e Basílio não representa uma novidade para Jorge, que já havia considerado esta hipótese. Para ele, não somente o divã adquiriria tal dimensão, mas sim todo o espaço doméstico que o cercava. O ambiente adquire, pois, para Jorge, uma atmosfera de mentiras e traições. O espaço, então, passa a ser visto com outros olhos, refletindo as ações das personagens, o uso que fizeram dele:

[...] Às vezes, punha-se a fitar os móveis no quarto, na sala, a sondá-los como se quisesse neles vestígios do adultério. Ter-se-iam sentado ali? Ele teria ajoelhado aos pés dela, acolá sobre o tapete? Sobretudo o divã tão largo e cômodo, desespera-o; tomou lhe ódio. Veio a detestar mesmo a casa, como se os tetos tivessem uma cumplicidade consciente. (p.305)

E não somente o divã traz consigo recordações e transforma-se num elemento de revelação, contribuindo para a construção da narrativa. Luísa, ao planejar uma suposta fuga com o primo, tem o seguinte comportamento:

Entrou na alcova; pôs o castiçal sobre a mesinha, ficou a olhar o largo leito com o seu cortinado de fustão branco. Era a última vez que ali dormia! Fora ela que bordara aquela coberta de crochê no primeiro ano de casada; não havia uma malha que não correspondesse a uma alegria. Jorge às vezes vinha vê-la trabalhar, e, calado, considerava-a com um sorriso, ou falava-lhe baixo enrolando devagar nos dedos o fio de algodão grosso! Ali dormira com ele três anos; o seu lugar era lá, do lado da parede... Fora naquela cama que ela estivera doente, com a pneumonia. Durante semanas ele não se deitara – a velá-la, a aconchegar-lhe a roupa, a dar-lhe os caldos, os remédios, com toda a sorte de palavras que lhe faziam tão bem!... (p.182)

Essas imagens nos permitem inferir que o ambiente está intimamente ligado com tudo que Luísa vivera com Jorge, o espaço remete aos momentos mais significativos de seu casamento. Assim, ao visualizar o cortinado, a coberta de crochê e a cama, Luísa se recorda de aspectos positivos do relacionamento com o marido e tais objetos, portanto, ganham vida e se transformam em indícios de bons tempos.

A atitude de Luísa de apreciar os detalhes do quarto cristaliza a noção de um espaço doméstico carregado de recordações positivas; as ações da personagem, seu olhar sobre este ambiente, nos levam à percepção de que, pelo menos naquele momento, ela se arrependia de ter dado início a uma aventura amorosa com Basílio. Temos, nesse momento, mais uma vez, um conflito entre dois espaços, pois, não obstante continuem em cena os mesmos elementos físicos, Luísa os enxerga de outra maneira e a questão espacial, assim, está interiorizada para representar o próprio conflito vivenciado pela personagem, dividida entre a perspectiva de uma aventura e a calma emanada daquele ambiente.

Verifica-se, ainda, que a apresentação do quarto de Jorge e Luísa já havia sido feita em um outro momento da narrativa, quando esta recebe a visita de Leopoldina:

Entraram no quarto. Luísa foi descerrar a janela, abrir o guarda-vestido. Era um quarto pequeno, muito fresco, com cretones de um 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, macomas, dobravam decorativamente a sua folhagem rica e forte, em vasos de barro vermelho vidrado. (p.27)

A própria Leopoldina imagina que aquele ambiente arejado, com uma decoração impecável e plantas bem cuidadas, é um indício, em sua opinião, da felicidade conjugal de Jorge e Luísa. Portanto, as ações de Luísa, seu cuidado com as plantas, enfim, o zelo dispensado a tal ambiente, seriam, para a amiga, indícios do zelo dispensado ao próprio casamento: “Aqueles arranjos confortáveis lembraram decerto a Leopoldina felicidades tranquilas. Pôs-se a dizer devagar, olhando em roda: — E tu sempre muito apaixonada por teu marido, hem? Fazes bem, filha, tu que fazes bem!” (p.27)

Nota-se, assim, que o espaço em si, em *O primo Basílio*, não traz consigo marcas de euforia ou disforia: ele é o que cada personagem, com seus sentimentos e julgamentos, julga que é. E devido à atmosfera de felicidade que visualiza no quarto da amiga, Leopoldina dá início ao relato do fracasso em que se encontra seu próprio casamento (p.27) e, quando o narrador nos apresenta a casa da personagem, é possível perceber o espaço ratificando e refletindo esse fracasso, uma vez que as imagens do quarto e da sala de jantar revelam falta de zelo e cuidado:

Havia um forte cheiro de vinagre de *toilette*; a Justina tirava às pressas uma bacia de latão, com água ensaboada; toalhas sujas arrastavam; sobre uma jardineira tinham ficado da véspera os rolos de cabelos, o colete, uma chávena com um fundo de chá cheio de pontas de cigarros. (p.234)

A sala de jantar dava para um saguão estreito. As paredes estavam cobertas de uma pintura medonha, em que grandes manchas verdes semelhavam colinas, e linhas azul-ferretes representavam lagos. Um armário, no ângulo da parede servia de guarda-louça. As cadeiras de palhinha tinham almofadinhas de paninho vermelho; e na toalha havia nódoas do café da véspera. (p.257-258)

A transformação do espaço, nesse romance, em decorrência daquilo que se passa no interior das personagens pode ser ilustrada, ainda, pelo fato de que Luísa, após a morte de Juliana, fica dois dias fora de casa e, ao retornar, queima as cartas que fundamentavam a chantagem da criada. A partir desse momento, muda sua visão em relação ao espaço doméstico, passando a enxergar a casa como um ambiente renovado e agradável: “Foi então à sala, à cozinha, ver a casa: tudo lhe pareceu novo, a sua vida cheia de doçura: abriu todas as janelas, experimentou o piano; rasgou mesmo em pedaços, por superstição, a música da *Medjé* que lhe dera Basílio [...]”. (p.298)

Neste estudo da constituição do espaço em *O primo Basílio*, constata-se que as personagens travam, em diversos momentos, uma luta para desvendar mistérios e descobrir segredos de outras personagens, e percebemos que esta investigação se pauta na análise de ambientes, na observação de móveis e objetos que os decoram e eis que surge, portanto, um espaço indiciador. É o que ocorre, por exemplo, quando Julião, curioso, vasculha uma gaveta no quarto de Acácio e descobre que este era leitor de poesias obscenas de Bocage e não de clássicos de Garret e Herculano como sempre gostava de salientar; ou ainda, quando abre as cortinas e tem a confirmação daquilo que todos suspeitavam e comentavam às escondidas:

Acácio mantinha um relacionamento conjugal, supostamente com Adelaide, sua criada.
(p.241)

Nesta mesma ocasião, um outro detalhe chama a atenção de Julião na casa de Acácio:
“E as suas lunetas escuras fixavam-se com uma preocupação crescente num xalemanta pardo, que a um canto cobria cuidadosamente, a julgar pelas saliências, altas pilhas de livros. Que seria?”. (p.241)

Esse fato causa em Julião certo estranhamento e, na primeira oportunidade, a personagem tenta desvendar o que se escondia ali. Acaba descobrindo que se tratava de obras que o Conselheiro Acácio havia escrito, todas intactas, atadas com guitas (p.249). Dessa forma, a categoria espacial contribui novamente para uma construção irônica da personagem e transforma-se, mais uma vez, num elemento revelador ao esclarecer que as obras de Acácio realmente foram publicadas.

Ao mesmo tempo, a descrição do espaço transforma-se num indício de que as obras de Acácio não eram vendidas e ele não recebia, portanto, nenhum reconhecimento por parte do público ou da crítica, situação esta que vai de encontro àquilo que ele demonstrava nas conversas com os amigos, nas quais ostentava usufruir de pleno sucesso em todas as suas atividades profissionais.

Juliana, já desconfiada do relacionamento amoroso entre a patroa e Basílio, após a visita deste, que culminara na consumação do adultério, tem o seguinte comportamento:

Foi à sala, fechou o piano. Havia um forte cheiro de charuto. Pôs-se a olhar em redor, devagar, andando com um passo sutil... De repente agachou-se, ansiosamente: ao pé do divã uma coisa reluzia. Era uma travessa de Luísa, de tartaruga, com o aro dourado. Tornou a entrar no quarto em pontas de pés, pousou-a no toucador, entre os rolos de cabelo. (p.132)

Saberemos, no decorrer da análise, que essa atitude de Juliana de observar a sala, somada ao que ela ali encontrara, confirmou suas desconfianças em relação à Luísa, ou seja, a atmosfera do ambiente e o acessório de Luísa ao chão tornaram-se indícios do que ali ocorrera, incentivando a criada a procurar provas mais concretas do adultério da patroa:

[...] Desde que Basílio começara a visitar a casa, tivera logo um palpite, uma coisa que lhe dizia que tinha chegado enfim a sua vez! A primeira satisfação fora naquela noite em que achara depois de Basílio sair às dez horas, a travessinha de Luísa caída ao pé do sofá. Mas que explosão de felicidade, quando, depois de tanta espionagem, de tanta cansaça, apanhou enfim a carta no *sarcófago*! (p.183 – grifo nosso)

O termo em destaque, assim como o já mencionado enredo de “Honra e paixão”, representa um elemento de prolepse, pois remete a “túmulo”, “jazigo”, o que antecipa que estes elementos poderiam ainda aparecer na narrativa, o que acaba acontecendo, tendo em vista que Luísa morre e “o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre sua sepultura”. (p. 324)

Na visão de Bachelard (1980, p.72):

Uma antologia do “cofre” constituiria um grande capítulo de psicologia. Os móveis complexos realizados pelo operário são o testemunho sensível de uma necessidade de segredos, de uma inteligência do esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar um bem fortemente trancado. Não há fechadura que possa resistir à violência total. Toda fechadura é um apelo ao arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura [...].

E o cofre é um objeto que também está presente nas descrições do espaço em *O primo Basílio*, é o local escolhido por Luísa para guardar as correspondências que recebera de

Basílio: “Tinha-as guardadas num cofre de sândalo, no gavetão do guarda-vestidos” (p.181) e Juliana, ao supor isso, faz de tudo para arrombar tal cofre e apreender as cartas:

[...] Começara então o lento trabalho de lha apanhar! Fora preciso muita finura, muita chave experimentada, duas feitas por moldes de cera, paciência de gato, habilidades de ratoneiro! Mas pilhou-a, e que carta! (p.183)

Vemos, pois, Juliana atraída pela fechadura, considerando-a um indício de que algo secreto poderia estar ali guardado, uma carta de Basílio, talvez, objeto que, para ela, representa a perspectiva de uma vida melhor. Tal atração pode ser encontrada também em Luísa quando, ao ter ciência de que as cartas estavam em poder de Juliana, vasculha seu quarto, se depara com uma arca trancada e empreende, a partir daí, uma verdadeira batalha para arrombá-la.

Tem-se, em *O primo Basílio*, mais uma vez, um ambiente sendo investigado a fim de que se descubra algo do interesse das personagens:

Subiu logo ao sótão, devagar, escutando, com o coração aos saltos. A porta do quarto de Juliana estava aberta; vinha de lá um cheiro de mofo, de rato e de roupa enxovalhada que a enjoou; pelo postigo entrava uma luz triste, de tarde escura; e por baixo, encostada à parede, ficava a arca! Mas estava fechada! Decerto! Desceu correndo, veio buscar o seu molho de chaves... Sentia uma vergonha, — mas se achasse as cartas! Aquela esperança dava-lhe todos os atrevimentos, como um vinho alcoólico. Começou a experimentar as chaves; a mão tremia-lhe; de repente a lingueta, com um estalinho seco, cedeu! (p.214-215)

É válido lembrar que Jorge, ao ler uma carta de Basílio a Luísa, e ter, assim, a prova definitiva de que fora traído, escolhe uma gaveta com fechadura para guardá-la (p.301) e podemos reforçar, portanto, a presença da gaveta em *O primo Basílio* como elemento

guardador das intimidades e dos segredos das personagens. E o próprio Jorge demonstra ter consciência da capacidade reveladora das gavetas, pois as investiga no intuito de descobrir outros vestígios da traição de Luísa:

Uma noite com precauções de ladrão, rebuscou todas as gavetas dela, esquadrinhou os vestidos, até as dobras da roupa-branca, as caixas de colares, de rendas: viu bem o cofre de sândalo: estava vazio, nem o pó de uma flor seca! (p.305)

Pelo exposto, percebe-se a relevância das imagens espaciais em *O primo Basílio* e sua atuação na construção dos principais conflitos que caracterizam a narrativa, mesclando-se, muitas vezes, com as próprias ações das personagens e revelando o que podem significar dentro da obra.

2.3. O “Paraíso”: espaço desdobrado

Não poderiam aqui faltar as imagens espaciais que compõem o “Paraíso”, nome atribuído por Basílio ao local que arranjava para se encontrar com Luísa, pois constituem um fértil terreno de análises no âmbito espacial, além de cristalizarem, com abundância, a ironia tão recorrente nas narrativas queirosianas.

A ironia do narrador se manifesta na própria escolha do nome “Paraíso”, que traz consigo uma carga semântica positiva e remete à “perfeição”, para nomear um ambiente cujas imagens descritivas revelam precariedade e vão de encontro àquilo suscitado, a princípio, pelo

vocábulo que o nomeia. Temos, portanto, mais uma vez, o processo irônico pautado na apresentação de contrastes nas imagens espaciais em *O primo Basílio*.

Luísa é avisada pelo amante, por meio de um bilhete, que tal local já fora providenciado:

“Meu amor — dizia Basílio — por um feliz acaso descobri o que precisávamos: um ninho discreto para nos vermos...” E indicava a rua, o número, os sinais, o caminho mais perto. “Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Batizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é, com efeito, o paraíso. Eu espero-te lá desde o meio-dia; logo que aviste, desço”. (p.141)

Ao ler o bilhete e se deparar com as expressões “ninho” e “paraíso”, Luísa entra em estado de êxtase. A primeira, comumente ligada à proteção, à segurança e ao cuidado (Bachelard, 1980) e a segunda, que traz consigo uma carga semântica de beleza perfeição, como já foi dito, levam-na a imaginar um local extraordinário, onde tudo seria perfeito e ela estaria protegida. Dessa forma, verifica-se que o espaço escolhido por Basílio para recebê-la a atraía mais que os próprios momentos que, supostamente, ela vivenciaria ali; o cenário que a aguarda adquire relevância para a personagem, a induzindo a momentos de escapismos:

Era uma nova forma de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a *casa* em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? [...]. (p.145)

Pode-se dizer que o “Paraíso”, por alguns instantes, representou para Luísa uma espécie de *locus amoenus* da tradição clássica, uma vez que “Desejaria antes que fosse no

campo, numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas, passeariam então, com as mãos enlaçadas, num silêncio poético”. (p.145)

Entretanto, a já mencionada influência dos livros românticos, tão presentes no seu cotidiano, predomina, e ela muda sua concepção sobre o que desejaria encontrar:

[...] Lembrava-lhe um romance de *Paulo Féval* em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de *Sèvres* e os pés nus pisam *Gobelins* veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio, – e o *Paraíso* decerto era como no romance de Paulo Féval. (p.145-146)

Assim que chega ao local, todavia, Luísa se depara com imagens que colidem com tudo que imaginou:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobro enojou-a. a escada, de degraus gastos, subia ingrementemente, 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 de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. (p.146)

Confirmando o que postula Lins (1972, p. 92) não somente o visual, cristalizado, neste trecho, nas condições físicas do espaço, contribui para que se perceba a atmosfera negativa ali presente. O olfato e audição também são sentidos utilizados para que o leitor capte o caráter precário e deprimente do local, reforçado adiante:

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, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...

Fez-se escarlate; sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos, muito abertos, iam-se fixando – nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama; na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas da janela, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando [...]. (p. 146-147)

Essas imagens, além de denotarem a precariedade do “Paraíso”, podem ser encaradas como elementos de revelação, pois se transformam numa metáfora do significado de Luísa para Basílio. A má conservação do local associada ao fato de que fora desocupado há pouco por outro casal e nem recebera qualquer tipo de organização revelam a falta de zelo de Basílio para com a prima e, consecutivamente, denotam que a relação entre eles não era tão valorizada por ele: o seu ponto de vista, o seu “olhar” sobre Luísa se refletem no espaço.

Pode-se dizer, assim, que as imagens do “Paraíso” cristalizam o discurso visual de Basílio para Luísa e, a partir da atmosfera emanada do local, fica clara uma divergência no modo de ambos enxergarem a relação que mantinham.

Luísa, seduzida pelo primo, espera que este a receba num ambiente agradável e romântico, o qual refletiria a consideração que nutria por ela e o zelo que o amante dispensava ao romance que haviam retomado há pouco. Dessa forma, os momentos de devaneio vivenciados por Luísa (p.145), frutos da expectativa de conhecer o espaço escolhido por Basílio para recebê-la, confirmam sua visão idealizada do amor, visão esta alimentada por diárias leituras românticas.

Em contrapartida, a opção de Basílio por um espaço tão diferente daquele desejado pela prima revela uma visão distinta do relacionamento retomado, as imagens do “Paraíso” refletem uma outra visão do amor: o espaço denuncia, pois, que Luísa era tão somente mais uma amante na vida de Basílio e confirmam que a importância daquele romance se resumia em diminuir a pasmeira que enfrentaria em Lisboa, conforme ele mesmo confessa em diálogos com um amigo.

É válido reforçar que, nas imagens descritivas do “Paraíso”, um elemento do cenário exerce influência sobre Luísa, a altera e a impressiona. Trata-se de uma fotografia por cima de um canapé:

[...] era um indivíduo atarracado, de aspecto hílare e alvar, com a barba em colar, o feitio de um piloto ao domingo; sentado, de calças brancas, com as pernas muito afastadas, pousava sobre uma das mãos sobre um joelho, e a outra muito estendida assentava sobre uma coluna truncada; e por baixo do caixilho, como sobre a pedra de um túmulo, pendia de um prego de cabeça amarela, uma coroa de perpétuas! (p.147 – grifo nosso)

Temos, na expressão destacada, mais uma vez, uma recorrência de prolepse, pois a coroa de perpétuas, elemento comumente ligado à atmosfera de morte, pode ser considerada um indício dado pelo narrador, uma forma de antecipação de que a história entre Luísa e Basílio não teria um final eufórico. Vale lembrar que Luísa, embora se sinta impressionada com a figura, não pressente esse mau agouro e, naquele momento, ainda cria na relação amorosa, nos sentimentos do primo e voltaria ali várias vezes.

Luísa se encaminha para uma janela e dali observa a paisagem externa que circunda o “Paraíso”, demonstrando incredulidade diante das imagens com as quais se depara:

[...]defronte eram casas pobres; um sapateiro grisalho batia a sola a uma porta; à entrada de uma lojita balouçava-se um ramo de carqueja ao pé de um maço de cigarros pendentes de um barbante; e, a uma janela, uma rapariga esguedelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha de melão. (p.147)

Neste momento em que a personagem observa as condições do ambiente externo, o espaço exterior interage com a sua impressão acerca do que ela constata e reflete seus sentimentos diante de tudo que acabara de ver: “O céu pusera-se a enegrecer; já a espaços grossas gotas de chuva se esmagavam nas pedras da rua; e um tom crepuscular fazia o quarto mais melancólico”. (p.147)

Como já foi dito, o espaço em *O primo Basílio* se modifica de acordo com o estado de espírito dos seres que o habitam, ou seja, de acordo com aquilo que cada personagem vislumbra nele, além de depender da maneira como é utilizado. Assim, embora Luísa tenha, num primeiro momento, se decepcionado com as condições físicas do local escolhido pelo primo, os momentos vividos ali a levam a mudar de opinião e, assim, a precariedade do local passa a ser ignorada pela personagem, que chega, inclusive, a considerá-lo um ambiente agradável e passa a vê-lo com outros olhos:

Nunca achara Basílio tão bonito; o quarto mesmo parecia-lhe muito conchegado para aquelas intimidades da paixão; quase julgava possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanches às três horas... Tinham as pieguices clássicas; metiam-se os bocadinhos na boca [...]. (p.170)

Observa-se um tom de ironia e de deboche nessa colocação do narrador que, embora utilize o termo “cacifo” para se referir ao “paraíso”, inicia seu discurso num tom poético e

romântico e, bruscamente, acrescenta-lhe uma informação destoante e trivial: a de que os lanches oferecidos por Basílio tinham uma grande contribuição para o sucesso do romance.

A afeição de Luísa pelo ambiente onde se encontrava com o primo adquire proporções maiores na medida em que ela se entrega cada vez mais à aventura amorosa, enxergando nesta um romance idêntico àquele que conhecera nas obras literárias. O resultado disso é que as imagens do “Paraíso” passam a permear os pensamentos da personagem, que começa a visualizá-las em diversos outros ambientes onde se encontra, inclusive dentro de uma igreja:

Veio-lhe um receio de perder a sua manhã amorosa no *Paraíso*, nos braços dele! E olhava vagamente os santos, as virgens trespassadas de espadas, os Cristos chagados, — cheia de impaciências voluptosas, revendo o quarto, a caminha de ferro, o pequeno bigode de Basílio!... Mas demorou-se, queria fatigar o Conselheiro, deixá-lo ir. (p.176)

Pelo exposto até o momento, torna-se possível afirmar que a ambientação nesse romance queirosiano, situando as personagens e, muitas vezes, influenciando suas ações, cumpre o papel de participar ativamente da construção do conflito dramático, uma vez que permite ao leitor captar as verdadeiras intenções das personagens, perceber seus contrastes e intenções: por meio do espaço emergem a intimidade dos seres colocados em cena e aquilo que representam dentro da narrativa.

Percebe-se, portanto, que a categoria espacial em *O primo Basílio* rompe a barreira de meros cenários fixos e adquire múltiplas significações ao se construir por meio de imagens de ambientes polissêmicos e metafóricos, os quais, muitas vezes, representam o próprio discurso visual das personagens, revelando pontos imprescindíveis da trama.

Além disso, fica claro que o espaço, nesse romance de Eça de Queiroz apresenta marcas do processo irônico tão peculiar ao romancista português e, seja por meio de recursos

linguísticos e gramaticais, ou por meio da apresentação do modo como personagens lidam com o espaço, a ironia se faz presente e permite que aflore a visão crítica do escritor diante dos problemas de seu tempo, constituindo, portanto, um recurso auxiliador na tarefa de construir um quadro crítico da sociedade da época.

3. ESPAÇO X TEMPO: CONFLUÊNCIAS E APROXIMAÇÕES

3.1. Espaços passados em *O primo Basílio*

Tanto o espaço fechado como o espaço aberto podem representar a condição social e o estado de espírito da personagem, ligando-se às outras categorias narrativas, formando o todo da obra e articulando-se, principalmente, com o tempo. É no espaço-tempo da obra que as personagens se movimentam (MARCHETTO, 2002, p. 24-25).

Sendo assim, pode-se dizer que tempo e espaço são categorias indissociáveis, constituindo aquilo que Bakhtin (1990, p. 211) denomina como “cronotopo”:

[...] o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Em *O primo Basílio*, a relação espaço-tempo concretiza-se no fato de que as personagens, em diversos momentos, por meio da memória, rearranjam e reorganizam o espaço que habitam, impregnando-o de lembranças, paixões, mágoas e esperanças. Com isso, vêm à tona, constantemente, imagens de um espaço passado que se revela simbólico e plurissignificativo, contribuindo para a construção do sentido da narrativa.

Pode-se dizer que tais imagens de espaços passados são oriundas de momentos nos quais as personagens estão se recordando de um tempo também já passado, de um tempo já perdido, mas que ainda se mantém nítido em suas mentes e pode, inclusive, influenciar suas

atitudes. Dessa forma, temos, em *O primo Basílio*, personagens em busca de um espaço-tempo perdido e na visão de Poulet (1992, p. 22):

Reencontrar o lugar perdido, se não é o mesmo que reencontrar o tempo perdido, é, no mínimo, algo de muito semelhante. Quando, do fundo da memória, alguma imagem do passado se oferece confusamente à consciência, ainda lhe resta uma tarefa a cumprir: a que consiste em “aprender de que circunstância particular, de que época do passado se trata”. Essa tarefa possui um nome: chama-se *localisation* [localização]. Ora, assim como o espírito localiza a imagem rememorada na duração, ele a localiza no espaço.

Luísa, quando descobre, por meio de uma notícia de jornal, que Basílio chegaria a Lisboa, lembra-se do fato de que já foram namorados e dá início, então, a um momento de divagação no qual lhe vêm à mente imagens dos ambientes onde ocorriam os encontros amorosos:

Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres, na quinta do tio João de Brito, em Colares.

[...]

Era na sala de baixo pintada a oca, que tinha um ar antigo e morgado; uma grande porta envidraçada abria para o jardim, sobre três degraus de pedra. Em roda do repuxo havia romãzeiras, onde ele apanhava flores escarlates. A folhagem verde-escura e polida dos arbustos de camélias fazia ruazinhas sombrias; pedaços de sol faiscavam, tremiam na água do tanque; duas rolas, numa gaiola de vime, arrulhavam docemente; – e, no silêncio aldeão da quinta, o ruído seco das bolas de bilhar tinha um tom aristocrático. (p.22)

Observe-se que o narrador apresenta uma descrição minuciosa do local, os elementos que compõem o espaço aparecem de forma precisa e ordenada, o que pode ser considerado

um indício de que Luísa ainda mantém vivos em sua memória os tempos de namoro com Basílio. É válido ressaltar, ainda, que a animização se faz presente na descrição e esse recurso de construção sugere uma interação entre o casal e os elementos do ambiente em que se encontram.

Pode-se dizer, portanto, que recordar esse espaço passado representa, para Luísa, uma forma de recordar o tempo já passado, fato este que ilustra o entrelaçamento espaçotemporal. E a personagem anima ainda mais sua memória ao se recordar também do espaço aberto onde vivera, na sua concepção, bons momentos com o primo:

Depois, vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra: os passeios em Sitiais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, com grandes descansos calados no Penedo da Saudade, vendo o vale, as areias ao longe, cheias de uma 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 freixos, - e que risadas quando iam encalhar nas ervas altas, e o seu chapéu de palha se prendia aos ramos baixos dos choupos!

Sempre gostava muito de Sintra! Logo ao entrar os arvoredos escuros e murmurosos do Ramalhão lhe davam uma melancolia feliz! (p.22 – grifo nosso)

Temos, mais uma vez, a animização dos elementos espaciais dando vida ao ambiente e permitindo sua interação com as próprias personagens. Vale ressaltar que os adjetivos utilizados na construção desse recurso evidenciam uma atmosfera sombria; a lua se faz presente e, de acordo com Richard (1967 apud Lins, 1972, p. 104), “a claridade lunar não preenche o vazio – vazio das coisas ou do coração – como faria o brilho solar. Ela reduz-se a atravessá-lo familiarmente com sua luz toda negativa”.

Torna-se, possível, pois, afirmar que o luar representa um elemento de disforia; sua luz não ilumina, como deveria, o passeio de Basílio e Luísa e os termos destacados confirmam essa assertiva. Embora seja descrito, no final do excerto, um passeio diurno, a luz do sol não é mencionada em nenhum momento e a ausência desse elemento contribui para uma caracterização negativa não só do ambiente, mas também do próprio namoro do casal: não havia, em seus encontros, o brilho do sol assim como não havia brilho na sua relação, tanto que Basílio rompe o namoro de forma inesperada e o define “como uma criancice”. (p.22).

A rememoração dos ambientes nos quais Luísa se encontrava com Basílio, na adolescência, além de evidenciar a nitidez com que a personagem se recorda dos momentos de intimidade com o primo e que esses episódios, portanto, ainda permanecem em sua memória, constituem uma forma de trazer de volta o próprio passado, de reviver um tempo perdido e, constatamos, assim, que “em seus mil alvéolos o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 1980, p. 24).

É oportuno lembrar que os momentos de divagação empreendidos por Luísa, que implicam a apresentação de espaços passados, revelam que o sofá, cuja possível função no processo de construção da narrativa já foi apresentada no segundo capítulo deste trabalho, sempre estivera presente na relação dos primos:

Veio o inverno e aquela amor foi-se abrigar na velha sala forrada de papel sangue-de-boi da Rua Madalena. Que bons serões ali! A mamã ressonava baixo, com os pés embrulhados numa manta, o volume da *Biblioteca das damas* caído no regaço. E eles muito chegados, muito felizes no sofá! O *sofá!* Quantas recordações! Era estreito e baixo, estofado de casimira clara, com uma tira ao centro, bordada por ela, amores-perfeitos amarelos e roxos sobre um fundo negro. (p.22 – grifo nosso)

O sofá, assim, não constitui meramente o local em que Luísa se entrega pela primeira vez a Basílio; esse elemento espacial, desde o passado, já revelava a atenção que Luísa dispensava à relação com o primo, uma vez que ela mesma customiza o móvel bordado de “amores-perfeitos. É possível considerar, inclusive, que, já naquela época, o sofá simbolizava os momentos de intimidades entre o casal, uma vez que, após o término do namoro com Basílio, que gera, em Luísa, um sentimento de inconformismo, é o sofá quem testemunha seu sofrimento: “Que saudades”! Passou os primeiros dias sentada no sofá querido, soluçando baixo, com a fotografia dele entre as mãos [...]”. (p.22)

O uso do pronome demonstrativo “aquele” como forma de definir e caracterizar o amor de Luísa e Basílio, conforme vimos no trecho anteriormente apresentado, constitui uma marca de ironia, na medida em que transmite a esse amor uma carga pejorativa e atribui um certo teor de dúvida quanto a sua intensidade e veracidade, revelando, por conseguinte, o olhar crítico e irônico do narrador perante o namoro que as personagens cultivaram no passado.

Reiteramos, assim, o entrelaçamento espaçotemporal, que assim se apresenta na visão de Poulet (1992, p. 54):

Graças à memória, o tempo não está perdido, e, se não está perdido, o espaço também não está. Ao lado do tempo reencontrado está o espaço reencontrado. Ou, para ser mais preciso, está um espaço *enfim encontrado*, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança.

Quando Basílio retorna a Lisboa, e se encontra pela primeira vez com Luísa, tenta despertar na prima lembranças dos tempos em que eram namorados e o faz por meio de alusões aos espaços que serviram de cenário para os encontros do passado. Assim, Basílio

quer trazer de volta àquele momento, as sensações de um tempo já perdido e a menção a espaços passados constitui o caminho escolhido por ele para que esse objetivo seja alcançado. Primeiramente, ele alude a uma adega e já, a partir desse momento, Luísa se desestabiliza:

Ela corou. Lembrava-se bem da adega, com a sua frialdade subterrânea que dava arrepios! A candeia de azeite pendurada na parede alumiaava com uma luz avermelhada e fumosa as grossas traves cheias de teias de aranha, e a fileira tenebrosa das pipas bojudas. Havia ali às vezes, pelos cantos, beijos furtados... (p.53 – grifo nosso)

Nessa descrição, o olhar irônico do narrador manifesta-se no modo pejorativo com que descreve os elementos recordados por Luísa, conforme comprovam os termos destacados, dando indícios de que a adega não representa, assim, um local tão propício para encontros amorosos. A ironia cristaliza-se, ainda, no uso de reticências no final de período, recurso que, indicando a suspensão do discurso do narrador e uma concomitante continuidade da ação, transfere ao leitor a autonomia para concluir o pensamento, imaginando o que o narrador se absteve de revelar.

Basílio insiste e induz Luísa a se recordar ainda de uma capela situada em Almada, onde “tinham passado lindas tardes” (p.54) e de uma tília onde fazia ginástica. Neste momento, Luísa demonstra que tais recordações a incomodam e pede ao primo para não mencionar coisas passadas, não sendo, porém, atendida por ele: “Em que queria ela então que falasse? Era a sua mocidade, o melhor que tivera na vida...” (p.54). Podemos perceber, pois, o incômodo de Luísa diante da recordação de tais imagens, junto com as quais ressurgem o próprio passado da personagem. As imagens de espaços passados, portanto, fazem emergir sensações supostamente adormecidas.

Os sentimentos aflorados em Luísa pelas imagens espaciais recordadas por Basílio são abruptamente afastados por ela, que não se permite, assim, vivenciá-los. Percebe-se, neste momento, a preocupação da personagem com preceitos morais recorrentes do fato de ser casada e crer que deveria dispensar respeito e fidelidade ao marido. Não recordar espaços que remetem ao romance com o primo constitui, para Luísa, uma forma de não confabular com o antigo namorado, embora essa preocupação com a “moral” se dissipe dali a algum tempo, pois a personagem se rende à sedução de Basílio e retoma o antigo romance com o primo.

A relação espaço-tempo em *O primo Basílio*, bem como a relevância da categoria espacial na construção da narrativa, é perceptível, ainda, no fato de que Jorge, ao receber a notícia de que passaria dias longe de casa, não é de Luísa que teme sentir saudades, mas sim do espaço doméstico com o qual já estava tão habituado. Ele tem consciência de que durante os dias longe de casa as imagens daquele ambiente permeariam seus pensamentos e lhe fariam falta:

Tinha estado até então no ministério, em comissão. Era a primeira vez que se separava de Luísa; e perdia-se já em saudades daquela salinha, que ele mesmo ajudara a forrar de papel novo nas vésperas do seu casamento, e onde, depois das felicidades da noite, os seus almoços se prolongavam em tão suaves preguiças! (p.16)

Após esse momento, Jorge dá início a uma observação minuciosa da sala de jantar e as imagens do local são apresentadas por meio de sua visão, revelando, assim, uma ambientação reflexa (LINS, 1972):

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a

gesso-crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido, que vira desde pequeno, onde apenas se apercebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre de um bojo de çarola e os rosados desbotados de um molho de rabanetes. Defronte, na outra parede, era o retrato de seu pai: estava vestido à moda de 1830, tinha a fisionomia redonda, o olho luzidio, o beijo sensual; e sobre a sua casaca abotoada reluzia a comenda de Nossa Senhora da Conceição. (p.16- grifo nosso)

Essas imagens revelam uma decoração tradicional e os termos destacados denotam a admiração e o gosto de Jorge por cada detalhe do ambiente; ele aprecia o que vê ali e valoriza o que herdara de seus pais. Logo, o apego a esse espaço relaciona-se diretamente com o modo de ser da personagem, uma vez que seu discurso e grande parte de suas atitudes revelam uma visão tradicionalista.

Percebe-se que, para Jorge, observar esse ambiente, a organização e a disposição dos móveis e objetos, os detalhes destes, produzidos, em grande parte, pela ação do tempo, representa uma forma de reviver o próprio passado, assim como o de seus ancestrais, ou seja, as imagens espaciais, nesse momento, remetem a personagem a um tempo pretérito e simbolizam a presença de seus pais na sua casa.

Vale ressaltar que, enquanto está ausente de casa, Jorge envia cartas a Luísa, nas quais se tem a confirmação da falta que o ambiente doméstico lhe faz: “[...] Quando se veriam enfim na alcovinha?...” (p.167). O seu apego a esse espaço confirma-se, sobretudo, quando, ao chegar da longa viagem, o reencontro com os elementos espaciais, tão familiares, lhe alegria: “— Que bom achar-se a gente outra vez no seu ninho! — disse Jorge, estirando-se na voltaire”. (p.223)

Observamos que Jorge utiliza o termo “ninho” para definir seu lar, o que evidencia a segurança e a proteção que vislumbrava naquele ambiente; já Luísa não enxergava ali tais

valores e os buscava no “ninho” oferecido por Basílio (p.141-142). Assim, Jorge retorna ao espaço doméstico, já metamorfoseado por Luísa, crente de que tudo ali continuava igual:

Se os lugares familiares podem nos abandonar algumas vezes, também podem retornar e reocupar o seu lugar primitivo, para nosso imenso alívio. Vê-se que os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como as lembranças. Eles vão e vêm. E assim como ocorre em certas épocas de nossa existência, quando, sem causa, sem nenhum esforço voluntário de nossa parte, reencontramos subitamente o tempo perdido, do mesmo modo aparentemente fortuito, e graças à intervenção de alguma providência, aquele ser perdido no espaço descobre-se em casa, e descobre-se ao mesmo tempo o lugar perdido. (POULET, 1992, p. 21)

O espaço em que vivia com Luísa personifica para Jorge a estabilidade e a segurança que julgava existir no seu casamento. Assim sendo, quando se vê obrigado a passar a noite com a esposa na casa de Sebastião, em decorrência do estado emocional em que ela se encontrava devido à morte de Juliana, a falta do espaço doméstico e a estranheza advinda daquele local estranho em que se encontrava despertam-lhe sensações de medo e aflição, levando-o, inclusive, a pressentir que enfrentariam, a partir daquele instante, momentos difíceis:

O quarto, onde não se acendera luz havia muito, tinha uma frialdade desabitada: na parede, junto ao teto, havia manchas de umidade: e a cama antiga de colunas torneadas sem cortinados, o velho tremó do século passado com o seu espelho embaciado davam, à luz bruxuleante da lamparina, um sentimento triste de convivências extintas. O achar-se ali com sua mulher, numa cama alheia, trazia-lhe, sem saber por que, uma vaga saudade; parecia-lhe que se dera na sua vida uma alteração brusca [...]. (p.294)

O presente que Jorge traz do Alentejo para Luísa reforça, mais uma vez, o apego à decoração tradicional de sua casa, sua escolha nos permite inferir que sua intenção é manter no ambiente a mesma atmosfera austera da época de seus pais e conservar o espaço representa, pois, uma forma de manter um elo entre o presente e o passado:

Jorge trouxera-lhe como presente seis pratos de louça da China, muito antigos, com mandarins bojudos, de túnicas esmaltadas, suspensos majestosamente no ar azulado; uma preciosidade que descobrira em casa de umas velhas miguelistas, em Mértola. Luísa dispunha-os muito decorativamente nas prateleiras do guarda-louça [...]. (p.223)

O entrelaçamento espaçotemporal em *O primo Basílio* é palpável, ainda, na passagem em que Basílio observa a paisagem de Lisboa e não se entusiasma com o que vê:

No Rocio, sob as árvores, passeava-se pelos bancos, gente imóvel parecia dormir; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca “do arsenal”; em seu torno carruagens descobertas rodavam vagarosamente. O céu abafava, - e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada [...]. (p.76)

[...] Que horror de cidade! – pensava. – Que tristeza! [...] (p.77)

A partir daí, então, a personagem começa a se recordar de Paris e as imagens espaciais que lhe vêm à mente despertam-lhe o desejo de retornar ao espaço francês:

E lembrava-lhe Paris, de verão; subia, à noite, no seu fâeton, os Campos Elísios devagar; centenas de vitórias descem, sobem rapidamente, com um trote discreto e alegre; e as lanternas fazem em toda a avenida um movimento jovial de pontos de luz; vultos brancos e mimosos de mulheres reclinam-se nas almofadas, balançadas nas molas macias; o ar em redor tem uma doçura aveludada, e os castanheiros espalham um aroma sutil. Dos dois

lados, dentre os arvoredos, saltam as claridades violentas dos cafés cantantes, cheios do *brouhaha* das multidões alegres, dos *brios* impulsivos das orquestras, os restaurantes flamejam; há uma intensidade de vida amorosa e feliz; e para além, sai das janelas dos palacetes, através dos estores de seda, a luz sóbria e velada das existências ricas. Ah! Se lá estivesse [...]. (p.76 – grifo nosso)

Nota-se, portanto, o espaço lisboeta induzindo Basílio a um deslocamento que se concretiza por meio da apresentação de um espaço passado, este sim, apreciado pela personagem e apresentado de modo eufórico, conforme revelam os termos destacados no excerto acima.

Ao saber da chantagem iniciada por Juliana, Basílio confia a um amigo o desejo de retornar a Paris (p.194) e é justamente a recordação de um elemento espacial que o encoraja a realmente partir e a abandonar Luísa:

Basílio torcia o bigode, calado. Revia a sala de Luísa de repes verde, a figura horrível de Juliana com a sua enorme cuia... Estariam, com efeito, a ralar, a descompor-se? Que pulhice que era tudo aquilo! Positivamente devia partir. (p.195)

A lembrança desse ambiente desperta em Basílio sentimentos de desprezo e aversão e tais sentimentos se estendem à própria relação com Luísa; ele não consegue mais se imaginar naquele ambiente e, conseqüentemente, ao lado da amante. Percebe-se que Juliana, neste momento, é considerada por Basílio um elemento do espaço, a criada é comparada a qualquer outro móvel que se encontra na sala da casa da prima e temos, portanto, um ser humano com função espacial.

Enquanto isso, Luísa, pressionada por Juliana imagina os espaços nos quais estaria inserida caso tivesse seguido, num passado distante, uma vida religiosa, “diferente desta agora tão alvoroçada de cólera e tão carregada de pecado” (p.237) e idealiza as seguintes imagens:

Onde estaria? Longe, nalgum mosteiro antigo, entre arvoredos escuros, num vale solitário e contemplativo; na Escócia, talvez, país que ela sempre amara desde as suas leituras de Walter Scott. Podia ser nas verde-negras terras de Lamermoor ou de Glencoe, nalguma velha abadia saxônia. Em redor os montes cobertos de abetos, esbatidos nas névoas, isolam aqueles retiros numa paz funerária; num céu saudoso, as nuvens passam devagar, com recolhimento; nenhum som festivo quebra a meiga taciturnidade das coisas; revoadas de corvos cortam à tarde o ar num vôo triangular. Ali viveria entre as monjas de alta estatura e olhar céltico, filhas de duques normandos ou de lordes de clãs convertidos a Roma; leria livros doces e cheios das coisas do céu [...]. (p.237)

Ou então seria outra existência mais regalada, no convento pacato de uma boa província portuguesa. Ali os tetos são baixos; as paredes caiadas faíscam ao sol, com as suas gradezinhas devotas; os sinos repicam no vivo ar azul; em roda, nos campos de oliveiras que dão azeites para o convento, raparigas varejam a azeitona cantando; no pátio lajeado de uma pedra miudinha as mulas do almocreve, sacudindo a mosca, batem com a ferradura; matronas cochicham ao pé da roda; um carro chia na estrada empoeirada e branca; galos cacarejam, brilhando ao sol; e freiras gordinhas, de olho negro, chalam nos frescos corredores. Ali viveria, engordando, com uma quebrazinha de sono à hora do coro, bebendo copinhos de licor de rosa no quarto da madre-escrivã, copiando receitas de doces com uma letra garrafal [...]. (p.237)

Observe-se que essas imagens, além de retratarem espaços idealizados e oriundos de um momento de divagação de Luísa, permitem entrever a superioridade que a personagem atribui ao espaço estrangeiro (Escócia), e o quanto considera inferior o espaço português. As imagens do convento escocês revelam uma atmosfera de paz e “meiga” seriedade; as

moradoras possuem ascendência nobre e uma beleza padrão; as leituras, neste local, são repletas de “coisas do céu” ao passo que, no convento português, a atmosfera é de desorganização; as moradoras, que bebem licor, ocupam seu tempo com tarefas triviais; as atividades do coro causam sonolência e a ociosidade predomina; não há leituras sobre coisas sagradas, mas sim cópias de receitas culinárias.

É possível afirmar, desta forma, que da apresentação desses dois espaços emanam os valores defendidos por Luísa: até mesmo nos momentos de devaneio, nos quais idealiza locais que nunca conhecera pessoalmente é evidente sua predileção por espaços estrangeiros em detrimento ao espaço português.

3.2. Espaços futuros e espaços de devaneio em *O primo Basílio*

Nota-se, assim, que, em *O primo Basílio*, não somente imagens de espaços passados permeiam a obra, revelando-se terrenos férteis de análise e auxiliando na construção do sentido da narrativa. Há, ainda, imagens de espaços idealizados, advindas de momentos em que as personagens divagam e se entregam aos próprios pensamentos, chegando mesmo a vislumbrar um espaço futuro, que gostariam de desfrutar outrora.

Leopoldina, nas suas constantes e proibidas visitas a Luísa, reitera a decadência em que se encontra seu casamento, e enfatiza que as condições físicas de sua casa também a desagradam (p.123). Assim, ao observar o ambiente em que vive a amiga, constrói em sua mente as imagens de um espaço onde desejaria viver:

E entrou para a sala a rir. Foi tirar uma rosa do ramo de Sebastião, pô-la numa casa do corpete. Desejava ter uma sala assim, - pensava, olhando em redor. Queria-a de repes azul, com dois grandes espelhos, um lustre de gás, e o seu retrato a óleo de corpo inteiro, decotada, ao pé de um rico vaso de flores... (p. 122)

Esse espaço almejado por Leopoldina, e fruto de um momento de escapismo, pode ser visto como elemento revelador do seu modo de ser: sua atitude, a presença dos espelhos e os detalhes do retrato se imbricam com sua personalidade, pois denotam apego à aparência e, sobretudo, evidenciam uma sensualidade exacerbada, tão presente em seus atos, inerente, inclusive, a sua conduta. Temos, então, um espaço idealizado que rompe com o limite de mero espaço de fantasia e transforma-se num espaço caracterizador da própria personagem.

O primeiro passeio de Basílio e Luísa é apresentado da seguinte forma:

Iam entrando no Lumiar, e por prudência desceram os seiores. Ela afastou um, e, espreitando, via fora passar rapidamente, ao lado do trem, árvores empoeiradas; um muro de quinta cor-de-rosa sujo; fachadas de casas mesquinhas; um ônibus desatrelado; mulheres sentadas ao portal, à sombra, catando os filhos; e um sujeito vestido de branco, de chapéu de palha, que estacou, arregalou os olhos para as cortinas fechadas do coupé [...]. (p.112)

O contato com esse espaço induz Luísa a um momento de escapismo em que se sobressai o desejo de um deslocamento espacial:

[...] E ia desejando habitar ali numa quinta, longe da estrada; teria uma casinha fresca com trepadeiras em rodas das janelas, parreiras sobre pilares de pedra, pés de roseiras, ruazinhas amáveis sob as árvores entrelaçadas, um tanque debaixo de uma tília, onde de manhã as criadas ensaboariam, bateriam a roupa, falando. E ao escurecer, ela e ele, um pouco quebrados

das felicidades da sesta, iriam pelos campos, ouvindo calados, sob o céu que se estrela, o coaxar triste das rãs. (p.113 – grifo nosso)

Esse espaço idealizado por Luísa se opõe ao espaço real com o qual ela se deparava; a personagem deseja se afastar do caos urbano, busca a simplicidade e o bucolismo campestres que, em sua opinião, lhe trariam a felicidade plena, evidenciada pelos termos em destaque. É cabível apontar, ainda que, conforme mencionamos no segundo capítulo desse trabalho, essa busca de Luísa por simplicidade manifestaria-se novamente nos momentos que antecedem sua chegada ao “Paraíso”, quando ansiosamente imagina como seria o ambiente escolhido pelo amante para recebê-la. (p. 145)

Portanto, momentos de devaneio que afloram a ânsia de se encontrar em espaços distintos daquele em que se encontra são recorrentes no dia-a-dia de Luísa e, como já vimos, são as leituras românticas que, muitas vezes, a influenciam e a induzem a tais escapismos. Todavia, deve ser mencionado que a música também é um elemento frequente em *O primo Basílio*, permeando os momentos conflituosos:

Além de Walter Scott, e de suas cenas de castelos na Escócia, de *A Dama das camélias* e da idealização paradisíaca de um Paul Féval, *O primo Basílio* apresenta um elenco invejável de óperas e citações musicais dos mais variados gostos e escolas líricas passando por Verdi (La Traviatta), Donizetti (Lucia di Lamermoor), Bellini (Norma e La sonâmbula), Rossini (II Barbieri di Siviglia), Meyerbeer (L’Africaine), Gounod (Medjé, Romeu e Julieta e Fausto), Mozart (Missa di Réquiem e Don Giovanni), incluindo a peça para piano “Oração a uma virgem”, um “Noturno” de Chopin, a Valsa “O Danúbio azul” de Johann Strauss e a canção “Malagueña”. (VALENTIM, 2007)

Tais peças musicais, presentes nos momentos cruciais da narrativa, atuam como os diversos livros românticos, ou seja, como elementos que influenciam a conduta de Luísa e têm participação ativa na construção de sua personalidade sonhadora.

Pode-se dizer que o relacionamento de Luísa com os livros e com as músicas românticas, impregnado de sonhos e idealizações, constitui um recurso irônico do narrador. Fica evidente que se usam recursos típicos do Romantismo justamente para criticar a escola e colocá-los como fatores responsáveis pelo declínio da protagonista.

Assim, há ironia no fato de se utilizar, numa narrativa realista, aspectos românticos justamente para ridicularizá-los e para atribuir-lhes uma carga pejorativa, aspecto esse que se faz presente em outros aspectos da composição de *O primo Basílio* e caracteriza, inclusive, a própria produção queirosiana, conforme crê Saes (1994, p. 42): “O uso de recursos românticos como a carta ou até mesmo a fragilidade da heroína fazem lembrar uma ação comum na literatura de Eça: a crítica, ou até mesmo a ridicularização do amor romântico, atitude própria do realista”.

A influência que a música romântica exerce em Luísa fica evidente, ainda, no que ocorre quando a personagem pede a Sebastião que execute uma de suas músicas prediletas:

Sebastião começou a tocar a *malaguenha*. Aquela melodia cálida, muito arrastada, encantava-a. Parecia estar em Málaga, ou em Granada, não sabia; era sob as laranjeiras, mil estrelinhas luzem; a noite é quente, o ar cheira bem; por baixo de um lampião suspenso a um ramo um cantor sentado na tripeça mourisca faz gemer a guitarra; em redor as mulheres com os seus corpetes de veludilho encarnado batem as mãos em cadência; e ao largo dorme uma andaluza de romance e de zarzuela, quente e sensual, onde tudo são braços brancos que se abrem para o amor, capas românticas que roçam as paredes, sombrias vielas onde luz o nicho do santo e se repenica a viola, serenos que invocam a Virgem Santíssima cantando as horas... (p.47)

Vislumbra-se, por meio dessas imagens, o encantamento de Luísa diante da canção e fica evidente o quanto esta a influencia, levando-a a instantes de devaneios. Além disso, o espaço apresentado corrobora a predileção de Luísa por espaços estrangeiros. O ambiente idealizado reflete euforia, a personagem imagina estar em um local agradável, cuja atmosfera é construída por meio da animização dos elementos espaciais: é como se estes se apercebessem dos seres que ali se encontram e interagissem com eles.

Observa-se que, além do visual, sentido indispensável na construção de imagens espaciais, sensações olfativas, auditivas e táteis também foram utilizadas e contribuem para que tenhamos a dimensão exata das expectativas de Luísa em relação a este espaço suscitado, em sua mente, pela música tocada por Sebastião.

Note-se que essas imagens de Málaga e de Granada, idealizadas por Luísa, retratam uma realidade conflituosa: a atmosfera que emana do local é de sensualidade e sedução, ao passo que existe ali uma imagem sagrada e as canções aludem a uma figura religiosa. Assim, a descrição desse espaço revela um conflito entre o sagrado e o profano, dilema vivenciado pela própria personagem em outro momento da narrativa, quando tenta se aproximar de símbolos religiosos, mas é impelida, por uma força maior, a questioná-los:

A porta da igreja da Misericórdia estava aberta, com o seu largo reposteiro vermelho de armas bordadas que o vento agitava brandamente. Veio-lhe um desejo de entrar. Não sabia para quê; mas parecia-lhe que depois da excitação apaixonada em que vibrara, o fresco silêncio da igreja a acalmaria. E depois sentia-se tão infeliz que lembrou-se de Deus! Necessitava alguma coisa de superior, de forte a que se amparar. Foi-se ajoelhar ao pé de um altar, persignou-se, rezou o *Padre-Nosso*, depois a *Salve-rainha*. Mas aquelas orações que ela recitava em pequena não a consolavam; sentia que eram sons inertes que não iam mais alto no caminho do céu que a sua mesma respiração; não as compreendia bem, nem se aplicavam ao seu caso; [...].
(p.236)

Luísa, assim, demonstra descrença em relação a rituais religiosos e, embora esteja na “igreja da Misericórdia”, não enxerga nesse espaço uma possível solução para os seus problemas. Assim, o espaço se desvincula da carga semântica que, em tese, deveria apresentar e a personagem, descrente, observa sem nenhuma expectativa os objetos religiosos que ali se encontram: “[...] E ficou ajoelhada, os braços moles, as mãos cruzadas no regaço, olhando as velas de cera tristes, os bordados desbotados do frontal, a carinha rosada e redonda de um Menino Jesus”. (p.236)

Situação semelhante ocorre quando Luísa se direciona ao “Paraíso” e, durante o trajeto, encontra-se com um amigo da família. Diante disso, a única solução plausível que vislumbra é adentrar uma igreja: “[...] Demoro-me aqui, ele cansa-se de esperar e vai-se!” (p.175). Em meio à atmosfera de religiosidade que permeia o espaço, a personagem se impaciente e consegue pensar somente em Basílio e naquilo que poderia estar vivenciando caso não tivesse interrompido seu trajeto. Consequentemente, passa a observar os elementos religiosos ao redor e estes não lhe despertam sentimentos de fé, mas sim desejos carnavais:

Para as duas! Era capaz de não esperar, Basílio! Veio-lhe um receio de perder a sua manhã amorosa, um desejo áspero de se achar no “Paraíso”, nos braços dele! E olhava vagamente os santos, as virgens trespassadas de espadas, os Cristos chagados, — cheia de impaciências voluptuosas, revendo o quarto, a caminha de ferro, o pequeno bigode de Basílio!... (p.176)

Percebe-se, portanto, que Luísa não apresenta uma personalidade voltada para a religiosidade e o trato que dispensa aos espaços que, a princípio, estão a serviço do cristianismo confirmam esse seu desapego.

Lembremo-nos de que o desejo de conhecer novos lugares, de realizar longas viagens permeia, constantemente, os pensamentos de Luísa e torna-se importante enfatizar que as

viagens têm a capacidade de colocar em contato espaços distintos e que só existem independentes uns dos outros, ou seja, as viagens permitem deslocamentos no tempo e no espaço, além de subverterem a aparência das coisas (POULET, 1992, p.63-64). O mesmo teórico salienta ainda que as viagens:

[...] Criam um novo ponto de partida, transportando o ser para fora do lugar material ou espiritual onde parecia restringido a viver. E, acima de tudo, viagens e lembranças colocam bruscamente em contato regiões da terra ou do espírito que até aqui não tinham qualquer relação (1992, p. 64).

Entretanto, as viagens, para Luísa, não se concretizam, representam somente um sonho, um desejo: “[...] Nunca viajariam decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta!” (p.57). E este sonho inalcançável de conhecer novos espaços induz Luísa a momentos de devaneio e fazem-na rejeitar ainda mais sua realidade:

— Que vida interessante a do primo Basílio! — pensava. — O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia nos romances — a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de teto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris, sobretudo! (p.57)

O fato de Basílio ter se ausentado de Lisboa e conhecido outros países impressiona Luísa e o torna, na visão dela, mais atraente. Já ele demonstra que se orgulha dos deslocamentos espaciais que empreendera e, nas conversas com a prima, menciona, constantemente, imagens de espaços por ele visitados, com o intuito de mostrar superioridade

e impressioná-la: “Tinha deixado o *degredo* — disse ele. — Viera respirar um pouco à velha Europa. Estivera em Constantinopla, na Terra Santa, em Roma. O último ano passara-o em Paris. Vinha de lá, daquela aldeola de Paris. — Falava devagar, recostado, com um ar íntimo [...]”. (p.51)

E, até mesmo no relato de um sonho noturno, Basílio tenta impressionar Luísa apresentando detalhes atrativos e minuciosos dos espaços em que já estivera:

[...] disse-lhe apenas que tinha sonhado com ela.

O quê? Que estavam numa terra distante, que devia ser a Itália, tantas as estátuas que havia nas praças, tantas as fontes sonoras que cantavam nas bacias de mármore; era num jardim antigo, sobre um terraço clássico; flores raras transbordavam de vasos florentinos; pousando sobre as balaustradas esculpidas, pavões abriam as caudas; ela arrastava devagar sobre as lajes quadradas a cauda longa do seu vestido de veludo azul. De resto, dizia, era um terraço como o de S. Donato, a Vila do Príncipe Demidoff, - porque lembrava sempre as suas intimidades ilustres, e não se descuidava de fazer reluzir a glória de suas viagens. (p.98)

A descrição permite a aferição do olhar irônico e debochado do narrador, na medida em que se faz uso do discurso indireto livre e da hipérbole na construção do discurso de Basílio, o que contribui para a criação de colocações reveladoras de uma excessiva ostentação, de minuciosos detalhes, que beiram, inclusive, a certo exagero. Tais recursos de construção implicam, portanto, uma atmosfera de excessos e idealizações, muito recorrente, inclusive, em grande parte dos relatos de viagem da personagem, por meio dos quais tentava impressionar Luísa e demonstrar superioridade a ela.

3.3. Espaços oníricos em *O primo Basílio*

Verifica-se que, em *O primo Basílio*, ao lado de imagens de espaços passados, espaços futuros e espaços idealizados, que cristalizam o cronotopo (Bakhtin, 1992) e retratam, portanto, o entrelaçamento espaçotemporal, são apresentadas, ainda, imagens de sonhos, por meio das quais é possível inferir o estado de espírito das personagens, o que torna tais imagens elementos reveladores e, portanto, recursos de construção de sentido.

Diante das chantagens de Juliana, Luísa, pressionada, passa a ter sonhos noturnos, cujas imagens revelam ambientes que se relacionam com o momento enfrentado por ela. Certa noite, após uma conversa na qual a criada exige, mais uma vez, dinheiro em troca das cartas, Luísa tem o seguinte sonho:

[...] Punha-se a chamar, a gritar por Juliana, a correr atrás dela, por um corredor que não findava e que começava a estreitar-se, a estreitar-se, até que era como uma fenda por onde ela se arrastava de esguelha, respirando mal e apertando sempre, contra si o montão de libras que lhe punha frialdades de metal sobre a pele nua do peito. Acordava assustada [...]
(p.201)

Vemos, logo, que o espaço sonhado por Luísa, um corredor infundável e que a fere, simboliza a situação vivida por ela naquele momento, uma vez que não havia conseguido pensar em nenhuma forma de arranjar a quantia de dinheiro exigida por Juliana e se via, logo, diante de um problema aparentemente sem solução, que deixava iminente um desfecho trágico.

Diante disso, é pertinente dizer que o espaço sonhado pela personagem representa seu estado de espírito e vai ao encontro da situação embaraçosa em que se encontrava, tudo se ajusta às circunstâncias, reminiscências e intimidade de Luísa; tudo espelha os seus

sentimentos de aflição e pânico e o corredor transformando-se numa fenda remete ao seu “estrangulamento moral” (ROSA, 1964, p.191).

Sonhos com esse mesmo teor permeiam o sono de Luísa, tornando-se constantes e, no momento em que Jorge regressa de viagem, Luísa sonha estar num grande teatro, onde encenava, ao lado de Basílio, a peça de Ernestinho (p.222). Ao final, Jorge os surpreende e a pune:

Caminhou então para ela com passos marmóreos que faziam oscilar o tablado; agarrou-lhe os cabelos, como um molho de erva que se quer arrancar; curvou-lhe a cabeça para trás; ergueu de um modo clássico o punhal; fez a pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro!

[...]

[...] Jorge arrancara o punhal todo escarlate; as gotas de sangue corriam até a ponta, coalhavam; caíam depois com um som cristalino, punham-se a rolar pelo tablado como continhas de vidro vermelho.(p.223)

A imagem do tablado imerso em sangue é fruto da angústia vivida por Luísa todos aqueles dias, o sonho representa seu anseio de que Jorge descobrisse que fora traído e não a perdoasse. Dessa forma, esse espaço onírico simboliza o espaço íntimo da personagem e transforma-se numa metáfora dos dias de tensão que vinha enfrentando, se imbrica com a atmosfera de medo e pressão que as ameaças de Juliana (ou tão somente sua presença) impunham no seu dia-a-dia.

A figura violenta de Jorge no sonho e o ambiente impregnado de sangue vão ao encontro, portanto, do receio alimentado por Luísa de que o marido descobrisse seu envolvimento com Basílio e, consecutivamente, tomasse uma atitude sanguinária, fruto de seu orgulho ferido, numa situação análoga àquela apresentada na peça de Ernestinho Ledesma e diante da qual Jorge se posicionara favorável à punição da esposa adúltera.

Notamos, pois, que, ao lado de imagens de espaços domésticos, sobressaem imagens de um espaço psicológico, fruto de situações vividas pelas personagens e que refletem seus estados de espírito, seus sonhos e aflições. Pelo exposto, enfatizamos a relação entre o espaço e o tempo em *O primo Basílio* e reforçamos a relevância que ambas adquirem na construção da trama, na medida em que participam ativamente da construção dos principais conflitos que norteiam essa narrativa de Eça de Queiroz e, entrelaçadas, tornam-se elementos reveladores dos dilemas enfrentados pelas personagens, da postura destas diante das adversidades, assim como se relacionam com suas idiossincrasias.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, podemos concluir que existe, em *O primo Basílio*, um espaço fértil e simbólico rompendo as barreiras de simples cenários que servem de pano de fundo para que os fatos transcorram. A categoria espacial, como vimos, mostra-se essencial ao desenvolvimento dos principais temas que norteiam a narrativa e adquire múltiplos significados, imbricando-se, não raras vezes, com a caracterização das personagens e sofrendo mutações de acordo com as ações destas.

Neste processo, a animização dos elementos espaciais representa um recurso largamente utilizado pelo escritor e que adquire importância na medida em que torna possível ao leitor perceber uma interação entre os elementos constituintes do espaço e vislumbrar, ainda, que eles acabam interagindo com as próprias personagens e intensificando a dramaticidade em diversos momentos da trama.

Assim, a análise das imagens que compõem o espaço em *O primo Basílio* permite a aferição de ambientes reveladores de sentido, que não se limitam a simplesmente ornamentar as situações conflituosas enfrentadas pelas personagens, chegando, inclusive, a desnudá-las, refletindo e expondo seus ideais, sonhos e perspectivas.

O espaço em *O primo Basílio* funciona, muitas vezes, como o próprio discurso visual das personagens, visto que pode se relacionar com seus estados de espírito e sofrer modificações de acordo com o momento que enfrentam. Deve ser lembrado, ainda, que a constituição desse espaço funciona como um viés para que sejam tecidas críticas à sociedade lisboeta do final do século XIX e por meio dessas colocações emergem os principais temas que norteiam e caracterizam a narrativa, desenvolvidos, na maioria das vezes, por meio de construções irônicas, que tão bem caracterizam o estilo de Eça de Queiroz.

Percebemos, portanto, a presença de um espaço que cumpre funções variadas, pois pode situar e caracterizar as personagens, assim como pode influenciar e refletir suas ações, processos nos quais é possível que se capte o olhar irônico de Eça perante os problemas de seu tempo. É por meio das imagens espaciais que melhor percebemos conflitos entre essência e aparência, permeando diversos momentos da narrativa e constituindo um dos temas abordados pelo romancista português, isso porque os ambientes em que se inserem as personagens colidem, em diversos momentos, com suas ações e/ou com seus próprios discursos. Assim, é por meio do espaço e do modo como lidam com este, que captamos incongruências no seus comportamentos e descobrimos, por conseguinte, seus verdadeiros anseios.

Neste processo, a ironia ocupa um sólido posto, estando presente na construção dos diálogos, na apresentação dos hábitos e segredos das personagens ou, simplesmente, enriquecendo e caracterizando a descrição dos cenários, permitindo sempre que aflore o olhar irônico do escritor perante questões sociais e até mesmo literárias, pois a narrativa realista é permeada de recursos românticos, os quais acabam sendo, em diversos momentos, veladamente criticados e ridicularizados pelo próprio narrador.

Temos, logo, a consolidação do espaço em *O primo Basílio* como uma categoria simbólica e plurissignificativa que se revela, inclusive, detentora da intimidade e dos segredos das personagens. Como consequência, são recorrentes na narrativa imagens de personagens vasculhando os ambientes, observando os móveis e objetos decorativos no intuito de descobrir e antever fatos que ainda não são de seu conhecimento e que lhes despertam curiosidades pelos mais diversos motivos: para os próprios seres colocados em cena, o espaço se consolida como elemento de revelação.

É sabido, entretanto, que o espaço pode se articular com os outros fios que compõem a narrativa, contribuindo significativamente para que a categoria alcance dimensões ainda

maiores e se torne um terreno ainda mais fértil e simbólico, transformando-se em peça central na construção do sentido da trama.

Partindo desse pressuposto, percebemos em *O primo Basílio* a articulação do espaço com o tempo, pois as personagens, constantemente, reorganizam, por meio da memória, o espaço que habitam, atribuindo-lhe lembranças de momentos passados e até mesmo utilizando-o para vislumbrar esperanças e anseios futuros. O resultado de tais processos é o surgimento, na narrativa queirosiana em questão, de imagens de espaços passados funcionando como ícones para que as personagens se recordem de acontecimentos que, ainda vivos em suas mentes, se imbricam com o presente, podendo, inclusive, influenciá-lo e, assim, transformar seus destinos.

Devem ser consideradas também as imagens de espaços futuros e espaços de devaneio que permeiam os acontecimentos apresentados e são, muitas vezes, oriundos de momentos de escapismo das personagens, nos quais projetam imagens de ambientes que almejam habitar outrora, quase sempre idealizados e opostos àqueles que fazem parte de suas realidades.

Pode-se afirmar que os espaços de devaneios adquirem relevância por permitir que venha à tona a real intenção das personagens, ou seja, seus desejos mais ocultos, os quais não são compartilhados com as demais personagens por contrastar com o papel que desempenham na sociedade e/ou por infringir suas regras.

Além dos espaços de devaneios, imagens de espaços presentes nos sonhos noturnos das personagens também auxiliam na composição da narrativa, revelando seus estados emocionais, condizendo com os momentos que enfrentam e até mesmo os refletindo. Assim, é evidente em *O primo Basílio* um entrelaçamento espaçotemporal contribuindo significativamente para a consolidação da categoria como elemento plurissignificativo, simbólico e revelador de sentidos.

O espaço nessa narrativa de Eça de Queiroz apresenta, pois, as mais diversas nuances, determinadas, na maioria das vezes, pelo próprio conflito vivenciado pelas personagens, pois os ambientes se metamorfoseiam e refletem aquilo que já enfrentaram num momento passado, desnudam aquilo que permeia suas mentes, induzindo-as a sonhos e/ou momentos de devaneios.

Nesse processo, o tempo surge ao lado do espaço e é justamente o entrelaçamento de ambos que colabora para a aferição de uma categoria fértil e simbólica, que fala por si só e participa ativamente da construção do sentido da narrativa.

Pelo exposto, esperamos que esta dissertação possa contribuir, não apenas pelas observações e análises levadas a efeito, mas também pelas questões teóricas levantadas, para o campo de pesquisas sobre o espaço na obra literária em geral e na narrativa realista em particular.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, J. A. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- ASSIS, M. O primo Basílio, por Eça de Queiroz. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Brasileira, 1962.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1980.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 211-362.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BUTOR, M. O espaço no romance. In: _____. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.
- CÂNDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CASTAGNINO, R. H. *Análise literária*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1969.
- CORREIA, L. C. R. *A ironia queirosiana em O Conde d'Abranhos e na <<Carta VII "Ao Sr. E. Mollinet">> de A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa, 2008. 146 f: Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas) – Universidade Aberta, Lisboa.
- DA CAL, E. G. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1959.

DAGHLIAN, C. *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson*. São José do Rio Preto, 1987. 310 f. Tese (Livre-docência em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São José do Rio Preto.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1975.

FERRAZ, M. de L. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1985.

FERREIRA, J. *História da literatura portuguesa*. 3.ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1966.

FERREIRA, V. *Espaço do invisível*. Lisboa: Portugália editora, 1965.

FIGUEIREDO, F. *História literária de Portugal*. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1960.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREIRE, J. A. T. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. São Paulo, 2006. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GENETTE, G. Espaço e linguagem. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-105.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, A. *História Literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1964.

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

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editora Presença, 1977.

MARCHETTO, G. *Uma poética do espaço: A paixão segundo G. H.* São José do Rio Preto, 2002. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São José do Rio Preto.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Irony*. London: Methuen, 1978.

NASCIMENTO, J. L. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto Cultural, 1967.

POULET, G. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

QUEIROZ, E. *Cartas*. Lisboa: Aviz, 1945.

_____. *Cartas inéditas de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmãos Editores. 1951.

_____. *Correspondências*. 6. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1946.

_____. *O primo Basílio*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Uma campanha alegre*. 6.ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1946.

RICHARD, J. *Paysage de Chateaubriand*. Paris: Éd. du Seuil, 1967.

ROSA, A. M. *Eça, discípulo de Machado?* 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

SACRAMENTO, M. *Eça de Queiroz: uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

SAES, M. C. *A perspectiva irônica: Machado e Eça*. São José do Rio Preto, 1994. 183 f: Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São José do Rio Preto.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. Eça de Queiroz. In: _____. *Literatura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1966. p. 241-258.

_____. Eça de Queiroz. In: _____. *História da literatura portuguesa*. 7. ed. Porto: Porto Editora, 1974, p. 957-987.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SIMÕES, J. G. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Lisboa: Dois mundos, 1945.

VALENTIM, J. *O primo Basílio ou um irônico requiem para o romantismo*. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/25/805.pdf>>. Acesso em 21 dez 2009.

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](#)