



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA

**ESPAÇO E PERSONAGEM NA FICÇÃO DE EÇA DE QUEIRÓS E DE
MACHADO DE ASSIS**

FORTALEZA

2018

SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA

**ESPAÇO E PERSONAGEM NA FICÇÃO DE EÇA DE QUEIRÓS E DE
MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M384e Matsuoka, Sayuri Grigório.
O espaço e a personagem na ficção de Eça de Queirós e de Machado de Assis / Sayuri Grigório Matsuoka. –
2018.
190 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.
1. Eça de Queirós. 2. Machado de Assis. 3. Espaço. 4. Personagem. 5. Romance. I. Título.
- CDD 400
-

SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA

**O ESPAÇO E A PERSONAGEM NA FICÇÃO DE EÇA DE QUEIRÓS E DE
MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Universidade Federal de Curitiba (UFPR)

Prof. Dr. Carlos Reis
Universidade de Coimbra (UC)

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Carlos Siqueira de Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Claudio Régis.

AGRADECIMENTOS

Ao Claudio Régis...

À professora Ana Marcia Alves Siqueira, pela paciência, dedicação e seriedade com que me orientou, e pela amizade.

À família, mãe e irmã queridas.

À professora Celina Fontenele Garcia.

Aos professores Fco Edi Sousa e Marcelo Almeida Peloggio pelo olhar atento sobre este trabalho em sua fase de qualificação e por aceitarem o convite para integrar a banca de defesa.

Ao professor Carlos Reis pela gentileza de aceitar o convite para participar da Banca Examinadora.

Aos professores Orlando Luiz e José Carlos por aceitarem o convite para participar da banca como professores suplentes.

Aos amigos Marília Angélica, Luidi Abreu, Felipe Hélio.

Aos meus alunos queridos da UECE e da UFC.

Aos funcionários do PPGLetras, Victor e Diego.

À CAPES pelo apoio financeiro dado a esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa observa aspectos da representação espacial nas obras de Eça de Queirós e de Machado de Assis, tendo como principal, mas não exclusivo, direcionamento, a análise do espaço e sua colaboração para a construção das personagens. Tidos como os dois maiores expoentes da prosa realista em língua portuguesa, Eça e Machado assumem nos últimos escritos um tom lírico em que Lisboa e Rio de Janeiro transfiguram-se pela ficção, servindo de palco para as inúmeras reflexões das personagens de romances como *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* acerca do contexto sócio-político e cultural oitocentista. Essas cidades desempenham papel fundamental na consubstanciação dessas narrativas e na caracterização de suas personagens, aparecendo com assiduidade em momentos cruciais para o desenvolvimento da ação e para a percepção das tematizações de acontecimentos finisseculares e de fatos históricos, como a decadência da aristocracia latifundiária em Portugal e a substituição da Monarquia pela República no Brasil. Observando a importância da figuração de cidades como Lisboa e Rio de Janeiro para o desenvolvimento do enredo nos romances citados e para a construção das personagens, assim como seu relevo para o entendimento dos processos de ficcionalização da realidade, este trabalho analisa os espaços diegéticos e a sua influência para os direcionamentos estéticos tomados por Eça de Queirós e por Machado de Assis principalmente em seus últimos escritos. A fundamentação teórica para essa averiguação tem como fio condutor conceitos desenvolvidos no âmbito das teorias narrativas, e ainda seu diálogo com outras disciplinas como a filosofia, a história, e os estudos literários de diversas vertentes.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Machado de Assis. Espaço. Personagem. Realismo. Século XIX. Romance.

ABSTRACT

This search observes aspects of the spacial representation in the works of Eça de Queirós and Machado de Assis, having like main, but not exclusive, direction, the analysis of the space and its collaboration for the construction of the characters. Considered as two bigger exponents of the realistic prose in Portuguese language, Eça and Machado take in its last written a lyric tone in which Lisbon and Rio de Janeiro are transfigured by the fiction, serving of stage for the countless reflections of the characters of novels like *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, *Esau and Jacó* and *Memorial de Aires* about the nineteenth century social-political and cultural context. These cities play essential role in the substantiation of these narratives and in the characterization of his characters, appearing with assiduity at crucial moments for the development of the action and for the perception of the thematizations of *fin-de-siècle* events and of historical facts, like the decadence of the landowning aristocracy in Portugal and the substitution of the Monarchy for the Republic in Brazil. Observing the importance of the figuration of cities like Lisbon and Rio de Janeiro for the development of the plot in the cited novels and for the construction of the characters, as well as his relief for the understanding of the processes of ficcionalization of the reality, this work analyses the diegetics spaces and its influence for the aesthetic ways taken for Eça de Queirós and for Machado de Assis mostly in their last written. The theoretical approach for this verification takes as a connecting thread concepts developed in the context of the narrative theories, and still its dialog with other disciplines like the philosophy, the history, and the literary studies of several aspects.

Key-words: Eça de Queirós. Machado de Assis. Space. Character. Realism. Century XIX. Novel.

RESUMÉ

Cette recherche observe les aspects de la représentation spatiale dans les œuvres de Eça de Queirós et de Machado de Assis, le principal mais non exclusif ciblage, l'analyse de l'espace et de votre collaboration pour la construction des personnages. Considéré les deux plus grands interprètes de la prose réaliste en langue portugaise, Eça et Machado assument, dans le cadre des ses derniers écrits, un ton lyrique où Lisbonne et Rio de Janeiro se transfigurent par la fiction, agissant comme une étape pour les nombreuses réflexions de personnages dans les romans comme *A cidade e as serras*, *A illustre casa de Ramires*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* sur le contexte socio-politique et culturel du XIXe siècle. Ces villes jouent un rôle clé dans l'élaboration de ces récits et la caractérisation de ses personnages, apparaissant assidûment à des moments cruciaux dans le développement de l'action et pour la perception de la thematization d'événements *fin-de-siècle* et des faits historiques, tels que le déclin de la propriétaire de l'aristocratie au Portugal et le remplacement de la monarchie par la République au Brésil. Notant l'importance de la figuration des villes comme Lisbonne et Rio de Janeiro pour le développement de l'intrigue dans les romans mentionné et pour la construction de personnages, mais aussi un soulagement pour la compréhension des processus de ficcionalization de la réalité, cela travail analyse les espaces diégétiques et votre influence sur les orientations esthétiques prises par Eça de Queirós et Machado de Assis, surtout dans ses écrits ultérieurs. Le fondement théorique de cette vérification a pour guider les concepts développés dans le cadre de narratologie, et même votre dialogue avec d'autres disciplines comme la philosophie, l'histoire et des études littéraires divers aspects.

Mots-Clés: Eça de Queirós. Machado de Assis. Espace. Personnage. XIXe Siècle. Réalisme. Roman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rua do Ouvidor	60
Figura 2 - O Vassoureiro	66
Figura 3 - Rua do Valongo	76
Figura 4 - Enseada de Botafogo	83
Figura 5 - Largo de Santa Bárbara	110
Figura 6 - O Marrare do Polimento	113
Figura 7 - “Un enterrement à Ornans”	117
Figura 8 - “The Slave ship”	128
Figura 9 - Cacilhas	129
Figura 10 - The holy land	135
Figura 11 - <i>Os Maias</i> - Rua	136
Figura 12 - <i>Os Maias</i> - Paisagem	136
Figura 13 - Morro do Castelo	160

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Espaço e personagem nas prosas portuguesa e brasileira de Eça de Queirós e de Machado de Assis	23
1.2 O Ramalhete e a Torre – personagem e espaço n’<i>Os Maias</i> e n’<i>A illustre casa de Ramires</i>	36
1.3 De casa para a rua: a influência dos espaços na construção das personagens machadianas	56
2 ESPAÇO E REALISMO EM EÇA DE QUEIRÓS	85
2.1 Espírito e matéria na representação do espaço em Eça de Queirós	87
2.2 A descrição no espaço romanesco queirosiano	114
2.3 Cenas portuguesas: a figuração de Lisboa em <i>O primo Basílio</i> e em <i>Os Maias</i>	143
3 MACHADO DE ASSIS E O RIO DE JANEIRO	153
3.1 O Rio de Janeiro narrado na ficção machadiana	158
3.2 Machado, o realismo, a tragédia e a cidade	163
3.3 O último Rio de Machado	173
4 CONCLUSÕES	176
REFERÊNCIAS	182

1 INTRODUÇÃO

Quando o *Primo Basílio* foi publicado no Brasil, Machado de Assis escreveu uma crítica em que apontava falhas no romance de Eça de Queirós. Esse episódio marcaria definitivamente qualquer tipo de aproximação entre os nomes dos dois escritores, inaugurando uma espécie de rivalidade que insiste em aparecer nos estudos comparativos que relacionam suas obras. É, entretanto, impossível referir a literatura em língua portuguesa da segunda metade do século XIX sem pensar na importância desses dois nomes para tudo o que se fez nas manifestações beletristas depois deles.

Eça era um cidadão do mundo, totalmente comprometido com a informação e com a cultura que circulava não somente na Europa e nas Américas, mas também no Oriente e na África; sua vasta percepção intelectual, materializada em obra literária e ainda nos inúmeros artigos e cartas que produziu, atesta ainda uma preocupação contínua com as transformações sociais provocadas pelas relações de trabalho e suas implicações na literatura. Os quinze anos vividos na Inglaterra, os dez passados na França e ainda os meses em que viajou pelo Egito, pela Palestina, por Cuba e pelos Estados Unidos permitiram-lhe observar as vias pelas quais o mundo transformava-se, tanto na economia e na política quanto na arte. O espírito romântico que manteve acesa e vigilante sua ideologia inconformista guiou-lhe sempre para uma narrativa em que as injustiças deviam ser corrigidas. Sua consciência e sua personalidade eminentemente artísticas, entretanto, nunca permitiram que sua obra se transformasse em um amontoado panfletário em que a ansiedade por mudanças silenciasse os chamados estéticos de suas preferências temáticas. Em meio aos mares poéticos de sua prosa, Lisboa desponta sempre como um microcosmo simbólico onde figuram personagens que sintetizam as referências aos mais diferentes lugares, reais ou imaginados.

Machado de Assis viveu sempre no Rio de Janeiro e raríssimas foram as vezes que se ausentou da capital. Foi, no entanto, a partir da “aldeia” carioca que o escritor viu “quanto se pode ver no universo”. Aliás, foi essa perspectiva universalista, retomada aqui pelas palavras de Pessoa (1988), o motivo pelo qual sua obra rompeu fronteiras e tornou-se interesse de artistas e estudiosos de outros países. Machado era um homem do século XIX, com exceção de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires*, romances ambientados nas duas últimas décadas do século, as histórias de todos os seus outros

livros, consideradas aí as fases romântica e realista, são ambientadas entre as décadas de 1850 a 1880. Destes, apenas *Dom Casmurro* avança nos anos 80. Seu estilo é dissecado com frequência e todas as interpretações de sua obra expressam uma perspectiva possível, já que o próprio aspecto dialógico de sua escrita permite múltiplas leituras. A riqueza de suas escolhas estilísticas, entretanto, parece não permanecer somente no âmbito da intertextualidade, seja ela de caráter literário, filosófico ou jornalístico. Parece haver, em sua forma de narrar, também a incorporação de certos elementos da experiência estética urbana que são percebidos sobretudo pela composição das personagens, suas visões de mundo e sua personalidade ficcional, focalizadas e expostas sempre por uma visão poliédrica. Em meio a toda essa obliquidade do texto machadiano, surge uma única certeza: o amor ao Rio de Janeiro.

O século XIX presenciou grandes transformações em diversas áreas do conhecimento. Na literatura, ocorreram inovações estéticas, motivadas principalmente pelo romantismo, que possibilitaram enorme diversidade expressiva. Em meados dos oitocentos, as técnicas narrativas e as percepções artísticas atingiram um ponto em que as representações do real, pretendidas pelos novos modelos, fizeram-se de formas igualmente diversas, de modo que não se pode falar em realismo ou em naturalismo como estéticas uniformes. Uma preocupação, entretanto, perpassa essas leituras: todos os romances desse período apresentam, em maior ou em menor escala, aspectos relacionados à sociedade, de modo que o ambiente que circunda as personagens atua de forma determinante para a sua caracterização e para suas ações. São muitas as formas de abordar o emprego dessas estratégias estéticas. Uma delas direciona a observação para os aspectos que compõem o estilo de um escritor, considerando para isso a influência de elementos como sua formação cultural e mostrando como se dá a representação de objetos tomados ao mundo real no texto artístico. O espaço citadino desempenha bem esse papel representativo nas obras de Eça de Queirós e de Machado de Assis.

Lisboa e Rio de Janeiro aparecem sempre em seus romances e contos como um indicador do ponto de vista dos narradores e da localização, não apenas geográfica, mas psicológica, das personagens. Há de se considerar ainda a sua importância para a construção da narrativa como suporte para o entrelaçamento entre a ficção e a realidade. Nesse processo, vários aspectos relacionados à figuração de espaços, com vistas, principalmente, para os mecanismos que subjazem à ação, voltam-se para a personagem e para suas impressões, reconhecidas, pelo leitor, através das referências históricas e culturais que identificam os lugares narrados.

Outro aspecto indissociável da observação do espaço na narrativa ficcional diz respeito à sua subordinação aos direcionamentos estéticos da escola adotada pelo artista para compor a representação do objeto no texto. Em se tratando de literatura, e mais especificamente da literatura da segunda metade do século XIX, tem-se o realismo sugerindo diretrizes que serão assimiladas, ou recusadas, por escritores como Eça e Machado. E se pensarmos em termos de estilo, tanto um quanto outro interpretou de forma muito particular tais orientações, conferindo às suas obras um caráter que em vários momentos distingue-se do realismo estereotipado, cuja análise rasa reduz à objetividade e à influência das correntes científicas e filosóficas que se manifestaram nesse mesmo período. A análise da função narrativa do espaço e sua contribuição para a construção da personagem na ficção realista de Eça e de Machado são, pois, o objetivo maior desta pesquisa.

Circunscrever a atuação de uma tendência literária é sempre uma tarefa difícil, por vezes, impossível. No caso do realismo, especificamente, tem-se, por exemplo, a confluência da biologia com a sociologia influenciando diferentes personalidades artísticas. O critério cronológico aqui funciona menos para a caracterização dos escritos do que a observação dos temas, dos estilos e das escolhas estéticas realizadas em cada romance, poema ou conto, mormente o viés sociológico esteja presente nessas manifestações.

A figuração do espaço na literatura opera por diferentes modos, daí a preocupação deste trabalho em observar diretrizes estéticas a partir do realismo e das suas possibilidades dialógicas com outras manifestações estéticas para analisar seu funcionamento nas obras estudadas. Se o romantismo volta-se para a natureza e para sua força vibrante como meio de representação do ímpeto e da liberdade, o realismo traz o confinamento nos prédios e nas cidades como um elemento limitante da ação humana que possibilita a observação acurada das atitudes e das ideias. Esses espaços figuram nas narrativas também como formas de atualização dos sentimentos atribuídos às personagens: através das referências a eles pode-se perceber a importância das coisas para a vida e para o pensamento.

Na segunda metade do século XIX, a ciência avança rapidamente, trazendo informações desconcertantes para o mundo ocidental, que vivia sob o julgo das crenças religiosas. A postura evolucionista assume uma posição de destaque nas expressões científicas e artísticas. Sob a diretriz de uma atitude progressista e modernizante, a prosa literária assimila esses preceitos de modo a empregar, sobretudo na construção das

personagens, os princípios desses procedimentos. Duas orientações mais evidentes resultam dessa influência: a realista e a naturalista ou a realista-naturalista.

Essas duas perspectivas, ao compartilharem a mesma origem positivista, ocasionaram, em Portugal, uma identificação que resultou na forma conhecida convencionalmente por “realismo-naturalismo”, fato que possivelmente está relacionado com a produção queirosiana, uma vez que Eça foi, reconhecidamente, o maior representante da prosa portuguesa desse período. Sua obra apresenta, muitas vezes de modo indiscriminado, características das duas estéticas, dificultando uma percepção bifurcada, em que realismo e naturalismo representem expressões conflitantes. Entretanto, há também aqui uma diferenciação conceitual em que o realismo pressupõe uma atitude científica, e o naturalismo, uma exposição de teses científicas (RIBEIRO, 2000, p.17). Há ainda de se ressaltar que mesmo as obras situadas em escolas como a realista apresentam características de outras esferas estéticas.

No Brasil, talvez pelas atuações de Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, por exemplo, convencionou-se empregar os termos realismo e naturalismo para designar dois estilos bastante distintos. A sutileza da crítica machadiana aos eventos sociais, os detalhes psicologizantes de suas personagens e narradores caracterizam uma expressão que não se assemelha a de escritores como Azevedo, que, de um modo geral, optam pelo método documental e pela descrição das forças mecânicas que atuam sobre os indivíduos, explorando suas inclinações animais e a subordinação de seus comportamentos às condições ambientais (COUTINHO, 1997).

O espaço é, nesse sentido, um dos elementos que mais auxilia tanto na elaboração estética quanto na constituição dos sentidos das narrativas, favorecendo assim o processo ficcional e as interpretações que ele suscita. No romance, ele tende a se configurar pela referência à toponímia real, o que permite a aproximação imediata entre ficção e realidade. Mas sua atuação vai além da localização e da figuração de espaços geográficos, estando muitas vezes relacionado a significados simbólicos e ideológicos. Participa efetivamente da construção de toda narrativa, mas, no realismo, de um modo geral, sua concepção parece assegurar a premissa da escola em aproximar os efeitos impressivos da realidade e da literatura. Isso não quer dizer que a matéria aí tratada não seja distorcida pela percepção estética. A singularidade de cada sensibilidade estética lê e transforma o mundo lido em objeto único.

Um dos motivos para se destacar aqui as características do realismo é o interesse pela maneira como essa corrente perscruta os fenômenos do comportamento humano, olha para o real e busca representá-lo em sua amplitude, não se detendo nos objetos como são, mas como poderiam ser. A compreensão disto talvez seja uma forma bastante eficaz de aproximação das obras de Eça e de Machado. As manifestações da escola guardam tantas possibilidades formais e temáticas quantas forem necessárias para mostrar as idiossincrasias de cada país, de cada língua, de cada artista que as adotou. Talvez por essa razão Portugal e Brasil tenham possibilitado o surgimento de expressões tão peculiares desse estilo. Eça de Queirós e Machado de Assis absorveram, cada um a seu modo, influências literárias diversas, desenvolvendo, a partir delas, obras cujo traço realista alia-se a outras vertentes estéticas, proporcionando uma significativa renovação na prosa de ficção do período em que atuaram.

Este trabalho observa algumas formas da figuração espacial desses dois escritores, assumindo como principal, mas não exclusivo, direcionamento, a análise do espaço citadino em seus últimos romances, considerando sobremaneira que sua cartografia mental se expressa em seus escritos a partir de um tom simbólico em que Lisboa e Rio de Janeiro, e ainda os espaços que dialogam com cidades como essas, transfiguram-se pela ficção, servindo de cenário para reflexões emblemáticas das personagens de romances como *Os Maias*, *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* sobre o contexto sócio-político e cultural oitocentista.

Além da importância da figuração dos ambientes urbanos para o enredo dos romances citados, e ainda de obras anteriores, cuja relevância do espaço para a narrativa é imprescindível, também foi considerada, nesta pesquisa, a influência do espaço para o entendimento dos processos de ficcionalização da realidade, bem como sua participação nos direcionamentos estéticos, tomados por Eça e por Machado em seus escritos, e para a construção de suas personagens. Narrativa, ficção, romance, realismo, figuração, estilo e descrição são, pois, os elementos-chaves da pesquisa. A partir deles, a fundamentação teórica buscou conceitos desenvolvidos no âmbito das teorias narrativas, e ainda no seu diálogo com outras disciplinas como a filosofia, a história, e com os estudos literários de diversas vertentes, para elucidar as questões aqui propostas.

Ao observar a produção romanesca de Eça e de Machado, alguns percursos por eles escolhidos diante das possibilidades de relacionar espaço e narrativa são imediatamente identificados. Nos dois estilos, de modo geral, as preocupações

contemporâneas aparecem com frequência, mas as formas de abordagem, na maioria das vezes, tomam caminhos divergentes.

Se em Eça sobressai, nos primeiros romances, a análise social à Zola, nos escritos da maturidade, insurge, ou retorna, um vigor dramático aliado a temas inspirados na Antiguidade greco-latina, retomados à tragédia antiga, como a morte trágica de Luísa, em *O Primo Basílio*, o suicídio de Pedro e o incesto de Carlos Eduardo e Maria Eduarda em *Os Maias*. A performance dos relatos também dialoga com os romances picarescos quando constrói personagens que oscilam entre o drama e a comédia, como o Teodorico Raposo, de *A relíquia*, ou o João da Ega de *Os Maias*. Da junção desses elementos, sob a regência da verve sempre irônica, risível, e gracejadora, resultam obras como *A ilustre casa de Ramires*, romance publicado postumamente e que agrega a essas qualidades, como é próprio do escritor, discussões políticas e sociais a partir das referências à Europa, à África, a Portugal, a Lisboa e aos povoados onde se passa a maior parte da ação.

Um dos temas mais assíduos nos textos queirosianos é o apego português às tradições e ao passado, postura que justificaria o descompasso do país em relação ao desenvolvimento do resto do continente europeu. As críticas de Eça são proporcionais ao seu amor pela pátria, incomoda-o o desânimo que só terá reação mais efetiva após o ultimato endereçado a Portugal pela Inglaterra em função da ocupação lusa na África, perspectiva explorada n'*A ilustre casa de Ramires* a partir da figuração parodística de temas como a reconstituição histórica das empreitadas cavaleirescas de reis lusitanos remotos.

Na sintonia do pensamento modernista que se faz anunciar pelas ferrovias, pela industrialização e pelos avanços tecnológicos difundidos em toda Europa, as últimas narrativas queirosianas chamam atenção pelo tom galhofeiro empregado para representar o português do final do século XIX. Personagens como o inconstante Gonçalo, o supercivilizado Jacinto e o superpoeta Fradique Mendes aparecem em um contexto em que essas mudanças são condição precípua para a caracterização de personalidades nacionais. A busca pela forma que expressará os anseios dessa outra modernidade que se aproxima encontra confortável guarida no romance que, justamente por sua natureza instável e pela flexibilidade da forma, é capaz de assimilar a impermanência dos tempos modernos. Muito influenciado por essas modernizações, muitas das quais presenciou, devido às suas viagens, como cônsul de Portugal, à Europa

e às Américas, Eça insere em sua prosa atmosferas citadinas totalmente convenientes à exposição dessas mudanças.

Um elemento muito presente no espírito inovador que toma conta desse período é o espaço urbano e a sua percepção como forma de apresentar a influência dos desenvolvimentos civilizatórios na vida das pessoas. Transportada para as narrativas, essa reconstituição situa as personagens, fundamentando suas ações e sua caracterização, o que permite ao romance realista, por um lado, estabelecer os artifícios textuais que permitem ao leitor construir sentidos próximos aos signos interpostos no relato ficcional e, por outro, observar o funcionamento dessa representação no contexto ficcional a partir de sua atuação simbólica.

A arte, nessa perspectiva, assume um significado de recusa, de resistência ao comportamento materialista ditado pelas grandes cidades. Essa negação, no caso de Eça, caracterizará seu idealismo. A civilização assume então o protagonismo, ou antes, o antagonismo, em romances como *Os Maias* e *A cidade e as serras*, personificando os malefícios que afastam as personagens da probidade moral, o que será amplamente explorado pela figuração da dicotomia campo *versus* cidade. Alinhada a essa visão, aparece também em suas obras o fascínio pelas novas tecnologias, causa irônica do esvaziamento de sentido da vida de personagens como Jacinto e Gonçalo, cujas *farturas* de civilização ocasionam o afastamento dos grandes centros.

Nesses casos, o espaço desempenha o papel de salientar esse antagonismo dentro da narrativa, a partir do qual se podem verificar oposições semânticas bem definidas. Interioridade e exterioridade, nesse sentido, aparecem como possíveis figurações de sentimentos relacionados à proteção e ao perigo, à reclusão e à liberdade. A fórmula temática que opõe campo e cidade, bastante remota, reaparece nos romances realistas do escritor justamente para evidenciar esses aspectos. Desta vez, entretanto, o tradicional contraste entre pecado, representado pela cidade, e inocência idílica, representada pelo campo, é substituído por apelo material *versus* essencialidade da existência.

Eça de Queirós permaneceu pouco mais da metade da vida em seu país. Foi na Inglaterra, onde viveu quinze anos, e na França, onde passou os últimos dez anos de vida, que escreveu parte significativa de sua obra. Chegou mesmo a lamentar-se ao amigo Ramalho Ortigão não ser capaz de pintar Portugal de longe e, temendo que a distância dificultasse-lhe a percepção, buscou sempre formas de manter estreitos os

laços com sua Pátria. Obras como *A capital!*¹, *A cidade e as serras* e *A correspondência de Fradique Mendes* enfatizam essa relação, destacando a influência dos grandes centros europeus do século XIX para a construção da narrativa. Muitas cidades aparecem nos romances e nos contos, mas é Lisboa que centraliza as impressões e as sensações das personagens e dos narradores. Em alguns textos, ela destaca-se, em outros, aparece discretamente.

Para ressaltar essa relação, a descrição afigura-se nos romances de Eça como um elemento primordial em que as características dos objetos, como cores, volumes, e suas impressões tácteis, representam a sensualidade das formas sedutoras que são apreendidas nos espaços urbanos. A função imagética da escrita, nesse sentido, assume uma dupla responsabilidade: de um lado aproxima imagem e palavra, evidenciando a estilização da linguagem pela técnica descritiva, de outro, exhibe, no nível ideológico, como as impressões materiais, relacionadas ao corpo e aos desejos que ele suscita, comprometem o intelecto, que guia o comportamento por essas impressões sensualistas. Esse conflito marca decisivamente a escrita queirosiana, estabelecendo a dicotomia entre matéria e espírito que perpassa toda a obra do escritor e que é figurada através de situações proporcionadas pela vivência da cidade.

Nas obras de Machado de Assis, a valorização do espaço citadino alia-se ao gosto pela reflexão e pela análise psicológica. Se o hábito de caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro forneceu ao escritor os temas e as personagens que figuram em seus textos, o cenário dos inúmeros adultérios, de encontros e de desencontros passionais, de perseguições, de trapaças financeiras, de episódios violentos, de insurgências populares da mais diversa ordem, e da queda do Império, não poderia ser outro. A inevitável consequência da exposição das personagens ao espaço público é, dessa forma, a ação que possibilita a narrativa, o que permite o entendimento da cidade como argumento para a enunciação literária.

Machado pertence a uma tradição literária que deposita na figura do narrador todo o poder percuciente de uma orientação discursiva intrometida. Sua estratégia em geral consiste na sugestão maliciosa das possibilidades de ação das personagens, o que lhe permite uma ampla indagação psicológica sobre o comportamento humano,

¹Esse romance foi publicado apenas em 1925, vinte e cinco anos após a morte de Eça, em uma edição preparada por seu filho, José Maria Eça de Queirós, que, por zelo ingênuo, acabou por modificar bastante os originais. Os manuscritos também são outra dificuldade para a elaboração de edições mais próximas à ideia inicial de Eça, pois a ação do tempo nas 266 folhas, escritas a tinta em ambos os lados das páginas, não foi generosa. O que temos então é o que, no dizer de Beatriz Berrini (2000), pode ser considerado um romance possível, e não um romance acabado.

realizada pelo infalível procedimento digressivo. Esse narrador cruel, sarcástico e, às vezes, profundamente melancólico, enuncia sua visão realista, via de regra, por um filtro estético urdido pela ironia e pelo *humour* inglês. Sua forma subjetiva de representar o tempo e o espaço atende a esses propósitos, não é sem razão que as ruas do Rio de Janeiro e as possibilidades de ações que elas evocam são fortes aliadas no seu processo imaginativo.

Narrar as experiências urbanas a partir desse ângulo de observação é um tema frequente na maioria dos contos e dos romances de Machado de Assis. Situar, nesses casos, as personagens em ruas, praças, bairros, dar-lhes como pontos de referência logradouros estratégicos, como teatros e igrejas, é um recurso caro ao escritor, mas que também já é tido como um traço recorrente no romance brasileiro do século XIX. Uma das inovações dos narradores machadianos em relação ao de Manuel Antonio de Almeida ou até mesmo aos de José de Alencar, por exemplo, é justamente a postura moderna do *Flâneur*, a personagem tipicamente urbana que explora e experimenta a cidade, segundo a percepção baudelaireana. Essa mudança de perspectiva tem como motivação as próprias transformações ocorridas na capital fluminense no sentido da sua modernização. A figuração dos lugares é então realizada pela ótica de narradores e de personagens que têm nas ruas da cidade um ambiente propício à captação do acontecimento motivador do enredo: de suas preferências contemporâneas desprendem-se as informações que conduzem as impressões do leitor sobre os ambientes mencionados.

Algumas personagens de Machado tiveram a possibilidade de frequentar mais de um romance. Foi assim com Quincas Borba, que apareceu inicialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para depois figurar na obra que levou seu nome; e foi assim com o Conselheiro Aires, que apareceu primeiro em *Esaú e Jacó*, para, em seguida, ganhar o seu *Memorial*. Se pensarmos, entretanto, em uma personagem cuja assiduidade é incontestável no texto machadiano, o Rio de Janeiro assumirá essa condição. Desde os primeiros romances e contos, escritos ainda predominantemente sob os desígnios da escola romântica, as paisagens, os bairros e as ruas cariocas surgem na prosa de Machado como elemento fundamental não apenas para a situação espacial das personagens, mas para a compreensão de seu funcionamento como reflexo de características psicológicas e morais tomadas à experiência real. Seja pela referência geográfica, pela relação com a personalidade da personagem ou pela simbologia, a cidade é representada na diegese de modo sempre relevado.

É nesse sentido que se julgou importante buscar, nos procedimentos estéticos dos realismos queirosiano e machadiano, meios de avaliação para os processos de transformação do real em matéria literária, meios em que se encontram conceitos relacionados à mimese e às relações semióticas que explicam, através da análise da construção de sentido e da atuação dos elementos ficcionais na narrativa literária, a natureza dessas representações junto à informação tirada da cidade e dos espaços que a ela se unem para consolidar no texto a ação das personagens.

A figuração é um desses elementos, ela permite ao escritor a estilização do objeto, possibilita a sua reconstituição artística e direciona a percepção do leitor quando este identifica nela traços pertencentes às suas experiências. É por meio deste processo que as representações, embora observadas sob o ângulo de uma estética específica, assumem outras características além das atribuídas a um determinado estilo de época, pois a reconstituição do texto, no ato da leitura, atualiza as informações, transformando o aspecto representado conforme a ação semio-estética que indica seu estatuto de arte.

O estilo, nesse caso, resulta também da interpretação artística dos fenômenos. O que determina essa transfiguração dos eventos e dos objetos retratados na narrativa é o temperamento de cada autor, suas influências artísticas, filosóficas, suas experiências enquanto sujeito histórico, e sua sensibilidade em perceber e transformar esses elementos e conformá-los à sua visão estética. A figuração, nesse sentido, é reveladora dos objetos, pois a arte perscruta suas essências ao mesmo tempo em que as expõe com aparências distintas da realidade. É nessa percepção que se juntam a análise literária e as teorias narrativas voltadas para o princípio da ficcionalização. Essas duas abordagens permitiram observar neste trabalho alguns aspectos da relação entre forma e conteúdo nas obras estudadas.

Com o propósito de responder a questões que derivam de uma indagação central, a saber: *de que modo o espaço atua nas narrativas de Eça de Queirós e de Machado de Assis, tendo em vista a colaboração contínua entre as ideias de espaço público e espaço privado?* E também a perguntas como: *que aspectos da ontologia ficcional das personagens são perceptíveis nas obras dos dois autores, tendo em vista suas localizações espaciais?* Ou: *como se dão as formulações narrativas nas prosas de Eça de Queirós e de Machado de Assis no que concerne à figuração ficcional dos espaços urbanos?* Ou ainda: *quais os aspectos estéticos envolvidos na representação citadina nas obras de Eça e de Machado?*; *Em que medida as diretrizes do realismo orientam essas características?*; *Qual a participação de cidades como Lisboa e Rio de Janeiro*

na representação ficcional dos dois escritores de eventos que marcaram o final do século XIX?, direcionou-se inicialmente esta pesquisa.

Assim, o trabalho foi organizado em três capítulos cuja composição intentou responder a essas indagações. Eles versam sobre as teorias narrativas e suas formas de abordar o espaço diegético, como modo de explicitar suas representações, sobretudo, nas últimas obras de Eça de Queirós e de Machado do Assis. Nesse sentido, entram na análise estudos sobre o realismo e sobre as leituras que os dois escritores fizeram da corrente; sobre a representação dos espaços na obra de Eça de Queirós, em que se destacaram, principalmente, em romances como *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*, referências a cidades como Lisboa e a povoados interioranos de Portugal; sobre o papel do Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis, como se dá a representação espaço-temporal em seus últimos romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*.

O primeiro capítulo apresenta uma discussão sobre as relações de dependência entre romance e espaço a partir de uma aproximação entre espaço doméstico e espaço público. O romance moderno desenvolve-se enquanto gênero no ambiente urbano de modo a assimilar em suas muitas formas estruturais, assim como em seus temas, aspectos relacionados às esferas econômicas, políticas, sociais, culturais, artísticas desse ambiente. Nesse sentido, objetivou-se apresentar um panorama das duas principais esferas de atuação estética no século XIX para promover o entendimento de que tanto a postura romântica quanto a realista fundamentam-se em experiências do sujeito nas cidades para elaborar suas representações espaciais. O objetivo dessa contextualização inicial foi mostrar como se deram os direcionamentos da análise do tema nas obras. O capítulo apresenta ainda observações sobre a figuração de cidades como Lisboa e Rio de Janeiro em obras como as citadas, discussões acerca dos processos narrativos empregados por Eça e por Machado, tendo em vista principalmente as relações entre esses espaços e a construção das personagens e ainda as estratégias de transformação da informação histórica em ficção. Considerou-se, assim, que a alusão ao espaço na narrativa literária alia-se à informação cultural e se impõe como componente indispensável ao processo interpretativo que resulta da atuação da linguagem e não apenas como uma categoria que visa reproduzir os ambientes tal como eles apresentam-se fora da ficção. Foram imprescindíveis, para essa reflexão, as concepções sobre o espaço na literatura de teóricos como Gerard Genette e Dennis Bertrand.

O segundo capítulo discute algumas figurações de cidades na obra de Eça de Queirós, destacando a *descrição* como um dos recursos mais proeminentes de seu estilo. Aliada ao processo civilizatório e à sua frequente tematização a partir das referências a cidades europeias, essa postura evidencia a conhecida tensão entre o sensualismo das formas e a espiritualidade dos temas éticos, que caracteriza os textos queirosianos e suscita ainda muita curiosidade entre seus estudiosos. De modo que, nesta parte do trabalho, retomou-se essa antinomia a partir da análise da aproximação entre palavra e imagem feita por Eça por meio do processo descritivo artístico-retórico, e da observação desse procedimento para tematizar o papel das cidades no conflito entre matéria e espírito. A fundamentação teórica para o estudo desses temas foi feita a partir de trabalhos sobre a obra de Eça de Queirós, como os realizados por Ernesto Guerra da Cal (1981) e Carlos Reis (2009), (2015) e de textos sobre a descrição artística: João Adolfo Hansen (2006), James Heffernan (1991) e Käte Hamburger (1975) estão entre os autores pesquisados para este propósito.

O terceiro capítulo relaciona as análises da narrativa às implicações estéticas das diretrizes do realismo e as observa na obra de Machado de Assis, sobretudo em *Esau e Jacó* e no *Memorial de Aires*. Como delimitação desse objetivo, a focalização dessa parte da pesquisa girou em torno da ideia de representação do espaço pela simbolização. O Rio de Janeiro aparece então como o elemento da narrativa que possibilita a observação do processo mimético e é ressignificado como espaço urbano pela ação transformadora da linguagem. O viés dessa abordagem aproxima a percepção machadiana do ato enunciativo em que a postura de suas personagens reflete uma forma de interpretar e de escrever a cidade. Michel de Certeau (1990), Joseph Frank (1991), Georg Simmel (2014), Denis Bertrand (2003) foram alguns dos autores a orientar essa parte da análise.

1.1 ESPAÇO E PERSONAGEM NAS PROSAS PORTUGUESA E BRASILEIRA DE EÇA DE QUEIRÓS E DE MACHADO DE ASSIS

A necessidade de organizar ideias e sentimentos através da linguagem é tão antiga quanto a própria necessidade de conhecer, através de relatos, experiências primordiais. A diversidade dessas representações é também a causa da complexidade de analisar narrativas. Ela, a narrativa, surge quando podemos identificar os resultados da junção de elementos como tempo, espaço, personagens, organizados por um narrador. Observar esses mecanismos exige uma mirada além da manifestação linguística do texto, pois a atividade de narrar está intimamente relacionada à existência do homem, às suas produções culturais, religiosas, sociais, ao seu desenvolvimento espiritual e material. É por essa razão que na ficção literária, mesmo quando esta se localiza dentro de um mesmo período histórico ou sob a influência de um estilo de época, surgem escritores com personalidades artísticas tão diferentes.

Há nessa percepção uma inevitável aproximação entre os fenômenos urbanos e a expressão romanesca. Ao se conceber a literatura como fenômeno estético sócio-dependente, a justificativa para a fluidez na forma do romance moderno, por exemplo, pode ser compreendida como uma instabilidade natural com vistas a possibilitar o influxo dos movimentos sociais por meio da linguagem não somente em seus temas, mas em sua própria formulação estrutural. Assim, não só as circunstâncias em que os enredos estão envoltos são inspiradas por esses ciclos de mudanças, mas a sua forma também assimila essas transformações.

O romance surge nesse processo como um eficiente registro dessas mutações. Acompanhar o tratamento dado por ele a esses aspectos é também uma maneira de apreender determinados fenômenos sociais e o modo como esses fenômenos afetam os indivíduos. Os movimentos urbanos, o avanço tecnológico e a rápida industrialização ocorridos durante o século XIX influenciam significativamente o comportamento de grandes cidades como Lisboa e Rio de Janeiro. A literatura, ao registrar essas mudanças, incorpora e transfigura tais informações não só descrevendo, segundo a percepção de cada escritor, a atuação desses ambientes no momento histórico em que foram concebidos linguisticamente, mas compondo-o em um sistema representativo altamente suscetível a infinitas atualizações.

É possível estabelecer uma relação significativa entre essa perspectiva e o modo como o espaço atua na narrativa, observando como os romances ingleses do século

XVIII e XIX apoiam-se nos conflitos urbanos para evidenciar por meio da ação as características morais das personagens. Os exemplos são muitos, tomemos um de cada século. Entre 1747 e 1748, o inglês Samuel Stevenson publica *Clarissa*, romance epistolar que conta as adversidades vividas pela personagem homônima. Clarissa é uma jovem que está prestes a cumprir o mesmo destino das moças de sua classe, a aristocracia rural, e se casar segundo a vontade da família. Entretanto, ela foge para Londres onde é trancada em um bordel e violentada. O segundo exemplo é *Oliver Twist*, de Charles Dickens, publicado em 1838. O enredo gira em torno do menino órfão que sofre exploração e humilhação nas ruas de Londres até encontrar um benfeitor que o resgata das horríveis condições em que vive. Em ambas as narrativas, a cidade atua como um elemento crucial para o desenvolvimento do enredo e para a ação das personagens. No primeiro caso, Clarissa suicida-se como modo de remir sua honra, mantendo assim a mesma índole que apresenta no início da trama. A redenção de Oliver ocorre de modo mais otimista, pois este acaba por ser resgatado das situações que exigiam suas transgressões.

Em Portugal, exemplo dessa atuação espacial no direcionamento da conduta das personagens é Calisto Eloi de Silos, o anjo caído camiliano cujo comportamento deteriora-se quando ele elege-se deputado e fixa residência em Lisboa. Publicado em 1866, o romance de Camilo Castelo Branco trata em tom satírico das fragilidades humanas diante das demandas materiais ofertadas na cidade grande. José de Alencar, no Brasil, utiliza o elemento urbano como agente corruptor ao expor Lucíola, personagem do romance homônimo, publicado em 1862, à necessidade da prostituição. Para manter-se no Rio de Janeiro, depois de uma situação adversa do destino, a moça troca favores sexuais por dinheiro. O tema da cortesã, já explorado por Alencar na peça *As asas de um anjo*, encenada em 1858, é retomado de outras experiências literárias e teatrais, como *A dama das Camélias*, e sintetiza as complexidades do comportamento moral nas grandes cidades.

É nesse sentido que não é possível pensar a cidade, as implicações de sua atuação na sociedade, e as formas como a literatura assimila esses processos, sem pensarmos na personagem e na importância desses fatores para a sua composição, o que conduz à observação de seu comportamento no âmbito da narrativa a partir dos modos de representação dos indivíduos e dos espaços que compartilham.

Essas mudanças podem ser observadas, em um primeiro momento, pelo confronto entre a prosa romântica e a prosa realista. A valorização do passado, nos

romances históricos românticos, por exemplo, assim como a reconstituição de ideais perdidos, instaura no universo romanesco uma espécie de representação da representação: “A prosa romântica mimetiza a própria literatura” (HAUSER, 2010, p. 665). Vem daí a apreciação dos valores cavaleirescos cultuados na Idade Média. A leitura, a apreensão e a transformação de gêneros como os romances de cavalaria, assim como dos gêneros clássicos, possibilitaram a caracterização dos sistemas de valores morais atribuídos às personagens românticas em uma época em que tais valores não vigoravam mais.

Essa visão, entretanto, parte de um posicionamento conscientemente idealizado que corrobora o escapismo espaço-temporal observado no comportamento de personagens como Ivanhoé, de Walter Scott e Eurico, de Alexandre Herculano. A sensibilidade estruturante da escola, conforme avalia Hauser, assimilou elementos já conhecidos pela prática literária, como bem e mal, e transformou-os em categorias estéticas. A visão dicotômica dos comportamentos humanos, assim caracterizados, é condição constitutiva de algumas narrativas. Talvez por essa mesma razão algumas dessas personagens refugiem-se na ingenuidade, recusando a percepção das mazelas de um mundo espelhado em uma realidade em que as regras de equilíbrio moral não são aplicadas. A personagem romântica, em muitos casos, reflete o real, idealizando-o como forma de negação e de desobediência às suas imposições.

Existem ainda elementos de aproximação entre a epopeia e o romance que permitem estabelecer uma relação de parentesco que se nota também na estrutura. Do ponto de vista formal, essa aproximação é percebida, sobretudo, pelo caráter narrativo dos dois gêneros, como assevera Kayser (1963, p. 188):

A alternância regular de dois planos (que nos lembra a tendência moderna para “poesias de dois planos”) pode ser interpretada como sinal de uma tenaz e clara vontade construtiva, e a severidade com que se desenrola vasta perspectiva sobre as forças do destino e a outra mais restrita sobre as criaturas, vítimas do destino, faz surgir o problema de saber até que ponto o romance se aproxima da epopeia.

Nessa perspectiva de Kayser, que compara o romance à epopeia, as personagens dos dois gêneros configuram-se em um espaço igualmente vasto e repleto de um mundo maior. A diferença é que o romance, enquanto drama, volta-se para o acontecimento, ao passo que a epopeia ocupa-se com a plenitude de um mundo (KAYSER, 1963, p. 277, 278). Essa formulação expõe as primeiras visões de mundo consubstanciadas na estética romântica a partir das aspirações subjetivas da intelectualidade surgida no entremeio do

Ancien Régime e do liberalismo, “entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado” (NUNES, 1978 p.53). Essa postura idealista, muito bem direcionada pelas correntes metafísicas, que têm em Fichte e Schelling seus maiores representantes, elege o indivíduo como o ator legítimo das atitudes libertárias que se manifestam pela expressão dos antagonismos e dos sentimentos extremados.

Se desenharmos um quadro distintivo desses aspectos no romantismo e no realismo, veremos a importância da ideia de espaço para construção das personagens. Entretanto, é preciso observar o espaço a partir das dimensões sensoriais simuladas no texto que remetem diretamente às possibilidades de sua apreensão linguística. (MATORÉ, 1962, p. 213). No romance histórico do romantismo inicial inglês, a personagem ainda traz em sua constituição elementos que lembram o herói épico, conservando, em certo sentido, um parentesco com a narrativa grandiloquente da Antiguidade clássica, não só grega como latina. Em personagens como o Ivanhoé, de Walter Scott (1771 -1832), por exemplo, não se percebe necessariamente um conflito com o mundo, o que se explicaria pela reconstituição histórica.

Nos anos 30 dos oitocentos, observa-se uma mudança de consciência que altera esse panorama, sobretudo pelo caráter crítico-social conferido às narrativas ficcionais realizadas por escritores franceses, como Stendhal e Balzac, que já neste período decretam o rompimento com a feição historiográfica e idealizante do romance tal como ela apresentava-se nas décadas anteriores. Observada a estabilização dos movimentos burgueses, o registro artístico desse período volta-se para a classe trabalhadora e busca inserir as mazelas das massas insurgentes nas novas formas de expressões artísticas. O naturalismo seria o meio de representação mais eficaz. Assim, verifica-se que o movimento, articulado nas artes sob a perspectiva realista, não ocorreu abruptamente. Ele resulta de uma série de acontecimentos que podem ser entendidos a partir da observação desse período anterior.

No realismo, a composição das personagens obedece a uma orientação tragicômica que mais se aproxima do caráter mundano dos seres-humanos. Destituídos da aura épica tradicional, como a de Ivanhoé, de Walter Scott, ou do destino trágico, como o de Clarissa, de Richardson, resta às personagens realistas, como a proposta do estilo sugere, a tentativa de aproximação com os seres de carne e osso. E essa aproximação dá-se muitas vezes pela comédia, pela sátira, pelo riso. Meios de representação que, segundo Bergson, revelam a essência do homem, na medida em que

“não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1983, p. 7). Nesse sentido, o riso, motivado pela ironia, pelo humor e até pelo sarcasmo, atua como modo de exposição dos defeitos morais das personagens que as assemelham aos humanos.

Dois aspectos surgem de um modo mais urgente nessas considerações. O primeiro deles diz respeito à descida do tom nos romances². O ideal romântico, principalmente o observado nos primeiros românticos, prima, muitas vezes, por um sentido trágico; é o que vemos em *Os sofrimentos do jovem Werther*, em *A dama das camélias*, em *O morro dos ventos uivantes*. Em Portugal, essa característica pode ser vista, dentre outras obras, no *Eurico, o presbítero*, de Herculano, no *Frei Luís de Souza*, de Garrett e no *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco. No Brasil, mais ao entardecer do movimento, romances como *Lucíola* e *Helena* mostram essa característica. O outro aspecto, ainda preso ao ideal trágico, é o alto teor didático e moralizante da narrativa.

Na ação e no enredo, vemos a proposta romântica de mistura dos gêneros; as personagens, entretanto, parecem preservar os traços da tradição teórica aristotélica que preconiza a pureza dos modos de composição. No realismo, elas caracterizam-se, na maioria das vezes, pela sobreposição de vários aspectos simultâneos e, por vezes, contraditórios: são bons e maus, espertos e ingênuos, alegres e tristes, honestos e trapaceiros. É o que aparece em Machado de Assis: as personagens de seus romances expõem um caráter tragicômico cujo efeito principal é a reflexão sobre a condição humana e sobre a representação artística dessa condição.

A revolução formal iniciada pelos românticos na prosa de ficção é incontestável. Se observarmos a liberdade de estilos, a inovação nas estruturas narrativas e os direcionamentos dos enredos, veremos que o movimento evidencia a criatividade e a riqueza vindas da possibilidade de entrelaçamento dos mais diferentes elementos, desde os enredos até a temporalidade. Nele, a releitura de temas já encontrados na tradição literária remete a antigos paradigmas, como a dicotomia corpo e alma, por exemplo, que possibilitarão as variações temáticas vistas no realismo.

A referência aos lugares da cidade atua na narrativa, então, em uma primeira instância, como um mediador entre realidade e ficção, conferindo ao relato uma

² Para Horácio, cada gênero deve obediência a um tom específico que denota seu grau de seriedade “a partir de traços estilísticos e de variedades métrica[...]” (HORÁCIO, 1984) A comédia, ao reproduzir ações inferiores, estaria abaixo da tragédia.

impressão de realidade mais ostensiva. O reconhecimento dessas coordenadas pelo leitor é um dos princípios para o processo de construção da diegese instaurar-se no texto. No realismo, esse mecanismo usa não só informações conhecidas, como busca copiar características de um universo cujos aspectos sócio-culturais são compartilhados de modo a representar a realidade de uma maneira mais convincente. Mas isso não implica em uma estética comprometida com a reprodução factual dessa realidade e nem que outras formas de percepção do espaço não sejam possíveis no texto literário.

Prevalece em narrativas realistas, como as de Eça de Queirós e as de Machado de Assis, a descrição das experiências sociais inspiradas nos conflitos burgueses decorrentes das demandas morais vivenciadas no espaço compartilhado da cidade. A estética realista propõe-se a transpor para a literatura, e para as demais artes, as complexidades dessa situação. O grande problema dessa proposta é por em evidência a oposição natural entre ficção e realidade. Daí decorrem posicionamentos que se prestam a confirmar o caráter interpretativo, e não documental, da escola, a influência dos movimentos culturais na exposição dessa realidade, e o estatuto de verossimilhança, tendo em vista sua natureza ficcional e artística.

Um casarão em ruínas, um solar medieval ou uma rua estreita onde fervilham pessoas e acontecimentos, a descrição de espaços como esse é sempre um convite sedutor. A aceitação e a entrega do leitor são imediatas, pois a sensação de atemporalidade garante a amplitude das impressões e das sensações de que falava Proust na *Recherche*. Os romances e os contos de Eça de Queirós e de Machado de Assis têm este poder: conduzem o leitor por estreitas vias entre o real e o imaginado, fazendo-o observar o espaço das ruas transformarem-se no espaço da memória, da imaginação e da arte.

O que dizem ao século XXI as transfigurações literárias de cidades como Lisboa e Rio de Janeiro nas obras destes dois escritores passados mais de cem anos de seu desaparecimento?

Eça conheceu muitos países. Seu aguçado senso de observação imprime em seus escritos a preocupação contumaz com os caminhos da arte e com os movimentos sociais decorrentes dos processos econômicos. O senso de justiça social que manteve a veia crítica que orientou suas narrativas. A personalidade artística, entretanto, sempre ponderou a dosagem entre o conteúdo ideológico e o estético para que os dois temas emergissem em seus textos em equilíbrio. Assim, a referência ao urbano desponta sempre em sua obra com um sentido simbólico, constituindo o espaço a propiciar às

personagens os conflitos favoráveis à representação dessas duas perspectivas de seu pensamento.

Machado de Assis viveu sempre no Rio de Janeiro e raríssimas foram as vezes que se ausentou da capital. Foi, no entanto, a partir da “aldeia” carioca que o escritor viu “quanto se pode ver no universo”. Aliás, foi essa perspectiva universalista, retomada aqui pelas palavras de Pessoa (1999, p. 208), o motivo pelo qual sua obra rompeu fronteiras e tornou-se interesse de artistas e estudiosos de outros países. Machado era um homem do século XIX, com exceção de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires*, romances ambientados nas duas últimas décadas do século, as histórias de todos os seus outros livros, consideradas aí as fases romântica e realista, são ambientadas entre as décadas de 1850 a 1880. Destes, apenas *Dom Casmurro* avança nos anos 80. Em meio a toda obliquidade das prosas machadianas que, deve-se assinalar, atualizam-se em cada época, surge uma única certeza: o amor ao Rio de Janeiro.

Lisboa e Rio de Janeiro desempenham papel fundamental na elaboração da diegese de narrativas como essas, assim como na construção das personagens que aí figuram, constituindo o cenário perfeito para momentos cruciais do desenvolvimento da ação e para a percepção das tematizações de acontecimentos das últimas décadas do século XIX de episódios históricos, como a decadência da aristocracia latifundiária em Portugal e a substituição da monarquia pela república no Brasil, fatos retratados respectivamente em *A ilustre casa de Ramires* e em *Esau e Jacó*. E ainda de eventos das esferas da sociedade e das artes. Este capítulo apresenta reflexões sobre a influência da cidade e das movimentações de ordem mais variada que se dão em seu âmbito para a construção de personagens como Teodoro, Carlos da Maia, Maria Eduarda, Gonçalo Ramires, Brás Cubas, Rubião e Aires.

A relação do espaço com a literatura de Eça e de Machado vai além da situação toponímica. Ela manifesta-se de diversas maneiras, servindo à narrativa tanto como meio de localização referencial dos eventos como modo simbólico de representar aspectos relacionados à memória individual das personagens. Sua presença serve ainda como forma de elaborar a própria caracterização destas como parte significativa de sua personalidade diegética e de suas ações. Nesse sentido, o espaço, aí, revela-se como um contributo valioso à observação das estratégias de ficcionalização usadas pelos dois escritores para instaurar no texto aspectos sócio-culturais e psicológicos que denunciem seus posicionamentos estéticos e ideológicos.

A adesão ao realismo e a leitura que cada autor faz dos direcionamentos dessa estética, tal como ela manifesta-se a partir de meados do século XIX, revela pontos-chaves para a percepção dessa atuação do espaço em seus romances. Principalmente porque eles retomam elementos de outras expressões artísticas e os inserem em suas obras como parte de reformulações formais que garantem o diálogo, entre arte e problemas sociais, caro à corrente. Cada um deles, a seu modo, empenha-se nessa tarefa e mostra que a literatura antes de qualquer coisa interpreta e não reproduz os reais e para isso não se limita aos modelos estereotipados de representação. As obras de Eça e de Machado evidenciam que, para ser realista, a menção de lugares na ficção não é uma mera reprodução geográfica de ambientes. A transfiguração da realidade dá-se em um nível mais profundo. Dá-se por uma renovação de caráter interior. Como se o artista engolissem o mundo e o revertesse em prosa. O modo de experimentar a cidade naquele período e as impressões que a vida na Europa e no Brasil causaram-lhes, com todas as suas manifestações políticas, sociais e artísticas parecem ter interferido diretamente na consistência desse regurgitamento.

A realidade intervém na narrativa por meio de suas possibilidades. Os episódios que conferem a progressão da ação representam a imprevisibilidade outrora inserida no relato pela ação da fortuna, do fado, intervenções definitivas do destino na trajetória das personagens que as desvia da rota ordinária para encaminhá-las ao desfecho trágico. Mas, mesmo essa imprevisibilidade está circunscrita à lógica da narrativa e ao ambiente estético em que ela é engendrada. Reflexão elucidativa a esse respeito é a feita por Carlos Reis (2015) acerca de uma não-história em *Os Maias*. O raciocínio para explicar a atuação das diretrizes do realismo sobre suas personagens fundamenta-se na hipótese da concretização do desejo de Pedro da Maia. Ao ferir acidentalmente Tancredo, o príncipe que se apaixonará por Maria e com ela fugirá, levando Maria Eduarda, o rapaz expressa o desejo de ter ferido o amigo Alencar, ao invés do príncipe. Obviamente, toda a trama do romance, da maneira que está organizada, seria desfeita, demandando uma nova estruturação.

Seguindo a ideia de Reis, chega-se à possibilidade da fuga de Maria com o poeta Alencar. Mas a caracterização desta personagem obedece a uma lógica que restringe sua ação. É justamente nesse fato que reside a guia para o entendimento do funcionamento da personagem no romance realista:

O que estes comportamentos e decorrentes desafios mostram é que a semântica das figuras ficcionais (e antes de mais, as que são “lidas”

por personagens que o realismo europeu consagrou) desenvolve-se e aprofunda-se numa pragmática da ficção que aos propósitos ideológicos do realismo muito convém (REIS, 2015, p. 79).

Assim, o processo de significação da narrativa a partir da performance da personagem deve considerar elementos como nome, status social, função profissional. Esses aspectos formam a ideia de que há em torno dela uma elaboração retórica com atuação direcionada à sua perspectiva dentro da estética realista:

[...] a retórica da personagem, em tempo e em contexto realistas, determina a configuração de entidades com a nitidez e com a capacidade de diferenciação que as circunstâncias requerem: a personagem é, então, normalmente bem caracterizada, insere-se numa hierarquia estruturada, revela uma coerência e uma previsibilidade que a lógica do romance vigente impõe, deixando pouca margem para o inusitado (REIS, 2015, p. 80).

Os desvios, portanto, que ocasionam os desdobramentos da ação obedecem também ao conjunto de propostas estruturais e ideológicas do período em que o texto se insere. Considerando-se o desempenho da personagem em conjunto com o espaço, a natureza de suas decisões reflete-se diretamente nos ambientes que concentram a ação coletiva, como a cidade, ou neles se articulam para afetar a vida dos seres que aí situados têm que levar a cabo suas existências, conciliando-se com o que eles impõem-lhes. Para essas instâncias representativas atuarem nas personagens protagonistas, há pelo menos três saídas possíveis para que a lógica de que fala Reis seja mantida: a desistência, como nos casos de Luísa e de Juliana, de *O primo Basílio*, por inaptidão, o exílio, como a fuga de Jacinto, de *A cidade e as serras*, para o campo e, por último, o refúgio na arte como o realizado pelo poeta Fradique Mendes.

Para Machado, o pacto entre personagem e cidade exige a vivência plena dessa localização. As tintas do Rio de Janeiro misturam-se à sua própria constituição, reduzindo as possibilidades de deserção aos casos de morte. A ela resta a arte que se converte e confunde com a própria vida. Talvez esteja aí a razão para o escritor entregar a narração de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* às próprias personagens em torno das quais gira a ação. A estratégia de sobrevivência parece simples: encontrar na dor e no sofrimento brechas que conduzam ao riso. Esse riso obviamente não pode ser ingênuo e distraído. Daí a importância da prerrogativa inglesa do *humour* que, em Machado, mistura-se aos movimentos de recuo diante do sentimento que conduz ao desolamento absoluto. A galhofa é a tática de sobrevivência na cidade. A cidade é o mundo.

Em seus romances realistas, esse artifício apresenta-se de modos distintos. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ele transparece de modo mais evidente. Em *Quincas Borba*, reveste-se de argumentação filosófica. Em *Dom Casmurro*, alia-se à retórica. Em *Esau e Jacó*, alegoriza-se e em *Memorial de Aires* parece esmaecer. Neste último romance, ainda que o riso esteja presente, o tom pesaroso da narrativa parece abafá-lo. De um modo geral, não há negação ao que a cidade impõe às personagens. Os heróis aceitam resignados os seus destinos e vivenciam suas aventuras urbanas mesmo que isto lhes custe qualquer satisfação ou contentamento.

Considerando essas variações de representação do espaço na narrativa, pode-se pensar a referência geográfica na literatura como uma força ativa que possibilita a leitura da ambientação como conjuntos de indicadores onde a “história cultural ‘ocorre’”. E ainda marcadores que evidenciam

a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas. Em seguida, os mapas trazem à luz a lógica interna da narrativa: o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza (MORETTI, 2003, p. 13).

Observa-se, assim, uma viravolta significativa em termos de constituição das personagens nas narrativas ficcionais: se antes, sob o influxo do romantismo, quando o romance moderno se consolida, esse processo dava-se, na maioria das vezes, sob uma perspectiva idealizante, tendo em vista o reforço de uma expressão moral e didática, o que, em certo sentido, relaciona-o à concepção trágica em que a elevação, segundo a perspectiva aristotélica, designa a natureza da fábula, no realismo, são a aproximação do mundo e a relação com a matéria, os aspectos a fundamentar as feições dos enredos e a caracterização das personagens.

Na França, já sob a influência do naturalismo, conflitos como a Batalha de Waterloo e o Motim, por exemplo, serviram de tema a *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, obra em que as personagens são caracterizadas por enormes desajustes ao momento em que vivem, não só pelos conflitos, mas pelas péssimas condições de vida resultantes desse contexto histórico em que a França torna-se palco de mudanças políticas drásticas. Mas são, conforme assinala Hauser (1998, p. 728), Julien Sorel e Mathilde de La Mole, Lucien de Rubempré e Rastignac as primeiras personagens efetivamente modernas, pois encarnam os conflitos desconhecidos para as gerações anteriores:

Encontramos neles, pela primeira vez, a sensibilidade que crispa nossos nervos; no delineamento de seus caracteres descobrimos os primeiros contornos da diferenciação psicológica que, para nós, é parte integrante da natureza do homem contemporâneo (HAUSER, 1998 p. 728).

A personagem vista por essa ótica é projetada, enquanto imagem do homem, também por uma ideia de busca incessante por reconhecimento e por reconciliação com o mundo. Essa observação da influência histórica do meio na caracterização da forma literária é mais bem percebida pela comparação e por isso Lukács (2009) apresenta o mundo homérico como a contraposição ao mundo moderno. No primeiro, o sentido seria facilmente conhecido em razão da identificação entre espírito e mundo. Daí a imitação constituir o princípio formal do ato criativo e se configurar, segundo a visão de Lukács (2009), como cópia das essencialidades visíveis e eternas. Nisso consistiria uma unidade de proporções metafísicas: deuses e homens identificar-se-iam em seus desejos, anseios e destinos.

A imagem da sociedade grega, construída por Lukács a partir das epopeias de Homero, é interposta na sua teoria para marcar uma oposição entre um período de totalidade orgânica e uma atualidade fragmentada em que o sujeito é incapaz de realizar-se plenamente (SANSEVERINO, 2003, p. 91). Essa visão de um traço negativo da modernidade que se infiltra pela contemporaneidade é assinalado pelo jovem Lukács como forma explicativa do romance moderno e sua inclinação a tematizar desajustes e conflitos.

De todas as implicações dessa perspectiva, observemos, para consideração da personagem e sua atuação no espaço romanesco, o aspecto presente na análise de Lukács, ressaltado por Maria Alzira Seixo (1986), que permite relacionar o papel do herói problemático à ideia de sequência e de “situação problema”, possibilitando o exame da narrativa e do romance como formas distintas. A primeira é vista como o processo que “privilegia o acontecimento, a função, reduzindo as personagens a esferas de ação ou submetendo-as e aniquilando-as perante a ordem actancial geral” (SEIXO, 1986, p.16). Já a forma romanesca direciona essas esferas para a personagem, elegendo-a como elemento favorecido pelas circunstâncias manifestadas ao seu redor. Vista sob esse ângulo, ela dá ao romance um cariz marcadamente dramático em que o conflito identitário com o mundo destaca-se como indicador semântico da ação.

Para explicitar a diferença entre narrativa e romance, Seixo apresenta a proposição sintática de Julia Kristeva. Em seu *Texto do Romance*, a teórica acrescenta à

análise do gênero elementos pertinentes à dinâmica dos signos que o compõem a partir dos processos de interpretação em que se destaca a atuação simbólica da linguagem do romance em permanente colaboração com suas funções narrativas. Para Kristeva: “O caráter ambíguo do discurso romanesco é também devido ao fato de o romance, sendo uma expressão e uma narração, continuar sempre virado para o símbolo e deixar-se até, por vezes, submergir pelo seu ideologema” (KRISTEVA, 1984, p. 209).

Assim, o romance, tanto no seu aspecto estrutural, como na sua potencialidade de gerar sentidos, através principalmente do caráter eminentemente simbólico dos signos com os quais lida, está sempre em transformação. Esse aspecto, em grande medida, considera a perspectiva bakhtiniana observadora das relações significativas entre o fenômeno estético e as manifestações culturais, sobretudo se considerarmos o pressuposto dialógico como traço constitutivo do tecido literário. O romance, enquanto forma catalisadora de aspectos do mundo, manifesta, na visão de Bakhtin, sua total extemporaneidade, caracterizando-se assim uma forma sempre inacabada e a devir (BAKHTIN, 2002).

Considera-se, portanto, para a análise dos meios de funcionamento das categorias espaço e personagem no romance realista, o termo narrativa como expressão de uma ordenação de eventos em disposições espaço-temporais organizados conforme a pressuposição lógica do interesse enunciativo. O romance, por sua vez, articula-se a partir desses arranjos e transforma-os segundo as necessidades de organização das cadeias sintáticas e semânticas formadas em torno de seu princípio fundador que, na visão de Seixo (1986) é o preceito épico da aventura. A análise desse substrato épico regula a constituição semântica e a sua percepção através dos mecanismos textuais que medeiam a passagem da instância narrativa à instância romanesca. A consideração de aspectos como esse permite observar uma mudança importante na visão estrutural da narrativa a partir da

[...] integração de componentes como o estatuto do sujeito, a problemática da enunciação e a questão dos investimentos ideológicos, que necessariamente alargaram a consideração seqüencial do texto para abrirem a intersecção de volumes que o cruzamento dos jogos da significação nele provocam (SEIXO, 1986, p. 14).

O problema épico alude então ao reflexo da experiência apreendida no mundo e transposta para o romance, sobretudo pelos conflitos observados entre a identificação do herói moderno com a sua realidade. Na modernidade, observa-se essa condição fragmentária da existência refletir-se na narrativa como modo representativo do sujeito.

O romance surge como uma espécie de ambiente em que uma ordem anterior a essa situação de desajuste deveria ser recuperada, ele é, nesse sentido, a epopeia da modernidade e por isso mesmo problemático em sua imanência. Nesse aspecto, ação, personagens e espaço tornam-se formas de representação das inquietações e aspirações do herói moderno, pois instauram na ficção os elementos do mundo real para evidenciar suas incoerências.

É justamente na tentativa de desvelar o aspecto humano que as personagens realistas são construídas, sua caracterização, via de regra, ressalta a incompatibilidade entre realização moral plena e vida material, reproduzindo fraquezas e comportamentos que decorrem da exaustiva solicitação material a que o homem é submetido durante a sua existência. Entretanto, vida e literatura não podem se confundir. Por isso, na representação, há que se perceber como se processam as materializações textuais e artísticas das ideologias, das crenças, dos sentimentos, e observar a construção de sentido operada pelo leitor ao receber tais reproduções. A personagem é o ser que, embora de papel, leva essas mensagens. Da empatia, ou da rejeição, do leitor com ela é que os substratos ideológicos vinculados na narrativa serão reforçados.

A frase de Flaubert “Madame Bovary c’est moi” traz à tona as questões inerentes ao processo interpretativo que relaciona o texto realista à realidade factual, histórica, dos indivíduos, pois, em muitos momentos, a falácia do relato documental na literatura da segunda metade do século XIX confundiu a observação do caráter ficcional de suas personagens. Anatol Rosenfeld dá algumas diretrizes para a compreensão do estatuto da narrativa, relevando a distinção entre ficção e realidade e suas implicações para a interpretação do texto literário e das dimensões existenciais da personagem. Os critérios de valores relacionados a esta, salienta Rosenfeld (2011, p. 8), não devem interferir na verificação do caráter ficcional de uma obra. A constituição eminentemente linguística de um relato ficcional é o que fundamenta essa atitude. Nesse sentido, a relação entre a escrita e a realidade que ela representa assenta-se em um nível ontológico que percebe a ação da personagem sem correlato fora do contexto ficcional. É necessário, portanto, considerar sempre sua perspectiva semiótica, observar os aspectos cognitivos referentes às suas representações, enquanto seres imaginados, na mente dos leitores. Do ponto de vista filosófico, há de se considerar uma realidade material que extrapola o nível de objeto abstrato, assim como a sua absoluta negação existencial.

O problema ontológico surge, então, com a tentativa de identificação dos valores que a compõe, essa verificação, entretanto, corresponde muito mais a aspectos lógicos e epistemológicos, do que a critérios de juízos de valor morais. A análise do herói, enquanto categoria da narrativa, sujeita-se a “procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato” (REIS, LOPES, 1988, p. 217). Nesse sentido, a personagem é vista como signo e como tal instaura-se na narrativa a partir de coordenadas bem definidas que permitirão sua identificação, caracterização, física e psicológica, sua atuação ideológica pelos discursos que enuncia e por sua localização espacial (REIS, 1981). Segundo a nossa visão, também por essa última perspectiva chega-se à função ideologizante da narrativa. O espaço e sua relação com a personagem, nos textos realistas de Eça de Queirós e de Machado de Assis, por exemplo, figuram o ambiente não apenas pelo seu caráter geográfico, mas também por uma estratégia figurativa de mostrar essa axiologia.

Nesse sentido, toda a figuração espacial da narrativa ficcional vincula-se à personagem e contribui para o modo como suas ações são interpretadas. Os espaços privados atuam também em constante interação com os espaços públicos, colaborando para esse processo de significação, de modo que, em romances como *Os Maias*, *A ilustre casa de Ramires* e *Dom Casmurro*, observar essa dependência é um importante meio de acesso à compreensão da relação entre personagens e espaço na obra dos dois escritores.

1.2 O Ramalhete e a Torre – personagem e espaço n’Os Maias e N’A ilustre casa de Ramires

Carlos da Maia e João da Ega falavam de Portugal quando o carro em que vinham para diante da antiga casa dos Maias em Lisboa. Assim a descreve o narrador: “Com que comoção Carlos avistou a fachada severa do Ramalhete, as janelinhas abrigadas à beira do telhado, o grande ramo de girassóis fazendo painel no lugar do estudo d’armas!” (QUEIRÓS, 1997, p. 1303). Aristocratas, os Maias possuíam muitos imóveis, sendo este palacete um deles. Assim como a Torre de Santa Ireneia, de *A ilustre casa de Ramires*, o Ramalhete destaca-se na narrativa, assinalando o início e o fim de um ciclo na vida das personagens. Em ambas as construções, estão as marcas do tempo e é sob essa perspectiva que as duas histórias desenrolam-se. Mais do que isso, as casas nos dois romances parecem acompanhar as etapas mais significativas das vidas

das personagens, incluindo nessa perspectiva a história de suas famílias, abrangendo uma trajetória que vai do apogeu à deterioração. Essa caracterização resultaria do conteúdo simbólico associado às casas nas narrativas: tanto em *Os Maias*, quanto em *A ilustre casa de Ramires*, elas representariam a memória familiar. No segundo caso, o processo simbólico expande ainda mais sua espacialização, pois a história da família Ramires confunde-se com a história de Portugal, e essa comparação parece ser o motivo principal da temática do romance.

Em *Os Maias*, assim como já havia acontecido em *O primo Basílio*, a figuração dos espaços internos e dos espaços externos desempenha um papel fundamental na narrativa, pois tanto as casas como as cidades estão sempre presentes na ação, não apenas indicando os posicionamentos geográficos, mas contracenando com as personagens, compartilhando com elas a atenção do leitor. Na trama de *Os Maias*, o espaço diegético interno é representado de modo a ressaltar, dentre outros aspectos, o requinte e a distinção dos protagonistas. Os primeiros acontecimentos distribuem-se entre A quinta Santa Olávia, localizada às margens do Douro, e o Ramalhete, a mansão de Lisboa. No *flashback* em que a história de Pedro da Maia e Maria Monforte, pais de Carlos e de Maria Eduarda, é contada, também a casa onde os dois viveram é descrita com detalhes para ressaltar a natureza daqueles seres e de seu envolvimento.

Note-se ainda que, no episódio final d'*Os Maias*, quando Carlos da Maia e João da Ega aproximam-se do Ramalhete, o quadro figurado estabelece um diálogo entre o espaço e as personagens, promovendo a percepção de uma reação emotiva causada pela visão da construção. Nesse sentido, a relação entre espacialização e actorialização é instantânea e intrínseca à narratividade da cena. No episódio, os amigos dirigem-se à antiga casa, e a visão do Ramalhete causa em Carlos Eduardo uma verdadeira comoção. Essa emoção é projetada na cena pela visualização da casa e, à medida que o ambiente é descrito, o leitor relaciona imediatamente o seu impacto no ânimo da personagem.

O Ramalhete é o espaço a desenhar uma importante linha da caracterização das personagens. Ao final do romance, quando o tempo presente da narrativa é retomado, assinalando o retorno de Carlos a Portugal, a descrição da casa é muito semelhante a de um ambiente mortuário:

E os dois amigos atravessaram o perystillo. Ainda lá se conservavam os bancos feudais de carvalho lavrado, solenes como coros de catedral. Em cima porém a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a cal lascada dos muros. Tapeçarias orientais que pendiam como n'uma tenda, pratos mouriscos de reflexos de cobre, a estatua da Friorenta rindo e arrepiando-se, na

sua nudez de mármore, ao meter o pesinho na água - tudo ornava agora os aposentos de Carlos em Paris: e outros caixões apilhavam-se a um canto, prontos a embarcar, levando as melhores faianças da Toca. Depois no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como n'um claustro abandonado. Nos quadros devotos, n'um tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida d'uma caveira. Uma friagem regelava. (QUEIRÓS, 1997, p. 1303).

A personificação da construção deixa-se entrever aí principalmente pela adjetivação e pela forma da caracterização do espaço: a casa é apresentada como um indivíduo que, depois de ter cumprido sua trajetória, envelheceu e foi abandonado para morrer. Cômodos entristecidos e vazios, objetos desprezados, móveis austeros, tudo contribui para a criação de uma atmosfera fúnebre, confirmada pela impressão de sombra e de frio e, finalmente, pela imagem da caveira. Em *Os Maias*, a simbologia dos espaços internos, representados pelos imóveis, sobretudo pelo Ramalhete, constitui, paralelamente aos eventos narrados, além da expressão metaforizada da trajetória da família, a simbolização da transitoriedade, da passagem do tempo através de sua ação material. Há aí pelo menos duas linhas de observação do espaço que denunciam a sintonia de Eça com importantes campos do conhecimento que mudariam significativamente a forma de conceber o tempo e o espaço e a relação do homem com eles. A física e a psicologia.

O espaço, visto pela primeira perspectiva, opera como o meio material que possibilita a percepção da ação do tempo. A relação entre tempo e espaço dá-se então de modo inseparável, pois ambas as categorias atuam no mundo como instâncias históricas, possibilitando a percepção ordenada das sociedades e do seu processo de desenvolvimento:

Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis, se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é realizando-se. Essa realização se dá sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições. Assim empirizamos o tempo, tornando-o material, e desse modo o assimilamos ao espaço, que não existe sem a materialidade (SANTOS, 2006, p. 54).

Somente pela observação do espaço, a ideia de tempo pode ser experimentada. Nesse sentido, “são os eventos que criam a ideia de tempo, como portadores da ação presente” (SCHALTENBRAND *apud* SANTOS, 2006, p. 145). O espaço dessa forma é o meio que torna o tempo perceptível, é pela sua materialidade que alcançamos uma

medida de duração. No texto literário, muitas vezes esse processo é representado pela tentativa de fornecer ao leitor um quadro imagético em que a deterioração dos objetos expõe essa passagem do tempo, é o que acontece na cena d'*Os Maias* transcrita acima.

As representações simbólicas do espaço, tal como se vê no plano diegético, valorizam ainda sua perspectiva estética e dão-lhe um sentido atemporal. O tempo aparece nessa concepção como um elemento intrínseco à categoria de espaço, pois é ele que permite a união com o verdadeiro mundo no qual os eventos ocorrem; na medida em que é a condição do fluxo desta mudança (FRANK, 1991, p.650). Se o tempo, entendido em uma concepção cronológica, é apreendido linearmente, em *Os Maias*, assim como em *A ilustre casa de Ramires*, essa limitação é ignorada, pois sua observação dá-se, muitas vezes, pela contemplação dos ambientes. É nesse sentido que a percepção do espaço aí se faz de modo cada vez mais subjetivo. Principalmente, porque há nessa figuração espacial reflexões acerca de várias etapas do passado e do presente. Essa representação do espaço pelo subjetivismo manifesta-se notadamente em situações de deslocamentos, quando a alusão aos lugares se dá sem coordenadas explícitas. Pensar a inserção de uma personagem em determinados contextos espaciais é também pensar a noção de identidade imbricada nesse reconhecimento.

Outro elemento presente no quadro pintado por Eça e que nos permite perceber essa relação é o símbolo. Nos estudos sobre a presença de arquétipos e mitos na literatura, ele surge como o signo capaz traduzir conteúdos presentes nessas duas instâncias, de modo a possibilitar a apreensão de alguns dos seus aspectos, já que uma assimilação total de seus significados não é possível. Um dos conceitos de símbolo está relacionado à linguagem do inconsciente e como tal ele constitui o meio pelo qual mitos e arquétipos tomam forma para integrar as narrativas que fazem circular as experiências humanas através dos tempos. Assim como a lenda, o conto folclórico e as narrativas míticas, a literatura quando se utiliza do símbolo para atrair o leitor pela alusão às experiências primordiais que lhe falam antes ao instinto, ao sentimento, do que à razão, pois esse tipo de comunicação exerce sobre “o ser humano uma atração íntima e profundamente significativa quase alentadora” (FREEMAN, s/d, p.14).

Essa associação é natural, principalmente se a literatura for vista como o campo fértil de todas as manifestações criativas humanas de caráter poético, ficcional ou dramático, indistintamente de suas origens sociais ou culturais, como assinalou Antonio Candido no ensaio “O direito à literatura”...

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco (CANDIDO, 2004, p.174,175).

Vista dessa maneira, a literatura pertence também ao âmbito onírico e sua expressão muitas vezes vale-se da linguagem própria do sonho que é o símbolo. E é pela sua inexatidão que o símbolo seduz o leitor. Ele desperta a curiosidade justamente por implicar “alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta” (JUNG, s/d, p.16), pois conduz a mente para longe dos domínios da razão. A descrição do Ramalhete em sua fase de declínio reproduz uma espécie de apreensão simbólica desse espaço pelas personagens, ressignificando-o para mostrar como seria a representação pessoal de cada uma delas dos aspectos afetivos relacionados à construção. Nesse sentido, ela sintetiza também, além da passagem do tempo, os sentimentos, as emoções, as angústias e as decepções dessas personagens.

No realismo, entretanto, persistem muitas experiências dessa natureza. Eça, por exemplo, atuou nesse sentido. Os complexos meandros narrativos d'*A ilustre casa de Ramires*, escrito ainda nos derradeiros anos dos oitocentos e publicado somente no início do século seguinte, retomam as técnicas do romance histórico ao gosto romântico para dramatizar suas incoerências. No livro, a personagem Gonçalo Ramires escreve uma novela para retratar o passado glorioso de sua tradicionalíssima família. Os processos de escrita são constantemente mencionados na narrativa principal como meio de explorar e mostrar aspectos pertinentes ao ato da escrita, como inspiração, confluência entre ficção e história, memória real e memória literária.

O espaço criado para dar suporte a esse entrecho constitui-se, então, de modo bastante característico, relacionando, por vezes, mais de uma dimensão a qual o leitor possa reportar-se. De um ponto de vista mais objetivo, a ação divide-se, temporalmente, entre presente e passado, estando o presente interligado à narrativa principal, e o

passado, à narrativa secundária. Existem também as analepses³ referentes à ação principal, sobretudo, e à explicação de fatos do passado recente, como, por exemplo, o recuo feito pelo narrador, para relatar as causas da inimizade entre Gonçalo e o André Cavaleiro. Mas essa divisão não é tão simples assim.

O esquema de sututilização estende-se a outros recursos narrativos, como à referência a episódios fantásticos ou imaginativos, por exemplo, para provocar efeitos que remetem a uma percepção subjetiva do tempo, em que se observa uma espécie de sobreposição entre passado e futuro e uma certa aproximação empírica entre Gonçalo e seus familiares mortos. Ao recolher-se em sua biblioteca para escrever sua novela, Gonçalo Ramires recebe a visita de seus antepassados como se eles ressuscitassem para ajudá-lo a resgatar na memória um tempo por ele não vivido. Essa presença, mediada pela escrita, é tão forte que os fatos lidos pelo fidalgo misturam-se às suas próprias lembranças, proporcionando representações da cena que remetem a experiências insólitas. Dos episódios que mostram essa perspectiva, destacam-se os que relatam os transe experimentados pela personagem nos momentos que precedem o processo de escrita de sua novela:

De repente, numa rasgada impressão de claridade, entreviu detalhes expressivos para aquela noite de Castelo e de Verão - as pontas das lanças dos esculcas faiscando silenciosamente pelos adarves da muralha, e o coaxar triste das rãs nas bordas lodosas dos fossos... (QUEIRÓS, 1999, p. 121).

Parece operar-se aí uma alteração no estado de consciência de Gonçalo, o que possibilita a visão dos acontecimentos que serão narrados por ele em uma dimensão muito próxima da sua própria realidade. Nesse momento, as “Imagens e os Dizeres” (QUEIRÓS, 1999, p. 121) aparecem aos borbotões. O velho Tructesindo Ramires surge na sua frente e então qualquer distanciamento espaço-temporal entre os dois é suprimido pela imaginação. A perspectiva adotada por Eça para narrar episódios como este é quase cinematográfica, uma vez que situa Gonçalo no mesmo espaço dos antepassados, possibilitando-lhe a observação dos fatos no tempo da sua enunciação. Esse recurso transpõe inteiramente a noção de realidade amparada na observação empírica dos fenômenos.

Há, nesse romance, uma contestação, um questionamento às conveniências do mundo através da linguagem. Há, segundo essa visão, uma técnica importante que

³Genette usa o termo *analepse* para explicar os recuos temporais nas narrativas ficcionais (GENETTE, 1979, p. 38).

expõe as idiosincrasias das personagens, representantes de homens e de mulheres que reconhecem a influência da imaginação em seu cotidiano. No caso de Gonçalo, essa influência dá-se por meio do processo artístico da composição de sua novela.

Gonçalo parece não apenas rememorar o passado, mas vivenciá-lo. No entrecho, a distinção entre tempo e espaço desaparece, e o fidalgo aparenta realmente estar frente aos avós. Observa-se então uma convergência de vozes, o que se explica pelo ato clarividente da escrita, e por um sentimento de ordem não explicável em uma perspectiva racional, possivelmente próximo do acontecimento fantástico, mas não no seu sentido sobrenatural. Dos diálogos travados entre Gonçalo Ramires e os mortos, surgem elementos imaginativos e estranhos que cercam o processo de ficcionalização do real. Apontar os meandros dessa realização por estratégias metaficcionais é um modo de revelar a proximidade da escrita com esse expediente imaginativo, ou quase fantástico.

Um relato dessa natureza, no caso específico de Eça, não exclui os questionamentos sociais, ao contrário, evidencia-os, aludindo, de modo provocativo, às falhas humanas. A aproximação entre Gonçalo e os avós serve também como meio de observação de atrocidades cometidas: o que fora registrado nos compêndios sobre os feitos desses antepassados, principalmente sob a égide do heroísmo, conhecido agora, com a clareza e a nitidez do afastamento temporal, revela seu lado cruel e sanguinolento. É nesse sentido que a visão insólita da clarividência do ato da escrita serve ao propósito crítico da narrativa que é também a observação íntima do passado como forma de compreensão do presente.

Há muitos modos de interpretar a inserção de um texto em outro texto. Do modo como Linda Hutcheon (1984, p. 12) a define, metaficção é a “ficção sobre a ficção”, o que surge no âmbito ficcional sob forma de comentário e que revela sua identidade narrativa e/ou linguística. É quando ao texto ficcional, enredam-se paralelamente informações, comentários, estórias, que evidenciam o próprio ato ficcional. Eça expõe essa consciência do processo narrativo que subjaz à gênese do romance, articulando, alinhavando as duas estórias. Em ambas, o enredo e as circunstâncias figuram sob a perspectiva de narradores que observam o espaço, descrevem e comentam as ações das personagens, indicando, sempre que possível, os eventos que engendram, levantando suspeitas sobre sua credibilidade, mostrando os meandros do ato de escrever e solicitando ao leitor que faça o seu papel interpretativo. O olhar perscrutador dos

narradores bisbilhotam avidamente os espaços, revelando-lhes todas as possibilidades de intervenção para a compreensão da estória.

A escrita ficcional promove o aflorar de memórias do narrador Gonçalo que suscitam questionamentos sobre sua própria natureza. A consciência desse tempo recordado, mas não vivenciado vem de uma incursão imaginativa que permite ao leitor vislumbrar aspectos do processo criativo do escritor. A descrição dos espaços funciona como uma via de comunicação entre realidade e ficção, pois mostra a identificação da personagem com o ambiente. A inscrição da torre no espaço textual, enquanto lugar que envolve e orienta a dinâmica psicológica e física da personagem, assume esse caráter simbólico em que a simbiose entre as duas categorias narrativas evidencia-se a cada sequência do romance. O leitor acompanha a cooptação da personagem pelo espaço e percebe, a partir dessa integração, a função deste no enredo: um espaço que se distingue das coordenadas usuais para gradualmente se transformar em reflexo do ato ficcional. Essa perspectiva expande a concepção rasa de realidade e reformula totalmente o entendimento de suas estratégias de representação pela linguagem literária.

Nesses momentos da narrativa, os espaços atuam por um certo apelo dramático, cuja relação se dá pela influência direta na ação, não necessariamente por uma intervenção determinista do meio sobre as personagens, mas por uma figuração física, psicológico-social, ou por uma possibilidade de interpretação moral destas. No século XX, Genette aludia a essa característica, formulando a seguinte questão: haveria uma “espacialidade literária ativa e não passiva, significativa e não significada, própria da literatura, específica da literatura, uma espacialidade representativa e não representada?” (GENETTE, 1972, p. 105). Desse modo, Genette indicava a importância da consciência do caráter linguístico dessa especificidade para a observação das constituições semânticas próprias do texto literário.

Assim, esse tipo de espaço figura na ficção como elo entre a ação da personagem e a decodificação que o leitor fará de determinados propósitos subjacentes às suas ações. A sobreposição de lugares e de marcadores temporais em *A ilustre casa de Ramires* exemplifica essa perspectiva. Para além da ironia marcada pelo traço hiperbólico na designação do local: a histórica Torre, essa equivalência entre personagem e ambiente não é condicionada por fenômenos físicos, geográficos ou por características fisiológicas, como quer o determinismo do século XIX; e possibilita, por outro lado, a autognose de que falava Eduardo Lourenço (1997). Isso promove a estruturação do jogo

narrativo que conduz a ação da personagem Gonçalo e sua movimentação no espaço diegético.

A instabilidade temporal na narrativa permite ao leitor também uma observação dos processos mentais atribuídos às personagens. Nesse sentido psicológico, a Torre representa uma face do comportamento destes que é a deterioração dos sentimentos e da confusão mental a qual a frustração pode levá-las. No romance, Gonçalo é apresentado como personagem complexa, principalmente pela volubilidade de seu caráter, o que acaba por se confirmar na ação por sua incapacidade de cumprir seus compromissos e pela ansiedade em manter as aparências e seu status social.

Em *A ilustre casa de Ramires*, a simbiose entre a personagem principal, Gonçalo, e Portugal é mesmo uma forte característica do romance a saltar aos olhos. Por toda narrativa, vê-se um tom nacionalista, ainda que irônico, a aproximar as duas essências. O paralelismo evidencia-se à medida que a identificação entre os Ramires e a nação portuguesa ganha força. Assim como Portugal, a família tem uma trajetória controversa, repleta de episódios heróicos, mas também de acontecimentos suspeitos do ponto de vista da moralidade. A narrativa engendra um passado conturbado para essa linhagem, cheio de disputas, vitórias e derrotas, o que consubstancia uma exagerada antiguidade, superior a da primeira Casa Real portuguesa. Tanta tradição e valorização do passado não são suficientes para preservar o prestígio social da família, que está, assim como grande parte da aristocracia rural de seu tempo, em franca decadência. Diante dessa situação, a única forma de impedir a derrocada são as concessões comportamentais, financeiras e morais.

Um português no centro da efervescência tecnológica e industrial europeia, Eça sentia amiúde as consequências dos percalços políticos e econômicos de seu país. A vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, abalou de tal maneira o espírito da nação que suas consequências foram sentidas por todo o século XIX e, muito provavelmente, influenciaram os acontecimentos pelos quais Portugal desfez-se da monarquia no início do século XX e a formação de um ressentimento coletivo. Apreendidos por Eça em sua essência e transfigurados em prosa, os traços dessa personalidade cívica formada a partir das invasões napoleônicas denunciam o sentimento dramático da subalternidade e da dependência, conforme observa Eduardo Lourenço (1997, p. 54). A literatura que se produziu em Portugal desde então reflete sempre em alguma escala esse duro golpe no ego nacional, ainda que para negá-lo:

Mas o que é singular nos começos do século XIX, entre nós, é que a matéria mediadora entre a consciência individual e o mundo é constituída pela situação nacional e nela, e através dela, pelo sentido do ser português. Este fenômeno, embora sendo a tradução de modalidades políticas precisas (Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro), vai muito além desse horizonte empírico. A consciência da nossa fragilidade histórica projeta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro (LOURENÇO, 1997, 84-85).

Eça seria um dos principais nomes da literatura a assimilar o problema da auto-estima que se instaurou no país desde então e, sob uma fórmula que Lourenço chama de alegorismo-compensatório, expressar as feições do sentimento de marginalidade que se abateu sobre Portugal desde então e que se agravaria com o Ultimato inglês de 1890. Essa imagem nacional já era denunciada por Eça n artigo “Ao acaso”:

Ainda ontem eu pensava que nós outros os peninsulares nem sempre tínhamos sido uma nação estreita, de pequenas tendências, sonolenta, chata, fria, burguesa, cheia de espantos e servilidades: e que este velho canto da Terra, cheio de árvores e de sol, tinha sido pátria forte, sã, viva, fecunda, formosa, aventureira, épica! Ah! foi há muito tempo (QUEIRÓS, 2000, 63).

Esse tempo era o tempo de Lutero, de Petrarca, das grandes empreitadas marinhas espanholas e portuguesas rumo às Índias, era uma época em que o povo luso lançava-se ao mar, buscando conquistas além de seu território. Os peninsulares tinham então fama de velhos lobos-do-mar “sempre em viagens, trigueiros, rijos como calabares, são como o Sol, ensurdecidos pelo clamor das marés, cheios de lendas e do cheiro das viagens, sobre os tombadilhos e [...] perdidos nas brumas terríveis” (QUEIRÓS, 2000, p. 65). Esse gênio, embalado pelas saudades, pelo sentimento da Pátria e da força, entretanto, perdeu-se, exaurindo também o seu elemento vital. Dessa energia dos antepassados restou aos portugueses somente o elemento retórico.

E é justamente sobre essa força retórica que Eça faz de sua obra um registro emblemático dos traumas nacionais que também contribuíram para a transformação do espírito português. A *ilustre casa de Ramires* retrata bem essa preocupação, mostrando, pelo viés histórico e literário, a personalidade do país nesse contexto. Alegorizado na figura de Gonçalo Ramires, Portugal configura-se na narrativa como um país vacilante entre o passado, o presente e o futuro, registro penoso de cujo definhamento Eça

Descrevera as suas aparências, pusera um nome imortal nas suas máscaras, realizara mesmo um esforço tardio para descer aos desvãos mais fundos da sua alma, mas o resultado final será esse Gonçalo Mendes Ramires - alegoria penosamente construída como o romance

histórico do mesmo Gonçalo - e não aquele mito transfigurante, aquela encarnação simbólica da alma nacional com que, em jovem, sonhara (LOURENÇO, 1997, p.97).

No romance, as relações entre Europa e África surgem justamente para relevar esses conflitos de identidade. Perdido nas novas diretrizes sociais de um mundo de violências tácitas, o fidalgo herdeiro de antepassados truculentos e ferozes, opta por buscar no Continente africano novas possibilidades de reafirmação de poder e de sobrevivência. Ao enviar Gonçalo para a África, Eça antecipa em anos a situação colonial portuguesa no século XX. É certo que a narrativa não expõe os detalhes da viagem e talvez esteja justamente nessa lacuna a evidência premonitória dos eventos. A retomada do projeto imperialista, como forma de recuperação econômica e moral do país, resultou de uma série de atitudes que culminariam com a ditadura salazarista. Eça não chegaria a presenciar esses fatos, morto em 1900, apenas vislumbrou em seus últimos escritos as prováveis medidas para as retomadas de respeito e glória do passado que surgem na vontade de Gonçalo.

O golpe da primeira invasão francesa a Portugal, em 1807-1808 e todos os seus desdobramentos mudaram significativamente o ânimo da nação. A presença ostensiva de tropas estrangeiras, os danos materiais causados pelos saques e pelo arrefecimento da economia minaram as forças do país: “Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro” (LOURENÇO, 1997, p 84). Mas esse episódio traumático é apenas o ponto de conscientização de sua fragilidade histórica, e esse sentimento não se restringe a esse período, projeta-se para o passado e para o futuro, como observa Eduardo Lourenço (1997, p. 85).

A análise filosófico-psicológica de Lourenço permite-nos observar a caracterização de Gonçalo Ramires e sua identificação com Portugal no âmbito da problemática constituição identitária da literatura portuguesa daquele período. *A ilustre casa de Ramires* assinala também a questão pátria com uma ambiguidade que mostra de um lado o dilema de personagens ligadas à tradição e a própria imagem histórica de Portugal e, por outro, sua decadência e sua necessidade de adequação à modernidade. É uma dupla caracterização sem inclinação evidente para qualquer um dos lados, um “alegorismo-compensatório”, como diz Lourenço (1997, p. 86), que tenta expor uma possibilidade de futuro para a nação que depende de figuras como Gonçalo, mas não sabe exatamente o que fazer delas. Essa formulação, que representa também o dilema

nacional Portugal histórico versus Portugal combalido, reflete-se em toda a sua literatura do século XIX, e ainda na do século seguinte

Sob este pano de fundo actuam influências de sentido oposto - como a da confiança romântica e em seguida romântico-positivista no carácter criador da pátria enquanto realidade popular, inconsciente - o que justificará certo reflexo optimista ainda persistente em Garrett, como dará alento à empresa de Teófilo Braga ou sob forma de regresso da Civilização ao lar idealizado em Jacinto, em Fradique mesmo, em Junqueiro, elos da futura transfiguração messiânica sob a égide de Pascoaes e Pessoa. Mas nenhuma dessas influências, nem mesmo reforçadas com a ideologia positivista e evolucionista, terão forças para responder cabalmente à obsessão temática capital do século XIX: a de repor Portugal na sua grandeza ideal tão negada pelas circunstâncias concretas da sua medíocre realidade política, económica, social e cultural (LOURENÇO, 1997, p. 87).

Não é possível a Portugal negar o passado, como também não é possível alimentar-se somente dele para nutrir as novas demandas sociais. Por isso Eça desconstrói o arquétipo do herói cavalheiresco concebido nos romances históricos de Walter Scott e cria uma personagem herdeira de todas aquelas idealizações, mas que se frustra continuamente ao tentar emendá-la à sua realidade. A técnica da metaficção é utilizada então para destacar pela comparação entre Tructesindo e Gonçalo, o anacronismo deste último e sua risível tentativa de se ajustar aos novos tempos. Como um Quixote sem convicção moral, ele verga conforme as oportunidades de manter seus privilégios aparecem.

A condensação do projeto inicial do fidalgo oitocentista, que era “compor um Romance moderno, dum realismo épico em dois robustos volumes”, em uma novela de trinta páginas revela já essa necessidade de adequação às mudanças sociais. A novela, aliás, deveria ser curta e sóbria, como pediam os Anais em que seria publicada. Para isso, Gonçalo busca em Scott e em Herculano os argumentos que, unidos ao poemeto do tio Duarte, moldarão a sua prosa. Ao dar início à sua escrita, Gonçalo tem uma ideia simplificada do processo:

Na realidade só lhe restava transpor as formas fluidas do Romantismo de 1846 para a sua prosa tersa e máscula (como confessava o Castanheiro), de óptima cor arcaica, lembrando *O Bobo*. E era um plágio? Não! A quem, com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos? A ressurreição do velho Portugal, tão bela no *Castelo de Santa Ireneia*, não era obra individual do tio Duarte - mas dos Herculanos, dos Rebelos, das Academias, da erudição esparsa (QUEIRÓS, 1999, p.86).

A ideia do diálogo entre história, realidade e literatura aparece no romance como pretexto para a reflexão sobre a natureza dessas instâncias. Em qual delas estaria a

autoridade sobre a verdade? Ou o que é a ficção afinal senão a apropriação e a renovação do que já foi dito? Mas a preocupação de Gonçalo nesse projeto é mesmo resgatar a imagem de Portugal e, conseqüentemente, a sua própria. Inicia-se então um processo de autoconhecimento em que o país e a personagem confundem-se ainda mais e nem sempre isso é visto positivamente.

O dilema de Gonçalo reflete o dilema de Portugal, seu caráter oscila entre uma ideia profunda de valores cavaleirescos modelados pela memória familiar e pelas imagens criadas através das leituras de romances históricos, em que contrastam atitudes heróicas e ações truculentas. Há ainda nele a assimilação de um imaginário de grandeza imperial que se legitima justamente pela ideia de que as invasões e as dominações de outros territórios foram realizadas quase sempre por meios simpáticos e justos. Ideário que o conduzirá à África com a crença nas políticas de ocupação portuguesa das colônias africanas como meio de energizar o País. A tinta dessa desconfiança, com a qual Eça pinta os Ramires, permite levar ao fim a imagem do país que começara a desenhar nas Conferências. Esse posicionamento crítico do autor foi fundamental para a percepção de que se formara no século XIX uma auto-imagem nacional distorcida:

É nos interstícios dessa explosão do imaginário europeu enquanto ciência e filosofia intimamente conexas e em perpétuo conflito que se inscreve o itinerário da nossa intrínseca subalternidade e dependência cujo drama com laivos *offenbachianos* será descrito - ao mesmo tempo que exemplificado - pela obra mais típica e mais trágica do nosso Romantismo sarcástico, mascarado de realismo: a de Eça de Queirós (LOURENÇO, 1991, p. 54).

Foi com a Geração de 70 que o país pode perceber que a imagem superestimada de Portugal esboçada no romantismo era, na realidade, um equívoco que só foi reconhecido a partir das *Conferências do Casino Lisbonense* quando seus palestrantes questionam a totalidade histórico-cultural do país, não perdendo de perspectiva sua realidade histórico-política:

Nunca geração portuguesa se sentira tão infeliz - tão funda, sincera e equivocadamente infeliz - por descobrir que pertencia a um povo decadente, marginalizado ou automarginalizado na História, e recebendo passivamente do movimento geral do que chamam extasiados *A Civilização*, não só máquinas, artefactos, modas, mas sobretudo ideias, acessíveis como máquinas, etc. Era natural que uma tal reacção se operasse no momento exacto em que essa fantástica Civilização nos tocava fisicamente. Um Portugal timidamente aberto à industrialização e aberto um pouco como se fôssemos o Japão da Europa no mesmo momento violado sem contemplanções pelo Oncl Sam, mas que era organicamente agrícola e bisonho como nos ecológicos e muito ajustados romances de Júlio Dinis, vê-se num

ápice confundido com uma avalanche cultural que de modo algum pode digerir em termos, digamos, aceitáveis (LOURENÇO, 1991, p.90).

Gonçalo sintetiza essa ambiguidade: enquanto metonímia do país, uma de suas funções narrativas, princípio ainda de cunho moral, é evidenciar as consequências, para a nação, do imaginário criado pela atuação romântica. Eça sacrifica suas personagens em nome dessa exemplificação, foi assim com Amélia, foi assim com Luísa, com Carlos Eduardo e com Maria Eduarda e foi assim com Gonçalo, todos demonstrativos das interpretações equivocadas dos valores nacionais. Invariavelmente, elas assumem qualidades humanas que as lançam num intenso processo de perdas e de ganhos em que o aprendizado é a consequência esperada; tornam-se complexas e escapam ao âmbito da tipologia naturalista justamente por isso.

Ainda no caso de *A ilustre casa de Ramires*, muitas imagens são criadas por Eça para dramatizar a problemática situação portuguesa no final do século XIX. A própria personagem Gonçalo é tida como uma alegoria cuja constituição psicológica em muito se assemelha ao estado de ânimo da nação, e à sua índole, sobretudo se considerada essa construção como fundamento não somente de uma identificação realizada pelo nível da raça, e do substrato étnico ou emocional que a compõe, como quer Franchetti (2000), mas também em sua perspectiva política e social. Ela, a personagem, reúne todos os aspectos pertinentes ao trajeto de glórias e fracassos do país. Não é sem razão que a metanarrativa “A torre de D. Ramires” tem por objetivo ressaltar esses feitos, destacando o avô Tructesindo como protagonista escolhido para aviventar o passado explicativo. Essa novela, escrita por Gonçalo Ramires, tem a missão de reconstruir, pela memória, o paço glorioso que circundava a torre, um dos símbolos da grandeza da família:

E daí, da sua cadeira de couro, Gonçalo Mendes Ramires, pensativo diante das tiras de papel almaço, roçando pela testa a rama de pena de pato, avistava sempre a inspiradora da sua Novela - a Torre, a antiquíssima Torre, quadrada e negra sobre os limoeiros do pomar que em redor crescera, com uma pouca de hera no cunhal rachado, as fundas frestas gradeadas de ferro, as ameias e a miradoura bem cortadas no azul de junho, robusta sobrevivência do Paço acastelado, da falada Honra de Santa Irenéia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X (QUEIRÓS, 1999, p. 74).

Na descrição, a torre jaz como monumento solitário, resquício de um complexo arquitetônico intimamente ligado à aristocracia, caracterizando, portanto, uma tripla significação: o poder e a imponência passados e a decadência atual dos Ramires e ainda,

por uma analogia histórico-ficcional, a própria nação portuguesa. O aspecto simbólico do signo *torre* permite associar então, em uma primeira instância, altura e grandiosidade a poder⁴. Na Idade Média europeia, quando há uma retomada significativa das organizações populares em torno das cidades, esse tipo de construção torna-se uma forma de expressar a situação política e financeira das famílias locais.

Na obra de Eça, justamente por seu valor simbólico, a recuperação da torre é urgente, pois ela possui notória simbiose com a identidade da personagem. Assim, a retomada do passado é também realizada de modo a entrelaçar mais de um significado, acumulando, muitas vezes, sentidos ambíguos refletidos na própria constituição de Gonçalo. O fidalgo, ora aclamado por sua origem nobilíssima, descende também diretamente de avós carneiros que, sob a égide da violência, ergueram o patrimônio material e imaterial de uma linhagem. A torre representa, de modo análogo, principalmente por sua elevação e importância como ponto estratégico na tradição bélica, a posição dessa família na cidade. Juntamente com outras construções, como fortalezas e castelos, ela faz parte de arquétipos arquitetônicos que assumem valores associados tanto à sua historicidade quanto às estruturas mais profundas de um imaginário.

Assim como Portugal, os Ramires necessitam restabelecer sua fortaleza. Os novos tempos, entretanto, não permitem os pugnazes expedientes medievais ou simplesmente a manutenção da fama pela glória passada. Por essa razão, Gonçalo aceita escrever sua novela. A motivação inicial é muito clara: tornar-se conhecido para iniciar uma carreira política e, dessa forma, evitar o fracasso financeiro da família. O processo da escrita, no entanto, traz sentimentos que possibilitam aflorar em sua consciência questionamentos acerca de sua constituição moral e psicológica a partir da inevitável comparação de sua índole com a de seus antepassados. E, a cada página escrita de seu texto, a torre negra faz-se mais presente, acompanhando todo seu processo criativo:

E desde as quatro horas, no calor e silêncio do domingo de Junho, labutava, empurrando a pena como lento arado em chão pedregoso, riscando logo rancorosamente a linha que sentia deselegante e mole,

⁴ Essa hierarquia pode ser entendida em uma perspectiva semiótica em que poder e altura assumem uma relação de equivalência: “Pode-se traçar uma linha de poder, num gráfico arquitetônico, que, vindo da mítica torre de Babel, passa, sucessivamente, pelas pirâmides egípcias, pelos zigurás caldeus, pelas pirâmides maias e incas, pela acrópole grega, pelas torres das igrejas cristãs, pelas chaminés da primeira Revolução Industrial, pelos arranha-céus e pelas torres de captação e emissão de sinais radiotelegráficos” (PIGNATARI, 2004). A leitura de Pignatari permite aproximar, pelo viés semiótico, esses sentidos hierárquicos da imagem icônica “torre”, relacionando-a imediatamente a noções como autoridade e domínio, valores indissociáveis das práticas usurpadoras cometidas por reis e por senhores feudais.

ora num rebuliço, a sacudir e reenfiar sob a mesa os chinelos de marroquim, ora imóvel e abandonado à esterilidade que o travava, cornos olhos esquecidos na Torre, na sua difícilíssima Torre, negra entre os limoeiros e o azul, toda envolta no piar e esvoaçar das andorinhas (QUEIRÓS, 1999, p. 90).

Vê-se em vários momentos do entrecho, a ressignificação do objeto torre. No excerto citado, ela converte-se em musa inspiradora e enigmática, cujos segredos estão prontos a servir de tema à prosa de Gonçalo. A identificação entre ambos é notória, e o grande desafio do fidalgo é encontrar um sentido atual tanto para si quanto para a construção, pois ambos encontram-se na mesma situação: cercados de ruínas, e a escrita é a única forma de reparar, ou pelo menos entender, os danos provocados pelo tempo. É nesse sentido que sua novela equilibra-se em duas estratégias principais: a reiteração e o contraste. Através da primeira, conta a história de sua família, confirmando os relatos existentes. No segundo caso, expõe, por meio de reflexões, o antagonismo entre o seu mundo e o de seus avós (BERRINI, 2000, p. 37). Nesse complexo jogo narrativo, em que diferentes planos de ação se sobrepõem, a história ficcionalizada materializa-se no texto justamente pela referência a alguns objetos específicos de grande valor simbólico.

Alexandre Herculano, ao retomar as narrativas históricas e incorporá-las à literatura, recria pela minúcia o ambiente desaparecido no tempo. Nessas origens do romantismo português, sobressai a valorização do passado histórico como exaltação dos valores morais do povo lusitano aliada a uma noção de passagem do tempo só observada pela descrição de espaços. As imagens criadas por Herculano têm nas ruínas a simbologia que proporciona ao leitor a consciência da transitoriedade e das perdas proporcionadas pelas mudanças e pela passagem natural do tempo. São as velhas construções, como a que aparece no início do “Bispo negro”, que estabelecem essa ligação entre épocas distintas como o século XIX e a Idade Média: “Houve tempo em que a velha catedral conimbricense, hoje abandonada de seus bispos, era formosa; houve tempo em que essas pedras, ora tismadas pelos anos, eram ainda pálidas, como as margens areentas do Mondego” (HERCULANO, s/d, p. 57). A intercalação entre descrição objetiva e descrição poética, nesse caso, deixa transparecer a observação subjetiva do tempo a partir de sua ação no espaço, revelando um sentido filosófico de observar o confronto entre o velho e o novo.

Em narrativas como essa, a referência a castelos, conventos e a todo tipo de construção que remeta ao espaço medieval é o princípio que orienta as reconstituições topológicas, a figuração de um universo desconhecido do leitor e é também a

simbolização de um sentimento pátrio. É assim que Eurico conduz o leitor a um tempo mítico da nação lusitana em que castelos e mosteiros, muitos hoje abandonados ou convertidos em ruínas, abrigavam os bravios antepassados. Como também são as torres que circundam as personagens do conto de Eça, “O defunto”, ambientado na Idade Média. Esta reminiscência permeia toda a prosa portuguesa que busca atualizar o espírito combativo do Portugal escrito. Esses procedimentos seguem, na realidade, o imaginário construído pela ficção histórica oitocentista, cujas narrativas ocupavam-se de estruturas em que os primórdios de muitas nações configuravam-se a partir de lendas e de mitos criados em torno de cavaleiros medievais.

Eça revelou o contraste entre essa representação e a experiência histórica, percepção já anunciada nos primeiros textos da Geração de 70. Não é à toa que Antero de Quental retomou esse sentimento para, simbolicamente, caracterizar a impermanência do homem e sua necessidade de mudança. No poema que dedica a Herculano nas *Odes modernas*, ele ressalta a importância das ruínas tanto quanto ressalta a possibilidade de vislumbrar o novo a partir delas. Em um complexo jogo poético, as composições desta obra falam de modernidade e de avanço com nítida alusão às tradições antigas, como é o caso do título em latim em “*Flebunt Euntes*” e das estruturas versíficas, como as oitavas em hendecassílabo de “À História” (PEREIRA, 1992), estratégia que usa formas antigas para expressar temas contemporâneos. Talvez esteja nessa tentativa de síntese entre passado e presente, já vislumbrada por Antero como uma possível saída moral para o país, o motivo da identificação entre Gonçalo Ramires e sua torre.

A valorização do passado, assim como a reconstituição de ideais perdidos, instaura no universo romanesco uma espécie de representação da representação que objetiva também amenizar o sentimento de inconformidade com o mundo que, na prosa de Eça, vem concorrer com as ideias que aspiravam à mudança e à correção moral do país. Vem daí, por exemplo, a exposição dos valores cavaleirescos cultuados na Idade Média. A leitura, a apreensão e a transformação de gêneros como os romances de cavalaria, assim como dos gêneros clássicos, possibilitaram a caracterização dos sistemas de valores morais atribuídos às personagens românticas. Tudo devidamente embebido no sistema irônico que alia a sutileza da insinuação crítica ao estilo picaresco.

Os novos tempos, aos quais Gonçalo parece não pertencer, caracterizam-se principalmente por uma modernidade que disponibiliza as novidades civilizatórias sob o desígnio do progresso industrial, do comércio e do conhecimento científico. O

entusiasmo iluminista com essa direção, entretanto, cede lugar a uma postura extremamente pessimista. A racionalidade e as maravilhas civilizatórias relegam o homem a uma posição de isolamento. Tem-se no século XIX o auge dos movimentos inovadores. A ânsia por renovação constante, por sua vez, exprime o conflito permanente com o antigo e exige posturas vanguardistas em que o desapego com a tradição possibilite o progresso necessário ao desenvolvimento. Diante das novas necessidades, a lentidão dos séculos anteriores representa uma atitude a ser superada. O embate entre a manufatura e a industrialização ilustra os propósitos da nova era (HAUSER, 2010, p. 734).

Não há mais tempo para a execução detalhada, para o esmero ou para a especialização. A racionalidade preconiza também o despojamento, a limpeza das linhas, o que atende à urgência das novas demandas sócio-econômicas. O ano é consumido em jornadas de trabalho e assim o tempo é empregado de forma absolutamente utilitária, do ponto de vista financeiro. A prerrogativa liberal que projetou o ideal de autonomia e liberdade individual a partir da revolução francesa provou ser a falácia em que essa liberdade e autonomia mostraram-se, ao longo do processo de estabilização do regime liberal, condicionadas às categorias profissionais e ao fortalecimento do estado e das políticas públicas. Nesse sentido, pode-se dizer que modernidade e materialidade são processos sinônimos.

Da Europa emanavam as diretrizes dos prospectos capitalistas que orientavam o mundo, sobretudo as colônias americanas e africanas. De 1800 a 1890 cidades como Londres, Paris, Berlim e Viena aumentaram seu contingente humano, absorvendo as zonas rurais que ficavam em seu entorno. O crescimento desses centros deve-se, sobretudo, ao desenvolvimento industrial verificado nessas cidades. Lisboa, nesse período de ascensão industrial europeia é, juntamente com Londres e Copenhague, uma cidade que reúne funções administrativas e atividades terciárias importantes do ponto de vista internacional (HOBSBAWN, 2002, p. 41).

Nas artes, o naturalismo foi um dos pontos mais significativos de discordância a essa situação. O enfraquecimento do influxo romântico logo na segunda década do século XIX foi suficiente, na Inglaterra, para permitir as primeiras manifestações racionalistas que visavam expor as contradições do movimento burguês. Tanto na Inglaterra quanto na França, fazem-se sentir os abalos da falácia liberalista (HAUSER, 2010, p. 849). Na literatura, o resultado dessa insatisfação aparece nas inúmeras obras que adotam como tema a reconstituição histórica de períodos anteriores a essa condição.

Atendendo a essa necessidade de reação, a arte torna-se social e moral porque também se sente acuada diante das novas configurações sociais em que todos os valores se submetem aos interesses materialistas.

Na França, essa resposta toma forma ainda na diretriz romântica, quando Balzac incorpora em algumas de suas obras, mais notadamente em *La Cousine Bette*, elementos da estética naturalista. O romance relata a trajetória decadente de uma família aristocrata do início do século XIX, apontando como causa do declínio o enfraquecimento dos valores tradicionais. A narrativa faz um panorama das transformações sociais ocorridas na França em decorrência da ascensão burguesa, tema retomado por Zola n'*Os Rougon-Macquart*. A caracterização das personagens segue então uma tendência em que a convicção do seu caráter e a hombridade de seus atos se sujeitam às condições sócio-ambientais, o que evidencia, em certo sentido, pela análise de sua composição, que os sintomas das mudanças sociais já podem ser percebidos no romance e que isso afeta o desenvolvimento da ação, traço característico do naturalismo.

A única forma possível de viabilização do indivíduo na modernidade é o alheamento, a adesão despreocupada aos mecanismos sociais ligados aos apelos materiais. E, ainda assim, há um preço a ser pago. A ficção reflete essa problemática, Flaubert e Eça sacrificaram Emma e Luísa para demonstrá-lo. Nos termos atuais, essa situação é entendida através da forma como as sociedades orientam suas funções pela sua futilidade prática, ou pela sua inutilidade essencial (OFFE, 1987). Diante dessa ordenação dos fatos, não há opções, pois tudo resulta do processo irrestrito de liberdade dos setores financeiros, trabalhistas e imobiliários (BAUMAN, 2000, p.11). Essa fluidez que tem como consequência um estado permanente de distopia já se manifesta na prosa realista do século XIX, revelando o caráter irreversível das orientações econômicas da grande revolução de 1789-1848. Com o desgaste natural dos discursos de resistência e seu consequente descrédito, o determinismo tem sua vitória garantida, pois os comportamentos são, mais do que nunca, dirigidos pelos desejos materiais que Eça condenava, justamente por saber que o ser humano deixa-se governar, mais facilmente, pelos sentidos e não pela razão.

Industrialização e evolução capitalista são, portanto, nessa visão, as principais condições histórico-sociais do homem moderno, a quem resta a aceitação de um mundo onde o isolamento trazido pelas condições adversas dos processos econômicos é latente. A percepção de que é peça substituível e não valorizada lança-o num incessante

processo de sofrimento e desgaste. O romance realista finissecular, entretanto, não busca mais a solução para esse problema. Admitir a derrota, como Ega e Carlos fazem em *Os Maias*, indica a consciência de que o idealismo que anseia essa conciliação é ingênuo e autodestrutivo.

A literatura também reconhece esse posicionamento. Fradique Mendes e Jacinto exemplificam a postura de adaptação à ordem vigente por meio de subterfúgios; eles simbolizam a aceitação melancólica de uma época que tem como marca a incompatibilidade do sujeito com o mundo. E não seriam personagens de Eça de Queirós se também não assinalassem a derrocada da visão de mundo aristocrata. Esse choque é ainda mais nítido quando Carlos da Maia e Gonçalo Ramires deparam-se com a decepção e têm suas vontades refreadas. Sobretudo, neste último, o confronto entre o mundo perfeitamente moral como é o da Idade Média, segundo a percepção romântica, e o mundo moderno, evidencia as alterações nas formas de perceber a realidade.

Cervantes anunciava essa descontinuidade no pensamento ao mesmo tempo em que apontava, pela narrativa, intentos de restabelecimento de uma ordem moral, impossibilitada nas novelas de cavalaria pela ausência de profundidade psicológica das personagens que representavam os antigos cavaleiros medievais. Essa é a raiz dos dilemas vividos por Gonçalo Ramires: a comparação com os *avoengos* e com suas almas façanhudas o impossibilitava de definir o seu papel ético no mundo. Principalmente porque sua ética era consequência direta da grandeza de sua família. Estando os antepassados posicionados em uma alta estirpe social, sua moral era incontestável. Testemunha da decadência dos proprietários rurais de ascendência nobre, ele recorre à política para manter, de algum modo, o status de seu nome e a manutenção do seu padrão de vida aristocrata. O distanciamento entre ele e os avós é óbvio, e não apenas em desfavor de Gonçalo, os Ramires também tiveram, nas suas remotíssimas aventuras, atitudes carniceiras e de violência gratuita. Se, no passado, bravura indicava ao mesmo tempo coragem e selvageria, no tempo presente de Gonçalo, esses valores são interpretados de maneira diferente, não estando, pois, os antepassados, isentos de julgamento aos olhos finisseculares do descendente.

Há mesmo um esforço em seguir as demandas dos novos tempos, e Gonçalo não se furta a esse imperativo, instaurando uma nova perspectiva moral para o romance e relevando o caráter moderno da sua constituição. Ele está realmente disposto a reformular seus ideais éticos. Sintonizado com a relatividade de valores que observa ao seu redor, muda suas opiniões, esquece as ofensas sofridas, falta com a palavra

empenhada por interesse financeiro, ao mesmo tempo em que mostra sincera empatia com as classes inferiores, o que, por um lado, equilibra a sua moralidade e, por outro, reforça seu sentimento de superioridade.

Nesse sentido, o caráter de Gonçalo pode ser interpretado como moral, pois suas ações decorrem das tentativas de adaptação aos novos tempos e, se for imoral toda moral que ignore o dever primário de sua reforma, como quer Ortega Y Gasset, essa ética presa ao arbítrio de um sistema fechado de valorações é *ipso facto* perversa e, portanto, passível de desobediência (ORTEGA Y GASSET, 1998, p. 27.). Gonçalo deixa-se influenciar pelas exigências do mundo moderno, ainda que a presença dos antepassados represente em sua consciência uma cobrança permanente de atitudes que ele não pode realizar. A tradição e o conservadorismo surgem então como empecilhos à modernização, e a crítica aí é bilateral, pois tanto Antiguidade quanto Modernidade têm seus pontos negativos revelados.

1.3 De casa para a rua: a influência dos espaços na construção das personagens machadianas

Machado de Assis era um homem sentimental e apaixonado. Desfez-se de todos os pertences da esposa, a amada Carolina, mandando umas amigas queimá-los. Os motivos reais são desconhecidos, mas é fácil intuir uma tentativa de mitigar a dor da perda. Arriscou sua reputação ao indicar e defender ardorosamente a entrada de Mário de Alencar, filho do mestre e amigo, José de Alencar, na Academia Brasileira de Letras. Talvez por possuir esse temperamento, Machado entendesse a tragédia como condição intrínseca do homem. Entretanto, o instinto de nacionalidade o fez pensar uma tragédia para o homem brasileiro, fosse ele escravo, fosse ele senhor de escravo. Seus romances, da fase que se conhece por realista, admitem as regras sociais como intransponíveis, mas não sagradas. É nesse sentido que se pode perceber por toda a sua obra a assimilação de uma vivência cidadina que interfere na representação dos sentimentos atribuídos às personagens.

No momento em que a prosa literária compreende o que se pode considerar a transição do romantismo para o realismo, a noção de espaço desempenha um papel fundamental, pois é através dela que o estatuto de verossimilhança ganha uma nova

perspectiva. Observando o natural declínio das estratégias que apostavam no efeito de real na ficção como artifícios para garantir o pacto ficcional, os romances que surgiram a partir da segunda metade do século XIX começaram a explorá-lo mais como meios de persuasão. Incluir na narrativa a representação de objetos familiares ao leitor, por meio da descrição é uma dessas técnicas, já utilizada no romantismo e muito explorada no realismo-naturalismo⁵. Neste último, aliás, frequentemente relacionada à tese determinista, a descrição do ambiente, e seu detalhamento, é indispensável para a caracterização das personagens e para a demarcação de seu comportamento.

Na obra de Machado, a representação do espaço citadino aparece sob muitos pretextos. Nos contos, por exemplo, essas referências aludem a acontecimentos que muita vez lembram um fato de impacto social como em “O caso Barreto”, em que o amanuense, cujo nome dá título ao conto, depara-se com uma notícia sobre o caso de sete mortes, ocorridas na rua das Flores, atual rua de Santana, e na rua do Conde, atual rua Visconde do Rio Branco, ambas situadas no centro da capital fluminense. O Rio de Janeiro aparece aqui como uma espécie de cúmplice na vida despreocupada do rapaz, que não consegue se comprometer com o trabalho por conta da sua personalidade distraída. A leitura da trágica notícia, seguida pelos atrativos irrecusáveis oferecidos pelas ruas da cidade, nesse caso, legitima a sua compleição irresponsável e conduz à conclusão de que ele não possui a natureza para o trabalho:

Era meia hora depois do meio-dia, quando bebeu o ultimo gole de chá. Ergueu-se e saiu. Na rua parou. A que horas chegaria? Tarde para acabar a cópia, para que ir à Secretaria tão tarde? O diabo fora o tal assassinato, três colunas de leitura. Maldito bruto! Matar a mulher e os filhos. Aquilo foi bebedeira, de certo. Assim reflexionando, ia o Barreto, caminhando para a rua dos Ourives, sem plano, levado pelas pernas, e entrou na charutaria do Brás. Já lá achou dous amigos (ASSIS, 1962a, p. 530).

As duas coordenadas espaciais no desfecho do conto funcionam como estratégias na narrativa para estabelecer uma visão, tirada à realidade, das possibilidades labirínticas de uma cidade que possibilita distração a quem se apresentar disponível para tal. Uma vez na Rua dos Ourives, outra referência ao centro carioca e hoje conhecida pelos nomes de Rodrigues Silva e de Miguel Couto, já que foi dividida, a personagem

⁵Para Sônia Brayner, o projeto realista-naturalista brasileiro não se desenvolve plenamente por se deter na trilogia raça-meio-momento, afastando-se, na maioria dos casos, das orientações de objetividade defendidas por Zola. A descrição, nesse sentido, circunda a intenção pedagógica, o que resulta em uma repetição da técnica prejudicial ao desenvolvimento do gênero (BRAYNER, 1979, p. 43).

depara-se com a charutaria do Brás, um local onde a camaradagem e as conversas facilmente a arrebatariam pelo seu interesse nato pela notícia.

Outro tipo de incorporação do Rio de Janeiro à narrativa de Machado surge no conto “As bodas de Luís Duarte”. Aqui uma apreciação dos lugares chama atenção por sua relação com a atmosfera cultural da qual a pequena burguesia carioca participava. A ação passa-se na casa de José Lemos, pai da noiva de Luís Duarte, o noivo, e retrata os preparativos para o casamento. A arrumação do lugar revela as aspirações intelectuais da família, e a descrição dos lugares mostra a natureza dessas preferências.

O almoço correu sem novidade. José Lemos era homem que comia calado; Rodrigo contou o enredo da comédia que vira na noite antecedente no Ginásio; e não se falou em outra coisa durante o almoço. Quando este acabou, Rodrigo levantou-se para ir fumar; e José Lemos encostando os braços na mesa perguntou se o tempo ameaçava chuva. Efetivamente o céu estava sombrio, e a Tijuca não apresentava bom aspecto (ASSIS, 1962a, p. 193).

Nesse episódio, Rodrigo, o filho de José Lemos, menciona sua ida ao Ginásio, teatro muito frequentado, inclusive por Machado, e cujas montagens de peças e de musicais influenciaram bastante o apuro do gosto artístico dramático da segunda metade do século XIX. Os temas das obras giravam sobre as “virtudes burguesas”:

Peças como *A dama das camélias*, *O mundo equívoco* (*Le demi-monde*), *Um pai pródigo* e *A questão do dinheiro*, de Alexandre Dumas Filho; *As mulheres de mármore* e *Os parisienses*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust; *Os hipócritas*, de Barrière; *O genro do Sr. Pereira*, *O filho de Giboyer*, *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier; *A crise*, de Octave Feuillet; *Por direito de conquista*, de Ernest Legouvé (FARIA, 2004, p. 301).

Era uma espécie de guia para os romances de costumes escritos no Brasil. Conforme Faria (2004), essas peças ressaltam temas bem próximos ao universo literário de então: “o casamento, a família, a fidelidade conjugal, o trabalho, a inteligência, a honestidade, a honradez” (FARIA, 2004, p. 302). Assim, salientam o declínio de costumes observados em hábitos como os casamentos arranjados, os interesses pecuniários e o ócio. A outra referência espacial no conto alude à Tijuca. A alusão à floresta é o parâmetro para a previsão do tempo da época, conforme se vê no trecho. Por outro lado, o espaço não se limita a uma função meteorológica, a imagem de reflexo do temperamento da natureza assinala também a incerteza sobre a vida cotidiana das personagens moradoras da cidade.

“Cantiga de esposais” é outro conto em que as referências ao teatro são feitas por Machado. A apresentação da personagem principal é seguida por observações como:

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. "Quem rege a missa é mestre Romão" - equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: "Entra em cena o ator João Caetano" (ASSIS, 1962a, p. 386, 387).

Interessante perceber como a referência a espaços como teatros e a igrejas, como a Igreja do Carmo, por exemplo, automaticamente, relaciona-se com o ambiente cultural da época, com os hábitos artísticos e com as preferências intelectuais da população culta do Rio de Janeiro.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção (ASSIS, 1962a, p. 386).

A ideia de espaço retrata também essa atmosfera social e cultural que predominava em uma cidade onde as igrejas inspiravam, além da devoção espiritual, a admiração artística. Este é um exemplo de instauração na narrativa de um clima de cumplicidade em que a leitora é inserida no relato como testemunha acostumada ao ambiente retratado. Entretanto, tudo é recriado de modo a oferecer ao leitor, mesmo àquele desconhecedor desse ambiente, uma expressão que lhe transmita a sensação de familiaridade.

A Rua do Ouvidor é o espaço urbano que mais aparece na obra de Machado de Assis. Considerada o centro político do Brasil Império, a rua era um famoso ponto de encontro onde se discutiam os principais acontecimentos do país. Machado registra essa importância no conto “Qual dos dois”:

A rua do Ouvidor é a gazeta viva do Rio de Janeiro. Ali se fazem planos políticos e candidaturas eleitorais; ali correm as notícias; ali se discutem as grandes e as pequenas cousas: o artigo de fundo dá o braço à mofina, o anúncio vive em santa paz com o folhetim (ASSIS, 1962a, p. 814).

Nesse conto a rua converte-se no universo de Daniel, a personagem central:

Vivia Daniel na rua do Ouvidor; os seus horizontes não passavam da casa do Bernardo ou da livraria Garnier. Fazia algumas excursões a Andaraí, a Botafogo ou à Tijuca, do mesmo modo que se faz uma viagem a Buenos Aires ou a Lisboa; **mas o seu país natal era a rua do Ouvidor**. Se a rua do Ouvidor não existisse, dizia ele, era preciso inventá-la. Depois da rua do Ouvidor só uma cousa lhe merecia cultos: a alcova em que dormia. Águia sem asas (ASSIS, 1962a, p. 814, grifo nosso).

Figura 1 - Rua do Ouvidor, 1890.



Fonte: FERREZ... 1890 circa.

A hipérbole presente na citação funciona perfeitamente como modo de evidenciar o papel da rua naquele momento histórico e atua na narrativa como um quadro em que figuram personagens sem rosto e sem nome, mas que frequentam assiduamente a prosa machadiana, conferindo-lhe um panorama representativo do Rio de Janeiro: a personagem da rua. São muitas as referências a figuras como o vendedor de vassouras e a vendedora de doces, que completam a caracterização da metrópole que se moderniza, mas que mantém suas personagens mais tradicionais.

A maioria dos contos de Machado traz, de uma forma ou de outra, referências ao Rio de Janeiro, o que permite ao leitor, muitas vezes, a reconstituição de um ambiente totalmente perpassado pela atmosfera da segunda metade do século XIX, sobretudo quando as personagens são dispostas em um sedutor esquema de deambulação. É o que também observa Sônia Brayner no prefácio de uma coletânea de contos de Machado:

A geografia dos contos, graças a sua abundante produção, oferece um verdadeiro mapa do Rio de Janeiro antigo, da época da Conciliação, em meados do século, aos finais do republicano 1900. Podemos acompanhar alguns de seus narradores e perambular como o Elisiário (“Um erradio”) por ruas ermas e vazias na madrugada – rua dos ciganos, campo da Aclamação, rua de São Pedro, Aterrado, rua de São Cristovão - agora só entrevistas em fotos de Victor Frond, Marc Ferraz ou Malta. Ele nos auxilia a recompor um espaço urbano já desfigurado, onde despontam aqui e ali, apenas os escombros de alguma casa sobrevivente às demolições, avenidas e viadutos (BRAYNER, 1990, p.12).

A localização espacial faz parte da estratégia de composição das personagens machadianas. Raros são os casos em que estas se apresentam sem a indicação do endereço ou sem a referência da rua e da cidade onde vivem, como se isso lhes garantisse o meio de instauração ficcional, estabelecendo, muitas vezes, as condições para que o leitor obtenha informações necessárias para construir o quadro imaginativo em que figuraram. A situação espacial, nesse caso, sugere além do status social, a disposição de caráter dessas personagens.

Cada autor engendra seu mundo ficcional segundo suas próprias aspirações estéticas. Essas aspirações, conforme sua técnica se apura, convertem-se em traços característicos, e o estilo vai consolidando-se, quase sempre, à custa do uso de informações já conhecidas na literatura. A compreensão desse processo pode ser mediada pela percepção do signo e de sua participação na produção do evento semântico que resulta no ato interpretativo. Os espaços, internos ou externos, reproduzidos na narrativa, nesse sentido, solicitam uma participação efetiva do leitor para a significação do texto. “Qualquer que seja o nome de tal “produto”, seja referente, objeto mental ou unidade cultural, fica reconhecida a necessidade do recurso a uma dimensão anterior à própria experiência verbal para a detecção da gênese do significado” (BLIKSTEIN, 1995, p.39). São essas condições que possibilitam, nessa perspectiva, a “fabricação” da “realidade”.

Na narrativa machadiana, muitos são os discursos que se entrecruzam, estabelecendo a multiplicidade temática de sua obra e favorecendo o processo da

criação artística. Política, costumes, filosofia, artes, de modo geral, são pontos de partida para a reflexão do narrador que não se abstém de opinar, interferindo constantemente na produção dos significados. E quando o faz, todavia, nem sempre é de forma explícita.

A literatura, principalmente pelo conto e pelo romance, registra aspectos importantes da vida urbana. A ideia de espaço não parece de modo algum se limitar a uma representação física, recorrendo muitas vezes a esse pacto de significação, que se vale do símbolo, instância em que as impressões vindas pelos sentidos são volúveis, mas sempre reveladoras. É nessa perspectiva que espaços, internos ou externos, apresentam-se na ficção não como objetos representados pelo seu valor de referencialidade mundano, mas pelas possibilidades simbólicas que carregam. O ponto inicial, entretanto, da descrição, é um traço amplamente conhecido que possa reproduzir na narrativa um ambiente com traços familiares de modo a favorecer a criação de um clima de cumplicidade, de uma atmosfera acolhedora, mas também de um significado oculto a ser vinculado a experiências cujos significados possam ser recuperados por meio de algum sentido convencionado.

A descrição da casa de Matacavalos, no segundo capítulo de *Dom Casmurro*, por exemplo, marca bem o embate frequente entre interioridade e exterioridade que complica a construção do significado desse espaço para a ação e para as personagens. Essa estratégia repete-se em outros textos de Machado. É muito interessante perceber, em muitas narrativas do escritor, como as janelas e as portas parecem representar um limite muito frágil entre a moradia e as ruas da cidade, como se esses espaços apresentassem-se numa relação de contiguidade, e a personagem circulasse livremente por eles sem uma delimitação clara entre público e privado.

É como se a memória do narrador, os sentimentos que dele emanam, e suas impressões conflitassem com o tempo em que vive, ampliando a possibilidade de apreensão do objeto em um processo de simbolização que pode ser compreendido pelo viés estético que admite o sentido universal do símbolo. Esse, entretanto, é um procedimento complexo se tivermos em vista a função referencial como pilar das diretrizes realistas que, desde escritores como Zola, investiu na tentativa de captação de fenômenos sociais como forma de expressão preponderante. O problema dessa atitude é justamente a limitação do horizonte referencial. A estratégia de simbolização do espaço destaca-se aí como um meio efetivo de ampliar as possibilidades de representação desse mecanismo enunciativo. É nesse sentido que Machado, ao figurar o espaço em suas

narrativas, foge a esse escopo, definindo suas ambientações não apenas por aspectos físico-sociais, mas também pelos psicológicos. A percepção do espaço então não é apresentada objetivamente, mas pela forma como se dá sua apreensão pelo indivíduo, e transfigurada na narrativa de modo simbólico.

Na literatura e na filosofia, essa outra forma de perceber a simbolização, que tem como primeiros teóricos na literatura Schelling, os Schlegels, Schopenhauer, Kant, Hegel e Goethe, pode ser mais bem entendida a partir de algumas designações dadas por este último, ao estabelecer um conceito de símbolo que admite, entre outros aspectos, a consciência entre o sujeito e o objeto; um efeito comunicativo direto, que prescinde de comentário decifrador; o amor ao aspecto sensível concreto do representado; e a revelação de algo em um significado que nos pareça familiar contém sempre uma inesgotável reserva de sentido (GOETHE, 2008, p. 84)⁶.

Assim apresentados os espaços favorecem a construção de imagens por parte do leitor, uma prerrogativa que acompanha a literatura. Se a imagem é uma das condições para a arte, como quer *Chklovski* (1973), o estatuto poético da instauração do Rio de Janeiro na prosa de Machado de Assis pode ser verificado principalmente pela forma como essa cidade é dada a conhecer ao leitor, não de forma genérica ou mesmo dependente de suas características reais ou de suas coordenadas geográficas, mas pelo ⁷traço singular que a arte possibilita alcançar: “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1973 p. 50).

Os termos utilizados em torno dessa estratégia de espacialização contribuem para as isotopias formadas em torno da percepção geral da cena. O espaço que recepciona o leitor em *Memorial de Aires*, por exemplo, é um cemitério, onde descansa o marido da mana Rita, irmã do narrador que, depois de descrever objetivamente o lugar, observa seu caráter singular:

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou

⁶ Nessa visão de Goethe, o símbolo é constituído em uma perspectiva divergente do de alegoria e pensado como “universal concreto”, ou seja, seus princípios significativos estão interligados pela sobreposição entre a imagem, que se apresenta de modo particular, e a universalidade do sentido.

gorjeando. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores (ASSIS, 1962, p.1096).

A figuração de um espaço como o cemitério logo no início do romance indicia uma linha narrativa que perpassará todo o diário em que os temas fúnebres irremediavelmente aparecerão, mostrando a necessidade da compreensão da proximidade entre a vida e a morte. No relato do dia 8 de abril, o narrador lamenta-se ao leitor justamente por entender essa relação:

É engenhoso, mas não é bom, principalmente não é certo. Os mortos param no cemitério, e lá vai ter a afeição dos vivos, com as suas flores e recordações. Tal sucederá à própria Fidélia, quando para lá for; tal sucede ao Noronha, que lá está. A questão é que virtualmente não se quebre este laço, e que a lei da vida não destrua o que foi da vida e da morte (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 1188).

José Paulo Paes (1985) atenta ainda para o quesito tempo interferindo na elaboração desse cenário e sua função de apagar a lembrança que os vivos mantêm dos mortos, esmaecendo até mesmo as marcas físicas cujo objetivo é justamente preservar essa memória. O tratamento do tema morte é complexo na obra de Machado, basta lembrarmos-nos do modo como ele faz do narrador-personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas* um morto rodeado de personagens vivas e como em *Dom Casmurro*, o também narrador-personagem é a única personagem viva rodeada de personagens mortas.

Ainda no *Memorial de Aires*, logo na abertura do romance, o Conselheiro Aires nos dá a dimensão da importância do espaço para a narrativa assim como a ideia de lugar que se transfigura pela representação em uma instância imaterial, relacionada intimamente às memórias afetivas da personagem-narradora:

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "Vai vassouras! Vai espanadores!" Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca (ASSIS, 1962a, p. 945).

Há três elementos nessa passagem que se repetirão ao longo da narrativa e que constituem a base para a exposição espacial empregada por Machado no sentido da continuidade entre espaço privado e espaço público pela sua representação simbólica: a personagem da rua, geralmente representada por figuras comuns ao cotidiano do Rio de Janeiro do final do século XIX, o bairro, ou as ruas, e as expressões linguísticas que

predominam nesses espaços. Esses elementos formam uma espécie de gatilho para as reflexões feitas por Aires acerca dos acontecimentos e de seus sentimentos. Através deles, o Conselheiro divaga, por exemplo, acerca das paixões humanas, da transitoriedade das coisas materiais, da política, das relações sociais, das expressões idiomáticas.

No primeiro caso, o vendedor de espanadores e de vassouras aparece como materialização de figuras muito comuns nos séculos passados. São vendedores ambulantes que, por meio da voz, anunciam seus produtos, integrando-se às ruas e completando a sua caracterização humana. Sua presença é tão marcante que o homem é visto por Aires como uma abstração, um representante universal de todos os vendedores de vassouras que compõem o cenário urbano: “Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.” (ASSIS, 1962a, p. 1097). A dúvida em relação à voz é que indica a importância da personagem e a sua força representativa como personagem universalizante. Essa mesma figura reaparecerá no episódio em que a viúva Fidélia corresponde aos galanteios do Conselheiro, que desenvolvera pela moça um certo interesse sentimental. O leitor, envolvido pela surpresa desse enlace, é surpreendido, assim como o próprio Aires, que também é o narrador, pela voz do vendedor penetrando o espaço da casa e o conscientizando: o episódio não passara de sonho.

Esse expediente é utilizado mais de uma vez no livro. Também em outras ocasiões encontramos essa simbiose entre espaço externo e interno, entre rua e residência, em que os dois espaços confundem-se, dando a impressão de que as paredes, as portas e as janelas das casas das personagens não constituem barreiras físicas. Elas parecem mesmo apenas aludir a uma tênue divisão entre as moradias e as ruas, não consistindo em um limite significativo. De casa, muitas vezes, ouve-se ou vê-se os acontecimentos nas ruas. Das ruas, observa-se o que se passa nos sobrados. Sensações que se mesclam pela confusão entre sons e imagens.

Figura 2 - Vassoueiro



Fonte: FERREZ...c.1899.

Tradicionalmente, define-se ou entende-se o conceito de casa por uma ideia de oposição à rua, aos espaços públicos. Gilberto Freyre enfatiza esse contraste em *Sobrados e Mucambos*. “As ruas da Corte, estas, desde D. João VI vinham se tornando as mais elegantes do Império. A do *Ouvidor* tornou-se a grande rua do luxo e das modas francesas. Mas sem que a casa deixasse de ser casa e a rua de ser rua: dois inimigos” (FREYRE, 1968, p.96). Essa visão dicotômica entre casa e rua, predominante na primeira metade do século XIX, retrata costumes e experiências abandonados, pelo menos em parte, na época de Machado. O Rio de Janeiro da segunda metade dos oitocentos é uma cidade em transformação constante, e que tenta acompanhar o ritmo de modernização de outras metrópoles do mundo. Esse fator influencia diretamente a

relação do habitante com a cidade, convertendo-a, para pessoas como Machado em lar, e essa ligação pode ser confirmada em testemunhos como este, dado pelo escritor em carta a José Veríssimo: “Eu sou um pequeno fruto da capital onde nasci, cresci e creio que hei de morrer” (ASSIS, 1957, p. 133).

Quando o narrador faz referências às ruas, localizando detalhadamente as personagens, situando os eventos, estabelece uma ordem figurativa cujo efeito imediato é uma impressão de “realidade”. Com efeito, o texto ficcional, assim como qualquer aparato semiótico, realiza seus propósitos significativos por meio dos empréstimos realizados no ato da leitura. Para usar a metáfora de Umberto Eco, ele é um banquete em que o escritor entra com as palavras, e o leitor, com os sentidos (ECO, 2012, p. 29). A pressuposição no ato da leitura é que haja familiaridade com os lugares figurados na narrativa.

Não é que exista na obra de Machado a presunção de que o leitor seja carioca ou conheça bem o Rio de Janeiro. Assim como o texto da poesia, todo texto ficcional possui uma ontologia própria, independente dos objetos que representa. Quando Machado menciona a Rua do Ouvidor, por exemplo, em um romance ou em um conto, esta referência espacial é constituída a partir das perspectivas das personagens. O leitor, se tem a experiência de conhecer o ambiente citado, faz inferências imediatas para ativar o processo semiótico que permitirá uma figuração imagética aproximada da realidade; caso contrário, a figuração também será realizada, mas por vias diferentes daquelas presas à ideia denotativa. Basta supor que a leitura do romance ou do conto no século XXI não percebe a Ouvidor do século XIX. O processamento cognitivo da imagem se dá por uma reconstituição que pode guiar-se pela pesquisa em fotos, leituras, informações de variado tipo, pelo conhecimento empírico da rua, ou apenas pela imaginação. Ou ainda pela simultaneidade dessas experiências, compondo um quadro ilusivo que Hamburger atribui ao processo mimético:

A experiência do agora e aqui, que nos é transmitida pela ficção [...], é a experiência da mimese de pessoas atuando, isto é, de personagens fictícios [as] vivendo por si, que, precisamente por serem fictícios [as], não estão contidos [as] no tempo e no espaço – mesmo quando a cena estiver montada sobre uma realidade temporal ou espacial. Porque a experiência do real não é determinada somente pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta. E se este é fictício, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida é incluída no campo ficcional, é transformada em ‘ilusão’ (HAMBURGER, 1975, 93-94).

Na diegese, essas informações, segundo essa perspectiva, convergem para a indicação do tempo sempre presente das personagens, assim como para o seu espaço sempre delimitado no seu aqui. Com a solicitação ao leitor, entretanto, para colaborar com o texto, essas lacunas serão preenchidas e a mobilidade da personagem, no tempo e no espaço, recuperadas (UBERSFELD, 2005).

Machado pertence, segundo Rouanet (2004), a uma espécie de família literária, na qual se incluem Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, reconhecida por uma forma cujas principais características consistem na presença marcante do narrador, geralmente enunciado em primeira pessoa, no traço digressivo, no entrelaçamento do riso e da melancolia, e na forma subjetiva de representar o tempo e o espaço (ROUANET, 2004, p.336). As expectativas de Brás Cubas ao alugar uma casa onde pudesse encontrar-se com Virgília mostram bem essa subjetivação. Fisicamente, o local é descrito de modo objetivo:

Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, — todas com venezianas cor de tijolo, — trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco! (ASSIS, 1962, p. 579).

A descrição da dimensão sentimental do espaço, entretanto, é o que revela o seu real significado para o narrador:

A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; — dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, — um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, — a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias (ASSIS, 1962, p. 579).

Os encontros nos ambientes públicos inviabilizavam o próprio amor entre Brás Cubas e Virgília. Como se tratava de uma relação adúltera, os olhos da cidade apresentavam-se como um forte empecilho à sua união: “Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública” (ASSIS, 1962, p. 579). A solução para esse problema era encontrar um refúgio longe do burburinho social da capital. O lugar configura-se para Brás como uma chancela de posse sobre a amante, pois, nos encontros em casa de Lobo Neves, marido de Virgília, as coisas e os móveis lembravam-lhe a duplicidade da relação e a constante e inevitável presença, ainda que assinalada por esses objetos, do outro, o esposo.

Dois capítulos depois, a casa da Gamboa já aparece descaracterizada para notabilizar a relativização do espaço e sua subordinação às impressões da personagem:

Voltemos à casinha. Não serias capaz de lá entrar hoje, curioso leitor; envelheceu, enegreceu, apodreceu, e o proprietário deitou-a abaixo para substituí-la por outra, três vezes maior, mas juro-te que muito menor que a primeira. O mundo era estreito para Alexandre; um desvão de telhado é o infinito para as andorinhas (ASSIS, 1962, p. 580, 581).

A percepção espacial do narrador, orientada pela memória afetiva, inverte as proporções reais do ambiente, conformando-as às suas sensações. Embora a casa estivesse maior em tamanho, para Brás Cubas, tornava-se claustrofóbica porque não correspondia mais às suas expectativas de amante. Impressão ratificada pela ideia da insensível cumplicidade dos espaços diante da natureza humana:

Vê agora a neutralidade deste globo, que nos leva, através dos espaços, como uma lancha de naufragos, que vai dar à costa: dorme hoje um casal de virtudes no mesmo espaço de chão que sofreu um casal de pecados. Amanhã pode lá dormir um eclesiástico, depois um assassino, depois um ferreiro, depois um poeta, e todos abençoarão esse canto de Terra, que lhes deu algumas ilusões (ASSIS, 1962, p. 580).

Essa marcação do espaço pela impressão manifesta-se também em situações de deslocamentos, quando a alusão aos lugares aparece sem contornos específicos ou descritivos. Há nessa percepção, tomada de Sterne, principalmente, a atuação do acaso e da aleatoriedade. E Machado insere-se nessa tradição tanto quanto na que o relaciona à sátira menipeia (MERQUIOR, 1972). Mas, para Rouanet (2004), a ligação do brasileiro ao escritor francês dá-se principalmente pela via do romance e pelo modo como Sterne trouxe para esse gênero a tradição satírica, que tem na Antiguidade representantes como Menipo de Gandara, Varrão, Sêneca e Luciano de Samósata, e na Renascença e no Barroco, Erasmo de Rotterdam e Robert Burton. Sobretudo no *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a presença de *Tristan Shandy* faz-se notar também pela forma assimétrica de referir espaço e tempo na narrativa. Assim como o texto de Sterne, o relato machadiano, ao tomar a técnica memorialista como modelo, não obedece à caracterização lógico-matemática do espaço. Isso é percebido na relação íntima entre este e o tempo, pois as mudanças nas situações geográficas de Brás não cumprem necessariamente um esquema linear de exposição, pois sua percepção é tão subjetiva quanto à própria ideia que o narrador tem do tempo, prerrogativas conquistadas, sobretudo pela sua condição de morto:

A delegação da escrita do romance para o morto, que incrivelmente recorda e impossivelmente escreve, é fantástica e desloca a autoria para uma liberdade arbitrária e artificiosa que não é mais definível por unidades de sentido das quais o discurso fosse uma semelhança adequada. A escrita do morto esvazia as representações unitárias da subjetividade, do mundo objetivo e da linguagem [...] (HANSEN, 2006, p.62).

Os critérios de temporalidade e de espacialidade de Brás desobedecem totalmente aos direcionamentos das leis naturais justamente pela posição “privilegiada” em que ele encontra-se. E essa flexibilidade das regras que conduzem ou deveriam conduzir representação do real no romance torna-se, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* um traço importante da composição machadiana.

É difícil pensar a narrativa machadiana a partir de critérios fixos, e a distribuição de sua obra em poesia, contos e romances permitiu um dinamismo na escrita cuja variedade das formas surpreende na mesma medida em que impossibilita essa tarefa. Sabemos, por meio de sua fortuna crítica, que sua escrita pode ser dividida em, pelo menos, dois momentos: um Machado romântico e um Machado realista. A influência das escolas faz-se notar no processo narrativo principalmente pela organização retórica do discurso na forma de apresentação dos temas. Se em *Ressurreição* e em *Helena*, por exemplo, já observamos a reflexão filosófica, escasseiam-se aí a crítica irônica e a observação psicológica, traços que se aperfeiçoarão na prática realista.

Está mesmo no comentário, a força distintiva do narrador machadiano, embora já na primeira fase existam traços enunciativos cujas marcas da intromissão manipuladora se fortalecerão depois. O estilo machadiano é marcado principalmente por circundar o objeto, observá-lo, analisá-lo, e é o narrador quem o espreita e expõe, mesmo que para enganar o leitor nesse “estilo de guinadas”, como o chamou Hécio Martins (*apud* GLEDSON, 1991, p.20). De Bento Santiago, por exemplo, já se disse enganador, persuasivo e outros adjetivos empregados em função da suposta temática principal do romance: a traição. Esse narrador, entretanto, utiliza-se da memória para compor seu romance. Esse artifício depende dos objetos que lhe servem de gatilhos para ativar as lembranças, as casas e a cidade funcionam aí como elementos fundamentais nesse processo.

A autoconsciência do teor fictício da obra é outro aspecto que se une à memória e à ironia, tentando mostrar, ao longo do texto, a irrelevância do fracasso matrimonial de Bento e Capitu como foco central do romance, pois quando Bento Santiago passa de marido supostamente traído a difamador dissimulado, dirigem-se para ele, ou melhor,

para seu discurso narrativo, as atenções que exporão as artificialidades da linguagem e seu poder persuasivo. Se o realismo pressupõe uma linguagem mais denotativa, tão próxima quanto possível da realidade, Machado falha nesse quesito, pois sua prosa está repleta de artifícios que escondem muito bem esse jogo, o que torna muita vez impossível a leitura objetiva preconizada por uma descrição reducionista do estilo.

O efeito de real, de que fala Barthes (1972, p. 43), está lá e é através dele que o leitor atual constrói uma imagem, embora distorcida em muitos aspectos, do século XIX. As regras de estabilização da narrativa são seguidas; a começar pela disposição das personagens no arranjo espaço-temporal em que a ação se desenrola. Mas a técnica machadiana reverte totalmente a visão tradicional dessas disposições, pois o espaço original da ação é a memória, que está sujeita a incertezas e a impropriedades. O narrador assume a sua falibilidade em vários momentos, admitindo a inconsistência dos fatos narrados, como se estivesse a lembrar o leitor da condição ficcional do relato e convidando-o a assumir a dúvida e a incerteza.

A aproximação da realidade comezinha dá-se pela antevisão da ação iniludível de uma existência precária e sem esperança. Nesse sentido, o realismo é o meio de encarar essa verdade. A experiência de Brás Cubas e seu amadurecimento traumático mostram o terrível aspecto dessa desilusão pela comparação entre as duas maiores formas de expressão do século:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. **O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros** (ASSIS, 1962, p. 530-531, grifo nosso).

A opção por estabelecer um mecanismo narrativo que busque sempre uma compensação para essa perspectiva altera completamente os desígnios ordinários da corrente e insere seu estilo em uma tradição mais remota. Carlos Fuentes (1998) chama-o de milagre, um milagre raro no romance ibero-americano do século XIX, porque Machado soube aliar a informação dos romances ingleses e franceses à tradição cervantina. Sua narrativa amalgama idealismo e realidade, acentuando pelo riso o

sentido trágico do humano. Não sem que a segunda sempre esteja a molestar o primeiro por tentativas insistentes para minar suas forças. A essência ontológica da dupla Quixote e Sancho permeia a narrativa diluindo-se nas muitas formas de figuração desse conflito eterno.

Na tragédia antiga, a conduta e o caráter das personagens deviam ser elevados, tanto pelo teor moralizante quanto pelo compromisso educativo e exemplar. Exibir a vulnerabilidade do homem era um princípio de sua concepção, e é justamente pela consciência da fragilidade da vida e da possibilidade do infortúnio e da morte que a tragédia se faz presente na obra de Machado. Paradoxalmente, está nessa consciência a visão do ridículo das ações: a consciência da morte é a lente que permite a observação da vida sem magnanimidade, como um conglomerado de intrigas. A morte tudo diminui e ridiculariza. O narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* talvez não tivesse o mesmo tom galhofeiro se estivesse vivo. Nesse momento, o trágico converte-se em cômico, pois nenhuma austeridade, nenhuma dignidade, ou nenhuma pretensão resiste ao bombardeio sistemático da ridicularização, a presença dela trás o abrandamento necessário dos males para que a vida siga. Há mesmo em *Quincas Borba* a crítica ao pessimismo amarelo reinante na Europa, tido como mal do século que se aproximava do Brasil.

Em *Memórias póstumas*, essa atenuação aparece já como unidade de estilo. É nesse sentido que Machado capta a essência do trágico e transforma seus elementos em formas que refletem o cômico, o risonho, sem entretanto perder um “sentimento amargo e áspero” (ASSIS, p.506), como disse o autor no prólogo da terceira edição do mesmo *Memórias*. A narrativa da vida de Brás é um encadeamento de eventos malsucedidos relatados numa corda que bambeia entre dois extremos: o desalento profundo e a comicidade. Ele percebe essa necessidade de diminuição do tom sério das coisas e converte essa atitude em perspectiva estética.

Um sentimento que pode ser também entendido a partir da alegria melancólica tomada à literatura inglesa e que teve em Fielding, Swift e Sterne ótimos registros. Para essa expressão foi cunhada a palavra *humour* que, segundo Madame Staël (1800), no plano literário, caracteriza-se pelo aspecto sombrio do enunciador do gracejo, que se sacrifica, por assim dizer, para a distração de sua audiência. Ao contrário do gracejo francês, que se exprime pelo prazer próprio do emissor, o humor inglês frequentemente apresenta um conteúdo filosófico moralizante.

Uma estratégia que golpeia intermitentemente os mecanismos sociais e as anomalias morais que resultam de seus interesses sem confrontá-los diretamente. Este estratagemma é montado, segundo nosso entendimento, através da observação da experiência citadina, pois parece que somente a vivência de uma cidade como o Rio de Janeiro possibilitaria a internalização dessa característica incorporada por Machado ao seu estilo e que Manuel Antônio de Almeida já ensaiara em *Memórias de um sargento de Milícias*, conforme observou Antonio Candido no “Dialética da malandragem”:

O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existências que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores. Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1993, p. 76, 77).

Há nesse sentido uma apropriação das experiências estéticas e sociais presentes no Rio de Janeiro, que por identificação estendem-se para o resto do país, cujo traço fundamental é traduzir a oscilação da personagem. Assim como Leonardo Pataca, as personagens machadianas, sobretudo as narradoras, titubeiam em suas declarações, equilibrando-se sempre em dois pólos antagônicos que, na obra de Almeida, são vistos por Candido (1993) como o da ordem e o da desordem. No caso de Machado, trata-se de uma dicotomia organizada em torno de situações que envolvem o leitor por meio de estratégias retórico-discursivas conciliatórias de narradores que não suportam a unilateralidade, sempre meneando o pensamento de modo a suavizar os impactos dos golpes sentimentais. O episódio da separação entre Brás Cubas e Virgília exemplifica essa atitude:

Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma coisa que não era dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago, com os acepipes de M. Prudhon... (ASSIS, 1962, p.611).

E assim os eventuais sofrimentos e as dores da separação são convenientemente substituídos pela apreciação gustativa culinária, os inigualáveis acepipes do mestre

cozinheiro do Hotel Pharoux que, juntamente com a polca, Prudhon, o Tivoli, o baile dos estrangeiros e o Cassino, entraram no Rio de Janeiro. A lembrança desses episódios tomava já por completo o pensamento de Brás, dispersando qualquer nuvem de pesar que pudesse nublar o seu dia. Pelo menos é isso que ele dá a entender ao leitor:

Eram, e naquela manhã parece que o diabo do homem adivinhara a nossa catástrofe. Jamais o engenho e a arte lhe foram tão propícios. Que requinte de temperos! Que tenrura de carnes! Que rebuscado de formas! Comia-se com a boca, com os olhos, com o nariz. Não guardei a conta desse dia; sei que foi cara. Ai dor! Era-me preciso enterrar magnificamente os meus amores. Eles lá iam, mar em fora, no espaço e no tempo, e eu ficava-me ali numa ponta de mesa, com os meus quarenta e tantos anos, tão vadios e tão vazios; ficava-me para os não ver nunca mais, porque ela poderia tornar e tornou, mas o eflúvio da manhã, quem é que o pediu ao crepúsculo da tarde? (ASSIS, 1962, p.611-612).

O capítulo seguinte, entretanto, inicia-se com o seguinte recuo: “Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este, descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia que o empacha, e continuar depois. Mas não, não quero perder tempo.” (ASSIS, 1962, p.612). Esses movimentos de avanço e retração nas declarações podem ser entendidos a partir de um direcionamento do próprio narrador feito um pouco mais adiante, no capítulo “Morro abaixo”:

No fim de três meses, ia tudo à maravilha. O fluido, Sabina, os olhos da moça, os desejos do pai eram outros tantos impulsos que me levavam ao matrimônio. A lembrança de Virgília aparecia de quando em quando, à porta, e com ela um diabo negro que me metia à cara um espelho, no qual eu via ao longe Virgília desfeita em lágrimas; mas outro diabo vinha, cor-de-rosa, com outro espelho, em que se refletia a figura de Nhã-loló, terna, luminosa, angélica (ASSIS, 1962, p.616).

São essas duas forças, ou três, ou quantas aparecerem, pintadas aqui nas figuras de dois diabos, um negro e outro rosa, que constituem a índole da narrativa machadiana⁸. Esse eu narrativo “caprichoso e subjetivíssimo”, como o chamou Helder Macedo (1991, p. 9), absorve experiências estéticas do meio em que seu articulador desenvolve-se e as transpõe para a prosa. É nesse sentido que se observa neste trabalho a presença marcante do Rio de Janeiro para a formulação do estilo machadiano. Observe-se, entretanto, a desconfiança que se deve reservar a essa estratégia e considere-se a possível função distrativa presente nesse ato frequente de avanço e recuo.

⁸ Essa característica do texto de Machado de Assis já foi amplamente estudada pela crítica e aplicada a diferentes vieses interpretativos. São os casos de ensaios e livros como os de Alfredo Bosi, Sidney Chaloub, Marta de Senna, Helder Macedo e de tantos outros estudos.

A cidade flagra uma vivência de dribles na austeridade da imagem social pautada no patriarcado, no autoritarismo e no conservadorismo que são facilmente identificados, por exemplo, nas comédias e nos contos de Martins Pena e de Arthur Azevedo, dramaturgos que souberam captar amiúde o pensamento e os hábitos da corte no século XIX. Esses escritores, antes mesmo da crítica social explícita concretizar-se nas artes, sobretudo pela proposta realista, mostram, pelo viés cômico de suas comédias de costumes, o abrandamento e a quebra do rigor moral em uma sociedade que, de dia, é sisuda e moralista e, à noite, esbalda-se nos teatros e nos bailes, deixando cair as máscaras do comportamento apresentado, por ela mesma, como reto e conveniente. Outro bom exemplo do abrandamento que terá em Machado seu maior modelo é Paula Brito. Escritor de pouca ressonância, mas de visão sensível e aguçada do seu tempo, Brito soube captar a atmosfera atenuante que pairava sobre a cidade e transpô-la para seus contos⁹.

Nem todos os artistas e escritores cariocas foram sensíveis a esse espírito ou souberam traduzi-lo em linguagem estética. Talvez porque um dos principais motivos para essa observação fosse justamente uma posição privilegiada que garantisse pontos de observação estratégicos da cidade, de seus movimentos e das experiências que ela proporciona ao seu usuário.

O Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX era realmente um espaço onde fervilhavam as informações culturais, linguísticas, ideológicas e artísticas, como bem expõe Arthur Azevedo (2008) em *A capital federal*. Desses elementos, destaca-se a cultura africana pelo volume e pela riqueza. Desde os finais do século XVII, o movimento do comércio escravista intensificara-se na cidade, como comprovam as recentes escavações arqueológicas na região do porto do Valongo¹⁰. A vinda e permanência de africanos possibilitaram ao país o conhecimento de manifestações culturais e religiosas que se incorporaram a elementos já existentes e constituíram formas, na música, na literatura e em outros tipos de expressão que registraram maneiras de ser e de pensar que provavelmente participaram e participam da personalidade coletiva carioca¹¹.

⁹ O abrandamento dos temas sérios na literatura, sobretudo no conto carioca, é discutido por Alberto Mussa na conferência “A variável trágica: principais linhagens do conto carioca”.

¹⁰ O Valongo era o grande centro distribuidor de escravos para os municípios do Rio de Janeiro e para as outras províncias do sudeste: São Paulo e Minas Gerais (SOARES, 2007, p. 40).

¹¹ Esse tema retoma, de alguma maneira, os estudos sobre formação do povo brasileiro, as teses antropológicas de Gilberto Freyre (2003) em torno da miscigenação e os textos, convergentes ou divergentes, que se seguiram a ela.

Figura 3 - Rua do Valongo, século XIX.



Fonte:EARLE, FINDEN...1824.

A juventude de Machado de Assis coincide com uma mudança drástica nos costumes sociais do Rio de Janeiro. Se na primeira metade do século XIX, os viajantes queixavam-se da pouca sociabilidade da cidade¹², de 1840 a 1860, a corte é tomada por uma febre de bailes, de festas e reuniões. É também o período das óperas e das encenações das primeiras peças nos teatros. Nesse período inicial do Segundo Reinado, o Rio modernizava-se, e as manifestações culturais acompanhavam o ritmo dessa modernização. Foi também nesse momento que as políticas de embelezamento da cidade começaram a ser implementadas: iluminação a gás, pavimentação das ruas, transportes coletivos são providências tomadas nesse sentido. Em contrapartida a rudeza, a violência e a discriminação contra homens, mulheres e crianças escravizados não davam sinais de arrefecimento.

A agudeza dos narradores machadianos e sua preferência pela observação do caráter humano, a partir principalmente de sua condição trágica e de sua leitura dessa perspectiva, aparecem na obra do escritor como um dos traços mais proeminentes de sua leitura do realismo. E uma das formas preferidas para consubstanciar essa perspectiva é

¹² Testemunho interessante sobre essa característica do povo carioca é o do inglês Thomas Ewbank (1976) em *Vida no Brasil ou diário de uma visita à terra do cacauero e da palmeira*.

justamente expô-la por meio de suas contradições. Com efeito, uma das fórmulas narrativas mais presentes na escrita de Machado consiste em mostrar a posição patética do ser humano pelo seu aspecto cômico, ridicularizando, com frequência, situações adversas nas quais se encontram as personagens.

É um estilo construído pelo fino trato do vernáculo, mas parece ser também uma escrita elaborada pelos disfarces, travestindo com essa linguagem refinada e acadêmica a índole e a visão das ruas, que a mesma intelectualidade, que aplaudia Machado, repudiava. Além da “adaptação”, essa estratégia ocupa-se também em disfarçar essa intromissão. Apesar da legitimidade da participação das expressões estéticas inspiradas no veio popular, era latente a ideia de que o preconceito rechaçaria quem as exibisse explicitamente ou a elas aludisse elogiosamente. Era preciso exaltar principalmente o estrangeiro, a ópera italiana, o teatro inglês, a literatura francesa, caso contrário poder-se-ia receber a alcunha de caipira, limitando assim o alcance da obra.

Na literatura de Machado, a voz do morro entra pela porta, ou página, da frente, falsamente embranquecida e falaciosamente refinada. Estratégias que inspiram a eterna desconfiança sobre a superioridade da tradição artística como testemunho da hierarquia social. Brás Cubas e Bento Santiago infiltram-se nessa elite branca e requintada para expor suas fraquezas e seus vícios, e as imagens resultantes dessa busca são devastadoras porque os seres que servem de estofos às personagens são tão desprezíveis e dignos de pena que até mesmo seus atos mais vis justificam-se pela miséria em que vivem. Aí está a condição trágica dos avatares machadianos: as hamartias, ou falhas trágicas, inseridas nas narrativas, conduzem à reviravolta que exhibe a condição reles desses indivíduos representados.

Se se observasse esse estilo como resultado também de uma vivência estética empírica, veríamos que esse procedimento de Machado, que em muito se assemelha a uma visão de mundo que transpõe a experiência urbana e chega às manifestações artísticas, como a música, a dança, o teatro e a literatura, expressa uma sofisticadíssima compreensão de como lidar com as dificuldades sociais presentes em toda a sua trajetória literária e tem na figura do conselheiro Aires sua síntese mais apurada.

A infância de Machado provavelmente foi vivenciada entre os morros do Livramento e o morro da Conceição na zona portuária do Rio de Janeiro, próxima aos cais do Valongo e da Gamboa. Há pouquíssimos registros sobre esse período biográfico do escritor, mas acredita-se que suas brincadeiras e experiências de infância tenham sido as mesmas de qualquer menino de sua idade e de sua condição social. O pai era

liberto e a mãe, imigrante portuguesa, os dois eram alfabetizados, o que, para a época, era considerado privilégio.

Em alguns momentos de sua obra, a alusão aos espaços conhecidos remete a possíveis memórias dessa época. As traquinagens do menino Machado devem aproximar-se das do narrador do “Conto de escola” que, assim como o escritor, tem a região da Gamboa como localização da sua moradia de infância:

A ESCOLA era na Rua do Costa, um sobradinho de grade de pau. O ano era de 1840. Naquele dia — uma segunda-feira, do mês de maio — deixei-me estar alguns instantes na Rua da Princesa a ver onde iria brincar a manhã. Hesitava entre o morro de S. Diogo e o Campo de Sant’Ana, que não era então esse parque atual, construção de gentleman, mas um espaço rústico, mais ou menos infinito, alastrado de lavadeiras, capim e burros soltos. Morro ou campo? Tal era o problema. De repente disse comigo que o melhor era a escola. E guiei para a escola (ASSIS, 1962a, p. 548).

Essa circunstância figura mais um quadro performativo que se articula pela determinação do espaço. O dilema do narrador personagem é claro: decidir se vai à escola ou se permanece brincando no morro ou no campo com os outros meninos vadios. A dúvida mais uma vez interpela diretamente a personagem através de uma situação apresentada pela cidade. A escola aparece como obrigação moral a qual o menino acaba por seguir. Uma vez lá, em meio ao tédio das lições que, segundo o narrador, realizava fácil e rapidamente, arrepende-se da decisão principalmente ao ouvir o chamado insistente da cidade: “Para cúmulo de desespero, vi através das vidraças da escola, no claro azul do céu, por cima do morro do Livramento, um papagaio de papel, alto e largo, preso de uma corda imensa, que bojava no ar, uma cousa soberba” (ASSIS, 1962a, p. 550). Desenvolve-se no enredo uma situação problema que decorre de uma transgressão da personagem. O menino ajuda o filho do mestre da escola a superar suas dificuldades na lição de sintaxe em troca de uma moeda de prata. O clima é de incerteza, e a tensão é agravada pela menção à situação política: a estória passa-se no fim da Regência quando havia muita agitação nas ruas. Em meio a todo esse clima, a cidade continua a chamá-lo: “E lá fora, no céu azul, por cima do morro, o mesmo eterno papagaio, guinando a um lado e outro, como se me chamasse a ir ter com ele. Imaginei-me ali, com os livros e a pedra embaixo da mangueira, e a pratinha no bolso das calças [...]” (ASSIS, 1962a, p. 552, 553).

Sua falta é denunciada por um colega, e ele acaba por ser punido. A moeda é tomada pelo mestre, entre duras reprimendas, e lançada pela janela. No turbilhão de emoções que relata, estão medo, raiva e ressentimento. Vai para casa planejando vingar-

se do colega delator em lugar bem especificado, devia ser na Rua larga São Joaquim. Chega em casa ainda tomado pelo rancor. O dia seguinte, entretanto, afigura-se esplêndido, ensolarado e, para completar o novo ânimo que toma a personagem, a mãe fizera-lhe calças novas, detalhe que reforça o esfacelamento da fúria do dia anterior diante de uma nova disposição de espírito. A ideia de recuperar a moeda afasta esses sentimentos. Mas a caminho da escola, a personagem desvia-se novamente de seu objetivo por uma situação urbana:

Na rua encontrei uma companhia do batalhão de fuzileiros, tambor à frente, rufando. Não podia ouvir isto quieto. Os soldados vinham batendo o pé rápido, igual, direita, esquerda, ao som do rufo; vinham, passaram por mim, e foram andando. **Eu senti uma comichão nos pés, e tive ímpeto de ir atrás deles. Já lhes disse: o dia estava lindo, e depois o tambor...** Olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma coisa: Rato na casaca... Não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. Voltei para casa com as calças enxovalhadas, sem pratinha no bolso nem ressentimento na alma. **E contudo a pratinha era bonita e foram eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor...** (ASSIS, 1962a, p.548, grifos nossos).

A memória desse narrador conhece ou intui o funcionamento social que, no conto, faz-se representar por estruturas aparentemente sérias e imperturbáveis como a escola e um bloco de soldados marchando em função da tensa situação política do país. Ao seguir o batalhão, a personagem mostra como esse rigor logo se transforma, abrandando-se, sugerindo sua incapacidade em manter uma postura solene ou moralmente unilateral em circunstâncias espaciais como aquelas, o céu azul, reluzindo por cima do morro, o mesmo eterno papagaio balançando, como se o chamasse, o sol magnífico são atributos da cidade que desmontam os planos do narrador. Seu caráter não tem o rigor que o poderia conduzir a um desfecho moralizante, e isso se evidencia principalmente pela atuação do espaço e no modo como ele interfere no pensamento da personagem, assinalando as idas e vindas de seu caráter.

Machado viveu em um meio cujas experiências artísticas, os costumes sociais, as práticas políticas tinham como principal característica atenuar a seriedade da situação político-social do país. Em sua prosa isso aparece incorporado ao estilo e uma das maneiras mais eficazes de se verificar essa formulação é pela construção das personagens e por sua relação com o espaço. A consciência profunda do funcionamento perverso da sociedade não facilita o convívio com ela nem garante meios de driblá-lo.

Machado entendeu que essas estruturas são permanentes: o que muda são os mecanismos de organização social que, em um país como o Brasil, favorecem as disputas em que as piores qualidades dos seres-humanos facilmente afloram. Quando se trata de uma sociedade como a carioca oitocentista que, em certo sentido, representava a brasileira, têm-se inúmeros elementos a considerar. O mais importante e que afeta diretamente a forma de pensar e de agir da sua população é a junção da corte portuguesa à presença da escravidão e das práticas ligadas a ela. Intensificada a partir do século XVII, conforme assinala Alberto da Costa e Silva (1994), essa prática trouxe para o Brasil milhares de africanos capturados e aprisionados. O Rio de Janeiro foi um dos pontos de maior recepção e negociação dessas pessoas que eram tidas como mercadoria.

Em 1850, a capital do Império tinha em torno de 270 mil habitantes, dos quais 170 mil eram homens e mulheres escravizados. Durante os 300 anos em que a escravidão vigorou no país, as pessoas nessa situação desenvolveram estratégias de sobrevivência para evitar e suportar as frequentes violações físicas e psicológicas a que eram submetidas. Uma maneira eficaz de reação foi pelas expressões culturais e artísticas que mesclam elementos das regiões de onde vieram com os elementos nacionais. Assim, formas como os lundus e a capoeira estavam vivamente presentes no Distrito Federal desde o início do século XIX. Além de manifestação cultural, essas formas de expressão traduzem ainda uma necessidade de socialização dos grupos discriminados pela condição social e pela raça. Nesse sentido, eles incorporaram na arte meios de representar simbolicamente suas estratégias de resistência para lidar com brutalidade do poder escravocrata (SOARES, 2005, p. 78).

Como houve revides naturais às constantes violências sofridas pelos escravos e seus descendentes, não demorou muito para que fossem vistos pelas elites como risco constante à chamada ordem e tranquilidade. Intensificaram-se as perseguições e, em torno da cultura e das manifestações de matriz africana, criou-se todo um imaginário de negatividade e clandestinidade incriminatória. Qualquer agrupamento, como o das capoeiras ou dos batuques, era rechaçado com vigor pela polícia. Os anos de infância de Machado foram marcados por grandes conflitos entre as autoridades e as populações ligadas à escravidão. As tensões resultavam principalmente da reação à ameaça, muitas vezes imaginada, que os negros representavam para as elites brancas. O temor desta classe de uma ação mais incisiva por parte dos africanos fez com que toda instituição cultural ligada a eles fosse vista como ameaça iminente. O que, juntamente com a visão de que as atividades vinculadas aos negros eram bárbaras, resultou em tentativas de

desafricanização¹³ das expressões musicais, religiosas, literárias e no disfarce ou no abrandamento de suas características.

Quanto ao texto machadiano, pode-se dizer que essas características atuam diretamente na narrativa e na elaboração estética de seus eventos, visto que, pelo menos em três dos seus romances mais importantes, os narradores são também personagens. São, quase sempre, representantes da elite carioca ou têm regular e fácil acesso a ela. Como observadores comprometidos com as situações vividas na cidade, expressam-se de modo oscilante e enganador, quase como um jogador de capoeira que se desvia dos golpes do adversário enquanto dança para ludibriá-lo. São personagens que mostram uma experimentação trágica do mundo, recorrendo à filosofia para construir uma perspectiva de desilusão e de isolamento. Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião, Bento Santiago, Santos, Pedro, Paulo, Aires incorporam elementos psicológicos e sócio-culturais a eles atribuídos pela localização geográfica e pela dimensão humana que essa localização lhes proporciona. Esses aspectos podem ser percebidos também pela faceta interativa da personagem. É muitas vezes pela percepção dela e da sua conformidade ao ambiente onde se encontra que sua caracterização é realizada e é dessa forma que o entendimento desse ambiente chega ao leitor.

Machado de Assis pouco saiu do Rio de Janeiro. Uma das raras experiências dessa natureza de que se tem notícia foi uma malfadada viagem a Barbacena, em Minas Gerais. Mas, se na vida, a cidade não deixou boas recordações para o escritor, na literatura, acolhe como filho um de suas poucas personagens que não é da capital fluminense. E é justamente pelo sentimento do Rubião, de *Quincas Borba*, que se revela uma provável tradução para o sentido de pertencimento que muito perpassa a obra de Machado quando ele se refere ao Rio de Janeiro.

Muitos escritores, antes de Machado, já haviam assinalado o caráter corruptor da cidade, em que personagens vindas de outras localidades deslumbram-se com a capital e passam a agir desmedidamente. Esse é também o caso do protagonista de *Quincas Borba*. Após muito tempo afastado da cidade onde nascera e mudado pelos hábitos

¹³ Esse processo de desafricanização é visto sob várias perspectivas nos estudos culturais brasileiros. A primeira referência clara ao conceito está em Gilberto Freyre, que o descreve como método de inserção do “negro novo” na “língua, na religião, na moral, nos costumes dos brancos” (FREYRE, 2003, p. 440). Iniciava-se o africano recém chegado ao país nos novos hábitos culturais pelo contato com os escravos veteranos através da convivência nas senzalas. O termo contudo aplica-se também às estratégias de incorporação e disfarce dos elementos da cultura africana a manifestações religiosas e culturais, em que esses elementos são “simbolicamente clareados” (SCHWARCZ, 2000, p. 196).

materialistas adquiridos no Rio, Rubião decide visitar Barbacena, e o narrador flagra-lhe o seguinte sentimento:

[...] mas a terra natal - por menos bonita que seja - um lugarejo - dá saudades à gente; - ainda mais quando a pessoa veio de lá homem. Queria ver Barbacena. Barbacena era a primeira terra do mundo. Durante alguns minutos, Rubião pôde subtrair-se à ação dos outros. Tinha a terra natal em si mesmo: ambições, vaidades da rua, prazeres efêmeros, tudo cedia ao mineiro saudoso da província. Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era a simples alma de um homem arrependido do gozo, e mal acomodado na própria riqueza (ASSIS, 1962a, p. 690).

A transformação de Rubião, ocasionada pela estadia na capital, parece medir-se pelo afastamento da sua província. Barbacena, que se afigura no romance como um vilarejo pacato, representa, nesse lampejo de arrependimento, um refúgio que pode lembrar à personagem sua verdadeira identidade. Em muitos momentos da narrativa, estabelece-se um comparativo, embora atenuado pela sinuosidade característica da prosa de Machado, entre Barbacena e Rio de Janeiro, de modo a assinalar as mudanças no comportamento de Rubião através do ambiente: o homem de sociedade da capital fluminense *versus* o professor acanhado do interior mineiro.

Há nesse quadro um esboço de crítica que relaciona o Rio à ostentação e Barbacena à simplicidade. Quando se percebe rico, Rubião tem diante de si um dilema: mudar-se para a capital do país ou permanecer na cidade natal? Entre a tentação de desdenhar os conhecidos que o ridicularizaram e os atrativos da capital, escolheu este último: “[...] Mas logo depois, vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, "vestidas à francesa". Resolveu que era melhor, podia subir muitas e muitas vezes à cidade natal.” (ASSIS, 1962a, p. 653). Operam-se gradativamente em seu comportamento mudanças que culminarão no seu enlouquecimento. Mas que não se dão nos níveis profundos de sua constituição ôntica enquanto personagem.

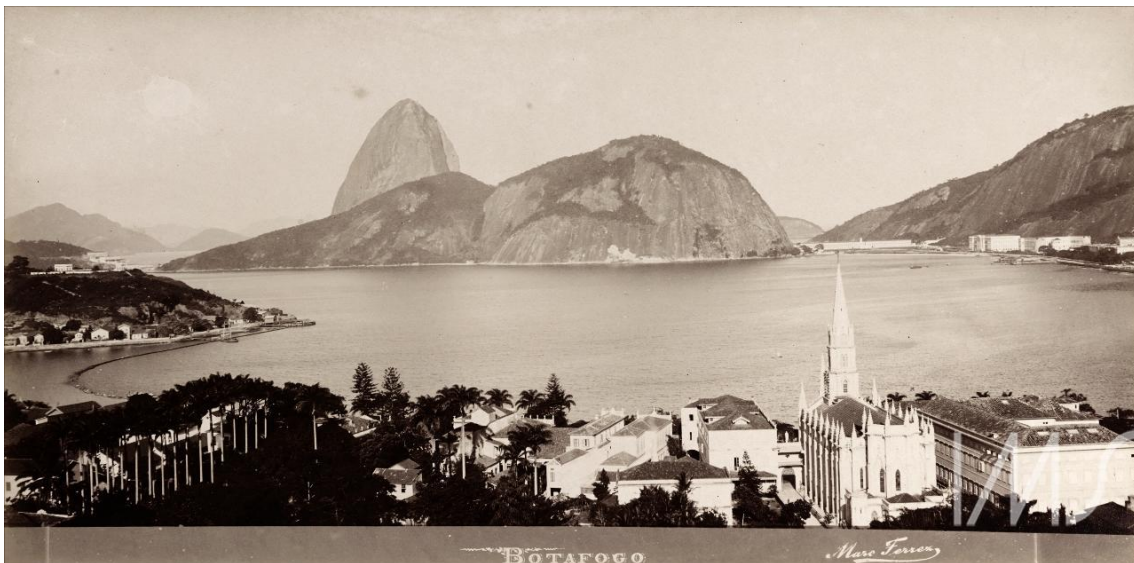
A escolha parece se justificar pela nova condição financeira de Rubião, uma vez que as possibilidades de satisfação material estavam no Rio de Janeiro. Se Rubião é mineiro, o narrador, em contrapartida, dá sinais de sua visão carioca. Na cena do almoço no Hotel de La Bourse, observa-se nele o seguinte comentário: “A lua estava então brilhante; a enseada, vista pelas janelas, apresentava aquele aspecto sedutor **que nenhum carioca** pode crer que exista em outra parte do mundo” (ASSIS, 1962a, p. 653, grifo nosso). Nesse momento, a única personagem que lhe poderia emprestar alguma

impressão era justamente Rubião que, por força da verossimilhança, não pode ser o indivíduo cujo pensamento é perscrutado pelo narrador, visto que não é carioca.

Interessante perceber a trajetória cumprida por Rubião através de sua localização espacial, mais especificamente pelas cidades que aparecem no romance, simbolizando sua ascensão e sua queda. A primeira imagem que o leitor tem dele no livro é fitando a enseada de Botafogo, e a imagem que encerra o romance é a de Barbacena, para onde retorna, enlouquecido, para morrer:

Era ela, era Barbacena; a velha cidade natal ia-se-lhe desentranhando das profundas camadas da memória. Era ela; aqui estava a igreja, ali, a cadeia, acolá, a farmácia, donde vinham os medicamentos para o outro Quincas Borba. Sabia que era ela, quando chegou; mas, à medida que os olhos se derramavam, as reminiscências vinham vindo, mais numerosas, em bando. Não via ninguém; uma janela, à esquerda, parecia ter alguém que espiava. Tudo o mais deserto. (ASSIS, 1962a, p. 802).

Figura 4 - Enseada de Botafogo.



Fonte: FERREZ... 1880 circa.

Machado utiliza-se da simbolização do espaço para mostrar sua relação com o caráter e com as ações de Rubião. Nessa visão, desnordeada pela loucura, a personagem manifesta-se no extremo do delírio motivado pelo desejo material. Diferente de Dom Quixote, não é o idealismo das causas justas que move Rubião, seu devaneio resulta da obrigação em desempenhar o papel que a sociedade cruel do almejado Rio de Janeiro criou para ele. Acuado, desamparado e rejeitado, ele atou seu destino ao do cão, Quincas Borba, e retirou-se para desaparecer na pequena Barbacena. Aí, Rubião não encontra generosidade, conforme o esperado, já que a visão tradicional da oposição

entre interior e cidade resguardaria ao primeiro um caráter apaziguador. A ironia machadiana, assim como sua visão realista, surpreende mais uma vez ao mostrar a potencialidade do mal até mesmo na pacata Barbacena, onde Rubião é espezinhado e apontado como louco sem que se volte para ele nenhum olhar de bondade.

O exemplo de Sofia também é muito representativo. Sobretudo quando a geografia da cidade expressa metaforicamente sua confusão, já que a personagem não sabia exatamente de que modo as investidas de Rubião e as de Carlos Maria a afetavam, a oposição entre morro e praia vem explicitar a natureza de sua ansiedade: “Palha beijou-lhe a espádua; ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite de Santa Teresa, em que relatou ao marido os atrevimentos do Rubião. **É que os morros serão doentios, e as praias, saudáveis**” (ASSIS, 1962, p. 673, grifo nosso). Nessa observação indiscreta e enigmática do narrador está o direcionamento para a compreensão dos sentimentos da personagem, que parecem expressar uma aversão pelo primeiro e uma atração pelo segundo pretendente. No dia seguinte, quando desperta, fecha os olhos para ver mais claramente a situação:

Ver melhor o quê? Não, seguramente, os morros doentios. A praia era outra cousa. Posta à janela, dali a meia hora, Sofia contemplava as ondas que vinham morrer defronte, e, ao longe, as que se levantavam e desfaziam à entrada da barra. A imaginosa dama perguntava a si mesma se aquilo era a valsa das águas, e deixava-se ir por essa torrente abaixo, sem velas nem remos. Deu consigo olhando para a rua, ao pé do mar, como procurando os sinais do homem que ali estivera, na antevéspera, alta noite... (ASSIS, 1962, p. 705).

Os cinco romances da fase realista de Machado de Assis dizem muito sobre a influência desse jeito de ser carioca nas personagens. Essa necessidade constante de negociação e a dissimulação para evitar o conflito direto, tão bem representado no gestual e na filosofia da capoeira, resultaram em temperamentos de atitudes sinuosas, oblíquas, e que, transpostos para a ficção, materializam um estilo também oblíquo e sinuoso.

2. ESPAÇO E REALISMO EM EÇA DE QUEIRÓS

A *Capital!*, romance que Eça de Queirós receou ter estragado após uma pausa forçada em sua escrita, inicia-se com uma imagem que poderia muito bem ser uma pintura. Na estação ferroviária de Ovar, um jovem magro aguarda seu padrinho. Depois de descrever a cena detalhadamente, o narrador apropria-se das divagações de Artur para conduzir o leitor a um espaço diferente daquele universo bucólico de Oliveiras de Azimeis, cidadezinha em que o moço se refugiara para restabelecer suas finanças. A visão de uma bela moça é suficiente para os devaneios com Lisboa começarem a povoar sua mente. Na sequência, a capital portuguesa surge majestosa, sedutora e inatingível ao aspirante a poeta que nutrirá esse sentimento idílico às avessas em relação à metrópole por todo desenrolar da ação.

A figuração de Lisboa como um lugar encantador e traiçoeiro não é rara na obra de Eça de Queirós. Em alguns textos, ela aparece relevada, dividindo com as personagens a atenção do narrador; em outros, ela aparece timidamente, mas não a ponto de passar despercebida. *A capital!*¹⁴, *A cidade e as serras* e *A correspondência de Fradique Mendes* são romances que sobrelevam esse tema com o intuito, muitas vezes, de destacar a relação nem sempre pacífica entre as personagens e os grandes centros urbanos do século XIX. No *Crime do padre Amaro*, n' *Os Maias*, em *O Mandarim* e n' *A ilustre casa de Ramires*, a temática também se afigura a partir de outras nuances que, mesmo em menor escala, exploram as complexidades da relação entre os indivíduos e o desenvolvimento urbano e social das metrópoles.

O processo civilizatório assume então um papel fundamental nessas representações, e a observação de suas interferências no cotidiano das pessoas permite a Eça construir personagens como seres extremamente afetados pelas transformações provenientes dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos, pela consolidação do capitalismo financeiro, e ainda assinalar os prejuízos dessas demandas para os indivíduos. No caso de Lisboa, são incontáveis os perfis traçados por Eça para qualificar a cidade: em alguns momentos, ela aparece como uma *Tunis barbaresca*, onde *frades e*

¹⁴Esse romance foi publicado apenas em 1925, vinte e cinco anos após a morte de Eça, em uma edição preparada por seu filho, José Maria Eça de Queirós, que, por zelo ingênuo, acabou por modificar bastante os originais. Os manuscritos também são outra dificuldade para a elaboração de edições mais próximas à ideia inicial de Eça, pois a ação do tempo nas 266 folhas, escritas a tinta em ambos os lados das páginas, não foi generosa. O que temos então é o que, no dizer de Beatriz Berrini (2000), pode ser considerado um romance possível, e não um romance acabado.

bolieiros se reúnem em tavernas ou em capelas, onde a *plebe beata* sai em pachorrentas procissões a difundir um catolicismo viciado; onde a maledicência esconde-se nos palacetes decrépitos. Em outros, é o lugar onde as paisagens são incomparavelmente belas. Seja a cidade dos rudes frades e da plebe beata, seja a cidade da violência urbana, das cavaqueiras e das orgias literárias, da coscuvilhice, das antigas construções, os qualificadores que Lisboa recebe em seus romances e contos a tornam a cidade que viabiliza a existência de todos os tipos de personagens e, por isso mesmo, a cidade que sintetiza Portugal e o mundo no universo ficcional queirosiano.

É pelos sentidos que o diabo de *O mandarim* seduz Teodoro, despertando nele anseios intimamente relacionados aos prazeres sensuais encontrados nas grandes cidades: “Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens...” (QUEIRÓS, 1997, p. 791). É também pela argumentação demoníaca que Teodoro é convencido de que os deleites do corpo justificam qualquer desvio moral. Há o entendimento aí de que o homem dominado pelos sentidos não pode escapar às demandas materiais da vida urbana. No artigo “A Europa”, Eça pinta um terrível quadro, em que destaca os aspectos negativos dos grandes centros desse continente. Inicia suas considerações pela Inglaterra para depois destacar a decadência geral que está presente também em outros países:

A crise moral, a inquietadora degeneração dos costumes: - as altas classes aristocratas e plutocráticas refazendo a sociedade leviana e galante dos Stuarts; a sensualidade bruta, que é o fundo do temperamento inglês, irrompendo, quebrando todas as barreiras, as mais fortes, mesmo as da Respeitabilidade; o amor do luxo, do gozo, da ostentação, e do dinheiro que os compra, tornando o supremo motor da existência (QUEIRÓS, 1945a, p.183).

Por metonímia, Portugal representa, no texto queirosiano, essa declinação geral que se observa no pensamento europeu. Em *O Mandarim*, vê-se não só a efabulação de uma crítica a Portugal, mas a toda Europa: a Lisboa de Teodoro pode ser entendida como um microcosmo onde os problemas relacionados à moralidade podem ser observados. E é o olhar rigoroso do narrador que revela a face inescrupulosa dessa sociedade:

Entretanto Lisboa rojava-se aos meus pés. O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar os peitinhos da Aristocracia, negrejar a sotaina do Clero, e luzir o suor da Plebe: todos vinham

suplicar, de lábio abjecto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro. Às vezes consentia em receber algum velho de título histórico: – ele adiantava-se pela sala, quase roçando o tapete com os cabelos brancos, tartamudeando adulações; e imediatamente, espalmando sobre o peito a mão de fortes veias onde corria um sangue de três séculos, oferecia-me uma filha bem-amada para esposa ou para concubina (QUEIRÓS, 1992, p. 115,116).

Quando percebe a má influência, a personagem decide sair da cidade: “Então, pensando que Lisboa, o meio dormite em que me movia, era favorável ao desenvolvimento destas imaginações – parti, viajei sobriamente, sem pompa, com um baú e um laçao” (QUEIRÓS, 1997). Vai então a outros grandes centros:

Visitei, na sua ordem clássica, Paris, a banal Suíça, Londres, os lagos taciturnos da Escócia; ergui a minha tenda diante das muralhas evangélicas de Jerusalém; e de Alexandria a Tebas, fui ao comprido desse longo Egito monumental e triste como o corredor de um mausoléu (QUEIRÓS, 1992, p.127).

E conclui que eles provocam os mesmos efeitos: “Conheci o enjôo dos paquetes, a monotonia das ruínas, a melancolia das multidões desconhecidas, as decepções do bulevar: e o meu mal interior ia crescendo” (QUEIRÓS, 1992, p. 127). A Lisboa do século XIX aparece no texto queirosiano como o cenário ideal para a exposição desse tipo de representação, e as figuras da sociedade portuguesa, o material humano a partir do qual, o escritor cria suas personagens. Eça focaliza justamente a classe que aflora na sociedade lisboeta: Teodoro é o protótipo do burguês cuja consciência encontra-se embotada pelos desejos materiais. O amanuense representa o homem comum, insensibilizado pela monotonia da repartição pública onde trabalha e ávido por uma vida de luxos e de regalias que lhe alivie desse embotamento.

Neste capítulo, a ficção queirosiana é investigada sob uma ótica que buscou analisar essas formas estéticas e ideológicas a partir das quais o romancista representa as cidades, sobretudo a Lisboa, de seu tempo.

2.1 Espírito e matéria na representação do espaço em Eça de Queirós

Para converter em literatura o que considerava importante, Eça usava recursos estilísticos oriundos das mais diferentes fontes. Sua obsessão por uma forma de expressar o ideal em que o propósito da existência encontra o propósito da arte o conduziu pela tragédia antiga, pelas novelas de cavalaria e pelo romance picaresco, pela hagiografia e pela prosa romântica. O teor filosófico de sua obra possui influências da

Antiguidade que se fazem notar pela referência explícita a Platão, Aristóteles, a Horácio e ainda pela assimilação de traços retóricos que sobressaem em seu estilo.

Embora não seja um critério seguro, tampouco assertivo quanto à definição das características da obra de um autor, a observação em escalas de uma produção artística costuma direcionar os estudos a partir de uma delimitação, seja temporal, seja temática. No que se refere ao texto queirosiano, muito se tem discutido quanto à utilização desse critério que, em realidade, não tem como objetivo confinar os escritos a classificações estereotipadas, mas apresentar um panorama das abordagens estéticas do autor, relacionando-as às correntes estéticas existentes. É no sentido de buscar um entendimento sobre o uso feito por Eça dessas diretrizes que utilizamos aqui esse princípio.

De um modo geral, costuma-se estudar a obra de Eça de Queirós a partir da observação de três fases¹⁵. Os primeiros escritos estão inseridos em uma perspectiva romântica, sobretudo a que obedece a vertente alemã; os escritos seguintes organizam-se sob as diretrizes do realismo e do naturalismo, e os últimos atendem a um direcionamento próprio, em que história, fantasia e ironia encabeçam uma lista infindável de elementos que apontam os novos processos de transfiguração do real adotados pelo escritor. Carlos Reis (2009) observa uma evolução natural na prosa queirosiana em que aspectos temáticos e estéticos dos três momentos surgem concomitantemente nos últimos escritos, caracterizando um retorno aos temas passados. A obra de Eça pode ser compreendida, a partir da observação de Carlos Reis (2000), da seguinte forma: primeira fase: “aprendizagem da escrita” (1866-1871); segunda fase: “escrita do real” (1871-1880); terceira fase: “outros mundos” (1880-1888) e quarta fase: “eterno retorno” (1888-1900).

A primeira fase abrange os primeiros textos em que a influência de Antero de Quental e de Jaime Batalha Reis é mais perceptível nos escritos. São deste momento as “Prosas Bárbaras”, textos em formato de folhetim, somente publicados em conjunto em 1903, após a morte do autor. Surge também aí, a figura de Carlos Fradique Mendes, poeta-heteronímico que agrega três personalidades: Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. São escritos em que os temas panteístas e satânicos do romantismo alemão despontam como influência precípua.

¹⁵ Existem outros critérios de observação da obra queirosiana que desconsideram sua divisão e fases e defendem a predominância das tendências românticas em seu texto. Veja-se nesse sentido Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (2008).

Na segunda fase, surgem duas das obras mais conhecidas: *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*. Os aspectos mais característicos do realismo e do naturalismo predominam nesses escritos, e a crítica à sociedade lisboeta sobressai de modo muito contundente. A terceira fase é marcada por um apelo à imaginação e por referências ao exotismo do Oriente. São desse momento *O mandarim*, *A relíquia* e *Os Maias*. Nestas obras, Eça renova a expressão realista-naturalista e adota representações simbólicas que modificam o tom de suas críticas e ironias.

A quarta e última fase é marcada por um retorno aos temas dos escritos anteriores, temporariamente esquecidos. É o momento em que um diálogo mais intenso com a história de Portugal estabelece-se, manifestando nas obras um recorrente diálogo com a tradição. Surgem aí também narrativas hagiográficas em que a trilogia sobre a vida dos santos, S. Cristovão, Santo Onofre e S. Frei Gil, destaca-se; são também desse momento os contos “A aia”, “Frei Genebro”, “O tesouro” e “O defunto”.

A razão dessa variedade talvez se deva ao fato de que Eça soube, como poucos em seu tempo, perceber a influência das mudanças econômicas, e conseqüentemente materiais, para o comportamento das pessoas e descrever em seus textos, através da relação de suas personagens com os espaços que habitam, as escalas dessas influências. Não é possível observar a elaboração dessa expressão sem considerar os acontecimentos políticos e socioculturais do século XIX; principalmente se concebermos a literatura como fenômeno estético sócio-dependente. A fluidez do romance moderno, bem como sua instabilidade estrutural, conforme avalia Bakhtin, possibilitam a captação dos movimentos sociais refletidos na linguagem:

A única estilística adequada para esta particularidade do gênero romanesco é a estilística sociológica. A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua "forma" e seu "conteúdo", sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de "conteúdo" ou de "forma" (BAKHTIN, 2002, p. 106).

A linguagem, ou os gêneros, funcionariam como fotografias dos mecanismos de regulação da sociedade. Esse retrato, quando visto pelo prisma poético, entretanto, não se limita a captar um instante. O gênero literário revela “tendências seculares”, pois apreende os processos sociais em uma perspectiva mais duradoura do que a do tempo real (BAKHTIN, 2002, p. 106). As quatro fases da escrita de Eça mencionadas, ainda que não observadas em uma linearidade cronológica, podem ser consideradas, cada uma

a seu modo, a partir dessa característica do romance assinalada por Bakhtin, sobretudo se analisarmos as mudanças estruturais do romance queirosiano e ainda sua assimilação, pela forma, dos impactos socioculturais do período em que foram escritos.

Em um rigoroso estudo, Ernesto Guerra da Cal expõe essa complexidade da obra queirosiana a partir das diversas vertentes que compõem o seu estilo. Dos inúmeros elementos aí destacados, a combinação do lirismo idealista, fundamentado nas questões espirituais, e o sensualismo da materialidade destacam-se como os traços mais prementes (CAL, 1981, p. 80). E é justamente desses aspectos que parecem emanar as diretrizes que orientam um tema que parece ocupar um lugar central nas narrativas queirosianas. A busca pela solução do dilema da incompatibilidade entre matéria e espírito forma um campo temático em torno do qual muitos outros assuntos circundam. A adesão ao realismo atua aí como uma influência fundamental, norteando, por meio das diretrizes estéticas, os procedimentos artísticos que possibilitam as elaborações dessa temática.

Há em todos os seus romances, de um modo ou de outro, uma relação entre essa questão e o espaço. Desde *O crime do padre Amaro*, publicado inicialmente em 1875, até os *Últimos escritos*, a oposição entre campo e cidade delinea-se, em maior ou menor escala, de modo a tematizar esse embate. As frequentes figurações desse dualismo mostram a importância do confronto entre paixões e racionalidade em que, por um lado, atua sobre as personagens o desejo resultante da influência dos recursos materiais em seus comportamentos e, por outro, a consciência da falibilidade humana diante desses apelos e das consequências desastrosas dessa sujeição. São os casos de Amélia, de Luísa, de Carlos Eduardo e de Maria Eduarda, e de tantas outras personagens que, sucumbindo às solicitações corpóreas, assumiram a exemplaridade dos danos causados pela fraqueza do ser humano diante do desejo sensual. As restrições sociais são os fatores que interferem aí como agentes repressores e coercitivos, impelindo sempre as personagens a transgredir regras de manutenção societárias, como o casamento e a proibição ao incesto.

Situação emblemática para esse tema também é a de Teodoro, de *O mandarim*, texto em que o narrador-personagem expõe as consequências dos meios utilizados para satisfazer seus apetites. E revela, através da referência ao poema introdutório *d'As flores do mal*, "Ao leitor", o dilema de todos os homens: "ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!" (BAUDELAIRE *apud* QUEIRÓS, 1997, p.833). A invocação, que aparece nas últimas frases da conclusão do

romance, encerra o convite à reflexão sobre a tirania da matéria sobre o espírito. O espiritualismo que se manifesta nessa percepção alude à necessidade do desenvolvimento da razão como antídoto contra a má influência dos apelos materiais, mas reconhece a fraqueza desse imperativo.

Na primeira metade do século XIX, o termo *espiritualismo* começou a circular nos meios intelectuais como forma de designar o processo de atuação da consciência nas investigações filosóficas e científicas. Suas origens, entretanto, remontam a tratados de Sócrates e de Platão, mas o vocábulo persiste em toda tradição filosófica, com ápice no *cogito* cartesiano. Nas artes, na literatura, mais especificamente, esse pensamento tematiza os compromissos morais com a virtude. Nos primórdios do Romantismo, Chateaubriand e Madame de Staël aproximam esses valores do modelo espiritualista cristão, em que o amor a Deus justificaria e recompensaria essas aspirações. Em contrapartida, a fórmula também se afasta da proposta tradicional cristã, pois defende a identificação entre a consciência finita (humana) e a infinita (divina), o que permite, no âmbito da poesia e das narrativas românticas, leituras vinculadas ao panteísmo e ao ateísmo.

A reformulação do conceito que subjaz ao termo *espiritualismo* é visível. Já Antero de Quental (1991), no *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, reconhecia essa mudança e atribuía ao *espírito* as faculdades relacionadas ao conhecimento. Verifica-se então que o declínio do pensamento metafísico, sobretudo o que se pauta pelo idealismo alemão, proporciona o surgimento de uma filosofia cientificista. Antero, como muitos pensadores que atuaram na segunda metade dos oitocentos, destacou em sua obra, poética e ensaística, as questões morais no pós-evolucionismo; e percebeu que, mesmo depois dessa ascensão do cientificismo, temas relacionados a Deus, à alma e ao infinito ainda ocupavam espaço considerável nas indagações existenciais do homem.

Evolução era a palavra de ordem e, em torno dela, circundavam as ideias deterministas e mecanicistas, mas a redução da existência ao puramente sensível não traziam, para pensadores como Antero, respostas suficientes. Em sua percepção, a problemática ontológica requeria a consideração “da ‘consciência’ para além da sensibilidade” (QUENTAL, 1991, p.85); aspecto ignorado pela perspectiva mecanicista. Não há nessa visão uma recusa ou negação do alcance investigativo da ciência, mas o reconhecimento da sua circunscrição aos dados empíricos. A consciência representa aqui o meio pelo qual o indivíduo percebe os dados da natureza e os reveste de

significados pela inteligência. Esse ato colaborativo entre dinamismo mecânico e dinamismo psíquico é a essência do pensamento anteriano. Nele, as ideias de espiritualismo e de materialismo complementam-se em uma busca especulativa que revela a vida moral como propósito maior da existência humana.

Antero foi sempre uma influência intelectual para o Eça que chegava a Coimbra nos idos de 1860 para iniciar os estudos em Direito. Ele era, aos olhos do jovem artista, uma espécie de messias que conduziria sua geração à renovação do seu pequeno mundo. “Tudo nele o marcava para essa missão, com um relevo cativante” (QUEIRÓS, 1913, p.352) disse em “um gênio que era um santo”. Um sentimento de fidelidade e identificação com a proposta anteriana de arte firmou-se em Eça, e a verdade, a autenticidade da literatura que o poeta defendeu inflexível desde o confronto com Castilho¹⁶, preconizando o lastro moral das manifestações artísticas, seguiram com ele até a última letra escrita. “Esta atitude fundamentalmente moral está na origem de toda a arte de Eça”, conforme assinala Antônio José Saraiva (s/d, p. 150), e é antes uma atitude de vida do que uma proposta literária. Nesse sentido, suas motivações ideológicas é que o tornam “realista”.

Nesse período de formação do seu estilo, em que a busca pela verdade afigura-se como único caminho de sustentação da arte, o romantismo aparenta-se mais com uma atitude existencial, com uma imitação da vida, do que com um estilo artístico. Essa visão é posta em observação n’*Os Maias*, cuja estrutura é montada em torno dessa discussão com um esquema de sobreposição entre o discurso argumentativo do narrador, mas sobretudo pela caracterização e atuação das personagens. Nesse sentido, Pedro da Maia, a personagem que incorpora inicialmente o elemento trágico, o que ao longo do romance converte-se no motivo central da crítica ao espírito que impedia o desenvolvimento de uma consciência crítica nacional, aparece como a primeira vítima dessa educação romântica prejudicial.

¹⁶ A “Questão coimbrã”, como ficou conhecida a polêmica entre Antero de Quental e Antônio Feliciano de Castilho tinha como objeto a discussão entre a perspectiva romântica e a perspectiva realista da arte. Em carta aberta a Castilho, publicada com o título *Bom senso e bom gosto*, Antero aproveita um episódio representativo para os rumos da literatura portuguesa naqueles anos de 1860 (a carta veio a público em 1865). Castilho manifestara opinião favorável à obra do poeta Pinheiro Chagas indicando que a poesia devia ser como a de Chagas “sem idealidades e abstrações mascaradas em literatura e poesia” (CASTILHO *apud* HOMEM, 1995). Ao que Antero redarguiu com vigor, defendendo, entre outras ideias, a de que pensamentos como os de Castilho representavam “uma grande doença moral acusada por uma pequenez intelectual; as desgraças, tanto para reflexões lamentosas, d’esta terra, reveladas pelas misérias, tão merecedoras de desprezo” (QUENTAL *apud* HOMEM, 1995).

Nesse sentido, podem-se estabelecer duas perspectivas em que o realismo queirosiano, a partir dos desdobramentos percebidos por Antero na filosofia, interpreta o idealismo romântico: uma que transforma a percepção espiritualista em uma visão explicativa dos movimentos civilizatórios e apresenta a consciência como fenômeno de separação entre o mundo material e o mundo espiritual; e outra que, além desse artifício, alude a um meio metafísico como forma de revelação da consciência e aceita o princípio cooperativo entre espírito e realidade.

Em Eça, a ideia de uma existência ideal, ou espiritual, mais de uma vez, contrapõe-se à ideia de uma “realidade do mundo tangível” (QUEIRÓS, 1997, p. 891). Essa incompatibilidade entre materialidade e espiritualidade muitas vezes se evidencia em suas narrativas através dos apelos sensuais que, via de regra, imprimem-se no caráter das personagens pelos desejos sexuais, mas que também se manifestam pelo anseio de consumo relacionado ao conforto e à riqueza. Essa presença será sempre marcante, alvo, até os últimos escritos, de um sentimento de aceitação e de repulsa representado pela tentativa de conciliação entre matéria e espírito.

Em um artigo intitulado “Positivismo e idealismo”, Eça mostra seu posicionamento acerca dessa questão ao analisar os descontentamentos da juventude com os imperativos da ciência e observa que, da obstinação em negar a metafísica, surge a necessidade, cada vez mais perceptível, de uma crença que minimize a ideia de finitude trazida pela morte. Um paliativo que, sob certas circunstâncias, pode atenuar o conflito entre sensibilidade¹⁷ e razão. É a busca por uma existência além da força e da matéria, apresentadas pelas teorias evolucionistas como essência do homem:

[...] esta geração nova sente a necessidade do divino. A ciência não faltou, é certo, às promessas que lhe fez: mas é certo também que o telefone, e o fonógrafo, e os motores explosivos e a série dos éteres não bastam a calmar e a dar felicidade a estes corações moços. Além disso, eles sofrem desta posição ínfima e zoológica a que a ciência reduziu o homem, despojado por ela da antiga grandeza das suas origens e dos seus privilégios de imortalidade espiritual. É desagradável, para que sente a alma bem conformada, descender apenas do “protoplasma”; e mais desagradável ter o fim que tem uma couve, a quem não cabe outra esperança senão renascer como couve (QUEIRÓS, 1945a, p.261-262).

¹⁷ Em *Littérature et sensibilité*, Florence Loterie (1998) mostra a complexidade e variação semântica do termo “sensibilidade”. Nesse estudo, entretanto, ele está situado no campo das práticas culturais do sentimento expresso em documentos de arquivos, nas artes e na literatura. Sua etimologia flutua entre os domínios do sensível do razoável. Entendendo-se como razoável aí o que concerne à razão (LOTÉRIE, 1998, p. 14).

Essa visão espiritualista apresenta, ainda que por meio de um apelo à imaginação, ou ao sobrenatural, um alcance da consciência. O aspecto metaempírico aí surge entrelaçado à realidade e intervém nela para mostrar suas armadilhas sensoriais. Essa concomitância entre fantasia e realidade permite a observação de que, durante a sua existência, o homem oscila entre estados de lucidez e de entorpecimento. A tematização da dicotomia espiritualismo e materialismo é realizada de várias formas por Eça de Queirós, algumas delas trazem a cidade como meio de figurativizar essa influência da matéria diretamente na ação das personagens. N' *A relíquia*, por exemplo, Teodorico inicialmente não controla seus desejos, revelados muito representativamente na expectativa de sua viagem a Paris:

Toda essa semana, então, a idéia de ver Paris brilhou incessantemente no meu espírito, tentadora e cheia de suaves promessas... E era menos o apetite desses gozos do orgulho e da carne, com que se abarrotara o Rinchão, que a ansiedade de deixar Lisboa, onde igrejas e lojas claro rio e claro céu, só me lembravam a Adélia, o homem amargo de capa à espanhola, o beijo na orelha perdido para sempre... Ah! se a Titi abrisse a sua bolsa de seda verde, me deixasse mergulhar dentro as mãos, colher ouro, e partir para Paris! (QUEIRÓS, 1997, p.883).

É o conservadorismo da beata Titi que revela a face ameaçadora da cidade:

Mas, para a senhora D. Patrocínio, Paris era uma região ascorosa, cheia de mentira, cheia de gula. onde um povo sem santos, com as mãos maculadas do sangue dos seus arcebispos, está perpetuamente, ou brilhe o sol, ou luza o gás, cometendo uma relaxação. Como ousaria eu mostrar à Titi o desejo imodesto de visitar esse lugar de sujidade e de treva moral?... (QUEIRÓS, 1997, p.883).

O confronto das duas perspectivas, a de Teodoro e a de Titi, sobre Paris mostra a polarização ideológica sob a qual os grandes centros urbanos eram vistos naquele século, assumindo a responsabilidade da causa de muitas satisfações, sobretudo em uma época de escassas possibilidades de diversão e de lazer, mas também de muitos desvios morais. Estão aí duas perspectivas extremas cujas caracterizações possuem um alto teor argumentativo, de um lado, a ansiedade por prazer de Teodorico e, por outro, a visão beata de Patrocínio. O conflito entre as duas mostra o desequilíbrio provocado pela falta de reflexão de ambos. Raposão, depois de fracassar em todas as tentativas de obter riquezas, examina os motivos que o conduziram a esse propósito e percebe, ao final dessas experiências, que seu fracasso resulta da incompreensão do funcionamento do mundo e da tirania dos desejos humanos. Esse entendimento lança-o na resignação de uma existência pautada na sobriedade e na virtude. Ironicamente, essa tomada de Consciência foi totalmente subordinada à sua falta de êxito.

O materialismo revela, através da cidade, sua força persuasiva no comportamento das personagens, mas, ironicamente, esse influxo acaba por inspirar um sentimento de recusa a essa situação. A atração de Teodoro, de *O Mandarim*, e de Teodorico, de *A Relíquia*, por riqueza, e por todas as comodidades que ela proporciona, transforma-se, em termos de argumento narrativo, no aborrecimento e no cansaço de Fradique e de Jacinto, em *A correspondência de Fradique Mendes* e em *A cidade e as serras*, respectivamente. Nos quatro casos, as cidades aparecem como cenários vivos a testemunhar e, por vezes, a motivar, essas mudanças no estado de ânimo das personagens. Consciente do peso dessa influência, Eça busca uma fórmula que possibilite ao leitor experimentá-la e é por isso que descreve esses prazeres de modo a seduzi-lo para, depois, conscientizá-lo desses benefícios ilusórios.

Da junção de elementos como esses, resulta uma obra heterogênea em que se destaca a preocupação em encontrar a melhor forma de representação dos aspectos espirituais e dos aspectos materiais da realidade na arte. Uma das expressões mais recorrentes usadas por Eça para apresentar os termos dessa relação é a descrição dos modos como se dá o entrelaçamento entre espaço e personagens através da estilização do discurso, aproximando, desse modo, duas funções descritivas complementares: uma estética, provida principalmente pelo traço plástico, em que é percebida muitas vezes a influência da pintura, e outra argumentativa, em que mensagens críticas subliminares infiltram-se nos quadros figurados. Teodoro representa o homem totalmente envolvido pelos atrativos materiais da vida nos grandes centros urbanos. Depois de ter seu desejo de riqueza atendido, por meio de um expediente fantástico, percebe a armadilha que as metrópoles podem representar.

Também n' *O primo Basílio*, Eça utiliza, e interpreta ao seu modo, a tese da influência do meio sobre o comportamento dos indivíduos não apenas para compor personagens como Luísa, mas para mostrar como os apelos materiais aos quais elas estão expostas definem suas atitudes. Essas interferências, entretanto, não são recebidas de modo passivo, Luísa debate-se em dilemas de consciência antes de entregar-se a Basílio e ainda depois do rompimento, quando seu segredo parece estar a salvo, com a morte de Juliana, é acometida pela febre que insiste em não ceder e cuja causa só pode ser psicológica. Em *O mandarim*, Teodoro representa mesmo o homem cuja razão deixou-se turvar pelos encantos materiais oferecidos pelas cidades. Mas, depois de enriquecer, seu senso de realidade o faz perceber as desvantagens da nova condição.

Nos dois livros, a nocividade do ambiente citadino aparece, se não como principal fator de corrupção das personagens, pelo menos como meio facilitador para suas falhas morais. A cidade seria nesses casos o meio que instiga o enfado e o tédio, conduzindo as personagens a atitudes que se configuram como um pedido de socorro ou como uma tentativa de fuga das convenções e das armadilhas morais a que estão expostas. Existe aí uma preocupação que permeia todo o texto queirosiano e que vê o processo civilizatório como uma realização inspiradora de receio e de repulsa, mas também de identificação e de deslumbramento. Esse sentimento mostra-se muito nitidamente em uma carta do escritor ao amigo Ramalho Ortigão na qual descreve essa sensação paradoxal a partir das impressões deixadas pela cidade de Nova York:

New York não tem civilização: a civilização é um sentimento não uma construção. [...] Aqui não há gosto nem espírito, nem distinção, nem crítica, nem classificação – nada. Uma sociedade podre de rica, afogada em luxo, exagerando as modas inventando muitas – e querendo enriquecer e ter mais luxo ainda [...] Ladrões por toda a parte [...]. (QUEIRÓS, 2000, p.104, 105).

E, em uma gradação depreciativa, preenche algumas páginas com julgamentos dirigidos à cidade:

Se você sai do seu hotel e encara algumas das ruas grandes de New York – fica aterrado: - aquela agitação, estrondo, ruído, febre, rostos consumidos e secos, *toilettes* únicas, carruagens nos passeios (*trottoirs*), ônibus aos lados, caminhos de ferro por cavalos no centro da rua [...] o aparato imenso da polícia, a excentricidade dos anúncios, - o rumor apressado de todo o mundo, - compreende logo – que está num povo bárbaro que aprendeu a civilização de cor. (QUEIRÓS, 2000, p.105).

A carta inteira relata suas impressões sobre centros como Montreal, Chicago e Nova York, mas é, sobretudo, a descrição de seus sentimentos acerca desta última que surpreendem, pois, depois de todo esse desabafo, conclui: “New York é um tour de force da brutalidade – nada mais. E, no entanto, meu amigo, que diabo – é necessário amá-la” (QUEIRÓS, 2000, p.105). E inicia um corolário de elogios à cidade:

New York com seu suntuoso ruído, com o romantismo dos seus crimes por amor, com seus parques extraordinários que encerram florestas e lagos – como outros encerram tanques – com a sua originalidade, com sua caridade aparatosa, com suas escolhas simplesmente inimitáveis – os seus costumes – os seus teatros [...] – é uma vasta nota no ruído que a humanidade faz sobre o globo. (QUEIRÓS, 2000, p.105-106).

A citação mostra a importância que tais impressões deixaram no espírito do artista, e como favoreceram a elaboração de um problema que será retratado, em

algumas de suas obras, a partir de um sentimento misto de fascínio e ojeriza pelos grandes centros urbanos, e figurativizado como a oposição entre campo e cidade que veremos em *A cidade e as serras*. O testemunho ilustra ainda como o escritor entende os processos civilizatórios e a dificuldade que culminarão na expressão da necessidade de afastamento das personagens das cidades, representantes legítimas desse processo. Em *A cidade e as serras*, Jacinto em tudo representa esse sentimento de atração e de repulsa: se por um lado vive em meio a todas as comodidades que o desenvolvimento proporciona, por outro, manifesta um cansaço extremo dessas necessidades artificiais.

A ideia de civilização é subjacente ao conceito de cidade e é com o surgimento do capitalismo que as condições de existência urbana transformam-se mais drasticamente, sobretudo, pelas concentrações populacionais, pelas migrações rurais e pelo superpovoamento que caracterizam o espaço das cidades. É justamente esse entroncamento entre a sociedade burguesa, capitalismo e as organizações citadinas, notado por Pesavento (1995, p. 281), que sinaliza o entendimento, em obras com as de Eça, da influência dos processos sociais observados na cidade na caracterização de suas personagens. Sobretudo quando estas refletem questões ligadas à visão materialista do mundo.

A fórmula temática que opõe campo e cidade é usada, nesse sentido, para tematizar a oposição entre matéria e essencialidade da existência com vistas a ressaltar os embates psicológicos resultantes desses processos. No realismo, sobretudo, com a representação dos problemas sociais surgidos da prevalência do sistema capitalista, essa composição semântica possibilita a observação de muitas situações ligadas aos aspectos morais provocados pela necessidade de consumo inerente a certa ascensão social. É o que vemos na ruína econômica de Charles Bovary ocasionada pelo deslumbramento material de Emma, alimentado pelo oportunismo de Lheureux, por exemplo. Os Bovarys vivem em Yonville-l'Abbaye, mas Paris afigura-se no romance ora como o lugar onde os sonhos realizam-se, ora como ambiente inóspito e insalubre.

Tanto em seus textos jornalísticos quanto nas suas correspondências, é notória a postura crítica de Eça em relação à caracterização das cidades europeias. O crescimento populacional das metrópoles, as demandas trabalhistas e as consequências econômicas dessas organizações surgem como causas principais do declínio espiritual desses lugares. A decepção com a natureza humana é constantemente flagrada nesses testemunhos. O texto “Europa” (1888), publicado nas *Notas Contemporâneas*, expõe essa visão crítica das relações sociais nos grandes centros:

A crise moral, a inquietadora degeneração dos costumes: - as altas classes aristocratas e plutocráticas refazendo a sociedade leviana e galante dos Stuarts; a sensualidade bruta, que é o fundo do temperamento inglês, irrompendo, quebrando todas as barreiras, as mais fortes, mesmo as da Respeitabilidade; o amor do luxo, do gozo, da ostentação, e do dinheiro que os compra, tornando o supremo motor da existência (QUEIRÓS, 1945a, p.183).

Esses problemas são expostos por Eça como os grandes causadores da situação de declínio moral não apenas da sociedade inglesa, mas de todas as sociedades que se formaram em torno das demandas industriais. Críticas como essa também são dirigidas a Portugal, representado por Lisboa, e podem, nesse sentido, estenderem-se às demais cidades europeias.

Há ocasiões nos romances em que a capital portuguesa é apresentada como um modelo ultrapassado. N’*O primo Basílio*, essa posição é destacada pelo confronto com Paris. Mas mesmo nesse procedimento há de se verificar dois aspectos distintos dessa comparação: a reprodução de um pensamento vigente no Portugal do século XIX, que traduz um sentimento de inferioridade da sociedade lisboeta em relação à capital parisiense, e a crítica que subjaz a essa percepção: o cidadão médio da capital lusitana é um indivíduo influenciado por modismos, e era moda comportamental de então rebaixar tudo que não fosse parisiense. O diabo de *O mandarim* usa exatamente essa ideia para convencer Teodoro a tocar a campinha. É a ironia queirosiana mais uma vez atuando pela afronta sistemática aos modelos sociais vigentes:

[...]Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobilam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a «Bem-aventurança». Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do *Palais Royal*, o baile *Laborde*, o *Café Anglais*...[...] (QUEIRÓS, 1992, p. 91).

Das inúmeras facetas desse fenômeno, o relevo da ideia pela exposição do seu contrário é o que sobressai nessa forma aplicada por Eça ao seu texto: ao reforçar o pensamento de que a vida nas grandes cidades tem atrativos irrecusáveis, na realidade, está expondo seu aspecto nocivo. A ironia, nesse sentido, atua como um intensificador da negatividade do elemento destacado justamente pelo disfarce dessa qualidade, e quando a entendemos, conforme observa Serper (1986), como uma espécie de *flash* que revela os artifícios de um escritor ao tentar dissimular a finalidade aparente de uma declaração, ela se torna um princípio reflexivo e com grande potencial moralizante.

Constitui-se, portanto, em uma forma de crítica por meio do princípio satírico. Esse deslocamento semântico é visto, por exemplo, em *O mandarim*, quando Lisboa é empregada metonimicamente para representar o interesse e a superficialidade de seus habitantes:

Logo, Lisboa, sem hesitar, se rojou aos meus pés. A Madame Marques chamou-me, chorando, «*filho do seu coração*». Os jornais deram-me os qualificativos que, de antiga tradição, pertencem à Divindade: fui o *Omnipotente*, fui o *Omnisciente*! A Aristocracia beijou-me os dedos como a um tirano: e o Clero incensou-me como a um Ídolo (QUEIRÓS, 1992, p. 189).

O episódio acima descreve a recepção de Teodoro por seus conhecidos ao retornar da China. Os sentimentos da cidade em relação a ele são conhecidos pelas declarações feitas nos jornais, o principal órgão de comunicação do século XIX, e pelas manifestações dos estamentos sociais dominantes: a aristocracia e o clero. As qualificações empregadas para saudá-lo revelam, ironicamente, que tanto no âmbito doméstico como no social, a bajulação e o interesse são indisfarçáveis; o comentário final do narrador personagem mostra seu posicionamento em relação a esse comportamento: “[...] E o meu desprezo pela humanidade foi tão largo – que se estendeu ao Deus que a criou” (QUEIRÓS, 1992, p. 189). A essa altura o descontentamento de Teodoro com a visão da mediocridade do ser humano consolida o teor moral da fábula.

Essa Lisboa do século XIX, tal como Eça a descreve, possibilitou a criação dos cenários ideais para observações dessa natureza, e a sociedade portuguesa, o modelo a partir do qual o escritor recriou, por meio de seus filtros estéticos, os principais exemplos da sua narrativa moralizante. Narradores como Teodoro representam não somente esse papel de apontar os vícios da cidade, mas se apresentam, eles mesmos, inteiramente contaminados por sua intransigência material. A caracterização feita por ele das pessoas na rua reflete sua própria índole.

Mas logo uma grande saciedade me foi invadindo a alma: e, sentindo o mundo aos meus pés, – bocejei como um leão farto. De que me serviam por fim tantos milhões senão para me trazerem, dia a dia, a afirmação desoladora da vileza humana?... E assim, ao choque de tanto ouro, ia desaparecer a meus olhos, como um fumo, a beleza moral do Universo! Tomou-me uma tristeza mística. Abati-me sobre uma cadeira; e, com a face entre as mãos, chorei abundantemente (QUEIRÓS, 1992, p.105).

O que aí se vê é a representação de aspectos do comportamento humano em uma perspectiva degradante em que a ambição e a desonestidade são salientadas. As

inversões de valores são vistas em uma abordagem que ressalta principalmente os interesses materiais. A experiência de Teodoro retrata, desse modo, as variações do caráter humano frente à influência de aspectos sensualistas, negativos ou positivos, intensificados pelas ações civilizatórias observadas nos grandes centros urbanos.

Quando Eça relaciona o embotamento espiritual ao materialismo, a civilização surge em sua prosa como fator decisivo para esse alheamento. É o que acontece com Jacinto, de *A cidade e as serras* e, antes ainda, com Basílio, d'*O Primo Basílio*. Essa interação entre ambiente, sobretudo ambientes abarrotados de modernização, e indivíduo aparece de modo bastante representativo no texto queirosiano. Sua observação de cidades como Paris permitiu-lhe o entendimento dessa influência na imaginação, que se manifesta pela fantasia, pela religião, ou pela arte e que influencia o comportamento de indivíduos que Teodorico, d'*A relíquia*, espelha: “Em Paris, em todas as grandes cidades, onde o materialismo excessivo exasperou as imaginações, não se vêem senão homens inquietos batendo de novo a porta dos mistérios” (QUEIRÓS, 1945a, p.262).

Costuma-se entender civilização como o conjunto de manifestações advindas dos mais diferentes campos do conhecimento. Assim, tecnologia, ciência, religião, arte, filosofia, dentre outros campos, tomariam parte no imenso complexo que constitui os processos civilizatórios. Entretanto, há de se notar, como atenta Norbert Elias (1997), também as particularidades de cada nação ocidental: a partir das análises do desenvolvimento das culturas europeias, percebem-se as diferentes formas de manifestações sociais. Três termos destacam-se nessa rápida tentativa de conceituação: *civilização*, *cultura e sociedade*. Nesse sentido, não há como pensar o conceito de civilização sem considerar estas três instâncias, sobretudo, quando o termo alemão *Kultur* é usado para designar as realizações de fatos intelectuais, artísticos e religiosos de um povo (ELIAS, 1997, p. 24), devendo-se destacar que a diferença entre *Civilização* e *Kultur* reside no fato de a primeira ser considerado como um processo, ou seja, caracterizar-se pelo movimento progressivo, e a segunda designa a produção humana relativa à expressão individual.

Todos os tempos veem com assombro as descobertas dos ramos do conhecimento. A tecnologia e a ciência encabeçam essas conquistas, acelerando a ânsia por novidades. No século XIX não foi diferente, e os romances aqui apresentados tratam desse deslumbramento e apontam também as desvantagens desses desenvolvimentos. Jean Starobinski avalia que os processos civilizatórios possuem duas consequências: a

primeira amplia as possibilidades de poder e de aperfeiçoamento da espécie humana; e a segunda diversifica e intensifica as formas de gozos do homem que, concentrando-se nessas satisfações, desvia-se dos pensamentos nobres e elevados (STAROBINSKI, 2001, p. 42). As personagens de Eça, não raro, são envolvidas por esses encantos, e participam de enredos cujos argumentos conduzem à desconfiança desses benefícios civilizatórios.

No conto “Civilização”, que deu origem ao romance *As cidades e as serras*, o escritor expressa uma ideia que sintetiza essa percepção no século XIX: Jacinto, homem “complexamente civilizado” (QUEIRÓS, 1986, p. 1142) vive em função dos confortos proporcionados pelo progresso. Seu enfado, no entanto, intriga o narrador:

Aos trinta anos Jacinto corcoveava, como sob um fardo injusto! E pela moralidade desconsolada e toda a sua ação parecia ligado, desde os dedos até a vontade, pelas malhas apertadas de uma rede que se não via e que o tratava. Era doloroso testemunhar o fastio com que ele, para apontar um endereço, tomava o lápis pneumático, a sua pena elétrica - ou, para avisar o cocheiro, apanhava o tubo telefônico!... Neste mover lento o braço magro, nos vincos que lhe arrepanhavam o nariz, mesmo nos seus silêncios, longos e derreados, se sentia o brado constante que lhe ia na alma: - Que maçada! Que maçada! - Claramente a via era para Jacinto um cansaço ou por laboriosa e difícil, ou por desinteressante e oca (QUEIRÓS, 1986, p. 1147).

As comodidades de Jacinto e a sua “civilização material, ornamental e intelectual” (QUEIRÓS, 1986, p. 1143) parecem suprir necessidades artificiais, criadas a partir de um desejo incessante de substituição. O que poderia, nesse sentido, representar melhor o século XIX, além da própria civilização e a interpretação equivocada feita pelos homens de suas facilidades? Este seria o cerne do problema existencial a fundamentar ontologicamente personagens como Jacinto, sobretudo para um autor que apreendeu de suas leituras e da observação acurada de seu tempo, o espírito que o perpassava.

Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a economia, a social, a literária, a artística que matou o nosso riso, [...] Tanto complicamos a nossa existência social, que a Ação, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: - e tanto complicamos a nossa vida moral, para fazê-la mais consciente, que o Pensamento, no meio dela, [...] se tornou uma dor maior (QUEIRÓS, 1945, p.209).

Essa construção da imagem da civilização, na ficção, atende à aspiração do romancista em vincular uma mensagem moralizante à representação do espaço citadino. Esse processo de instauração de princípios morais na narrativa resulta principalmente da

observação dos direcionamentos econômicos tomados pela Europa e pelo mundo no final dos oitocentos, e reflete uma visão diacrônica do processo civilizatório a partir de sua influência nos meios urbanos.

Nesse sentido, quais as implicações socioeconômicas da organização das cidades na Idade Média¹⁸, por exemplo? Há de se pensar em sua composição à base de negociantes e de artesãos em meio a uma economia fundamentalmente rural (LE GOFF, 1997, p.321). Ela poderia então ser entendida como resultado das relações econômicas que ocasionariam, muito mais tarde, o capitalismo? Se a resposta para essas indagações for sim, parecem inconteste as teses que relacionam a cidade aos apelos materiais, pois estes seriam a motivação inicial para o seu surgimento e para a sua manutenção.

Esse ponto de vista ressalta a importância da recuperação da informação histórica para o entendimento da experiência humana em espaços urbanos, das suas atribuições sensoriais e simbólicas, bem como das mudanças de perspectiva no decorrer das transformações espaciais, o que, por sua vez, associa-se à interpretação do espaço representado no texto literário. As organizações cidadinas resultam de aspectos econômicos, de mudanças sociais, estão, portanto, subordinadas a fatores ambientais que relacionam espaço e indivíduo de modo irreversível. Eça, como bom simpatizante das causas socialistas, observa as transformações sociais a partir dos processos econômicos e denuncia em seus textos as relações cada vez mais urgentes entre consumo e existência humana a partir dos contextos urbanos.

Em *O mandarim*, esse processo aparece muito próximo ao espaço urbano às suas frequentes demandas. Desde as primeiras páginas do relato, o quadro urbano pintado pelo narrador é o que possibilita a sua percepção desses problemas. Quando recebe a notícia de que herdou os milhões do chinês que matara ao tocar a campainha mágica, a personagem tem uma iluminação que se figura melhor aos olhos do leitor através de uma imagem:

Depois olhei para baixo, para a rua, onde toda uma burguesia se escoava, numa pacata saída de missa, entre duas filas de trens. Fixei, aqui e além, inconscientemente, algumas cuias de senhoras, alguns

¹⁸As cidades resultam da necessidade humana de proteção, sobrevivência, troca de experiências das mais diferentes naturezas. Suas origens prováveis remontam ao período neolítico, na Mesopotâmia. Na Antiguidade ocidental, sobretudo na Grécia e na Roma Antigas, as cidades alcançaram desenvolvimento civilizatório extremo. Entretanto, a partir do século II d. C. verificou-se um significativo declínio dessas cidades, em que a ruralização econômica e social, a queda nas trocas monetárias com o Oriente, a crise das instituições municipais, dentre outros fatores, tiveram papel fundamental. Na Idade Média, há uma revitalização qualitativa dos centros urbanos a partir de uma retomada das atividades mercantis e artesanais que difere daquelas praticadas pelo regime da *polis*. Os séculos iniciais do Medievo marcam a exploração das regiões campesinas pela atuação religiosa (LE GOFF, 1997, p. 320).

metais brilhantes de arreios. E de repente veio-me esta idéia, esta triunfante certeza – que todas aquelas tipóias as podia eu tomar à hora ou ao ano! Que nenhuma das mulheres que via deixaria de me oferecer o seu seio nu a um aceno do meu desejo! Que todos esses homens, de sobrecasaca de domingo, se prostrariam diante de mim como diante de um Cristo, de um Maomé ou de um Buda, se eu lhes sacudisse junto à face cento e seis mil contos sobre as praças da Europa!... (QUEIRÓS, 1992, p.105).

A adesão ao realismo atua aí como uma estratégia fundamental, norteadora, por meio das diretrizes estéticas, os procedimentos artísticos que possibilitam as figurações temáticas do confronto entre espiritualidade e materialidade, civilização e cultura, direcionado-as à crítica social. As personagens sustentam essa tensão de idealismos a partir de conflitos gerados pela experiência urbana. Leopoldina, Conselheiro Acácio e Juliana, d'*O Primo Basílio*, exemplificam essa relação. No primeiro caso, temos a mulher transgressora que afronta o moralismo hipócrita que assola Lisboa, sua independência de pensamento e seu caráter insubmisso ligam-se imediatamente à vivência das ruas e da liberdade que ela pode proporcionar. Ao saber que a amiga de Luísa esteve em sua casa, Jorge revela todo o autoritarismo que a lei e o costume lhe investem: “- Ouve lá, é necessário que deixes por uma vez de receber essa criatura. É necessário acabar por uma vez! (QUEIRÓS, 1997, p.469), diz à sua mulher. Ele, segundo a visão da época, como provedor do lar, como marido e como homem, tem a obrigação de zelar e proteger Luísa da ameaça indecente de Leopoldina: “- É por causa de ti! É por causa dos vizinhos! É por causa da decência! (QUEIRÓS, 1997, p.469). Note-se que, diante das interpelações de Jorge, Luísa não defende a amiga nem esboça contra-argumentos, apenas resigna-se a transferir a culpa para Juliana, que deixara Leopoldina entrar na casa.

O episódio apresenta ainda um desdobramento. Preocupado com a possibilidade de Leopoldina visitar Luísa em sua ausência, Jorge recomenda ao amigo Sebastião que previna Luísa sobre o perigo de receber uma pessoa tão nociva. A mulher configura-se, segundo a visão da personagem, ingênua, esquecida, e uma pessoa que “não reflexiona” (QUEIRÓS, 1997, p. 483). As declarações de Jorge convergem para o entendimento de Luísa como alguém sem autonomia, totalmente subordinada a ele tanto materialmente como espiritualmente. Mas há outro aspecto importante nessa reação: a importância dada aos vizinhos, ao que falarão. As alcunhas dadas a Leopoldina resultam justamente de falatórios:

- Entrou, sentou-se, esteve, demorou-se! Fez o que quis! A Leopoldina, a Pão e Queijo!

E arremessando o fósforo violentamente:

- Quando penso que aquela desavergonhada vem a minha casa!

Uma criatura que tem mais amantes que camisas, que anda pelo Dafundo em troças, que passeava nos bailes, este ano, de dominó, com um tenor! (QUEIRÓS, 1997, p. 482).

A fama de Leopoldina exaspera Jorge sobretudo porque ela pode comprometer a sua própria reputação, pois lhe preocupa o fato de a vizinhança atentar para o seu comportamento:

- Toda essa gente aí pela rua abaixo sabe quem ela é! Sabem-lhe os amantes, sabem-lhe os sítios. É a Pão e Queijo! Todo o mundo conhece a Pão e Queijo!

- Má vizinhança... - disse Sebastião.

- De tremer!

Mas então! Estava acostumado à casa, era sua, tinha-a arranjado, era uma economia...

- Se não! Não parava aqui um dia!

Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos! Qualquer bagatela, o trotar de uma tipóia, e aparecia por trás de cada vidro um par de olhos repolhudos a cocar! E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas, e fulano é indecente e fulana é bêbada... (QUEIRÓS, 1997, p. 482).

Há ainda outro elemento a ser destacado aí. Leopoldina ameaça a autoridade masculina. Nesse sentido, a personagem representa um contraponto importante às interpretações que vêm o texto queirosiano como misógino. A ironia presente nesse diálogo de Jorge com Sebastião mostra não somente a forma negativa como a moça é vista pela sociedade, mas a reação psicológica de quem é contrariado. O alvo da crítica moralista, nesse caso, não seria Leopoldina, mas o próprio Jorge. Nesse sentido, Eça moraliza a moral ao questionar os próprios fundamentos dos valores vigentes naquela sociedade.

O conselheiro Acácio representa um indivíduo totalmente afeito às conveniências sociais, um belo exemplar de cordialidade e boas maneiras. Gentilíssimo, ele não confronta outras personagens, preservando sua imagem de conciliador. Para complementar essa configuração, Eça atribui-lhe um profundo senso nacionalista e especial apego a Lisboa, o que se vê nesta conversa dele com Luísa e Basílio:

- Nasci em Lisboa, e aprecio Lisboa, minha rica senhora.

E com muita bonomia:

- Conheço porém que não é para comparar aos Parises, às Londres, às Madris...

- Decerto - fez Luísa.

O Conselheiro continuou com pompa:

- Lisboa porém tem belezas sem igual! A entrada ao que me dizem (eu nunca entrei a barra) é um panorama grandioso, rival das Constantinoplas e das Nápoles. Digno da pena de um Garrett ou de um Lamartine! Próprio para inspirar um grande engenho!... (QUEIRÓS, 1997, p. 521).

Esse senso de cortesia, essa obediência às regras da boa convivência conduzem-no em momentos estratégicos da narrativa a lapsos que denunciam seu convencionalismo. O patriotismo irrestrito, por exemplo, é posto sob suspeita quando deixa escapar críticas à administração pública:

– Grande panorama! – disse o Conselheiro com ênfase. – E encetou logo o elogio da cidade. Era uma das mais belas da Europa, decerto, e como entrada, só Constantinopla! Os estrangeiros invejavam-na imenso.

Fora outrora um grande empório, e era uma pena que a canalização fosse tão má, e a edilidade tão negligente!

– Isto devia estar na mão dos ingleses, minha rica senhora! – exclamou.

Mas arrependeu-se logo daquela frase impatriótica. Jurou que era uma maneira de dizer. Queria a independência do seu país; morreria por ela, se fosse necessário; nem ingleses nem castelhanos!... Só nós, minha senhora! – E acrescentou com uma voz respeitosa: – E Deus! (QUEIRÓS, 1997, p. 613-614).

Guiada pela conveniência, a personagem logo percebe que a declaração sobre a possibilidade da administração inglesa na cidade destoa de sua postura nacionalista e a corrige. Acácio é condicionado pelas experiências em sociedade. Somente em pouquíssimas cenas percebe-se nele alguma espontaneidade nos gestos e nas falas. Seu envolvimento com Adelaide acentua a artificialidade da sua atuação social ou ainda a necessidade de um expediente para manter seu equilíbrio psíquico pelo extravasamento da energia sexual. Mais do que qualquer outra figura humana no romance, ele mostra ao leitor os termos das relações sociais mantidas por intermédio da vivência em cidades como Lisboa. Nesse sentido, pode-se dizer que um dos princípios que regem a constituição dessa personagem é a ironia, sobretudo se a percebermos como o discurso duplo que denuncia as variantes de regras que conduzem uma sociedade (HAMON, 1996). O alvo desse discurso talvez seja o papel de cidadão civilizado¹⁹ incorporado pelo conselheiro. A auto-imagem que ele assume em sociedade reflete uma visão do que

¹⁹ Esse entendimento do termo civilizado aparece em Norbert Elias(1994) quando “civilização” associa-se a “polidez”: Conceitos como *politesse* ou *civilité* tinham, antes de formado e firmado o conceito *civilisation*, praticamente a mesma função que este último: expressar a auto-imagem da classe alta europeia em comparação com outras, que seus membros consideravam mais simples ao mais primitivos, e ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos (ELIAS, 1994, p. 54,55).

parece ser o caráter nacional. Assim, a boa vontade e o altruísmo de suas falas e gestos estariam intimamente relacionados à imagem de um Portugal também generoso e benevolente, mas com desvios de conduta a esconder.

Juliana representa legitimamente a arraia-miúda, o povo que geralmente não ocupa papéis centrais no texto queirosiano. Todo o resto das personagens são burgueses e aristocratas. Eduardo Lourenço (1992) percebe e enfatiza esse traço da personagem ao dizer que Juliana é exceção no elenco das protagonistas queirosianas. Em algum sentido, ela supre essa ausência por ter gênese e caráter determinados pelos aspectos sócio-econômicos que a lançaram em sua condição. Nesse aspecto, ela é a própria essência de realidade portuguesa justamente por pertencer a uma classe surgida dos mecanismos da ordem econômica que evidencia as disparidades sociais. Sua história confunde-se com as de tantas outras na sua posição. Pobre, feia e doente, Juliana não contou, como Luísa, com a possibilidade de um casamento para garantir sua existência. Para mulheres como ela, o trabalho doméstico era a única opção. É representativa a apresentação, feita pelo narrador, de seu histórico familiar.

Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Couceiro Tavira. Sua mãe fora engomadeira; e desde pequena tinha conhecido em casa um sujeito, a quem chamavam na vizinhança - *o fidalgo*, a quem sua mãe chamava - o sr. dr. Augusto (QUEIRÓS, 1997, p.500).

Leopoldina, Acácio e Juliana são tipos eminentemente citadinos, cujas maneiras, ações e falas não seriam possíveis em outra localização. Eles contribuem para a realização do ideário do subtítulo *Episódio doméstico*, que pressupõe um jogo cênico travado entre a existência pública e a privada que revela duas naturezas das personagens: um *ethos* compartilhado, revestido pelas conveniências sociais, e um *ethos* particular, mediado pela fluidez dos desejos reprimidos na esfera coletiva. Esse *ethos*, dado a conhecer pela enunciação, implica, segundo a perspectiva aristotélica, na construção discursiva de uma imagem frente à consideração dos interesses de uma audiência com o objetivo claro de estabelecer uma relação de confiança e de credibilidade (ARISTÓTELES, p. 49, 1998). Situado no âmbito da narrativa ficcional, esse artifício possibilita, tanto para o narrador quanto para as personagens, a aceitação da informação revelada: “Um processo apofântico que parece ser particularmente eficaz no estabelecimento do *ethos* de um discurso narrativo é a afirmação de que ‘tudo é

verdade'. Por esta afirmação, o texto pretende transferir a autoridade adquirida no discurso oratório por um orador hábil" (HALSALL, p. 1988, 268, tradução nossa)²⁰.

A crítica moralista de Eça recai sobre os próprios sistemas de valores que se configuraram a partir da possibilidade de visualização e distinção das camadas que compunham o todo social de algumas cidades europeias. Em sua obra aparecem muitas personagens que incorporam preconceitos, ignorância política e econômica, esnobismo e que representam pessoas cuja falta de caráter, bom senso e autocrítica impedem de emitirem enunciados favoráveis a si mesmas. Esses valores parecem decorrer de uma questão central e tematizadora de sua obra, o materialismo e o espiritualismo.

Eça transforma também o espaço em uma plataforma de espelhamento dos conflitos causados por esse dualismo. Muito do simbolismo presente em seus romances surge exatamente da figuração dos lugares que envolvem as personagens e da relação destes com elas. De modo que três aspectos chamam atenção nessa estratégia: a construção dos ambientes privados, onde se passam cenas decisivas para o desenvolvimento da intriga, a relação desses lugares com a cidade e a personificação desses espaços. No *Primo Basílio*, por exemplo, o lugar de encontro dos amantes chama-se *paraíso*, apesar de sua configuração contrastar em tudo com essa designação:

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 te aviste, desço (QUEIRÓS, 1997, p. 581).

A impressão de Luísa, no entanto, desmente Basílio. O “paraíso” a que ele se referia ficava no largo de Santa Bárbara. Luísa estava ansiosa e curiosa para conhecer o lugar; lembrava-se vagamente que ali havia casas velhas, e essa lembrança trouxe-lhe receio e certo desapontamento: preferia encontrar-se com Basílio no campo, “numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas”, onde passeariam “num silêncio poético”. Mas a casa, em realidade, nada tem de poética. O narrador, perscrutando o pensamento da personagem, adivinha-lhe as antecipações; “quem sabe como seria dentro? [...] Os que passam, vendo ali aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita” (QUEIRÓS, 1997, p. 585).

²⁰ Texto original: Un procédé apophantique qui semble particulièrement efficace pour établir l'éthos d'un discours narratif est l'affirmation que “tout y est vrai”. Par cette affirmation, le texte cherche à transférer sur ses référents l'autorité possédée dans le discours oratoire par un orateur habile (HALSALL, 1988, p. 268).

Luísa é complexa. Sua caracterização foge aos modelos de personagens planas que frequentemente atribui-se ao naturalismo, e é justamente a forma de exposição de Eça que induz a essa compreensão. O narrador está sempre a revelar os laivos de realidade e as oscilações de pensamento que mostram sua profundidade psicológica, mas por meio das descrições espaciais. A simbiose entre a personagem e o espaço nesta cena da primeira ida ao *paraíso* é tal que o leitor observa facilmente a influência do ambiente nas suas considerações não só sobre a vizinhança da casa, mas sobre o seu próprio sentimento pelo primo. Luísa ignora a decrepitude do bairro e o seu aspecto miserável para preservar sua crença no amor de Basílio. O lugar poderia ser feio por fora, mas por dentro estaria devidamente decorado com flores e ricas tapeçarias, pois ela “conhecia o gosto de Basílio – e o *Paraíso* decerto era como o romance de Paulo Féval” (QUEIRÓS, 1997, p. 585), o escritor francês, celebrizado no século XIX principalmente por seus romances de suspense, em que as ambientações inspiravam magia e mistério.

Inebriada pela ideia do encontro, Luísa passa pelo Largo de Camões e desce o Chiado. Sente-se superior pelo estado da paixão que a envolve e à medida que se aproxima do lugar sua imaginação cria inúmeras situações fantasiosas. Pela descrição de suas expectativas, a narrativa engendra o contraste necessário para ressaltar o caráter sonhador da personagem e a verdadeira natureza daquele envolvimento. Quando o carro em que estava finalmente para diante do *Paraíso*, o que se lhe afigura é um casebre de poucos encantos:

A carruagem parou ao pé duma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança (QUEIRÓS, 1997, p. 586).

Para completar a decepção de Luísa, um Basílio impaciente e ranzinza a recebe e a conduz a um quarto totalmente diferente do que ela imaginara no caminho. Era um cômodo pequeno, com as paredes forradas de papel com 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... Sobretudo uma larga fotografia, por cima do velho canapé de palhinha, fascinava-a: era um indivíduo atarracado, de aspecto hílare e alvar, com a barba em colar, o feitio de um piloto ao domingo; sentado, de calças brancas, com as pernas muito afastadas, pousava uma das mãos sobre um joelho, e a outra muito estendida assentava 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! (QUEIRÓS, 1997, p. 586).

A realidade está ali a espreitá-la e se mostra mais nitidamente ainda quando ela aproxima-se da janela e, ao olhar para a rua, depara-se com casas pobres, onde pode ver um sapateiro batendo solas a uma porta, um ramo de carqueja e um maço de cigarros pendurados num barbante à entrada de uma pequena loja e, para completar o quadro tristonho, “uma rapariga esguedelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão” (QUEIRÓS, 1997, p. 587). O ambiente esboçado na cena conduz o leitor imediatamente aos problemas de pobreza que faziam parte daquele contexto ao qual Eça aludia em seus propósitos da arte social, mas há ainda outro elemento a ser considerado nessa perspectiva: a própria realidade da personagem. A figuração da miséria revela e enfatiza o contraste entre o mundo ilusório e o mundo real que, na psicologia de Luísa, não dialogam explicitamente, mas parecem se aproximar. A imagem aí atuaria como uma forma de exteriorizar um conteúdo reprimido e negado pela personagem.

Nesse sentido, o naufrágio do barco romântico de Luísa, assinalado pelo narrador, que sarcasticamente compara-a a um mestre aventureiro que sonhou com incensos e almíscares, mas teve o iate encalhado no lodo e tapou o nariz aos cheiros dos esgotos, representa esse estado conflitante entre sonho e realidade que a perpassa. Toda essa revelação é mediada pelo espaço que simbolicamente representa todas as reações da personagem, aliando-se a ela para explicitar suas emoções e estados de ânimos. E, para ressaltar ainda mais a cumplicidade entre ela e o ambiente, o narrador introduz uma reação da natureza que reflete sua situação interna: “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” (QUEIRÓS, 1997, p. 587).

Figura 5 - Largo de Santa Bárbara, 1900.



Fonte: ANÔNIMO...1900.

Um caso semelhante é o refúgio de Carlos Eduardo e de Maria Eduarda em *Os Maias*. Assim como o envolvimento entre Luísa e Basílio, o amor de Carlos por Maria

também é proibido e precisa abrigar-se dos olhares da cidade. Uma quinta afastada de Lisboa então é comprada, e os dois amantes têm enfim um lugar para consolidar fisicamente os sentimentos que têm um pelo outro. Por alguns meses, a vida na *Toca* é perfeita, e a felicidade das personagens é pintada em um quadro absolutamente paradisíaco:

Ordinariamente ao meio dia, ao acabar de almoçar, Maria Eduarda, ouvindo rodar o trem na estrada silenciosa, vinha esperar Carlos á porta da casa, no topo dos degraus ornados de vasos e resguardados por um fresco toldo de fazenda cor de rosa. Na quinta usava sempre vestidos claros; às vezes trazia, à antiga moda espanhola, uma flor entre os cabelos; o forte e fresco ar do campo avivava com um brilho mais quente o mate ebúrneo do seu rosto; - e assim, simples e radiante, entre sol e verdura, ela deslumbrava Carlos cada dia com um encanto inesperado e maior. Cerrando o portão d'entrada, que rangia nos gonzos, Carlos sentia-se logo envolvido n'um "extraordinário conforto moral", como ele dizia, em que todo o seu ser se movia mais facilmente, fluidamente, n'uma permanente impressão de harmonia e doçura... Mas o seu primeiro beijo era para Rosa, que corria pela rua de acácias ao seu encontro, com uma onda de cabelos negros a bater-lhe os ombros, e Niniche ao lado, pulando e ladrando de alegria. Ele erguia Rosa ao colo. Maria de longe sorria-lhes, sob o toldo cor de rosa. Em redor tudo era luminoso, familiar e cheio de paz (QUEIRÓS, 1997, p.1311).

A felicidade do casal é descrita por meio desse quadro poético e repleto de imagens idealizadas, e o ambiente que os envolve reflete o temperamento sonhador que inebria os apaixonados. Carlos Eduardo e Maria Eduarda, entretanto, não conseguem permanecer incógnitos. Uma carta anônima denunciava a Castro Gomes, suposto marido de Maria Eduarda, que sua mulher era “[...] à vista de toda a Lisboa, a amante d'um rapaz muito conhecido aqui, Carlos Eduardo da Maia, que vive n'uma casa às Janelas Verdes, chamada o Ramalhete” (QUEIRÓS, 1997, p.1345). No trecho, Lisboa surge como uma personagem que insiste em interferir nos acontecimentos.

A personificação da cidade, aliás, já era evidenciada no início da trama pela manifestação da sua curiosidade por Maria Monforte:

Mas isso não o sabia o amigo Alencar. Onde a arranjava assim tão loira e bela? Quem fora a mamã? Onde estava? Quem a ensinara a embrulhar-se com aquele gesto real no seu xale de Cashmira?...
- Isso, meu Pedro, são mistérios **que jamais pode Lisboa astuta devassar** e só Deus sabe! (QUEIRÓS, 1997, p. 1008, grifo nosso).

A exuberância de Maria Monforte seduzia e afrontava ao mesmo tempo a sociedade lisboeta que Eça metonimizou numa espécie de subconsciente coletivo da cidade que mal disfarçava o fascínio pela negreira: “Nunca Maria Monforte aparecera

mais bela: tinha uma d'essas toilettes excessivas e teatrais **que ofendiam Lisboa**” (QUEIRÓS, 1997, p. 1055). E, numa espécie de despeito, a cidade procurava nela uma imperfeição para rejeitá-la ou diminuí-la, o que ocorreu quando foi descoberta a ligação de seu pai com o tráfico de escravos: “Em todo o caso **quando Lisboa descobriu** aquela legenda de sangue e negros, o entusiasmo pela Monforte calhou.” (QUEIRÓS, 1997, p. 1067, grifos nossos).

O envolvimento entre Pedro e Maria Monforte surge na narrativa cercado de complicações. As estratégias e as complicações do enredo recorrem a episódios que culminarão fatalmente na aproximação de seus filhos, Carlos e Maria. Talvez por isso seja necessário um desempenho tão incisivo da cidade na trama, que se organiza em torno dos dois casais e apresenta simetricamente as situações que os aproximam, como se Lisboa atuasse para juntá-los e para observar sardonicamente as consequências dessas uniões. Os lugares mencionados ao longo da intriga aparecem com esse sentido alcoviteiro. O Marrare, por exemplo, um dos cafés mais elegantes da Lisboa oitocentista e que encerrou suas atividades em 1866, foi reconstruído na ficção por Eça, que o transformou no local onde Pedro da Maia avista a Maria Monforte pela primeira vez:

Numa tarde, estando no Marrare, vira parar defronte, á porta de Mme. Levaillant, uma caleche azul onde vinha um velho de chapéu branco, e uma senhora loira, embrulhada num xale de Cashmira. [...] e ela voltando de vagar a cabeça olhou um momento o Marrare.

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos loiros, d'um ouro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação de mármore: e com o seu perfil grave de estatua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia - pareceu a Pedro nesses instantes alguma cousa d'imortal e superior á terra. (QUEIRÓS, 1997, p. 1053).

A cena repetir-se-á mais de vinte anos depois, desta vez no Hotel Central, quando Carlos Eduardo, em companhia do Craft, conhecerá Maria Eduarda, que passa diante dos amigos “com um passo soberano de deusa” (QUEIRÓS, 1997, p. 1377). Essa é exatamente a mesma impressão que a Monforte deixara em Pedro e em Alencar. Alfredo Campos Matos assinala não apenas a participação de Lisboa como personagem na obra de Eça de Queirós, mas mesmo o seu protagonismo. Essa vivacidade faz com que a capital portuguesa desempenhe papéis diferentes, e Matos (1997, p. 441) indica pelo menos três tipos de focalizações queirosianas da capital: a dos contos e novelas, a dos textos de natureza não literária e a dos romances realistas. Em todas essas expressões, as qualidades da cidade afiguram-se pela observação crítica de Eça. É

possível encontrar nesses relatos momentos em que Lisboa surge afrancesada, carola, mas extremamente encantadora pela exibição de seus monumentos, pelo traçado arquitetônico e pela atmosfera mágica.

Figura 6: O Marrare do polimento.



Fonte: A SEMANA... 1851.

Em praticamente todos os romances de Eça de Queirós, a cidade destaca-se, envolvendo as personagens. N'Os *Maias*, essa participação faz-se sentir desde o início

da narrativa. Em suas ruas irrompem Maria Monforte e Maria Eduarda para sequestrar os corações de Pedro e de Carlos Eduardo da Maia.

Pedro d'aí a um momento deixou o Marrare; e n'essa noite, antes de recolher, apesar da chuva fria e miúda, andou rondando uma hora, com a imaginação toda acesa, o palacete dos Vargas apagado e mudo. Depois, d'aí a duas semanas o Alencar, entrando em S. Carlos ao fim do primeiro ato do Barbeiro, ficou assombrado ao ver Pedro da Maia instalado na frisa da Monforte, á frente, ao lado de Maria, com uma camélia escarlata na casaca - igual as d'um ramo pousado no rebordo de veludo (QUEIRÓS, 1997, p. 1095).

Essas formas de figuração do espaço refletem de modo muito significativo aspectos da própria caracterização das personagens. É por isso que ele, o espaço, aparece na narrativa tanto em perspectivas de grandes amplitudes quanto em pequenos ambientes. Sua descrição revela repetidamente aspectos históricos, sociais e psicológicos. Nesse sentido, a casa, os lugares públicos, como cafés, salões de festas, teatros e áreas abertas, como ruas, praças, avenidas e boulevares influenciam as ações e os pensamentos das personagens, promovendo reações de cunho íntimo, pessoal e espontâneo ou ações condicionadas pela vigilância social.

2.2 A descrição no espaço romanesco queirosiano

Flagra-se em muitos testemunhos de Eça de Queirós a ideia de uma busca incessante pela perfeição, o que fazia dele um escritor “atacado pelo mal da forma” (CAL, 1981, p. 77). Em seus textos, essa ideia é percebida pelo emprego frequente da melhor expressão, da sonoridade da frase, da revelação sensível dos temas, do registro imagético do pitoresco e de muitos outros aspectos que inevitavelmente expressam-se pela descrição do espaço. Essa pretensão é denunciada pelo narrador de *A correspondência de Fradique Mendes*, cuja observação do poeta revela a frustração diante da limitação do verbo para mostrar a beleza.

[...] E Fradique, emocionado (porque estas questões de forma desmanchavam a sua serenidade), balbuciou que queria em prosa «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de mármoreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza — e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...» (QUEIRÓS, 1997, p. 112, 113).

“Enfim [...] uma prosa como não pode haver!” (QUEIRÓS, 1997, p. 113), conclui o narrador diante da compreensão de que a formulação encerra uma idealização

da própria forma, pois o desejo revela também a própria limitação do verbo em expressar na totalidade todas as impressões recebidas pelo espírito e conformá-las em um único gênero artístico. Essa busca, entretanto, será aplacada pela dinâmica descritiva do romancista ao usar técnicas que buscam o incessante diálogo com outras esferas de expressão, como a música e a pintura. No que se refere a esta última, há, em muitos momentos das narrativas queirosianas o entendimento de que a imagem sobressai no texto e serve de meio para revelar uma força imagética da palavra. Fradique reconhece essa possibilidade: “— Não! — gritou Fradique — uma *prosa como ainda não há!* [...] E como ainda a não há, é uma inutilidade escrever. Só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo.” (QUEIRÓS, 1997, p. 113). O problema apresentado por Fradique está relacionado às limitações da formas representação na arte. Em carta, o poeta indaga ao amigo Antero de Quental²¹:

É justamente o que sucede aos monumentos de Londres, mergulhados no nevoeiro... Tudo isto vai expresso dum modo bem hesitante e incompleto! Lá fora o sol está caindo dum céu fino e nítido, sobre o meu quintal de convento coberto de neve dura: neste ar tão puro e claro, em que as coisas tomam um relevo rígido, perdi toda a flexibilidade e fluidez da tecnologia filosófica- só me poderia exprimir por imagens recortadas à tesoura (QUEIRÓS, 1997, p. 92).

A questão, apresentada por Fradique ao amigo, mostra os problemas na observação da forma pelo artista e a limitação de seu potencial representativo. A percepção filosófica, nesse sentido, foi prejudicada em detrimento da força imagética da cena. A paisagem londrina também serve para explicitar essa condição:

Nas manhãs de nevoeiro, numa rua de Londres, há dificuldade em distinguir se a sombra densa, que ao longe se empasta, é a estátua dum herói ou o fragmento dum tapume. Uma pardacenta ilusão submerge toda a cidade — e com espanto se encontra numa taverna, quem julgara penetrar num templo. Ora para a maioria dos espíritos, uma nevoa igual flutua sobre as realidades da Vida e do Mundo. Daí vem que quase todos os seus passos são transvios, quase todos os seus juízos são enganos; e estes constantemente estão trocando o Templo e a Taverna. Raras são as visões intelectuais, bastante agudas e poderosas, para romper através da neblina e surpreender as linhas exactas, o verdadeiro contorno da Realidade (QUEIRÓS, 1997, p. 92).

Nesse quadro, a analogia, feita pelo narrador, entre o nevoeiro de Londres e a miopia intelectual de alguns indivíduos serve para evidenciar as lacunas presentes nas

²¹Fradique Mendes é considerado o primeiro poeta ficcional português, resultante da junção das personalidades de Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis.

expressões artísticas. A intervenção dos sentidos, referida por Eça e que provavelmente remete ao mito platônico, impede frequentemente a percepção dessa realidade que é tida aqui como algo ideal. O teor filosófico contido nesse fragmento ensina que há Realidade em todos os fenômenos. Diante da impossibilidade de apreendê-la no seu todo, resta a observação de seus “contornos”:

Todo o fenômeno, pois, tem, relativamente ao nosso entendimento e à sua potência de discriminar, uma Realidade — quero dizer certos caracteres, ou (para me exprimir por uma imagem, como recomenda Buffon) certos *contornos* que o limitam, o definem, lhe dão feição própria no esparso e universal conjunto, e constituem o seu *exacto, real e único* modo de ser (QUEIRÓS, 1997, p. 92).

Fradique, visto pelo narrador, que também é personagem e amigo do poeta, não é tido como alguém ordinário, cujas crenças e percepções sejam guiadas pelo gosto médio. Muito contrária a isso, sua caracterização o coloca em um patamar supra-humano, seus vinte séculos de literatura, sua visão privilegiada e sua inteligência superior o situam em uma posição de existência duvidosa dentro até mesmo da perspectiva da diegese. O exagero é intencionalmente direcionado para a demonstração da impossibilidade da expressão artística perfeita. Sobretudo, a que se prende à esfera verbal. É nesse sentido que o diálogo entre a pintura e a literatura consolida-se no texto queirosiano como modo de diminuir essa limitação, e a descrição é o recurso que possibilita a comunicação entre as duas expressões.

Uma rápida observação no papel desempenhado pela descrição na narrativa portuguesa da primeira metade do século XIX, ou pelo menos naquela praticada até 1865, quando os escritores adeptos do realismo iniciam seus trabalhos, revela essa modalidade como uma estratégia recorrente para a nova forma de estilização no texto literário. Na prática realista, essa atitude é vista por muitos como uma tentativa de isenção, de negação da subjetividade, pela pretensa omissão do narrador. Mas um olhar mais cuidadoso revela que pela descrição diz-se menos, entretanto, revela-se mais.

Flaubert abusa dessa técnica, seu horror à exposição desnecessária do subjetivismo atribui aos seus narradores a tarefa de posicionar-se pela revelação do objeto e primar por um tipo de escrita em que prevaleça a recuperação, por parte do leitor, de significados contextualizados sócio-culturalmente. É o caso do piano de Mme. Aubain, de “Um coração simples”, citado por Barthes (1972, p.35), em que a descrição do objeto e o seu posicionamento na narrativa revelam o *status* burguês daquela família,

já que o instrumento musical simbolizava, naquele momento histórico, destaque econômico e social.

O barômetro que repousava sobre o instrumento musical, no entanto, parece não exercer na narrativa nenhuma função além de promover o que Barthes chamou de efeito de real, pois não funciona como índice a nenhuma informação extradiegética. O que Barthes desconsidera em sua análise é o apressado de Flaubert à sonoridade e ao ritmo da frase, nesse sentido, a menção ao barômetro tem uma função estética. Esse pormenor evidencia a falácia do entendimento do realismo como escola que pretende fotografar o real ou transpor para a literatura eventos sem a devida estilização. Essa atitude pressupõe um conhecimento do leitor em relação às formas de exposição dos objetos na narrativa.

Figura 7 - *Un enterrement à Ornans*



Fonte: COURBET...1849-50.

Champfleury, no artigo *Le Réalisme*, de 1856, parte da análise da pintura de Courbet para expor os pontos que considera importantes para um entendimento desse estilo, tal como ele apresenta-se naquele momento. Observar, por exemplo, o modo natural como o pintor representa em seus quadros os burgueses, os camponeses, as mulheres aldeãs já seria um indício do modo simbólico de representar os costumes, as pessoas e os objetos de uma época, a partir do qual o realismo se firmaria como corrente. Esse desprendimento da idealização e o interesse por todos os espectros sociais eram também uma reação ao academicismo e ao conservadorismo que impediam a circulação de novas expressões artísticas. *"Le réalisme est, par essence, l'art*

démocratique" diria Courbet²² em 1861. Nesse sentido, pode-se dizer que ele, mais do que qualquer outro pintor de sua época, personifica o dualismo política e arte (NOCHLIN, 1991).

De acordo com Raymond Williams (2003), quando o realismo desponta como corrente artística, em meados do século XIX, há uma notória renovação no emprego do termo, que já circulava no âmbito da literatura. A antiga doutrina realista, por exemplo, tinha como fundamento a crença nas Formas e nas Ideias universais, tal como Platão as concebia. Essa vertente vigorou durante muito tempo na Inglaterra, e suas concepções, atualmente, corroboram o Idealismo. Houve realmente uma revolução no emprego da palavra até sua consolidação, nos oitocentos, como sistema ideológico artístico. Na França, a partir de 1830 e na Inglaterra, a partir de 1850, registraram-se pelo menos três sentidos antes de ele determinar um método, uma atitude artística e literária, cujo princípio é a descrição de acontecimentos reais e a busca da verdade das coisas pelo intuito de transpô-las artisticamente. Este propósito inevitavelmente recairá no âmbito da metafísica, sobretudo a partir das ideias de Platão sobre a relação entre aparência e essência. A partir dessa perspectiva, parece desenhar-se no texto de Eça uma noção de transcendental da função artística. O conceito de verossimilhança e o papel da descrição na estética destacam-se então como elementos fundamentais para o entendimento da representação estético-realista que busca uma expressão que reúna sob o signo verbal da prosa as concepções espirituais da existência que se fazem notar sobretudo pela força imagética das expressões.

Essa compreensão não foi imediata, na realidade, as propostas da escola foram, durante algum tempo, motivo de contendas. Uma das principais razões para isso foram justamente as muitas possibilidades interpretativas para o que seria "representação verossímil" (WILLIAMS, 2003 p. 274). Vista inicialmente como pretensa retrato fiel dos objetos empíricos, a arte realista se proporia representar o mundo segundo os valores correspondentes à verdade, o que já incorreria no problema da interpretação de que aludido por Champfleury (1856) já nos primeiros manifestos sobre a estética. O realismo, como muitos sistemas literários, faz uso da observação do real para transformá-lo artisticamente. A realização de seu simulacro, todavia, é conduzida pelo princípio que Kendall Walton (1990) denomina *Princípio de Realidade*; e que nas artes correspondem ao convencionalismo. O conceito de "verossimilhança", portanto,

²² Courbet *apud* SCHLESSER, Thomas. « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Revues* [En ligne], 1, 2005.

continua a ocupar um lugar central na representação, principalmente para destacar os aspectos sociais de modo menos idealizados e com direcionamento para os problemas que a estética anterior geralmente ignorava.

Mais uma vez esse problema interpõe-se nos procedimentos artísticos que se valem do real para definir seus objetos, como é o caso do realismo. Sua percepção de arte, cuja ilusão do vínculo com a realidade é a condição permanente de interpretação do mundo, conflita diretamente com a pressuposição de seu caráter documental e factual: toda representação, a despeito da objetividade de sua intenção, resulta de um filtro subjetivo de observação. Nesse sentido, o problema da verossimilhança na arte realista oitocentista sempre se formulará a partir da falaciosa objetividade da representação referencial.

Na filosofia de Platão, o conceito de mimese aparece com pelo menos duas acepções. O primeiro está associado a manifestações como a poesia, a dança e a música, estes, sobretudo, por meio de suas considerações sobre os cultos dionisíacos, e o segundo com o próprio caráter imitativo da linguagem e sua relação direta com a realidade, o que pressupõe uma atividade demiúrgica que se ocupa de representar, de modo aproximativo, o mundo das ideias. A novidade da proposição em torno da natureza do discurso sobre arte conduz Sócrates à articulação do conceito em pelo menos três perspectivas:

1. em plano ontológico, enquanto imitação de uma imitação (595a-599a);
2. pelo dado de fato de que nenhum poeta foi útil à pólis (599b-602c), mesmo porque fala de coisas das quais não tem conhecimento;
3. por fim, em plano psicológico (602c-606d), enquanto reforça a parte irracional da alma (MIGLIORI, 2011, p.17).

Esses pressupostos serão retomados e ratificados no livro X quando Platão define mimese como reprodução passiva do real afastada da verdade do mundo das ideias dois graus. Sendo cópias, os objetos artísticos. Assim pensada, a doutrina da mimética

pressupõe um procedimento de fabricação de imagens, portanto um processo em que o poeta está engajado, como produtor, e pode ser responsabilizado por isso. Resta saber quais são a natureza e o modo de funcionamento desse procedimento que, embora se assemelhe a uma *técnica*, não passa, segundo Sócrates, de *empíria*, de falsa *técnica* (MUNIZ, 2011, p. 68).

O logos humano é passível de enganos, por essa razão é tido por Platão como uma fonte de enganos. A mimese aparece então como processo intrínseco à produção

artística e por isso mesmo a arte apresenta inconvenientes à formação do homem e conseqüentemente à constituição da cidade ideal. Essa ideia aparece no livro III da República e depois é retomada no livro X para assinalar que, na pintura e na poesia, a mimese é um modo de afastamento da realidade. Sobretudo porque a imitação na arte é já a reprodução da aparência do ser, e, por estar ligada a impulsos não-cognitivos, falseia a realidade, não permitindo assim o conhecimento. A imagem, por exemplo, não possui a propriedade idêntica ao tema que imita, desviando-se do modelo consideravelmente.

O conceito aparece ainda em outros diálogos e recebe tratamentos diferentes, chegando inclusive a ter sua natureza comparada a de *pharmakon* porque somente a justa medida no uso determinar seu benefício. A tragédia desconforta, e o antídoto para esse ânimo é o “conhecimento do que as coisas são realmente” (PLATÃO *apud* DERRIDA, 1997, p. 88). Assim, a mimese relacionada ao engano e à mentira, ou ainda a elementos banais e rasteiros, é nociva. Quando associada a estilos elevados, diretamente relacionados à filosofia, desempenha papel importante na aquisição do conhecimento e assume, portanto um valor positivo.

Na *Poética* de Aristóteles, as questões relacionadas às formas de constituição da arte aparecem nos termos em que a relação entre poesia e realidade seja mediada pelo princípio da mimese. Inicialmente apresentado sob uma perspectiva que alude à imitação, este conceito torna-se complexo, segundo suas sucessivas apresentações ao longo do estudo, como um dos dois meios fundamentais para os processos representativos que subjazem à arte, sendo o outro meio, o prazer resultante da contemplação do objeto estilizado. A mimese²³ aristotélica seria o princípio regulador de todo procedimento artístico. Nesse sentido, o caráter imitativo, inicialmente atribuído a ela, não daria conta do conceito, que se expande para outros eixos semânticos, exigindo significações que admitam essa polissemia. Expressão mimética é também uma necessidade humana de capturar e expressar a natureza das coisas individuais. Para Aristóteles, mimese é o meio mais inato de conhecer:

²³ A tradução do termo *mimesis* é problemática, conforme assinala. De um modo geral as soluções para a questão transitam em torno de quatro possibilidades: “a manutenção do termo grego *mimesis*, solução de Halliwell; “processos imitativos” (“imitative processes”), de Else; “representações” (“représentations”), de Dupont-Roc e Lallot; e, simplesmente, “imitações”, de Eudoro de Souza. “Produções miméticas” é a solução proposta para fazer referência à “mimética produtiva” ou “criativa”, que se distingue da ideia de que temos representação e de imitação, assim como da *imitatio* latina, pois não se trata de reapresentação imitativa de um modelo, mas de uma técnica capaz de produzir um modo determinado de reunir, dispor ou compor os fatos ocorridos (PINHEIRO, 2015, p. 39).

[...] a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas (ARISTÓTELES, 2015, p. 57).

Essa noção apresenta a ideia de que arte e ética não se confundem inteiramente. A habilidade técnica em copiar um modelo segundo meios diferentes interferem diretamente no resultado artístico, de modo que, ao reconhecer esses princípios, o receptor reconhece também a natureza da obra de arte. O conceito de prazer, que redonda dessa ideia, apóia-se então no reconhecimento da mimese, e do modelo copiado, e das técnicas empregadas no processo. A mimese para Aristóteles é portanto uma ação mediada pela razão que visa provocar o prazer.

Se, nessas primeiras elaborações sobre a natureza da arte, o entendimento das formas representativas da realidade torna-se uma questão central é porque a arte também constitui um poderoso instrumento comunicativo, daí a preocupação de Platão em delimitar o alcance dos poetas na polis. Seu senso ético parece antecipar-se ao artístico. Nesse tipo de perspectiva, o compromisso da arte com a verdade destaca-se como princípio valorativo.

A estética realista aproxima-se desse entendimento de verossimilhança presente no conceito de mimese. Antes de mostrar os problemas dessa relação, entretanto, é importante assinalar que o realismo na Antiguidade está ligado a prerrogativas distintas das que regem o realismo moderno. No século XIX, a escola atrai o olhar da arte para o problema da imitação justamente porque sua questão central é a legitimidade das formas representativas de uma realidade menos contemplada pela escola anterior: a situação das classes sociais resultantes dos artifícios político-econômicos desenvolvidos em torno da acumulação de riquezas pela exploração do trabalho e os mecanismos que se articulam nos meios dominantes para a manutenção dessa ordem. No firme objetivo de se opor aos preceitos românticos, os realistas propõem uma observação não idealizada dessas condições sociais, aliam-se à ciência nesse propósito e assimilam o espírito crítico que domina o campo da filosofia. Tomadas como procedimentos artísticos, essas diretrizes conferem ao texto literário um caráter misto de ensaio e ficção. Quando incorporam o naturalismo, muitos romances realistas admitem uma tese de onde partem os motivos e o desfecho da intriga.

Bastante discutido no âmbito da crítica literária desde sua aparição na *Poética*, de Aristóteles, o termo *eikós*, o equivalente a “verossimilhança”, é alvo de várias

interpretações, tendo como ponto de partida a ideia de representação não somente do real, mas de suas potencialidades. Já na tradição latina medieval, “verossímil” guarda uma relação muito próxima com a ideia de verdade. Esses problemas têm sido revistos desde esse período, quando a *Poética* de Aristóteles veio a público. No século XIX, com as tentativas de aproximação entre arte e realidade, eles foram retomados no sentido de evidenciar o teor estético das narrativas que tinham como objetivo declarado reproduzir o mundo real. Nesse sentido, o valor de “real” desses textos parece se situar na esfera do comprometimento social, como é o caso da prosa de Eça de Queirós, que cria situações não factuais, mas perfeitamente possíveis, para atingir, pela arte, o propósito da denúncia.

Não é à toa que o realismo para ele tinha a feição de desenho, ou antes, de caricatura, pois seu objetivo era mostrar o que, de um modo geral, representava o espírito português. Desde a publicação d’*O crime do Padre Amaro*, Eça mantinha-se no limiar das discussões sobre as inclinações imorais da escola, justamente por intentar expor os desajustes sociais da classe burguesa e de instituições como a igreja católica. Posicionamentos como esses vincularam seu realismo a uma postura idealista, o que, durante muito tempo, restringiu a compreensão dos seus propósitos, relacionando-os à descrição de aspectos econômicos e sensuais.

O realismo peninsular tem mesmo traços distintivos bem marcantes. Também na poesia, com Antero de Quental e com Cesário Verde²⁴, o acento português deixa-se guiar pelo alto teor filosófico e histórico, no caso de Antero, e, pelo viés imagético adotado por Cesário. Neste último, aliás, é flagrante a atuação da técnica descritiva na representação poética de cenas lisboetas como um dos mais belos testemunhos da literatura em Portugal. E uma das razões para isso é justamente o uso em sua poesia de um aspecto estético encontrado na descrição, que busca exibir pelo detalhamento o realismo de cenas inspiradas na observação de cenas reais.

Cesário, assim como Eça, testemunhou o rápido desenvolvimento de Lisboa na segunda metade do século XIX, e suas implicações no comportamento de uma sociedade que se inspirava nos hábitos de outras cidades europeias, principalmente de Paris. O influxo inglês dava-se principalmente pelo viés financeiro: apesar de ligar-se à

²⁴Cesário Verde não fez parte da Geração de 70 que, em Portugal, liderou o movimento realista. Sua obra, pelo aspecto imagético com que retrata os movimentos urbanos decorrentes da industrialização e das mudanças sociais ocorridas no final do século XIX, aproxima-se, em certa medida, do programa estético e ideológico seguido por Eça de Queirós, sobretudo nos traços impressionistas que aproximam literatura e pintura.

França por via férrea e do incremento econômico de cidades como Lisboa e Porto, o mercado português era dominado pela indústria britânica. O resultado disso foi o crescimento vertiginoso das condições de pobreza e miséria e o surgimento de um cenário decadente que servirá de inspiração aos escritores da época. Seguindo os passos de Baudelaire, a obra de Cesário procura a beleza das cenas urbanas deprimentes, buscando expressá-las em todas as suas nuances sensoriais através do destaque da imagem.

Esse talento para captar as cenas prosaicas da cidade dá à poesia de Cesário um valor plástico que a aproxima da pintura. Há em textos como “O sentimento de um Ocidental”, uma sensibilidade pictórica que confere à palavra uma força imagética capaz de suscitar a percepção dos versos como verdadeiras pinturas. Esses registros impressionistas muitas vezes deixam transparecer, pelo delicado jogo de luzes que transformam o objeto, a sobreposição entre o plano do real e o plano da percepção artística. O poema, nesse sentido, é composto por uma profusão de cenas urbanas que chamam a atenção por sua casualidade e pela tematização de elementos modernizantes como a iluminação pública e o cotidiano dos trabalhadores. A modernidade parece mesmo desempenhar um papel importante nessa característica estética que aproxima a literatura da pintura no final do século XIX. Cesário captou com precisão os lugares e os tipos humanos lisboetas. A proximidade de sua poesia com a prosa queirosiana está justamente nessa percepção ultra-realista de que fala Leyla Perrone-Moisés (2000).

A fusão entre palavras e imagens nos procedimentos literários não foi uma novidade do século XIX. Na Antiguidade, o verso de Horácio ‘ut pictura poesis [...]’ (HORÁCIO *apud* HANSEN, 2006, p. 116) já denuncia essa relação e mostrava o processo de ressignificação a que a retomada metafórica de uma imagem em um texto escrito representava. Estabelece-se assim um emprego da imagem que a tradição retórica aristotélica reconhece como sinédoque argumentativa (HANSEN, 2006). Na *Arte poética*, de onde foi tirado o fragmento, o conceito de mimese aparece como um princípio de composição artística que deve manter a similaridade com as leis da natureza. Admite, entretanto, que essa relação nem sempre se dá em tons facilmente reconhecidos pelo ouvinte, visto que nem todos os relatos de uma fábula devem ser observados como objetos oriundos da realidade.

A qualidade maior do poeta reside, segundo essa perspectiva, na habilidade em misturar o útil e o agradável na proporção favorável ao deleite e ao aprendizado do leitor.

O verso de Horácio converteu-se no século XVI em dogma para os artistas da Renascença, principalmente por guardar os princípios norteadores do procedimento literário que adotaram a seriedade, a clareza e a verossimilhança como regra DE composição. A relação entre literatura e arte pictórica aí estabelecida preconiza o uso da descrição como o meio eficaz para garantir esse diálogo. A despeito das polêmicas resultantes dessa aproximação, há de se observar que pintura e literatura são manifestações distintas e que cada uma possui seus meios de expressão. É nesse sentido que a *ekphrasis* converte-se então em elemento chave para as formas representativas que têm por objetivo a reprodução imagética por meio das palavras, pois, como assinala Philippe Hamon (1991), ela está relacionada ao processo de descrição artística em que é verificada uma importante tradição retórica. É também na Renascença que a preocupação com o espírito moralizante da arte trilha novos caminhos, daí o *ut pictura poesis* converter-se em princípio unificador de preceitos retóricos como ensinar, agradar e persuadir.

A preocupação dos realistas em criar a ilusão da realidade transposta para a arte, em captar suas principais características e simular suas verdades faz da descrição uma de suas principais estratégias. Mas apesar de haver um mesmo desígnio para a ação de descrever, podem-se observar muitos procedimentos descritivos diferentes. Os tipos presentes no romance romântico, por exemplo, tendem, de um modo geral, a se constituir em favorecimento das condições de credibilidade do relato. Os detalhes dos ambientes, suas semelhanças com objetos próximos à vivência dos leitores imprimiam o caráter de verossimilhança muitas vezes exigido pelo público das primeiras experiências romanescas. Descrever, nesse caso, significa revelar detalhes íntimos, compartilhar informações com o leitor de modo a promover a imitação de uma experiência intersubjetiva.

A percepção da descrição como modo de composição limitado e sem expressão argumentativa e sua conseqüente autonomia em relação ao processo narrativo talvez possam ser consideradas causas para o seu entendimento como um fenômeno que se prende a uma postura ideologicamente neutra. O que também ocasionou a consideração de uma oposição entre descrever e narrar como procedimentos que implicam respectivamente em observar e participar, como quer Lukács²⁵ (1965, p.49). Descrever,

²⁵Nos estudos literários que aproximam a literatura da crítica social, como os empreendidos por Lukács em *Narrar ou descrever*, a descrição é vista como método acessório cuja relevância consiste na

entretanto, é um modo representativo da linguagem que possui muitos recursos expressivos, de modo a possibilitar, implicitamente, certos posicionamentos ideológicos, determinados direcionamentos estéticos e ainda constituir uma importante técnica argumentativa.

Tradicionalmente, a descrição, durante muito tempo, teve sua função estética reconhecida na cultura ocidental. Suas origens remontam ao epidítico, gênero que, não raro, na Antiguidade, juntava-se ao discurso judiciário e ao político, para causar admiração no auditório. A neo-retórica alexandrina, situada no século II, d.C, acolhe com entusiasmo o *ekphrasis* (BARTHES, 1972, p.38). Considerada a figura relativa ao processo de descrição, a *ekphrasis*, na narrativa, tem o propósito de reconstituir as impressões causadas pela imagem construída através das palavras. Seu processo de evidenciação do objeto não se opõe, na visão clássica, ao ato de narrar²⁶, mas faz parte constitutiva deste. É pela analogia à pintura que melhor se entende o emprego destas descrições, cujo objetivo estético maior é incutir no leitor a força imagética de uma cena ou de uma ideia.

Ruth Webb (2009, p. 01) assinala que *ekphrasis* era ensinada aos estudantes de retórica nas escolas gregas do Império Romano como “Um discurso que traz o tema vivamente perante os olhos”. Para a crítica literária moderna, o diálogo entre linguagem verbal e artes visuais é uma condição indissociável do conceito. De modo que formulações como “a descrição poética de uma obra de arte pictorial ou escultural”, “o verbal representação de representação visual 'ou' palavras sobre uma imagem”²⁷ (WEBB, 2009, p. 01) destacam-se nas conceituações.

Ainda de acordo com os estudos de Webb (2009), pode-se observar pelo menos quatro tipos de usos distintos da *ekphrasis*: “O primeiro é uma transliteração simples do grego: *ekphrasis* (ou seus equivalentes em outras línguas europeias) é usado nos mesmos contextos e dos mesmos textos como o termo grego antigo”²⁸ (WEBB, 2009, p. 6, tradução nossa). No segundo, o termo é empregado a partir daqueles exemplos

estilização formal em detrimento da valorização humana (LUCKÁCS, 1965, p.49) Essa perspectiva entende a arte a partir de sua força representativa do caráter humano e de suas implicações sociais.

²⁶“Hoje opomos descrição e narração, hierarquizando a descrição na posição subalterna de luxo analógico, quando a definimos como encadeamento metonímico ou somatória de aspectos justapostos sem relações de antecedente-consequente e causa-efeito” (HANSEN, 2006, p. 89).

²⁷ Texto original: ‘the poetic description of a pictorial or sculptural work of art’, ‘the verbal representation of visual representation’ or ‘words about an image’ (WEBB, 2009, p. 01).

²⁸ Texto original: The first is a simple transliteration from the Greek: *ekphrasis* (or its equivalents in other European languages) is used in the same contexts and of the same texts as the ancient Greek term. In the second, the term is used of those ancient examples of *ekphrasis* that happen to describe works of art (and/ or architecture) (WEBB, 2009, p. 06).

antigos de *ekphrasis* que objetivam descrever obras de arte ou de arquitetura, o terceiro uso inclui qualquer texto antigo sobre a arte e pode ser exemplificado com as menções ao escudo de Aquiles e com as descrições de obras de arte da epopeia e do drama. O quarto sentido é o mais abrangente e se ampara na expressão ‘palavras sobre arte’. Nas palavras de Webb, ele é “concebido como abarcamento de textos de qualquer gênero de qualquer cultura ou período de história (muitas vezes apelando para o Homérico Escudo de Aquiles como a *ur-ekphrasis* inescapável)”²⁹ (WEBB, 2009, p. 6, tradução nossa). Essas formas não se excluem necessariamente, mas se deve atentar para o fato de o emprego da definição clássica privilegiar o impacto nos ouvintes, e a moderna direcionar o modo descritivo para a linguagem que retoma a obra de arte para acentuar seus temas mais expressivos.

É conhecida a interpretação feita por John Ruskin do quadro de Joseph Mallord William Turner: *Slavers throwing overboard the dead and dying-typhon coming on*, ou simplesmente *The slave ship*, como é mais conhecido, de 1840. No volume 1 de seu *Modern Painters*, Ruskin descreve, em modo ekphrástico, a paisagem da pintura de modo a ressaltar não apenas suas características pictóricas, mas o conjunto de impressões que elas suscitam. Primeiro aponta as fortes combinações das cores:

Nos nossos próprios mares, as sombras aparentes são vistas constantemente lançadas em púrpura e azul, sobre pálido verde. Essas não são nenhuma sombras, mas a pura reflexão do céu escuro ou azul acima, visto no espaço sombreado, recusado pela cor local do mar nos espaços ensolarados, e tornado mais ou menos purpúrea pela oposição do vívido verde (RUSKIN, 1903, p.505, tradução nossa).³⁰

Para depois interpretar seus valores argumentativos a partir da complexidade originada pelo efeito da cooperação entre esses elementos:

Púrpuras e azuis, as misteriosas sombras das ondas ocas são lançadas sobre a névoa da noite, que se forma fria e baixa, avançando como a sombra da morte sobre o barco culpado que se debate entre os reflexos do mar, seus finos mastros escritos no céu em linhas de sangue, cingido pela condenação naquele tom medroso que assina o céu com o horror, e mistura sua inundação ardente com a luz do sol, e, projeta para longe desolada queda das ondas sepulcrais, avermelhando o mar multitudinal (RUSKIN, 1903, p. 572, tradução nossa).³¹

²⁹ Texto original: The term is used in the far broader ‘words about art’, conceived as encompassing texts of any genre from any culture or period of history (though very often appealing to the Homeric Shield of Achilles as the inescapable *ur-ekphrasis*) (WEBB, 2009, p. 06).

³⁰ Texto original: On our own seas, seeming shadows are seen constantly cast in purple and blue, upon pale green. These are no shadows, but the pure reflection of dark or blue sky above, seen in the shadowed space, refused by the local color of the sea in the sunlit spaces, and turned more or less purple by the opposition of the vivid green (RUSKIN, 1903, p.505).

³¹ Texto original: Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labours

O título do quadro que inspira a *ekphrasis* é um dos elementos que direciona a interpretação feita pelo crítico inglês. *O navio de escravos* atrai todas as temáticas relacionadas aos horrores que se passavam a bordo de embarcações como a que a pintura simboliza. A descrição retoma a força das imagens para reproduzir por palavras as sensações e os sentimentos que elas podem suscitar. Os contrastes entre as cores e o jogo de movimentações que transformam a paisagem criam uma atmosfera selvagem, violenta e triste, o que se atesta pela marcação firme dos substantivos morte e sangue. Além disso, Ruskin introduz, na verbalização da cena, qualificadores que definem um posicionamento muito claro sobre o tema do tráfico escravista. Exemplo disso é a adjetivação que demarca uma atmosfera sombria e negativa do ambiente retratado, tais como *misteriosas sombras, forma fria e baixa, desolada queda, ondas sepulcrais*, e marcadores argumentativos como *barco culpado* e *tom medroso*. Todo o sentido horrífico da situação exposta na descrição é arrematado com a citação de *McBeth*, texto de Shakespeare em que a criminalidade e a culpa são ostensivamente dramatizadas.

amidst the lightening of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea (RUSKIN, 1903, p. 572).

Figura 8 – *The Slave ship*



Fonte: TURNER...1840.

As imagens correspondentes à representação do espaço da cidade, por exemplo, em muitos momentos, atendem a essa prerrogativa. N’*O primo Basílio*, a cena final em que Basílio refere-se indiferentemente à morte de Luísa transcorre exatamente em uma via pública, de modo a salientar, pela descrição do lugar, o descaso da personagem em relação ao destino trágico da prima amante. O ambiente aí reflete não só a insensibilidade de Basílio, mas reforça um ponto de vista defendido no transcorrer da narrativa de que criaturas como Luísa, de temperamento moldados pela percepção romântica da vida, são inviáveis e seu desaparecimento em nada afeta a existência dos que não se identificam com ele:

Ao descer a Rua do Alecrim, Basílio viu o Visconde Reinaldo à porta do Hotel Street. Mandou parar o Pintéus, e saltando do cupé:

- Sabes?
- O quê?
- Minha prima morreu.

O Visconde Reinaldo murmurou polidamente:

- Coitada!...

E foram descendo a rua, de braço dado, até ao Aterro. O dia estava glorioso; um friozinho subtil errava; no ar luminoso, leve, trespassado de sol, as casas, os galhos das árvores, os mastros das faluas, as

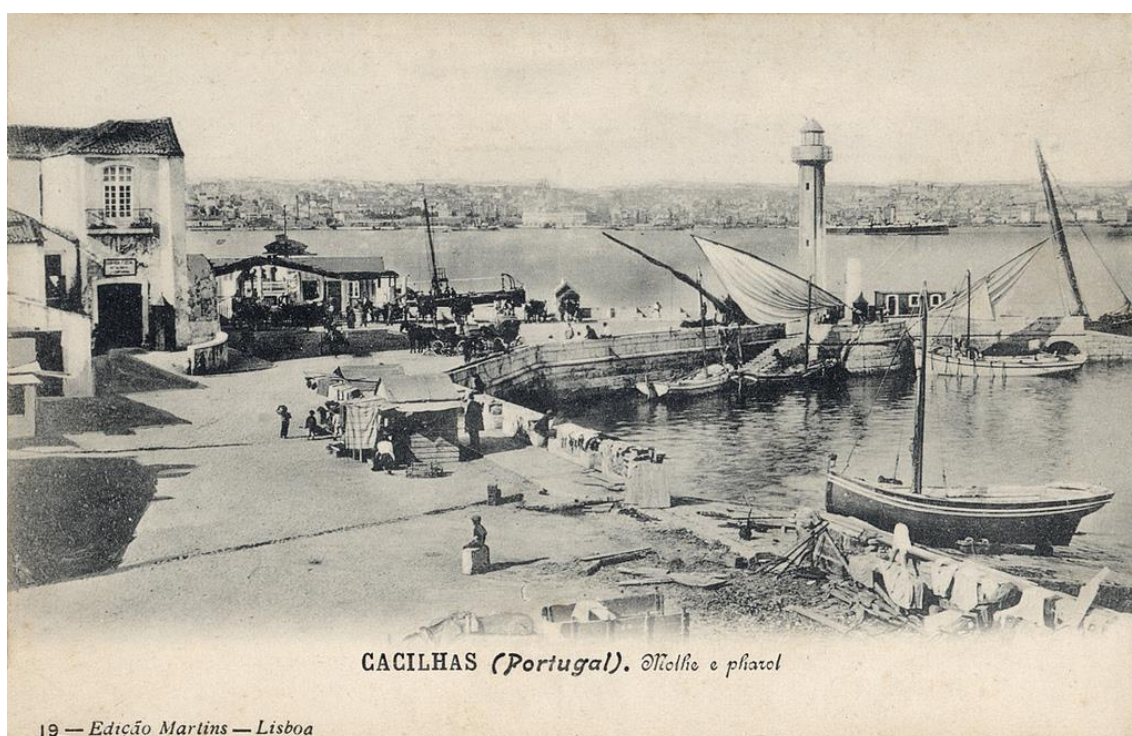
mastreações dos navios tinham uma nitidez muito desenhada; os sons sobressaíam com uma tonalidade cantada e alegre; o rio reluzia como um metal azul; o vapor de Cacilhas ia soltando rolos de fumo que tomavam a cor do leite; e ao fundo as colinas faziam na pulverização da luz uma sombra azulada, onde as casarias caiadas rebrilhavam.

E os dois, passeando devagar, iam falando de Luísa.

O Visconde Reinaldo, delicado, lamentava a pobre senhora, coitada, que se tinha deixado morrer por um tempo tão lindo! - Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda... (QUEIRÓS, 1997, p. 765).

Os termos alegres e positivos em que o dia é descrito aí, a harmonia entre a natureza e as casas contrastam gradativamente com o cenário que se figura a partir da menção das embarcações e do vapor de Cacilhas³². Essa conjunção de perspectivas, uma luminosa, vibrante e outra turva e enevoada marca ainda a visão da influência negativa desse desenvolvimento de fundo materialista que se aproxima da cidade para determinar no caráter dos seus moradores a influência que Eça reproduziu em sua obra, pois tudo o que daí resulta interfere na relação das personagens com as coisas.

Figura 9 - Cacilhas



Fonte: DELCAMPE...c. 1900.

Um breve histórico da descrição revela uma associação à velha retórica. Estando, originalmente, relacionada ao discurso *d'apparat*, a *ekphrasis* é um recurso

³² Antiga freguesia situada em Almada, região metropolitana de Lisboa onde se estabeleceu no século XIX um pólo industrial de tecelagem, de indústria naval e de moagem e de cortiça.

cuja finalidade é a descrição elogiosa de pessoas, lugares ou momentos especiais. Além de aparecer no ambiente discursivo retórico, ela também é observada na poesia. O exemplo mais remoto é a descrição do escudo de Aquiles nos 130 versos da *Ilíada* de Homero. A descrição, nesses casos, é empregada para representar objetos cuja riqueza de detalhes e preciosidade dos materiais configuram-se de modo igualmente exuberante. O poeta, por meio do domínio dos artifícios estilísticos e do vocabulário especializado, evidencia as possibilidades artísticas da linguagem.

Na Modernidade, essa função ornamental dá lugar a um sentido técnico e realista em que o propósito de retratar objetos, pessoas e ambientes atende a interesses das mais diferentes áreas, tais como: geografia, arquitetura, zoologia, botânica, entre outras; o que parece indicar o prestígio alcançado pela descrição nos campos científicos e tecnológicos. Na literatura, a reabilitação dos meios descritivos deu-se a partir do século XVIII, quando seu caráter mais realista incorpora-se gradativamente aos gêneros literários. Ao insurgir como orientação estética, o realismo consolida essa forma como um dos princípios mais úteis às intenções objetivistas e críticas da corrente.

O desempenho da descrição no âmbito da literatura nunca foi consenso. Na realidade, nomes importantes como Paul Valéry e Stendhal declararam repúdio veemente ao seu uso, alegando como motivo principal para isso seu caráter comparativo e pouco poético. Essas contendas, entretanto, deixam entrever tanto a diversidade de posicionamentos em relação à essência e à natureza da literatura quanto o desinteresse pelas formas descritivas existentes.

Se entendermos o processo mimético do texto ficcional a partir da distribuição de elementos como objetos, lugares e personagens no enredo, poderemos estabelecer, como forma de visualizar o plano narrativo, duas perspectivas gerais: a da representação dos eventos e a da representação cenográfica. O processo de instauração desta última, no enredo, cabe à descrição. Em alguns casos, esses dois níveis são facilmente percebidos. No conto “Os dentes podres”, por exemplo, a ação se desenvolve de modo bem simples e sucinto. O relato gira em torno de um casamento em que a noiva, na noite de núpcias é surpreendida pelos dentes podres e mau cheirosos do marido:

HAVIA UM CASAMENTO. A noiva era divinamente linda; triste, séria, casta, religiosa; tinha a alma delicada e fina como a alma das virgens das lendas. Amava um rapaz, novo, forte, sério, inteligente, formoso. Ela tinha a religião da beleza, da harmonia e das árvores cheias de sol: mas o bem-amado era pobre. Velha história. Casou com um homem rico. A mãe era pobre, e tinha irmãos. Necessidades frias, mordentes. Nessa noite havia pela sala sonora grandes sedas, e

cintilações de pedrarias, e as penas dos leques coloridas e devassas (QUEIRÓS, 1996, p.1391).

A seguir há a caracterização do marido, dos últimos momentos da festa, e a apresentação física da moça: “Ela tinha uns grandes cabelos negros. Cabelos do Sul [...] Mas a rapariga tinha também uns olhos azuis de uma serenidade elegíaca” (QUEIRÓS, 1996, p.1391). A narrativa, que não é muito longa, é composta quase inteiramente por descrições que culminam com o horror da noiva diante da triste figura do esposo. Nesse conto, a descrição assume um aspecto mais dinâmico. Observe-se este outro exemplo, retirado do conto “Um poeta lírico”:

Aqui está, simplesmente, sem frases e sem ornatos, a história triste do poeta Korriscosso. De todos os poetas líricos de que tenho notícia, é este, certamente, o mais infeliz. Conheci-o em Londres, no hotel de Charing-Cross, uma madrugada regelada de dezembro. Tinha eu chegado do continente, prostrado por duas horas de Canal da Mancha... Ah! que mar! E era só uma brisa fresca de Noroeste: mas ali, no tombadilho, sob uma capa de oleado de que um marujo me tinha coberto, como se cobre um corpo morto, fustigado da neve e da vaga, oprimido por aquela treva tumultuosa que o paquete ia rompendo aos roncões e aos encontrões—parecia-me um tufão dos mares da China... (QUEIRÓS, 1996, p.1490).

Nesse conto a técnica descritiva é um tipo de *ekphrasis* que tem por objetivo promover a aproximação da audiência, no caso da literatura, o leitor, do fato apresentado. Para imprimir colorido e aprofundar as impressões do leitor, Eça emprega a *enargeia*, estratégia que, da cultura clássica ao século XIX, foi empregada como recurso retórico-ficcional justamente para reforçar determinados aspectos da narrativa. A ambientação reproduz o aspecto triste dos eventos e a caracterização melancólica do objeto a ser descrito, o poeta.

O conceito de *ekphrasis* modificou-se bastante, apresentando muitas diferenças entre os significados antigos e os significados adquiridos na Modernidade. Enquanto a visão clássica ressalta a habilidade do artista e a verossimilhança milagrosa das formas criadas por ele, na Pós-Modernidade, a ideia de verossimilhança é indeterminada (HEFFERNAN, 1991, p.301). Isso porque o objeto descrito na *ekphrasis* não está isento de conteúdo avaliativo. Na realidade, o procedimento descritivo relacionado à arte está longe de ser um processo que apenas tenta reproduzir características físicas dos objetos.

Em um trabalho em que elabora um histórico das problematizações da palavra e propõe a especificação de categorias da *ekphrasis* como “descrição”, Hansen (2006), a partir dos procedimentos miméticos em alguns romances gregos antigos, observa que a

ekphrasis não é vista aí como procedimento de mera reprodução de objetos empíricos, mas uma forma bastante complexa de apreensão destes:

O efeito expositivo da técnica e do gênero não resulta de transposição de objetos empíricos, mas de processos da abstração compositiva do engenho do filósofo, orador, poeta e prosador que, competindo com pintores, estilizam particularidades de topoi pictóricos, históricos, oratórios e poéticos de autoridades antigas por meio de operações dialéticas e retóricas também quando fazem periegeses topográficas, que hoje aparecem à leitura como se tivessem sido diretamente copiadas da referência do discurso, como as descrições da Ática do *Periegesis Hellados*, de Pausânias (HANSEN, 2006, p. 88).

Há, portanto, no procedimento de transposição da imagem para o texto escrito a visão filosófica ou artística do orador ou do poeta, o que resulta em um objeto estilizado não apenas do ponto de vista ornamental, mas argumentativo. Sua perspectiva literária permite caracterizar a *ekphrasis* a partir de sua força representacional da imagem pela escrita, promovendo a aproximação entre artes imagéticas, como a pintura e a escultura, e a literatura. Com o passar do tempo, o termo foi ganhando sentidos novos e passou a ser aplicado à análise de todos os gêneros literários, de modo que seu emprego é extremamente diversificado. De modo geral, costuma-se observá-lo sob critérios da poética clássica ou sob uma abordagem moderna. Mas, mesmo com essa distinção, o uso é corrente e indiscriminado, o traço comum que prevalece em todos esses conceitos é o reconhecimento da literalização da imagem, ou a conexão entre a representação verbal e a não verbal a partir da incorporação da descrição como forma esteticamente representativa.

Ao chegar ao domínio do pensamento latino, as ideias gregas de *ekphrasis* acabam por influenciar a noção de *descriptio* que se relaciona também aos significados de *evidentia* e de *enargeia*. A diferença entre as terminologias grega e latina está na forma de perceber a representação. A *ekphrasis* relaciona o objeto inanimado ao ato de falar e designa a ação de descrevê-lo, a *descriptio* latina aprimora a ideia descritiva e evidencia o aspecto cognitivo do termo ao associá-lo a uma imagem mental que substitui, por meio de simulações, a realidade, ou o que dela se pode apreender. A presença da imagem e sua força persuasiva destacam-se nesses procedimentos, reforçando a aproximação entre objeto e sua representação.

Na obra de Eça, a plasticidade sobressai principalmente a partir das técnicas descritivas. A aproximação com a pintura é percebida em quase todos os romances, principalmente pelo recurso do detalhamento dos objetos em que se ressaltam seus contornos, formas, volumes, cores e luminosidade. Aspectos que, segundo Liliane

Louvel (2012, p. 59), integram o conjunto de categorias que permitem estabelecer o diálogo entre literatura e pintura, sobretudo pela atribuição lexical.

As cenas citadinas conjugam o elemento humano com o elemento urbano, frequentemente relacionando-os a um aspecto sócio-cultural ou sócio-econômico. Observe-se a descrição do espaço nessa passagem de *O crime do Padre Amaro*:

Foram subindo a rua dos sobreiros, calados. O chão estava cheio de folhas secas, e, entre os troncos espaçados, muitas de hortênsias pendiam abatidas, amareladas dos chuveis; ao fundo a casa baixa, velha, de um andar só, assentava pesadamente. Ao longo da parede grandes abóboras amadureciam ao sol, e no telhado, todo negro do Inverno, esvoaçavam pombos. Por trás o laranjal formava uma massa de folhagens verde- escuras; uma nora chiava monotonamente. (QUEIRÓS, 1986, p. 173).

A descrição prepara a atmosfera para as cenas de aproximação sensual e de primeiro contato físico entre Amaro e Amélia. Os detalhes do ambiente dão impressões visuais bem objetivas, de modo a favorecer a composição da imagem a partir da definição de cores, da iluminação e de texturas cuidadosamente demarcadas. O episódio é composto por várias sequências que reproduzem o avanço da caminhada do casal até a quinta da família de Amélia. Durante o trajeto, todos os ambientes são descritos de modo a amparar espacialmente os personagens e a fornecer uma experiência imagética intensa ao leitor:

[...] Vamos nós ver a quinta... Por aqui, senhor pároco... Estavam defronte dum velho muro onde cresciam clematites. Amélia abriu uma porta verde; e por três degraus de pedra desconjuntados desceram a uma rua toldada por uma larga parreira. Junto do muro cresciam rosas de todo o ano; do outro lado, por entre os pilares de pedra que sustentavam a latada e os pés torcidos das cepas, via-se, batido de luz, com tons amarelados, um grande campo de erva; os tetos baixos do curral coberto de colmo destacavam ao longe em escuro, e desse lado um fumozinho leve e branco perdia-se no ar muito azul (QUEIRÓS, 1986, p. 173).

A riqueza de detalhes reforça as condições de verossimilhança da narrativa, estabelecendo ainda o efeito de real. Há, entretanto, nesse procedimento a consciência de um uso esteticamente orientado da descrição que remete a uma percepção sensualizada do ambiente. Não basta colocar as personagens em um percurso onde muros, degraus e um campo de erva cruzam-lhes o caminho, esses elementos vêm qualificados de modo a oferecer uma visão aprazível da cena. Nesse direcionamento reside o aspecto relacionado à *ekphrasis*: a orientação dada pelo narrador, através da descrição, ao leitor com o objetivo de informar um ponto de vista. Segundo Longino, a

imagem reproduzida na descrição, tal como prescreve a *enargeia*, perfaz o efeito de movimento que garante essa comunicação de ideias através de uma imagem transcrita, conferindo força ao discurso, entretanto, há de se considerar o tipo de racionalidade usada na imagem retórica e o utilizado na poesia. Na primeira, o objetivo do elemento pictórico é tornar o conceito claro, no segundo, o propósito é causar o espanto e a surpresa (LONGINO, 1996).

Na *enargeia*, o propósito maior da descrição é simular imagens de modo tão convincente a ponto de causar a impressão de presença do objeto. A ideia de ficção como visão dá à palavra o poder representativo da pintura. Esse recurso, utilizado na literatura, amplia significativamente sua expressividade e força argumentativa:

Só assim se entende que a *enargeia* possa ser, em última instância, uma qualidade que dá a ver o invisível, como acontece nos poemas homéricos [...], aplica-se à manifestação dos deuses, à memória e à antecipação, aos sonhos e à aparição, numa confluência óbvia com a *phantasia*, entendida já no sentido de *imaginação*, tal como Longino e Quintiliano a equacionaram (FRIAS, 2009, p. 33).

A linguagem atua nesse processo como um recurso pictórico, possibilitando que o leitor, ao perceber a força dos elementos empregados na descrição, recomponha mentalmente as características do espaço representado. Por esse recurso, alude-se ainda a aspectos que possam dar vida às formas, possibilitar que suas cores sejam vistas, seus sons sejam ouvidos, seus movimentos captados. Daí as técnicas tomadas à pintura para compor quadros imagéticos a partir da sugestão verbal. Nesta outra cena d'*O crime do padre Amaro*, ocorrida em uma praça, essas formas enchem os espaços propostos na narrativa.

[...] os homens em grupo, atravancando a rua, muito sérios, muito barbeados, de jaqueta ao ombro; as mulheres aos pares, com uma fortuna de grilhões e de corações de ouro sobre peitos peçados; nas lojas, os caixeiros azafamavam-se por trás dos balcões alastrados de lençaria e de chitas; nas tabernas apinhadas gralhava-se alto; pelo mercado, entre os sacos de farinha, os montões de louça, os cestos de broa, ia um regatear sem fim; havia multidão ao pé das tendas onde reluzem os espelinhos redondos e trasbordam os molhos de rosários; velhas faziam pregão por trás dos seus tabuleiros de cavacas; e os pobres, afreguesados à cidade, choramigavam Padre-Nossos pelas esquinas (QUEIRÓS, 1986, p. 174).

É domingo, e o episódio passa-se quando Amélia e a mãe dirigem-se para a missa na Igreja da Sé. Enquanto as duas atravessam a praça, todos esses detalhes as circundam, criando uma atmosfera em que a cidade insurge a partir da caracterização de

seus personagens mais comuns. A imagem, entretanto, não é estática, tudo se configura a partir do movimento, da vivacidade e do colorido dos objetos referidos. Não há neutralidade nesse quadro: a perspectiva escolhida por Eça para retratar as pessoas, os lugares e os objetos, destaca, além do prosaísmo, a condição desfavorecida dos pobres, a eloquência da cena se faz pela descrição e não pela argumentação discursiva.

Não é sem razão que o texto queirosiano tem inspirado o cinema e as artes plásticas com a força de suas imagens. A pintora portuguesa Paula Rego produziu uma série de quadros cujos temas saíram dos romances *A relíquia* e *O primo Basílio*.

Figura 10 – The holy land.



Fonte: REGO...2014.

Em 2014, o filme *Os Maias*, do cineasta português João Botelho, levou para as telas dos cinemas uma leitura do texto queirosiano que ressalta a sua proximidade com pintura.

Figura 11 – Os Maias 1.



Fonte: BOTELHO... 2014.

Em quase todas as cenas do filme, a cenarização é caracterizada por painéis que retratam, além dos ambientes internos, uma Lisboa em cores e traços que muito lembram as descrições de Eça.

Figura 12 – Os Maias 2.



Fonte: BOTELHO... 2014.

Há n'Os *Maias*, assim como n'O *Primo Basílio*, uma cumplicidade recorrente entre as personagens e os ambientes que se revela sobretudo por meio das descrições. O leitor pode visualizar muito nitidamente o temperamento de Afonso da Maia pelo modo como o narrador revela sua relação com os imóveis da família e com a cidade grande. Tendo estado sozinho durante a formação do neto Carlos, o patriarca vê-se agora impelido a retornar a Lisboa e deixar a quinta onde se acostumara ao recolhimento. A despeito da resistência, é possível perceber a gradativa readaptação de Afonso ao Ramalhete, sobretudo a partir do lirismo do narrador ao flagrar as impressões da personagem:

E gostava até do seu quintalejo. Não era de certo o jardim de Santa Olávia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, **o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes**, e a Venus Citeréia parecendo agora, no seu tom claro de estatua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... (QUEIRÓS, 1997, p. 1044, grifo nosso).

A *ekphrasis* atua sutilmente nessa cena como modo de atribuir humanização aos elementos da natureza que compõem o cenário, reforçando as impressões do narrador sobre a animização das árvores que se destacam no quadro. Nem tudo é satisfatoriamente apreendido por Afonso, o estreitamento das paisagens, provocado pelo surgimento dos novos prédios que viriam suprir os déficits habitacionais da cidade já eram percebidos na ficção:

O que desconsolara Afonso, ao principio, fora a vista do terraço - d'onde outrora, de certo, se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete (QUEIRÓS, 1997, p. 1045).

A descrição mostra, ao modo da pintura, um quadro cuja imagem é um consolo para Afonso em meio às paisagens cada vez mais estreitadas de Lisboa:

E, todavia, Afonso terminou por lhe descobrir um encanto íntimo. **Era como uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensa do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos d'uma pacata vida de rio:** às vezes uma vela de barco da Trafaria fugindo airosoamente á bolina; outras vezes uma galera toda em pano, entrando num favor da aragem, vagarosa, no vermelho da tarde; ou então a melancolia d'um grande paquete, descendo, fechado e preparado para a vaga, entrevisto um momento, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; ou ainda durante dias, no pó d'ouro das sextas silenciosas, o vulto negro de um couraçado inglês... E sempre ao fundo o pedaço de monte verde-negro, com um moinho parado no

alto, e duas casas brancas ao rés d'água, cheias de expressão - ora faiscantes e despedindo raios das vidraças acesas em brasa; ora tomando aos fins de tarde um ar pensativo, cobertas dos rosados tenros de poente, quase semelhantes a um rubor humano; e d'uma tristeza arrepiada nos dias de chuva, tão sós, tão brancas, como nuas, sob o tempo agreste (QUEIRÓS, 1997, p. 1045, grifo nosso).

O episódio da ida de Carlos da Maia a Sintra, para ver Maria Eduarda, está repleto de exemplificações desse estilo imagético. A cidade, reiterada diversas vezes durante a narrativa como paraíso, figura no romance como um recanto onde a natureza oferece quadros magníficos à apreciação artística. Carlos vai até lá em busca de Maria, e a expectativa de encontrá-la e estar frente a ela provoca uma espécie de fusão expressiva de imagens em que a beleza de Eduarda e a da cidade acabam por se confundir:

Carlos, no entanto, pensava no motivo que o trazia a Sintra. E realmente não sabia bem porque vinha: mas havia duas semanas que ele não avistava certa figura que tinha um passo de deusa pisando a terra, e que não encontrava o negro profundo de dois olhos que se tinham fixado nos seus: agora suponha que ela estava em Sintra, corria a Sintra. [...] Mas vinha: e era já delicioso o pensar n'ela assim por aquela estrada fora, penetrar, com essa doçura no coração, sob as belas árvores de Sintra... (QUEIRÓS, 1997, p. 1192).

Os ambientes internos também devem ser notados como estratégia para expressar a influência do espaço na exposição do ânimo da personagem:

Depois, era possível que d'aí a pouco, na velha Lawrence, ele a cruzasse de repente no corredor, roçasse talvez o seu vestido, ouvisse talvez a sua voz. Se ela lá estivesse, decerto viria jantar á sala, aquela sala que ele conhecia tão bem, que já lhe estava apetecendo tanto, com as suas pobres cortininhas de cassa, os ramos toscos sobre a mesa, e os dois grandes candeeiros de latão antigo... Ela entraria ali, com o seu belo ar claro de Diana loira; o bom Damaso, apresentaria o seu amigo Maia; aqueles olhos negros que ele vira passar de longe como duas estrelas, pousariam mais de vagar nos seus; e, muito simplesmente, á inglesa, ela estender-lhe-ia a mão... - Ora até que finalmente! exclamou Cruges, com um suspiro de alívio e respirando melhor. (QUEIRÓS, 1997, p. 1193).

Essas descrições são apenas prefigurações de Carlos, que imaginava as situações possíveis para o encontro com Maria Eduarda quando finalmente Sintra surge materializada ante os seus olhos e os do amigo Cruges.

Chegavam às primeiras casas de Sintra, havia já verduras na estrada, e batia-lhes no rosto o primeiro sopro forte e fresco da serra. E a passo, o break foi penetrando sob as árvores do Ramalhão. Com a paz das grandes sombras, envolvia-os pouco a pouco uma lenta e embaladora sussurração de ramagens, e como o difuso e vago murmúrio de águas correntes. Os muros estavam cobertos de heras e de musgos: através da folhagem, faiscavam longas flechas de sol. Um ar subtil e aveludado circulava, rescendendo ás verduras novas; aqui e além, nos

ramos mais sombrios, pássaros chilreavam de leve; e n'aquele simples bocado de estrada, todo salpicado de manchas do sol, sentia-se já, sem se ver, a religiosa solenidade dos espessos arvoredos, a frescura distante das nascentes vivas, a tristeza que cai das penedias e o repouso fidalgo das quintas de verão... Cruges respirava largamente, voluptuosamente QUEIRÓS, 1997, p. 1193).

O narrador conduz cuidadosamente o leitor por esses complexos de imagens para envolvê-lo em uma situação em que Sintra figura como o paraíso promissor aos futuros amantes. Parece mesmo um lugar irreal, cuja perfeição é aos poucos desfeita:

Eram duas horas quando os dois amigos saíram enfim do hotel, a fazer esse passeio a Seteais - que desde Lisboa tentava tanto o maestro. **Na praça, por defronte das lojas vazias e silenciosas, cães vadios dormiam ao sol: através das grades da cadeia os presos pediam esmola. Crianças, enxovalhadas e em farrapos, garotavam pelos cantos; e as melhores casas tinham ainda as janelas fechadas, continuando o seu sono de inverno, entre as árvores já verdes.** De vez em quando aparecia um bocado da serra, com a sua muralha de ameias correndo sobre as penedias, ou via-se o castelo da Pena, solitário, lá no alto. E por toda a parte o luminoso ar de abril punha a doçura do seu veludo (QUEIRÓS, 1997, p. 1199, grifo nosso).

A inserção de elementos contrastantes ao tom idílico e paradisíaco das descrições iniciais apresenta a contraposição realista ao cenário ilusório da cidade. O paralelismo das duas situações apresenta dois campos semânticos conflitantes, um relacionado ao prazer e outro ao sofrimento. A serra parece mesmo um lugar irreal, cuja perfeição é aos poucos desfeita pelo narrador numa expressão oscilante descrita por Ernesto Guerra da Cal como um movimento pendular característico do estilo queirosiano:

De um lado, a sua forte tendência para aproximar-se do demasiadamente humano, dos aspectos desagradáveis, feios, maus e ridículos da vida, deleitando-se no destaque implacável das fraquezas mais tristes do existir da espécie. Do outro lado, coexistindo com o anterior, e como que servindo de contrapeso e necessário reverso, a inclinação polarmente oposta: o desejo de evadir-se da realidade e enveredar pelo caminho da mais vaporosa e etérea fantasia, num universo de poesia e beleza absolutas. O seu estilo nos revela a estranha convivência de uma sensibilidade delicadamente lírica, aristocrática, selectiva do mundo circundante, e uma outra grossamente concreta, fortemente sensual, abeirando-se do torpe, que parece ser atraída gostosamente pelo feio e até pelo repelente da vida do homem (CAL, 1981, p. 80).

Essa oposição fica mais nítida se pensarmos em algo como miséria no paraíso. Os cães vadios, os presos a pedir esmolas e as crianças esfarrapadas, aludidos na citação anterior, misturam-se à paisagem sob uma perspectiva poética que as encobre com uma

camada de iluminação cuja percepção sinestésica confere um aspecto de verniz sobre a tela. A focalização do narrador diante desse quadro seleciona os elementos descritos de modo a transformar a cena em um complexo de significação axiológica. A narrativa direciona a atenção do leitor para um enquadramento de teor altamente persuasivo na medida em que tenta envolvê-lo e conquistar sua adesão, pois

[...] a partir de um simples enunciado descritivo, puramente denotativo, podemos inferir ameaça ou benevolência, ciúme ou generosidade, efeitos passionais que “modalizam” o questionamento do outro, ativando assim entre os interlocutores esta ou aquela paixão (BERTRAND, 2003, p. 401).

Sintra surge assim como uma obra de arte possível em que todos os elementos são contemplados, não apenas os idílicos, ternos e românticos, mas os indesejáveis e reais. O maestro Cruges tem essa impressão e, aludindo ao cenário, lamenta:

- Que pena que isto não pertença a um artista! murmurou o maestro. Só um artista saberia amar estas flores, estas árvores, estes rumores... Carlos sorriu. Os artistas, dizia ele, só amam na natureza os efeitos de linha e cor; para se interessar pelo bem-estar de uma tulipa, para cuidar de que um craveiro não safra sede, para sentir magoa de que a geada tenha queimado os primeiros rebentões das acácias - para isso só o burguês, o burguês que todas as manhãs desce ao seu quintal com um chapéu velho e um regador, e vê nas árvores e nas plantas uma outra família muda, por que ele é também responsável... (QUEIRÓS, 1997, p. 1200,1201).

Está também nessa consideração da personagem um corte lógico direcionado à perspectiva social que tira da narrativa o direcionamento exclusivo para a questão amorosa e mostra paralelamente a ela pontos da estética realista referentes ao seu modo de perceber a realidade e transfigurá-la em arte a partir de suas estratégias formais e dos temas sociais que aborda. A primeira aparece no romance sob a forma do desapontamento de Cruges ao perceber que a casa mantida perfeita em sua memória deteriorara-se com o tempo

Mas, ao chegar a Seteais, Cruges teve uma desilusão diante d'aquela vasto terreiro coberto de erva, com o palacete ao fundo, enxovalhado, de vidraças partidas, e erguendo pomposamente sobre o arco, em pleno céu, o seu grande escudo de armas. Ficara-lhe a idéia, de pequeno, que Seteais era um montão pitoresco de rochedos, dominando a profundidade de um vale; e a isto misturava-se vagamente uma recordação de luar e de guitarras... Mas aquilo que elle alli via era um desapontamento. - **A vida é feita de desapontamentos, disse Carlos. Anda para diante!** ... (QUEIRÓS, 1997, p. 1203, grifo nosso).

A impaciência de Carlos diante da inconformidade de Cruges confirma já essa guinada realista salientada pelos contrastes descritivos. Carlos, cuja gênese narrativa não permitiria extremos de sensibilidade, responde bem ao projeto do avô de criá-lo sem a influência religiosa e sentimental que arruinou o pai, Pedro da Maia. Até este momento do enredo, Carlos aparenta possuir a rigidez emocional desejada por Afonso. O realismo queirosiano, entretanto, faz uma leitura muito particular de todos esses aspectos, transformando muitas vezes os critérios ou parâmetros da corrente em constante alvo de reformulação. Daí decorrem os conflitos de Carlos entre emoção e razão que se verificarão ao decorrer da trama. É elucidativa essa afirmação da personagem, num laivo de pensamento racionalista, quando ele mesmo sente-se no limiar da decepção por não encontrar a amada nas condições desejadas. Sobretudo quando o narrador faz surgir diante dos amigos, logo depois dessa cena, um quadro em que a realidade parece suspensa:

O maestro embasbacou. No vão do arco, como dentro de uma pesada moldura de pedra, brilhava, á luz rica da tarde, um quadro maravilhoso, de uma composição quase fantástica, como a ilustração de uma bela lenda de cavalaria e de amor. Era no primeiro plano o terreiro, deserto e verdejando, todo salpicado de botões amarelos; ao fundo, o renque cerrado de antigas arvores, com hera nos troncos, fazendo ao longo da grade uma muralha de folhagem reluzente; e emergindo abruptamente d'essa copada linha de bosque assoalhado, subia no pleno resplendor do dia, destacando vigorosamente n'um relevo nítido sobre o fundo de céu azul claro, o cume airoso da serra, toda cor de violeta escura, coroada pelo castelo da Pena, romântico e solitário no alto, com o seu parque sombrio aos pés, a torre esbelta perdida no ar, e as cúpulas brilhando ao sol como se fossem feitas de ouro...(QUEIRÓS, 1997, p. 1205).

As reações de Cruges, Alencar e Carlos à visão dessa paisagem são diversas. Por meio do narrador, sabe-se que o primeiro compara-a a uma gravura de Gustave Doré, Alencar ensaia uma bela frase sobre a imaginação árabe, Carlos é o único que parece não ser afetado pela imagem, pois, impaciente, apressa o passo dos amigos. Nessa análise intradieética, a ideia de arte realista surge como meio de manifestação da natureza em todas as suas instâncias, sem limitações que restrinjam a sua atuação na narrativa. A outra percepção da forma realista liga-o diretamente com a observação dos movimentos sociais. Essa dimensão figurativa tem por objetivo aproximar em intimidade o leitor do texto, não para apaziguá-lo com o mundo do romance, mas para evidenciar contrastes deste com o “real” e fazê-lo perceber que “as vias figurativas do sentido devem ser exploradas particularmente na medida em que regem não apenas as

grandes codificações estéticas do texto literário, mas, em termos mais precisos os diferentes modos de participação e adesão na leitura” (BERTRAND, 2003, p. 404, 405).

Nas narrativas realistas, prevalece a descrição das experiências sociais em que as personagens, em geral, são inspiradas em pessoas das classes burguesas e populares. A razão para essa escolha é demarcar as solicitações e as dificuldades materiais causadas pela crescente concentração de renda que decorre do surgimento do trabalho assalariado. A estética realista propõe-se a transpor para a literatura, e para as demais artes, as complexidades dessa situação. O grande problema dessa proposta é justamente por em evidência a oposição natural entre ficção e realidade. Daí decorrem posicionamentos que se prestam a questionar os meios de representação da escola, a influência dos movimentos culturais na exposição dessa realidade, e seu estatuto de verossimilhança, tendo em vista sua natureza ficcional e artística.

O meio, como fator determinante do comportamento humano, assume então importância destacada nas manifestações do romance do século XIX. Torna-se indispensável descrever detalhadamente os ambientes de modo a atribuir-lhes uma força para além da mera materialidade, o que possibilita a percepção do espaço como uma espécie de organismo que incorpora as personagens e é incorporado por elas. A modernidade e o desenvolvimento proporcionados pelo processo civilizatório atuam de modo decisivo nessa relação, de maneira que analisar o espaço citadino em Eça de Queirós requer observar também esses movimentos.

Adotar o realismo em meados do século XIX significava, para os escritores, além de admitir todas as implicações estéticas do movimento, nomeadas e apontadas desde Champfleury, assumir uma forma de compreender profundamente seu país e pintá-lo a partir de um posicionamento crítico bem definido. E, ainda que nas artes a visão seja irrestrita, na perspectiva ideológica, é a preocupação social que direciona os posicionamentos de seus narradores e a construção de suas personagens. Colocando-se ideologicamente ao lado de Heine e de Proudhon, a obra de Eça expõe estratégias narrativas que figurativizam os problemas vindos do aparente antagonismo entre arte e pobreza, também abrigado sob a amplitude da temática matéria *versus* espírito. Por essa razão em muitos dos seus escritos, essa dicotomia aparece representada em trajetórias de personagens que encontram nas cidades as experiências que evidenciarão esse embate.

A própria atuação de Eça de Queirós como intelectual vinculado ao movimento realista em Portugal inicia-se sob o impacto de um grande acontecimento histórico que

precede e influencia as *Conferências do Casino lisbonense*: a comuna de Paris. Presenciado por Oliveira Martins, esse ato é descrito por Antero de Quental como um evento incompreensível, mas de importância extrema:

A comuna de Paris foi sublime na sua cegueira, como um elemento, uma força natural. Eu [...] admiro-a, e mal me atrevo a discuti-la. A crítica, que se aprende na escola do senso comum, deve ser posta de parte em face destas coisas gigantescas e tenebrosas por aonde a história se revela de séculos a séculos pelo seu lado mais sublime mas também mais obscuro – a fatalidade. A nossa crítica guardemo-la para as ações ordinárias e as ideias de todos os dias. Sim, guardemos a crítica para os personagens secundários e os comparsas do drama: mas quando o protagonista fatídico entra em cena, evoquemos então as potências ocultas e irresistíveis do nosso ser, forças que não discutem nem se discutem, e que só sabem dizer com uma espontaneidade fatal: isto é grande! e é eterno!... Tal se apresenta a Comuna na sua terrível majestade: fora do senso ordinário, como uma grande coisa religiosa... (QUENTAL *apud* SARAIVA, s/d, p.41).

A preocupação com as divergências de opiniões sobre a natureza do episódio foi o que evidenciou a necessidade de uma resposta e motivou a organização das *Conferências* que, segundo seus organizadores, tinham como objetivo garantir a ordem e a consciência política e social sobre os últimos eventos. A Eça coube falar sobre as artes e seu papel no contexto de uma Europa e de um Portugal com cenário político-econômico muito conturbado. Em seu discurso, assumia peremptoriamente a adesão ao realismo-naturalismo, e a justificativa estava na sua indissociabilidade das questões sociais. A razão para isso era óbvia: no realismo, a ciência deveria atuar de modo considerável na composição das personagens, com a tese da influência do meio sobre suas caracterizações morais, para mostrar suas fraquezas como modelos didáticos.

2.3 Cenas portuguesas: a figuração de Lisboa n’*O primo Basílio* e n’*Os Maias*

Os habitantes de Zenóbia, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino, não estranham sua estrutura suspensa em palafitas apesar da localização em terreno seco e árido, eles a têm como parâmetro para uma vida feliz, de modo que é totalmente inútil tentar estabelecer critérios que definam rigorosamente uma cidade como feliz ou infeliz. Considerando o exemplo de Zenóbia, dado por Calvino, as cidades não devem ser divididas a partir dessas categorias, “mas em outras duas: as que atravessam os anos e as mudanças dando forma aos desejos e as que os desejos conseguem anular ou são

anulados por ela”³³ (CALVINO, 1972, p. 16, tradução nossa). Assim aparecem as cidades nos romances de Eça de Queirós: em uma perspectiva dupla em que os desejos, pelo estímulo ou pela frustração, movem as personagens. A cidade, dessa forma, atua como organismo que atrai, aprisiona e destrói.

A observação do espaço citadino, no texto queirosiano, passa mesmo por uma formulação subjetiva que considera os elementos urbanos como atores. A caracterização da cidade, sua personalização e seus atrativos revelam uma interação que pressupõe sua participação ativa na narrativa não apenas como cenário, mas como personagem. Desde *O crime do Padre Amaro*, esses traços já são perceptíveis e revelam também a adesão aos direcionamentos realistas que têm na cidade um ambiente propício para a exploração de temas sociais de forma mais ampla e variada.

Nesse sentido, a cidade em Eça configura-se não apenas como a informação a garantir o efeito de real da narrativa, mas apresenta o espaço como um elemento entorpecente, que conquista e distrai os espíritos das personagens mais descuidadas. Assim, Lisboa atrai um Amaro sempre a observar de longe e com curiosidade seus encantos e mistérios. Ela desempenha ainda, na conquista do Padre, o mesmo papel representado por Paris na conquista de Basílio, d’*O primo Basílio*. Um dos primeiros artifícios empregados pelas personagens, para seduzir Amélia e Luísa, é relatar às suas respectivas vítimas os encantos das cidades grandes, sinônimos de ousadia, liberdade, progresso e divertimento. Cidades como Lisboa e Paris incorporam a ideia de prazer, servindo de cenário ideal aos romances realistas que têm como primeiro objetivo evidenciar aspectos relacionados à moral.

Seus encantamentos têm algo de diabólico, e a identificação de Amaro e de Basílio com o que elas têm de traiçoeiro indica ao leitor um sinal para que os trate com desconfiança. A imagem da cidade está relacionada, em muitos momentos dos dois romances, à concupiscência, tanto que, n’*O crime do Padre Amaro*, Dona Josefa Dias, irmã do cônego de Leiria³⁴, compara-a com Gomorra. A hipérbole amplia, a título de comparação, a impressão que Lisboa dava aos habitantes de outros lugares do país, sobretudo aos das províncias interioranas, onde reinava o conservadorismo religioso.

³³ Texto original: [...] ma in altre due: quelle che continuano attaverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati (CALVINO, 1972, p. 16).

³⁴ Cidade designada para Amaro atuar como pároco.

N' *O primo Basílio*, Basílio fala à Luísa de uma Paris luxuosa, onde as mulheres vestem-se com requinte, e os serviços de toda espécie são impecáveis. A moça, embevecida, deixa-se enlevar pelos atrativos das grandes cidades visitadas pelo primo. O conhecimento de Basílio de outras culturas que, segundo seu ponto de vista, ultrapassam em muito a portuguesa, fortalece uma argumentação crucial para a rendição de Luísa: o comportamento nos grandes centros guia-se pela liberdade e pelos prazeres imediatos, negar os instintos e refugiar-se no conservadorismo é manter-se no passado, atitude inadmissível para uma testemunha da segunda metade do século XIX. À moça, não interessava igualar-se ao marido, Jorge, engenheiro pacato, cujo conformismo e a falta de ambição a exasperavam.

Note-se que a visão da personagem do interior de Portugal em relação a Lisboa, como é o caso dos moradores de Leiria, é a mesma dos habitantes de Lisboa em relação a outras cidades cosmopolitas:

Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos 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! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 1986, p. 301).

O excerto mostra, na primeira parte, a natureza de Luísa que pode ser interpretada de modos diferentes: por um lado, identifica-se aí uma atitude de escapismo, tomada às leituras românticas, de quem Luísa era fã incontestemente, por outro, a denúncia do enclausuramento ao qual as mulheres daquele período eram submetidas após o casamento, o que representava, em muitos casos, uma morte social, sobretudo quando os afazeres domésticos tornavam-se a única atividade feminina. Há ainda a identificação de Jorge a Lisboa, como se ambos representassem o acanhamento, a quietude e, conseqüentemente, o conservadorismo, o que, diante da postura vanguardista de cidades como Paris, representava o atraso.

Outro aspecto dessa representação é percebido um pouco mais tarde em *Os Maias*. Aqui, a cidade é figurada também como espaço identitário, como meio que possibilita a retomada da memória para o entendimento do sentido da narrativa e das próprias personagens. Quando Carlos da Maia retorna a Lisboa, ao final do romance, depois de se auto-exilar por dez anos, reencontra os amigos, João da Ega e Alencar, que

o ajudam a lembrar sua personalidade lisboeta. Esse retorno marca ainda uma espécie de reconhecimento das belezas da cidade, testemunhada pelo narrador: “Todos três, durante um momento, pasmaram para a incomparável beleza do rio, vasto, lustroso, sereno, tão azul como o céu, esplendidamente coberto de sol”. (QUEIRÓS, 1997, p.1526). No que o poeta Alencar chama de romagem sagrada, Carlos e Ega dirigem-se para o Ramalhete. Seguem pela rua do Tesouro Velho, caminham “de braço dado, muito lentamente” (QUEIRÓS, 1997, p.1528) e uma avalanche de memórias devolve-lhes a juventude:

[...] E a surpresa do Ega, a cada nome evocado, era o curto brilho, o fim brusco de toda essa mocidade estouvada. A Lucy Gray, morta. A Conrad, morta... E a Maria Blond? Gorda, emburguezada, casada com um fabricante de velas de estearina. O polaco, o louro? Fugido, desaparecido. Mr. de Menant, esse D. Juan? Subprefeito no departamento do Doubs. E o rapaz que morava ao lado, o belga? Arruinado na Bolsa... E outros ainda, mortos, sumidos, afundados no lodo de Paris! (QUEIRÓS, 1997, p. 1528).

Depois dessas informações, é Ega quem conclui: “Pois tudo somado, menino, [...] esta nossa vidinha de Lisboa, simples, pacata, corredia, é infinitamente preferível”. (QUEIRÓS, 1997, p.1528). Com observações como essa, o retorno de Carlos Eduardo a Lisboa é marcado por uma alternância entre a valorização emotiva e sentimental da cidade e a retomada do olhar crítico dos romances anteriores:

Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade d'aquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno á estatua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O Hotel Alliance conservava o mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lagedo; batedores de chapéu á faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra á cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando.

- Isto é horrível quando se vem de fora! Exclamou Carlos. Não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...

- Todavia Lisboa faz diferença, afirmou Ega, muito sério. Oh, faz muita diferença! Há de ver a Avenida... Antes do Ramalhete vamos dar uma volta á Avenida (QUEIRÓS, 1997, p.1528).

Carlos representa o olhar vindo de fora, do quase estrangeiro que, habituado às paisagens de Paris, de Londres e de outras cidades grandes, minimiza as belezas de Lisboa, o contrapeso para esse olhar crítico está na visão protetora e caseira de Ega. Há aí a figuração, pelo discurso das personagens, da ambivalência da cidade. Buscando o equilíbrio entre as qualidades e os defeitos, Eça mostra dois pontos de vista sobre as

mesmas paisagens. O que apazigua a melancolia de Carlos diante da inalterada cidade é seu apego afetivo a ela e, à medida que revê suas ruas e seus prédios, suas memórias fazem-se presentes, lembrando-lhe seu passado e uma identidade que não pode negar.

Esse percurso feito por Carlos e por Ega é detalhado na narrativa, nele aparecem os principais pontos da cidade, e a referência a eles intercala-se com a ação:

Foram descendo o Chiado. Do outro lado os toldos das lojas estendiam no chão uma sombra forte e dentada. E Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras, com colarinhos á moda (QUEIRÓS, 1997, p.1528).

O recurso utilizado aí é o mesmo que aparecerá um pouco mais adiante. Nas duas passagens, o narrador surpreende as personagens, quando estas estão a admirar a cidade, para inserir um acontecimento novo na trama:

Carlos parara. Olhava, pasmado para as varandas extraordinárias d'um primeiro andar, recobertas como em dia de procissão, de sanefas de pano vermelho onde se entrelaçavam monogramas. E ia indagar - quando, d'entre um grupo que estacionava ao portal d'esse prédio festivo, um rapaz d'ar estouvado, com a face imberbe cheia d'espinhas carnisais, atravessou rapidamente a rua para gritar ao Ega, sufocado de riso:

- Se você for depressa ainda a encontra aí abaixo! Corra! (QUEIRÓS, 1997, p.1529-1530).

A intercalação entre a descrição da cidade, mediante a observação das personagens, e a ação marcam, nesse sentido, uma divisão de protagonismo. Lisboa não atua aí como mero cenário, mas como personagem de destaque na narrativa que vivencia suas próprias intrigas. A ideia de espaço, sobretudo pela sua representação das cenas citadinas, manifesta-se por uma visão pictórica que perpassa todo texto queirosiano e que se costura cuidadosamente ao elemento ideológico. Nesse sentido, se tomarmos Lisboa como modelo urbano, cartográfico e simbólico, no romance do escritor, perceberemos que a cidade multiplica-se, de modo que seria mais conveniente falarmos nas Lisboas de Eça.

As derradeiras produções literárias de Eça de Queirós diferenciam-se das anteriores em alguns aspectos. Publicados no final do século XIX e início do XX, textos como *A cidade e as serras*, *A correspondência de Fradique Mendes* e *A ilustre casa de Ramires* atestam um refinamento ainda maior no estilo do autor em que se percebem o tom crítico e a tradicional ironia queirosiana através de uma ótica renovada. As

temáticas sociais e as preocupações com os rumos da arte mantêm-se, mas as abordagens são outras. Da mesma forma, o tratamento do espaço diegético também recebe outra caracterização. São exatamente esses romances, escritos no momento de maturidade e tidos como um retorno a temas e ideias anteriores que parecem revelar o aspecto mais transgressor do texto queirosiano. Isso porque a maneira de escrever sofre mudanças: há uma superação, ou revisão, do modelo realista, em que são vistas as figurações dos principais temas do século XIX.

A estrutura narrativa, por seu turno, reorganiza-se pela descrição das consequências nocivas do processo civilizatório e da sua influência no comportamento das sociedades europeia e portuguesa do fim do século XIX. Essa temática, já explorada por Eça em outros momentos da sua escrita, nestes últimos textos, articula-se em torno de personagens como Jacinto, Fradique e Gonçalo, que representam também os temores trazidos pelas rápidas mudanças ocorridas neste período.

As questões sociais e todos os seus desdobramentos culturais e econômicos fazem-se presentes nesses textos, tanto quanto nos anteriores, o modo como esses traços são assinalados é que os distinguem entre si. As três personagens mencionadas têm em comum o apego à cultura e aos benefícios da civilização, o que, em determinado momento, converte-se em aversão, caracterizando uma atitude de não reconhecimento da ordem social vigente. É, sobretudo, por meio da desobediência aos modelos impostos pelo processo civilizatório e pelas demandas consumistas do final do século XIX que as personagens centrais dos romances citados podem ser reconhecidas como figuração de uma crítica a esse processo.

A intervenção ideológica é disfarçada por meio de novas estratégias estilísticas: se antes a ironia revelava objetivamente os posicionamentos valorativos, agora ela dá margens a muito mais interpretações, pois o discurso torna-se enigmático e repleto de sugestões simbólicas. Houve, nesse sentido, uma sofisticação ainda maior no uso dessas estratégias, o que se verifica principalmente na constituição das personagens. São elas que revelam as complexidades da narrativa queirosiana, e uma dessas complexidades diz respeito à mudança na sua constituição psicológica.

Gonçalo é o último dos descendentes dos Ramires, uma família mais antiga que o próprio Portugal. Seus antepassados, fidalgos e cavaleiros, participaram efetivamente do surgimento da nação portuguesa. Entre esses parentes, está o avô Tructesindo, Alferes-mor de Sancho I no século XII. Através da escrita de uma novela sobre os feitos

desse parente, Gonçalo relembra todos os heróis mortos de sua família e resgata a memória da importância de sua Casa para a construção de Portugal.

Fradique Mendes é o poeta surgido em uma narrativa que se elabora na confluência da realidade e da ficção, pois é uma espécie de homônimo coletivo que assina publicações de Eça, de Antero de Quental e de Jaime Batalha Reis, transformado em personagem por Eça na *Correspondência de Fradique Mendes*. Está na sua personalidade o peso da tradição e do conflito entre o antigo e o novo. A origem de Fradique remonta à primeira fase da escrita queirosiana, quando a influência do satanismo romântico marca sua obra. A personagem que se identifica com essa figura reconhece nela a maldição de observar a realidade sem moderação. A desesperança e o tédio são os resultados da visão crua desta realidade. Fradique corresponde a essa caracterização, sua erudição e consciência civilizatória conferem-lhe ao mesmo tempo uma visão satânica e aguçada do mundo.

O Jacinto, de *A cidade e as serras*, é personagem, assim como Gonçalo e Fradique, fruto das benesses aristocráticas. Apresenta-se sob a dependência das facilidades civilizatórias, mas os resultados dessa relação logo se revelam negativos. A “fartura” das necessidades artificiais acaba por minar seu ânimo, e Jacinto percebe, na oposição entre campo e cidade, os prejuízos dessa condição.

Essas personagens têm em comum uma trajetória vinculada à tradição e ao apego à civilização e às comodidades que ela proporciona. A despeito, entretanto, de todos os benefícios e confortos, elas, em determinado momento da narrativa, empreendem um movimento de negação a essa realidade, apresentando as contrariedades dessa forma de existência. Um meio importante de expressar esse movimento é através do espaço, todas elas estão estrategicamente localizadas em ambientes que expressam ou simbolizam as transformações pelas quais passarão ao longo da narrativa.

O desânimo de Fradique, assim como o de Jacinto, e a crise de identidade de Gonçalo resultam em atitudes desconformes aos comportamentos convencionais que, dentre outros aspectos, revelam uma fórmula diegética em que o cansaço, diante das exigências sociais, manifesta-se pelo afastamento das grandes cidades. Isso porque a concepção de civilização, ou a forma como ela é tratada por Eça, nesse último momento, perfaz uma trajetória dos valores morais no século XIX que exercem grande força sobre o comportamento em sociedade.

Advém disso uma cobrança continuamente reforçada pelos padrões estabelecidos nessa ordem e uma conseqüente internalização de um sentimento de fuga perante tais imposições. Por outro lado, a necessidade de adesão aos apelos materiais presentes na cidade provoca um inevitável sentimento de culpa naqueles que ignoraram esses padrões. Para as personagens femininas, essas imposições causaram, ao longo dos enredos, lugares relegados à marginalização e à submissão, para homens como Fradique, Jacinto e Gonçalo, o esforço em redirecionar seus interesses e valores e conformá-los às exigências sociais, por meio da adesão às instituições, como o casamento, no caso de Fradique, a política, no caso de Gonçalo, e a renúncia à cidade, realizada por Jacinto.

A dependência de Jacinto das facilidades da “civilização material, ornamental e intelectual” (QUEIRÓS, 1986, p. 1143) não foi suficiente para lhe satisfazer, assim como o conhecimento e a tradição familiar não satisfizeram Fradique Mendes e Gonçalo Ramires, respectivamente. O que poderia, nesse sentido, representar tão categoricamente a insatisfação nesse final de século XIX, além da civilização e a interpretação equivocada, feita pelo homem, de suas regalias? Tal seria o centro do problema existencial que fundamentaria ontologicamente essas personagens queirosianas?

Se procurarmos na narrativa, ações, ditos e mostras de um combate efetivo a essas diretrizes, não os acharemos com facilidade. É que realmente, a crítica queirosiana desse momento não ressoa tão direta e flagrante como nas fases anteriores. Desse modo, Fradique revela uma equanimidade que desconcertaria narradores como o d’*A Relíquia*, por exemplo. Sua apresentação como poeta satânico é, entretanto, um passo importante para a observação que havemos, leitores, de desconfiar dessa mansidão. Sua aproximação de Baudelaire, consideradas aqui as suas restrições ao poeta, explica em certo sentido o seu posicionamento em relação aos impasses civilizatórios.

Dessa forma, podemos perceber que não apenas Portugal, mas a Europa, de um modo geral, centralizava suas preocupações nos movimentos econômicos e em suas conseqüências. Isso é vislumbrado não só como forma de manutenção dos princípios sob os quais o sistema industrial equilibra-se, mas também como projeção do futuro: “É a sociedade capitalista em pleno desenvolvimento, reservando a maior parte possível dos produtos do trabalho ao aumento dos meios de produção” (BATAILLE, 1989, p. 50). Esta mesma questão, que se traduz também na discussão sobre os caminhos da arte no mundo industrializado, será abordada em boa parte da prosa realizada no século

XIX. A partir desta atitude, deparar-nos-emos com outros direcionamentos para o entendimento da civilização enquanto ameaça aos princípios morais. Nesse caso, especificamente, serão as iniquidades oriundas dos apelos materiais e provocadas pelos novos direcionamentos sócio-econômicos que definirão, em muitos aspectos, o desânimo da humanidade que servirá de tema para os romances mais importantes do final do século XIX.

A sensibilidade de Eça já alcançara essa percepção, desde seus primeiros escritos literários, e até mesmo, ou mais explicitamente os escritos jornalísticos, já manifestavam a preocupação com os problemas morais causados pelas maravilhas do mundo civilizado. E, no seu empenho em revelar o papel manipulador das instituições históricas, em obras como *A cidade e as Serras*, *A correspondência de Fradique Mendes* e *A ilustre casa de Ramires*, transforma o tom crítico, usual nas produções anteriores, combinando melancolia a uma visão irônica e nostálgica da vida.

Nos romances, esse tom é percebido principalmente em um apelo à memória e ao passado, representados, sobretudo, pelas descrições de cidades como Lisboa, cujo encanto, assim como muitas cidades europeias, está justamente em um sentido de manutenção do passado. O sentimento de renovação, de avanço, de modernização urgente que culminará com as vanguardas modernistas, entretanto, não podia ser refreado. Eça prenunciava esse desespero por mudança, o que, em muitos casos, fez-se pela negação ao passado e a qualquer forma de valorização da tradição. Para o português, não poderia haver sentença mais cruel do que essa exigência. E o que em narrativas como a de *A ilustre casa de Ramires* pode soar como um reflexo desse apego ao passado anuncia, na realidade, a grande fluidez que marca os novos tempos.

A modernização de Lisboa funciona em sua obra como uma representação metonímica do país que parece não estar, segundo o que se afigura em sua obra, no acompanhamento de modismos, de invenções tecnológicas, como o conferençofone ou o teatrofone, apresentadas por Jacinto ao amigo Zé Fernandes, mas no fortalecimento cultural e intelectual do seu povo. Esta personagem, aliás, que é também narrador, é o contraponto necessário para evidenciar o traço caricatural de Jacinto. Diante da exaltação do amigo, frente os encantamentos da cidade e da civilização, ele pondera:

Pôr uma conclusão bem natural, a idéia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem de Cidade, duma enorme Cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de armazéns servidos pôr três mil caixeiros; e de Mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de Bancos em que retine o

ouro universal; e de Fábricas fumegando com ânsia, inventando com ânsia; e de Bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, pôr baixo e pôr cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante dos ônibus, tramas, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões duma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo – o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver! (QUEIRÓS, 1997, p.482).

O narrador-personagem de *A cidade e as serras*, cuja visão crítica contrasta com o deslumbramento do amigo, observa a cidade de uma perspectiva totalmente diferente da de Jacinto, para quem a cidade e a civilização, em parte da narrativa, são as máximas expressões da humanidade: “Que criação augusta, a da Cidade! Só pôr ela, Zé Fernandes, só pôr ela, pode o homem soberbamente afirmar a sua alma!...” (QUEIRÓS, 1997, p.483). Zé Fernandes perscruta a cidade, descobrindo-lhe os aspectos desagradáveis, vai além das aparências e lhe revela os problemas sociais. Mantém-se aí a proposta estética inicial de Eça: unir arte e denúncia social. Mas a preocupação social em nenhum momento sobressai à atitude estética, isso é visto muito nitidamente nesses escritos do romancista, em que mais uma vez a crítica alia-se à visão poética para efabular não só acontecimentos referentes ao momento histórico que o país atravessava, mas o próprio ânimo da nação.

3. MACHADO DE ASSIS E O RIO DE JANEIRO

Pode-se dizer que, quando Machado de Assis envereda pela aventura romanesca, o gênero é, no Brasil, um adolescente, principalmente se considerarmos sua real materialização a partir de José de Alencar. Ainda muito influenciados pelos modelos europeus de narrativas, tanto Alencar quanto Machado inserem gradativamente em suas prosas, cada um a seu modo, as paisagens brasileiras. Diferindo-se aí os dois projetos principalmente pela amplitude geoespacial conferida à obra de Alencar, cujo peso e consciência do pioneirismo exigiram a cobertura de várias regiões nacionais. Por sua vez, Machado restringiu-se ao Rio de Janeiro, com raras incursões, quase todas a título de alusão a viagens das personagens, a outros espaços, como Goiás, Ceará, Minas Gerais e Europa, por exemplo. Isso talvez explique as transformações observadas no romance brasileiro em um curto limite de tempo.

Reconhecida a interdependência entre o homem e a atividade de narrar, resta saber em que medida essa constituição histórica e individual aparece na obra. Dizendo de outro modo: resta saber se as narrativas refletem pensamentos, ideias e comportamentos pré-existentes, e o artista, no caso da narrativa literária, só os registraria, ou se refletem posicionamentos diferenciados, imunes a esses contextos. Enquanto ser dependente das instâncias discursivas, o homem, automaticamente, inserir-se-ia, pelos registros narrativos, no âmbito historiográfico, estando, pois, de modo irreversível, dependente desses processos. Em contrapartida, a literatura dá a essas expressões um tratamento estético, conferindo-lhe um estatuto de arte que, em muitos aspectos, exige o distanciamento dos movimentos coletivos. Pensar a localização do homem em determinados lugares e a noção de identidade que advém do sentido desse reconhecimento requer essa dupla percepção que, a nosso ver, resulta da afluência do sentimento coletivo com o individual.

A literatura brinca com essa dualidade frequentemente, os signos que a constituem precisam sempre ampliar as possibilidades dos sentidos, e a narrativa é, por excelência, o terreno em que esses jogos mostram-se de modo mais evidente. Existem, assim, muitas maneiras de narrar, e a consciência de todos esses procedimentos permite a identificação do processo narrativo, dos aspectos relacionados às escolhas estéticas, da observação de posicionamentos ideológicos, tudo isso através da percepção de

elementos como a composição das personagens, as relações espaço-temporais, as intervenções do narrador.

Consubstanciada em romance, a narrativa ficcional apresenta-se em formas bem diversificadas, sendo o próprio projeto romanesco o grande responsável por essas mudanças de paradigma. Sabemos que até o final do século XVII, o gênero predominante na literatura conhecida por erudita era a poesia. A partir do século XVIII, surgem importantes narrativas que inauguram uma nova hegemonia. Com a revolução romântica, esse cenário consolida-se, e a prosa passa a retratar e a determinar gostos e costumes. O Romantismo modifica, realmente, em muitos aspectos, a percepção do homem da sua própria condição e da sua localização no mundo. Com ele, os conflitos entre as demandas materiais e as demandas morais surgem como temas e como motivos de caracterização das personagens, relevando, sobretudo, as contrariedades dos desejos físicos e as obrigações morais.

Nesse novo contexto, há uma nítida preocupação em mostrar as conquistas do homem moderno, do homem burguês, principalmente, e seu espírito libertário. Isso é especificado em relatos que problematizam as imposições sociais e a inaptidão desse homem às circunstâncias em que se encontra. É por essa razão que a cidade é o ambiente propício ao desenvolvimento do gênero. De suas ruas, de suas habitações, bares, hotéis, clubes, praças, surgem e emanam os desejos, as frustrações e as expectativas que lhe servem de temas. Daí a idealização e a fuga de uma realidade solapada pela obviedade das fraquezas morais que predominam na prosa romântica. No início do século XIX, a negação dessa realidade é, de um modo geral, a tônica da literatura.

A busca pela forma que expressará esses anseios da modernidade encontra confortável guarida no romance, gênero que, por sua natureza instável e pela flexibilidade da forma, é capaz de assimilar a rápida fluidez do tempo tecnológico. Ele surge como o ambiente perfeito para a investigação dessa atitude exploratória. Com a aceitação de mistura dos gêneros como princípio criativo apresentada pelo Romantismo, as técnicas narrativas, que já eram influenciadas pelas novelas de cavalaria, pelas narrativas do renascimento, pelas crônicas históricas, com forte apelo às imagens medievais, pela retórica e pelas estruturas dramáticas tomadas da Antiguidade, assumiram um novo caráter que permitiu o aproveitamento e a reformulação dessas informações, empregando-as muitas vezes como meio de desvendar a intimidade das personagens.

É nesse sentido que as narrativas desse período tentam reproduzir experiências biográficas. Segundo Vasconcelos (2002), títulos que começam com as expressões “A história de...”, “As memórias de...”, “As aventuras de...”, “A vida de...”, muito frequentes a partir do início dos oitocentos, indiciam a mudança temática que transforma o romance em um gênero que se ocupará principalmente da vida privada. A identificação das personagens com pessoas comuns, a revelação dos aspectos íntimos, a exposição de suas fraquezas e sentimentos e a simplificação da linguagem parecem constituir estratégias apropriadas à formalização geral do romance, constituindo um mecanismo de credibilidade para o enredo muito pertinente à instauração de verossimilhança e ao entendimento do público leitor.

No Brasil, de Manoel Antônio de Almeida a Machado de Assis, tem-se muitas formas e temas diferentes, mas a regra da exploração da vida privada mantém-se. Nesse período de instauração e consolidação do romance brasileiro, os modelos europeus atuam significativamente, daí advém o sentimento de familiaridade com as obras de escritores que chegaram ao Brasil como fonte de inspiração para os romancistas que aqui atuaram na segunda metade do século XIX. Já nesses primeiros romances, o espaço é bastante explorado, e não somente pela função descritiva e pela ambientação, mas como fator de reforço para a composição das personagens ou de demonstração de seus sentimentos.

Se observarmos romances da, assim conhecida, primeira fase de Machado de Assis, ou a fase romântica, perceberemos essa atuação. Em *Helena*, por exemplo, ele funciona como apoio às hipóteses do narrador sobre o comportamento misterioso da personagem: “Fosse influência do lugar ou simples mobilidade de espírito, Helena tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai” (ASSIS, 1962, p. 283). Também o temperamento de Estácio revela-se, por influência do espaço:

Mas viver num recanto como este, a dous passos do mato, a tantas léguas da rua do Ouvidor, isso creio que se dá com a minha índole. [...] Eu não sei o que é amar o tumulto exterior; acho que é dispersar a alma e crestar a flor dos sentimentos. Nasci para monge... e creio que também para déspota, porque estou a planear uma vida ignorada e deserta, sem consultar tuas preferências. (ASSIS, 1962a, p. 330).

O excerto está em uma carta trocada entre os supostos irmãos, nela, Estácio declara a Helena a disposição reclusa de seu caráter e utiliza para isso a contraposição entre o centro da cidade, representada aí, principalmente, pelo burburinho da Rua do

Ouvidor, e a tranquilidade da chácara onde moram, no Andaraí, lugar imune à agitação detestada por ele.

Em *A mão e a luva*, surge o recurso de apelação à natureza como reflexo dos sentimentos das personagens. No desfecho do romance, o dia seguinte ao casamento de Guiomar e de Luís Alves, o espaço, caracterizado pelos elementos da natureza, é o que expressará a felicidade da moça:

A chácara naquele dia era a mesma que nos outros, mas Guiomar achou-lhe um aspecto novo e melhor, uma como expansão divina que animava as coisas em redor dela. Toda a alma feliz é panteísta; parece-lhe que Deus lhe sorri de dentro da flor que desabrocha, do fundo da água que serpeia murmurando, e até de envolta com o cipó humilde e rústico, ou no seixo bronco e desprezado do chão. Era assim a alma de Guiomar naquela manhã. (ASSIS, 1962a, p. 266).

A comunhão entre o sentimento de Guiomar e a natureza é notória, indicando o caráter subjetivo das impressões da moça.

Nunca as árvores, as flores, a grama rasteira lhe pareceram mais vicejantes; o sentimento interno hauria aquela vida exterior, do mesmo modo que o pulmão bebia o puro ar matinal. De envolta com essas sensações comuns a toda a alma, havia ainda as que eram dela, — dela, que via ali o seu último Sol de moça solteira e contemplava por antecipação a aurora nova, o dia longo e feliz de suas férteis ambições. Neste ponto despia a sua fantasia as asas de folha agreste, com que andara a pairar no meio daquela vegetação, para envergar outras de seda e brocado, e voar sabe Deus a que sítios de grandeza humana. (ASSIS, 1962, p. 266).

Note-se que a natureza e seu potencial metafórico, para expressar o estado de espírito de Guiomar, surgem no romance como alusão à liberdade e à compensação por ela ter seguido seus impulsos ambiciosos. É assim que se estabelece a inserção de espaços não construídos pelo homem nas narrativas românticas como forma de estabelecer uma analogia com a espontaneidade dos sentimentos, configurando a harmonia entre homem e natureza reconhecida por Goethe (2008) como um dos preceitos da arte romântica.

Este momento em que o realismo insurge é também o momento de consolidação de grandes centros urbanos como metrópoles cosmopolitas. Não se observa mais na ficção literária o sentimento de escapismo e o desejo de refúgio nos ambientes interioranos porque as cidades passam a representar as possibilidades das ações. A narrativa rende-se à sedução dos grandes centros. No realismo-naturalismo, essa postura reflete um confronto: se antes a tendência à fuga e ao mascaramento da realidade dava-se como forma de expor suas mazelas, e de disfarçá-las pela ironia, agora o escritor

observa e explora detalhadamente os problemas oferecidos por essa realidade. A cidade torna-se então um elemento primordial para essa nova aptidão, possibilitando, diante da inclinação pelo esmiuçar, a exploração das questões sociais.

O realismo machadiano, no entanto, é transgressor até mesmo nessa que parece ser a condição primordial da corrente. A imaginação e a fantasia muitas vezes atravessam a perspectiva dos narradores ou das personagens, mostrando a fragilidade do conceito racionalista de real e revelando os problemas da transcrição dos fenômenos mundanos para a literatura. A narrativa de *Casmurro* é um bom exemplo disso. Nela há muitos espaços organizados a partir de uma focalização em que apenas dois sobressaem: o espaço em que o narrador está e o espaço que ele observa mentalmente. Esse arranjo faz com que uma oscilação entre memória e narração perpassa todo o romance, criando uma ideia de espaço inusitada na manifestação do gênero no Brasil até então.

O que seria de Bentinho sem a Rua de Matacavalos? Em *Dom Casmurro*, a relação emblemática entre personagem e endereço indica o valor simbólico para o fundo memorialístico da narrativa. Logo no início de seus relatos, ainda na preambulação, Bento Santiago inicia a explicação de seu livro pela referência à casa de Matacavalos como se o espaço da memória se fundisse com o espaço físico, real, transformando-os em um campo neutro em que só a escrita é a via de acesso. O velho Casmurro fala do Engenho Novo³⁵, onde construiu uma duplicata da antiga casa onde morava com a mãe e que se situava no que atualmente faz parte do centro do Rio de Janeiro, na Rua Matacavalos, hoje Riachuelo. A descrição do prédio é detalhada:

[...] Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... (ASSIS, 1962a, p. 808).

Mais do que o espaço físico, a casa no romance tem como possibilidade de representação do próprio ato da escrita. É a reconstrução dela que permite ao narrador a elaboração das memórias que fundamentarão as teses do seu romance. Por isso a descrição dos objetos revela tanto sobre as intenções desse narrador: é a observação deles que proporciona a relação entre ficção e realidade. Lembremos que realidade,

³⁵O Engenho Novo é um bairro localizado na zona Norte do Rio de Janeiro.

nesse caso, é o pretexto, também ficcional, para conduzir o leitor pela intriga que supostamente sustenta o romance: a traição de Capitu.

Na obra de Machado, de um modo geral, as ruas raramente são descritas, como se sua caracterização fosse conhecimento compartilhado. As alusões remetem o leitor imediatamente ao espaço urbano, ao burburinho da rua para, em seguida, fisgá-lo pela referência a uma personagem conhecida, como o vendedor de cocadas de *Dom Casmurro*, o vendedor de espanadores de *Memorial de Aires*. Essa relação de efemeridade traduz a percepção espacial de um narrador que, a exemplo de Sterne, evidencia sua subjetividade e, expõe orgulhosamente a intimidade com o espaço em que situa sua narrativa. É dessa forma que ao espaço objetivo é possível contrapor o espaço subjetivo, surgido no ato de escrever.

A análise da narrativa e das implicações estéticas das diretrizes do realismo na obra de Machado de Assis é, pois, o ponto de partida para este terceiro capítulo. Como delimitação desse objetivo, a focalização do trabalho será em torno dos critérios, históricos e estéticos usados por Machado para representar os espaços citadinos em sua obra romanesca, sobretudo, nos últimos escritos.

3.1 O Rio de Janeiro narrado na ficção machadiana

Olhar os espaços hoje através de ferramentas de *Internet* que possibilitam explorar ruas de cidades proporciona uma ligeira noção do que era a curiosidade do homem do século XIX, que se comprazia em vagar horas e horas pelas ruas, buscando flagrar as peculiaridades da vida pública moderna. Na literatura, essa atitude aparece em muitos textos realistas como forma de mostrar a rotina das metrópoles, constituindo um tema caro à corrente. Pela pena de Baudelaire, a figura do *flâneur*, aquele que sai a esmo, deixando-se levar pelos atrativos das ruas e avenidas, é apresentada como apêndice da modernidade, ou antes, como uma visão alternativa de suas urgências. Esse indivíduo imerso e perdido no burburinho dos grandes centros urbanos possui reações contraditórias em relação ao meio em que vive, o amor e o ódio confundem-se nele, resultando em um complexo sentimento de dependência e de repulsa aos objetos que encontra.

Narrar essas experiências foi, muitas vezes, o motivo principal dos trabalhos de Machado de Assis. Figurativizar ruas, bairros, prédios de uma cidade como o Rio de Janeiro, é também uma estratégia narrativa na ficção que surge dos embates que o homem do século XIX trava com as transformações adquiridas com a industrialização e com o desenvolvimento. Narrar as nuances dessa experiência foi, em muitas ocasiões, tema de destaque em contos e romances de Machado de Assis; tendo, esse recurso, em outros momentos, aparecido como elemento secundário. Apresentar, nesses casos, as ruas, logradouros específicos, construções típicas, principalmente, do Rio de Janeiro, é um elemento de destaque na construção ficcional desse escritor, o que também, em certo sentido, já se configura como uma tradição no romance realizado no Brasil até então. Nesse processo, o papel do narrador é fundamental para a figuração de lugares, pois é, por meio de seus posicionamentos, de suas impressões e de suas escolhas que as referências históricas e culturais muitas vezes se destacam na descrição, conduzindo o leitor a uma apreciação mais aprofundada do ambiente.

O Rio de Janeiro é uma personagem fixa na obra de Machado de Assis; desde os primeiros escritos, elaborados ainda sob o influxo romântico, suas paisagens, bairros, ruas e logradouros diversos aparecem nas narrativas como elemento fundamental para a composição das personagens. Seja pela mera referência espacial ou pela simbologia, a cidade participa da diegese machadiana sempre com algum propósito maior do que a ambientação geográfica. Muitos desses propósitos já foram revelados, e muitos outros ainda estão por se revelar.

O Rio, ou os Rios, de Machado é também uma cidade que se racionaliza, no sentido dado ao termo por Certeau (1990). Não é mais possível no início do século XX, observá-lo sem considerar os riscos dos projetos urbanísticos subordinados aos interesses políticos da República. É nesse sentido que Machado despede-se do Morro do Castelo, mostrando ao leitor, pelos olhos de Natividade e da irmã Perpétua, de *Esau e Jacó*, as peculiaridades físicas e humanas do lugar. Com efeito, Machado revela não apenas as características espaciais do local que deu origem à cidade, mas a sua aparência dinâmica, pela cantiga do pai da Cabocla, pelos comentários dos transeuntes, pelo quadro vivaz que figura para o leitor de existências prosaicas e muito reais do lugar que se revela enquanto Natividade e a irmã caminham:

A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula perguntou a um sargento: "Você quer ver que elas vão à cabocla?" E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo de

conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana. (ASSIS, 1962, p. 945).

O contraste entre Botafogo e o morro é marcado na narração pela descrição do lugar. Estratégia incomum nos romances de Machado, essa caracterização do ambiente e das cenas que o complementam preparam o leitor para uma mudança de perspectiva do narrador que objetiva inserir na estória o tom de mistério e de incerteza que envolve as predições da cabocla sobre os gêmeos e sobre sua função no enredo.

A declaração “Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés” (ASSIS, 1962a, p. 945) parece aludir também ao provável desaparecimento do lugar, o que de fato aconteceu dezesseis anos depois da publicação de *Esau e Jacó*. O morro, cujo simbolismo memoriográfico é inegável, foi arrasado na década de 1920 com o objetivo de planificação da cidade. Já nos últimos anos do Império, cogitava-se a ideia, que nunca era levada a termo devido à sua magnitude. Ao vir abaixo, o Castelo abrigava parte da população marginalizada, o que possivelmente já acontecia na época de Machado.

Figura 13 - Morro do Castelo



Fonte: GUTIERREZ...1894 c..

Quando Machado publicou seus dois últimos romances, na primeira década do século XX, o Rio de Janeiro vinha sofrendo uma série de intervenções urbanas que tinham como objetivo sua modernização. E é justamente a impressão de transitoriedade

do espaço urbano, de que fala Certeau, que vemos em muitas passagens de *Esauí e Jacó* e de *Memorial de Aires*.

A organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade (CERTEAU, 1990, p. 174).

Essa visão de Certeau reproduz, em certa medida, as impressões de Baudelaire sobre os fenômenos urbanos e sua atuação sobre a vida dos indivíduos. As transformações de que foi alvo a Paris do século XIX, a partir dos tais projetos urbanísticos, também com o objetivo de modernização da cidade, provocaram grandes impactos na vida de seus moradores, exigindo expressões que possibilitassem a comunicação desses efeitos, fosse pela moda, pelo posicionamento crítico na cidade, ou pela arte. A figura do *flâneur* é sempre associada ao ato de andar ao acaso na medida em que essa ação permite uma observação consciente da metrópole, atitude que expressa também uma resistência à velocidade e à pressa que impedem a contemplação. Sem compromisso, o caminhante detém-se nos lugares, deixando-se seduzir pelos atrativos de cada um deles em meio ao sentimento de transitoriedade.

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

A modernidade, enquanto chave de compreensão para o sentimento que medeia a captação do objeto artístico, é o sentimento que insurge dessa conduta: “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Assim percebida, essa atitude orienta a percepção dos fenômenos urbanos e exige a sua aceitação, mesmo que aparentemente se afastem da arte.

As representações simbólicas dos espaços citadinos presentes na obra de Charles Baudelaire permitem a valorização estética do elemento moderno mais proeminente: o

espaço público. O observador de Baudelaire e sua visão aprofundada das coisas, como assevera Joseph Frank (1991), dão-lhe um valor atual, ou acentuam o seu valor de tempo. O tempo aparece nessa concepção como um elemento intrínseco à categoria de espaço, pois ele permite a união com o verdadeiro mundo no qual os eventos ocorrem; e desde que o tempo é a mesma condição daquele fluxo e desta mudança, como vimos, o homem quer evitar uma condição do desequilíbrio com a natureza, os estilos não-naturalistas evitam a dimensão da profundidade e preferem o raso (FRANK, 1991, p.650).

Não é só o ato contemplativo que justifica essa atitude. Na compreensão de Certeau, o sistema geográfico possui a peculiaridade de “metamorfosar o agir em legibilidade” (CERTEAU, 1990, p. 176). Seguindo esse direcionamento, o fato de estar na cidade, e de se deixar envolver por ela por meio de uma influência mútua, implica em desmotivações para a realização do percurso. Assim, andar sem destino certo, perambular, distrair-se pela observação casual dos lugares, das pessoas, das edificações, enfim, de tudo que constitui o organismo urbano, implicaria um ato enunciativo. Caminhar pela cidade, segundo Certeau, guarda uma proximidade com a escrita. Nessa analogia, vagar, assim como verbalizar, é recompor o passado.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elevado, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (CERTEAU, 1990, p. 177).

Essa forma ampla de concepção da escrita permite entender um fenômeno importante no processo mimético: a representação se dá pela resignificação do espaço, pela sua transformação em linguagem. Assim como na construção dos enunciados linguísticos, o enunciado urbano constitui-se através das escolhas, das exclusões do enunciador. A diferença fundamental é que o usuário da cidade emprega o espaço como significante, ao passo que o enunciado linguístico usa a palavra, o verbo.

A referência às ruas, às construções, atua aí como um mediador entre realidade e ficção, conferindo ao relato um aspecto de “verdade” bastante interessante ao realismo.

A familiarização com tais indicações é um dos princípios para que o processo de construção da diegese se complete. No realismo essa técnica pretende usar elementos conhecidos, pertencentes a um universo compartilhado sócio-culturalmente para que o efeito de real seja mais intenso. Mas ela é ainda uma ilusão da verdade. Desse artifício resultam as alusões, vistas em várias obras de Machado, a logradouros específicos do Rio de Janeiro e seu entrelaçamento à trajetória das personagens.

Nos romances e nos contos de Machado, flagramos essa atitude errante. Se o hábito de caminhar pelas ruas da cidade deu ao escritor os temas e as personagens que aparecerão em sua obra, essas mesmas ruas são cúmplices de adultérios, de encontros e de desencontros amorosos, de perseguições, de implicações casuais, de armadilhas financeiras, de atropelamentos; assistiram personagens dormindo ao relento, a queda de imperadores, a ascensão de presidentes e a insurgências populares da mais diversa ordem.

E se a crítica póstuma, representada principalmente por Hemetério José dos Santos³⁶, que, logo após o desaparecimento do escritor, como lembra Brito Broca (1992), levantou suspeitas sobre os meios usados por Machado para representar a sociedade carioca e tentou negar-lhe o título de cronista do Rio, é porque talvez não tenha entendido a dinâmica da palavra em Machado. Longe de localista, sua prosa não se circunscreve à cidade, mas a toma como a possibilidade de representação do mundo. Da mesma forma, suas personagens são, a um só tempo, cariocas e tipos universais, uma vez que sua estratégia narrativa vai agregando à representação valores psicológicos da experiência humana. É a desprovincianização do Rio de Janeiro que Roberto Schwarz (2000) observa a partir da leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

3.2 Machado, o realismo, a tragédia e a cidade

Se o romantismo volta-se para a natureza e para sua força vibrante como meio de representação do ímpeto e da liberdade, o realismo traz o confinamento nos prédios e nas cidades como o elemento que confrange e obriga a personagem a viajar por espaços cada vez mais subjetivos. Principalmente, porque esses espaços são as novas formas de atualização dos sentimentos, através das referências a eles, pode-se perceber a

³⁶Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias* de 29 de novembro de 1908, Hemetério José dos Santos acusa a obra de Machado de não retratar devidamente a sociedade carioca, sobretudo, em *Quincas Borba*.

influência das coisas na vida e no pensamento das pessoas. As mudanças tecnológicas e científicas, o advento do trem, o desenvolvimento dos meios de comunicação são mais presentes nas grandes cidades, onde a vida sofre abruptas modificações. A metrópole, nesse sentido, influencia de modo radical a percepção humana, acelerando, pela multiplicidade e simultaneidade de experiências oferecidas, os fundamentos sensoriais da vida psíquica (SIMMEL, 2014, p. 223).

Machado pertence, segundo Rouanet (2004), a uma espécie de família literária, na qual se incluem Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, reconhecida por uma forma cujas principais características consistem na presença marcante do narrador, geralmente enunciado em primeira pessoa, no traço digressivo, no entrelaçamento do riso e da melancolia, e na forma subjetiva de representar o tempo e o espaço (ROUANET, 2004, p.336). Essa marcação do espaço pela impressão manifesta-se notadamente em situações de deslocamentos, quando a alusão aos lugares aparece sem contornos específicos ou descritivos. Há nessa percepção, tomada de Sterne, principalmente, a atuação do acaso e da aleatoriedade.

Pensar a cidade na literatura é também observar as formas de representação das mudanças ocorridas nas relações entre as pessoas, principalmente na sua organização em um espaço minimamente planejado, o que inevitavelmente recai em questões políticas e sociais. Nas esferas intelectuais e artísticas, o espaço é representado por associação de imagens e de símbolos que tentam, por meio de simulacros, reproduzir as experiências pertinentes a ele.

A cidade na literatura, de Richard Lehan (1998), volta-se para essa questão. Adotando como princípio norteador da pesquisa a história do urbanismo, Lehan analisa a influência de aspectos como sociedade, economia e cultura para o desenvolvimento das cidades nos últimos trezentos anos. E observa como o discurso de estéticas como a do realismo e a do naturalismo mantém uma relação de dependência com esses processos. A literatura realista, ao tomar como modelo, indivíduos situados nesse tempo e nesse espaço, tem em alta consideração a pertinência dos modelos sociais para a sua refiguração³⁷ como personagens. Observar que mecanismos psicológicos atuam em

³⁷Refiguração é um termo utilizado aqui no sentido proposto por Paul Ricoeur. Para Ricoeur, a refiguração atua a partir dos dois últimos estágios do processo mimético. Nesse momento da representação, o sentido da leitura se completa a partir da participação do leitor que recorre às suas experiências extratextuais para alcançar a significação proposta no texto. A experiência literária atua nessa relação devolvendo ao leitor uma conceituação ampliada do objeto (RICOEUR, 1994, p.123).

função das demandas intelectuais da experiência cidadina. Haverá necessidade de ironia no campo?

A observação social, tão cara aos realistas, é, como se sabe, uma expressão adotada por Machado. Esse viés, entretanto, apresenta-se pela introspecção e pela avaliação minuciosa do detalhe. Sujeitos a uma impiedosa e indiscreta investigação, suas personagens têm as personalidades constantemente revistadas para que, sobretudo, suas fraquezas e defeitos sejam expostos. A crueldade de seus narradores parece, muitas vezes, cumprir o propósito de revelar, através dessas personagens as piores faces da vida. Realidade, nesse sentido, é sinônimo de mal. Principalmente porque uma de suas estratégias favoritas consiste justamente na sugestão maliciosa das possibilidades de ação das personagens. O narrador melancolicamente sarcástico expõe pontos de vista sempre perpassados pela incongruência.

Há muitas instâncias de entendimento para o fenômeno da ironia que pode, em certa medida, servir de direcionamento interpretativo para essa postura. Na realidade, enquanto atividade espiritual infinita, como observou Vladimir Jankélévitch: “a ironia é a alegria um pouco melancólica que inspira a descoberta de uma pluralidade” (JANKÉLÉVITCH, 1964, 37). É justamente nessa amplitude de manifestações que reside a dificuldade em definir ou desvincular a ironia de outros aspectos da expressão humana. Se se busca uma compreensão pelo viés filosófico, por exemplo, encontram-se em Sócrates e Platão reflexões sobre o assunto:

A ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. A ‘ironia socrática’ pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento (BRAIT, 1996, p. 25).

A linguagem configura-se nessa acepção como o ambiente exclusivo de elaboração do processo irônico, sobretudo, se todas as suas possibilidades comunicativas forem levadas em consideração, o que caracteriza a ironia como um fenômeno cognitivo que reúne muitas dimensões do comportamento humano. Como tropo retórico, ela tende a ser percebida principalmente nos contextos literários, em que a inversão semântica atrela a ironia ao contexto verbal em detrimento do situacional (HUTCHEON, 1981) o que impede a percepção do seu alcance. Nesse sentido, pode-se entender que “em um texto que se quer irônico é necessário que o ato de leitura seja dirigido para além do texto (como unidade semântica ou sintática) a uma decodificação

da intenção avaliativa, portanto irônica, do autor” (HUTCHEON, 1981, p. 141). Vista dessa forma, a ironia se configura como um processo em que a contextualização é um fator determinante para a sua realização.

Em Machado de Assis, pode-se verificar bem essa versatilidade das construções irônicas, que se fazem perceber, como nota Lélia Parreira Duarte (2006), por artifícios relacionados também aos gestos e às maneiras das personagens. É um olhar, um movimento de canto de boca que, flagrados pelo narrador, convertem-se em asteísmo. A figura atua então como forma de focalizar uma ideia e, sobretudo quando aliada ao humor, tem a capacidade de reforçar uma crítica veladamente. É preciso, portanto, “raspar a casca do riso para ver o que há lá dentro” (ASSIS, 1968, p.82).

A ironia potencializa a percepção do fato pelo recurso da inversão, confrontando duas instâncias para centralizar o discurso na divergência entre “a Aparência e a Realidade, isto é, no conflito de dois significados dentro de uma estrutura dramática peculiar” (BRAYNER, 1979, p.100). Depois do romantismo, essa figura passa a representar um estilo, totalmente afeito à expressividade de temperamentos desajustados a certos requisitos sociais. No caso de Machado de Assis, há uma apropriação de todos esses elementos para garantir um foco privilegiado e imune de observação do mundo. Dessa localização, entretanto, seus narradores aprofundam a visão da natureza humana, o que significa também encarar o espírito da tragédia.

É por essa perspectiva que a ironia machadiana circunda o objeto, desprovedo do verniz social. O interessante nesse processo é a forma como o escritor, ao escrutinar a natureza interesseira e mesquinha do ser humano, através de suas personagens e narradores, revela também suas estratégias de dissimulação. A técnica consiste em inverter o valor do objeto, expondo, pelo confronto dos contrários, o ridículo do caráter imoral. Esse procedimento é indispensável para a compreensão do funcionamento da ironia, enquanto recurso de linguagem cuja força consiste na revelação de uma verdade a partir de uma aparência (BRAYNER, 1979, p.100). A ironia machadiana, a despeito de sua filiação a esses pressupostos, rejeita em muitos aspectos as diretrizes usuais. Ela não se manifesta de modo homogêneo ou previsível, na realidade, amadurece e se transforma, obedecendo ao desenvolvimento natural de sua personalidade artística.

Existe nessa interpretação machadiana do realismo, um procedimento estético em que se dá a sobreposição entre a visão trágica e a visão irônica do mundo, o que, em certo aspecto, promove o encontro da Antiguidade com a Modernidade. O sentido

trágico observado na obra de Machado declara-se pelas referências à tradição greco-latina e pode ser entendido, como assinala Barreto Filho, como a apreensão do real obtida através da observação da essência da vida. O resultado da conscientização do desamparo, além da desilusão com a existência, incorre também no amadurecimento necessário à compreensão da realidade. “Por ser um trágico é que Machado procurou ser um clássico e trabalhou sua expressão, aspirando reduzi-la aos elementos de extrema simplicidade da arte antiga, cuja aspiração é se tornar de todo transparente à elaboração interior” (BARRETO FILHO, 1982, p. 355, 356).

Como representante desse espírito trágico que se manifesta no final dos oitocentos, Machado compromete-se com os desígnios nacionais, na medida em que a tragédia, no sentido clássico, também reflete os anseios de um povo. A presença do trágico, segundo Barreto Filho, está relacionada ao período clássico das nações, e o artista que adota essa postura “cria modelos que hão de sobreviver e inspirar a alma popular, ratificando a consciência e o caráter da coletividade” (BARRETO FILHO, 1982, p. 355). A formação desse juízo estético elabora-se pela leitura e assimilação da tragédia nas suas formas antiga e moderna, mas serve-se também de outras experiências e, nestas estão as proporcionadas pela cidade ao sujeito Machado e que, transformadas esteticamente, incorporam-se ao seu estilo. Sua escrita refinada é reconhecidamente um traço distinto do estilo elegante que encantou a intelectualidade carioca e brasileira da segunda metade do século XIX. Um estilo notadamente permeado de influências literárias, filosóficas, retóricas e da mais diversa ordem como apontam os estudos que tomam uma dessas perspectivas para defini-lo. Mas também um estilo que traveste e oculta outros estilos e outras formas de expressões menos óbvias do que essas.

Nos primeiros parágrafos de *Esau e Jacó*, o penúltimo romance de Machado de Assis, o narrador tem uma espécie de premunição. Preocupada com o futuro de seus filhos, os gêmeos, Pedro e Paulo, a personagem Natividade segue com a irmã rumo ao Morro do Castelo para consultar a advinha conhecida por Cabocla.

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo (ASSIS, 1962a, p. 945).

O percurso feito pelas duas personagens merece uma atenção especial do narrador que faz questão de pintar um quadro em que o elemento urbano, por meio da descrição do morro, o cultural, por meio da credence na cabocla adivinha, o social, pelo contraste entre as duas senhoras e as pessoas do local, e o humano, pela curiosidade que elas despertam nos moradores, são destacados:

Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; mas há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas (ASSIS, 1962a, p. 945).

E completa o quadro com a inserção do elemento que distingue a cabocla dos demais moradores do lugar:

Com efeito, as duas senhoras buscavam disfarçadamente o número da casa da cabocla, até que deram com ele. A casa era como as outras, trepada no morro. Subia-se por uma escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura. Quiseram entrar depressa, mas esbarraram com dous sujeitos que vinham saindo, e coseram-se ao portal. Um deles perguntou-lhes familiarmente se iam consultar a adivinha (ASSIS, 1962a, p. 945).

O Morro do Castelo é um dos marcos iniciais da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. O relevo, arrasado na década de 1920, foi estrategicamente escolhido por Estácio de Sá, por sua localização privilegiada e serviu, durante os momentos mais inseguros da instauração da capitania, como refúgio para os primeiros habitantes do local. Já no século XIX, entretanto, já se cogitava a extinção do lugar, e quando o romance *Esau e Jacó* foi publicado, em 1904, tudo levava a crer que seus dias estavam contados, pois foi exatamente nesse ano que o Morro perdeu uma grande parte de encosta para dar lugar a um trecho da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco (NONATO; SANTOS, 2000, p.XV).

Na descida do Morro, o narrador não economiza nas referências. Elas passam pelas Ruas da Misericórdia e São José, onde, na Igreja, sobem no *coupé* que as levará para Botafogo. No trajeto, surgem a Praia de Santa Luzia, Largo da Lapa, Catete, Igreja de São Domingos, espaços que, à medida que a narrativa avança, delineiam o Rio de Janeiro.

Se, em *Dom Casmurro*, a cidade se inscreve no texto pela alusão à modernidade de Shakespeare, em *Esau e Jacó*, é a Antiguidade que desponta logo no início do livro, declarando a influência grega:

[...] Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Esquilo, meu amigo, relê a Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta: "Se há aqui Helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, na ordem marcada pela sorte"... A sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência (ASSIS, 1962a, p. 946).

O tom saudosista imposto pelo narrador revela a preferência pelo passado e o desconforto diante das rápidas mudanças que observa. Confundido com o próprio autor, esse narrador parece não se conformar com o desaparecimento da cidade que ambientou e acolheu tantas ações e personagens. "Relê Ésquilo" é o conselho dado como forma de mostrar ao leitor a atemporalidade dos temas tratados nas tragédias clássicas.

Nesse romance, a alusão ao oráculo não só instaura o elemento trágico na narrativa, mas evidencia as reflexões sobre a oscilação entre tradição e modernidade, imaginação e pragmatismo, religiosidade e cepticismo e entre indivíduo e polis.

Isso porque o oráculo representa o vínculo com a mitologia, e a consulta feita a ele define o lugar de submissão e de obediência que o homem deve ocupar na organização social. A obediência e a resignação aos seus desígnios, por sua vez, delimitam a ação do herói trágico. Por outras palavras, a presença do oráculo na tragédia grega é um ponto crucial de delineamento da ação. É ele que determina o desempenho das personagens. Se pensarmos na Cabocla do Castelo como um oráculo, veremos uma proximidade entre o enredo de *Esau e Jacó* e o elemento trágico que relaciona o destino das personagens ao destino da cidade, entendida aqui no sentido da Polis.

A Cabocla Bárbara, na realidade, havia revelado, de modo inespecífico, que os filhos de Natividade, os gêmeos que, embora se chamem Pedro e Paulo, inspiram o título do romance, seriam grandes e gloriosos. A predição é, como todo dito oracular, dúbia, pois a Cabocla não revela a qualidade dessas "coisas grandes e gloriosas" reservadas pelo futuro aos meninos. Disto, a vidente apenas diz que são "coisas futuras" (ASSIS, 1962a, p. 944).

O segundo aspecto relacionado à questão do oráculo, nesse texto de Machado, diz respeito à relação com a cidade. Na Grécia antiga, sobretudo no período em que a religião moldava o pensamento dos cidadãos de um modo mais orgânico, as implicações

das mensagens atribuídas aos deuses atingiam diretamente os indivíduos e a polis. Segundo Cornford (*apud* ZUBARAN, 2004, p. 117), a palavra “previsional”, quando inspirada pelos deuses, pode significar prever o futuro, com vantagens para os que consultam em questões de interesse público ou privado.

As revelações do oráculo no Édipo Rei, de Sófocles, por exemplo, estão voltadas não somente para os desdobramentos das atitudes de Édipo, mas para o destino de Tebas. Basta lembrarmos que no momento do desenrolar da trama, a cidade encontra-se assolada por uma misteriosa praga, a qual cessará quando o crime for solucionado. Em *Esau e Jacó*, as brigas entre os dois irmãos, sugeridas pela cabocla Bárbara, é um acontecimento que se desenvolve paralelamente à instauração da República no Brasil. O Rio de Janeiro, nesse caso, assume a representatividade dos acontecimentos políticos que envolvem o país. Nele, dão-se todas as contendas e todos os conflitos causados pela substituição do antigo regime, a Monarquia, pelo novo, a República. Na narrativa machadiana, isso é evidenciado pelas preferências políticas de cada um dos irmãos, Pedro é monarquista e Paulo é republicano.

As personagens atuam aí também como uma metáfora para o clima de instabilidade política que pairava sobre a capital fluminense após essa alteração. Acreditava-se ainda na possibilidade de restauração do antigo regime. Machado retrata também como a mudança foi sentida pela população da cidade.

O episódio da tabuleta exemplifica, pela situação, o sentimento provocado pelo golpe. O confeitiro Custódio é mais uma das personagens prosaicas que fazem parte das narrativas machadianas, ajudando a compor seus quadros urbanos. Surpreendido pela proclamação da República, o confeitiro vê-se obrigado a trocar não só a tábua, recém reformada, de sua loja, a Confeitaria do Império, mas o nome do estabelecimento, por outro que não ofendesse os republicanos. A simbologia do caso é apresentada sob os vários empecilhos que surgem para a substituição, primeiro as despesas na troca da madeira antiga, depois a mudança do nome. No final das contas, Custódio aconselha-se com Aires, que lhe dá várias sugestões: Confeitaria do Império das Leis, Confeitaria do Custódio, tudo para evitar possíveis afrontas aos revolucionários. À exposição desse problema, segue-se a seguinte reflexão:

... Este caso prova que tudo se pode amar muito bem, ainda um pedaço de madeira velha. Creiam que não era só a despesa que ele naturalmente sentia, eram também saudades. Ninguém se despega assim de um objeto tão íntimo, que faz parte integral da casa e da pele, porque a tabuleta não foi sequer arriada um dia. Custódio não teve

ocasião de ver se estava estragada. Vivia ali como as portadas e a parede (ASSIS, 1962a,p. 1008, 1009).

A tabuleta assume uma função simbólica para expressar o sentimento de confusão presente nos cidadãos naquele momento histórico que, não só o Rio de Janeiro, mas o país vivenciava. A tabuleta velha representa o antigo regime, carcomido pelos maus hábitos e pelo comodismo, mas ao qual todos estavam acostumados. Já a nova tabuleta representa a adesão coagida à nova situação.

Para acirrar ainda mais a rivalidade entre os irmãos, afigura-se na narrativa Flora, moça com espírito artístico que atrairá a atenção e o amor de ambos. De compleição delicada, Flora adoece e morre, confirmando a natureza trágica do relato, anunciada pela alusão ao oráculo e a Ésquilo. Em certo sentido, esse desaparecimento apaziguará a animosidade entre os gêmeos, indiciando a resignação e a aceitação sisífica diante das adversidades. Mas há ainda outra leitura dessa personagem que a relaciona ao próprio estilo machadiano. Augusto Meyer, em um livro dedicado ao escritor, dispensa um capítulo somente a ela: “Foi desenhada a esfuminho, sem caprichos demorados no traço, transparece num alo de vaguidade, mas pela sua posição central ganha o relevo de um símbolo. Ela é o centro de uma vertigem dolorosa e irremediável” (MEYER, 2008, p.32).

Flora, assim como o estilo machadiano, existe sob a égide da hesitação. Sua função na intriga é evidenciar e acirrar a competitividade entre os irmãos. Mas, do ponto de vista estético-filosófico que perpassa o texto de Machado, ela, por ser incapaz de apontar o rapaz escolhido, talvez porque não haja mesmo um escolhido, é a imagem que sintetiza o conhecido estilo pendular do escritor. “Flora hesita como o pensamento de Machado. Sua razão de ser é a dúvida que vem de uma neutralização por excesso de clarividência” (MEYER, 2008, p. 32). Flora incorpora assim a essência do pensamento machadiano que, por sua vez, é a expressão da alma do Rio de Janeiro naquele momento de incertezas.

Descrever os aspectos das representações ficcionais dos traços subjetivos da personagem dentro de um campo perceptivo que reconhece e distingue o que lhe é intrínseco e o que lhe é atribuído pela inserção no ambiente, não restringindo aqui essa influência à visão determinista, implica também em reconhecer as muitas formas de organizar ideias e experiências por meio da linguagem, uma prática tão antiga quanto a necessidade de rememorar, através de relatos, eventos primordiais. Talvez por isso não foi possível a Machado, como não será possível em toda a literatura brasileira do século

XX, a figuração idealística de um herói nos moldes trágicos, ou mesmo épicos. A razão primeira é a própria intervenção histórica na estrutura romanesca.

Nos termos apresentados por Lukács (2009, p. 100), o herói épico representaria a afinidade orgânica do homem grego com o seu tempo, refletindo também uma identificação com o divino; sua ação, na obra de arte, expressaria o funcionamento sistemático dessa organização que se dá pela influência mítica na vida humana. Nesse sentido, os papéis sociais são bem definidos e, por isso mesmo, obedecidos; não havendo, portanto, questionamentos significativos sobre as ordens vigentes. Isso não se aplicaria, segundo essa visão, ao homem moderno, que assimila os embates sociais e justamente por perder a conexão com o divino, aflige-se diante da falta de organicidade da sociedade pós-mercantil, não reconhecendo a legitimidade da sua função nesse mecanismo. Ao se notar usado como parte substituível desse funcionamento, esse herói recai em um incessante processo de sofrimento e de desgaste.

Um sistema baseado em relações fragmentárias, como é o moderno, marca, como observa Hauser, o “fim de uma época cultural em que o artista se dirigia a uma “sociedade”, a um grupo mais ou menos homogêneo, a um público cuja autoridade, em princípio, reconhecia absolutamente” (HAUSER, 2010, p. 665). O primado do indivíduo inaugurado pela expressão artística romântica condiciona os novos arranjos da expressão ficcional:

A arte deixa, porém, agora, de ser uma atividade social orientada por critérios objetivos e convencionais, e transforma-se numa forma de auto-expressão que cria os seus próprios padrões; numa palavra: torna-se o meio empregado pelo indivíduo singular para se comunicar com indivíduos singulares. (HAUSER, 2010, p. 665).

A ideia de nacionalidade no texto literário e no pensamento de Machado já era antiga. No “Instinto de Nacionalidade”, ensaio publicado originalmente em “O Novo Mundo”, em 24 de março de 1873, o atraso na produção intelectual do Brasil Império é visto pelo escritor como um reflexo inevitável nas formas literárias. O romance aparece aí como gênero apazível, mas ainda imaturo para cumprir seu papel educativo, no sentido moral e estético, e a principal razão para isso é justamente a forte inclinação dos romancistas à idealização. As preocupações com o país, no momento em que escreve *Esau e Jacó*, por outro lado, concernem às incertezas trazidas pela implantação da República, episódio que acelera notadamente o amadurecimento da narrativa ficcional no Brasil.

Se a literatura brasileira era adolescente em 1873, como afirmou Machado (1946), pode-se dizer que ela conquista sua maioridade no século XX, tendo no próprio Machado o maior responsável por isso. A alusão a *Ésquilo* nesse penúltimo romance talvez configure a compreensão de um “sujeito” que desenvolve uma consciência não restrita à visão desoladora do mundo, compreendendo-se e situando-se “em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros e consigo” (VERNANT; NAQUET, 2014, p. 214). Esse entendimento de um caráter didático-moral resulta também do advento da tragédia e de sua importância para os desígnios da cidade.

3.3 O último Rio de Machado

O último romance de Machado de Assis apresenta-se sob a forma de um relato de memórias. Mas é mais do que isso. Nas palavras do próprio narrador é “um diário de fatos, impressões e ideias”. O modelo, que não fora experimentado antes pelo escritor, divide o conteúdo por dias e não por capítulos, como era seu costume. A estrutura deixa o narrador inteiramente livre para divagar pelo espaço da memória, lugar onde a linearidade já tão precária na obra de Machado, aparece sob a perspectiva de uma ação aparentemente pouco interessante: a estória de dois casais, Aguiar e D. Carmo e Fidélia e Tristão. O casal Aguiar, talvez por não ter filhos, nutre pelos jovens Fidélia e Tristão sentimentos paternais. Os desdobramentos dessas relações constituem a estrutura do romance.

O narrador Aires coloca-se como personagem entre os dois casais para bisbilhotar-lhes a vida, os pensamentos e os sentimentos. Entretece paralelamente a esse enredo, reflexões sobre política, arte, filosofia, sem, no entanto, aprofundar nenhuma questão. A cidade está sempre presente. Ainda nesse último relato romanesco, as paisagens cariocas figuram de modo amplo. Nele, pode-se ver desde as referências usuais para amparar os passeios e os encontros entre as personagens até os recursos poéticos que usam as paisagens para expressar sentimentos que as palavras, sozinhas, não podem descrever.

Em várias oportunidades, Machado manifestou seu ponto de vista sobre a descrença na mudança do panorama social e econômico do Brasil a partir das intervenções políticas. Um país com problemas demasiadamente complexos e com defeitos de tal modo arraigados aos costumes não teria sua realidade alterada por uma

alternância de regime de governo. Isso não lhe pareceu suficiente para contornar dificuldades dessa natureza. As transformações que a República trazia significavam também transformações em um cenário ao qual Machado apegara-se emocionalmente. Em carta a Magalhães de Azeredo, pouco mais de um mês antes de morrer, lamenta no tom saudosista e de despedida de suas últimas mensagens aos amigos:

O nosso Rio mudou muito, até de costumes. Aquele cajuby que nós tomávamos n'uma casa da rua do Ouvidor agora provavelmente toma-se na rua (Avenida) plena calçada, entre as pessoas que passam de um lado para outro. Há mais senhoras a passeio; há um curso em Botafogo, às quartas-feiras. Adeus, meu querido amigo. Ainda bem que a sua amizade dura há tantos anos, e eu posso ir da vida sabendo que deixo a sua entre outras saudades verdadeiras. Não repare na nota fúnebre que corre por esta carta; é musica do crepúsculo e da solidão. Vá ler o 'Memorial' e escreva-me. Recomende-me a todos os seus, e crea-me sempre o mesmo velho amigo (ASSIS, 1957, p. 289).

O tom grave e soturno dos últimos escritos tem explicação em muitos eventos, a perda de Carolina, sua companheira por trinta e cinco anos, em 1904, e os padecimentos da doença são talvez os mais severos. Mas há ainda outra perda: a da cidade que conheceu e que se modificava radicalmente na arrogância daquele século XX que chegava com seus ares de modernidade, atropelando o passado.

Publicado em 1908, o *Memorial de Aires* relata episódios da vida do diplomata José da Costa Marcondes Aires entre os anos de 1888 e 1889. Esse período coincide com um momento em que o Rio de Janeiro ainda mantinha o aspecto ao qual Machado refere-se com saudosismo na carta a Magalhães de Azeredo, uma cidade a qual se apegara e cujas mudanças o entristeciam. Nesse sentido, a reconstrução memorialística do conselheiro é também uma memória da cidade. Escrito em 1907, o livro configura-se para o escritor como uma despedida, conforme assegura a Mário de Alencar em carta de 22 de dezembro de 1907:

Repito o que lhe disse verbalmente, meu querido Mário, creio que esse será o meu último livro; faltam-me forças e olhos outros; além disso o tempo é escasso e o trabalho é lento. Vou devolver as provas ao editor e aguardar a publicação do meu Memorial de Aires (ASSIS, 1957, p. 249).

Esse mesmo tom de despedida acompanha o narrador-personagem do *Memorial* em suas incursões por outras cidades do estado do Rio de Janeiro. Petrópolis é a primeira a aparecer no trecho. Um dos primeiros encontros do conselheiro dá-se justamente na viagem que conduz até a serra

Ao subir a serra as nossas impressões divergiram um tanto. Campos achava grande prazer na viagem que íamos fazendo em trem de ferro.

Eu confessava-lhe que tivera maior gosto quando ali ia em caleças tiradas a burros, umas atrás das outras, não pelo veículo em si, mas porque ia vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pinturescos. O trem leva a gente de corrida, de afogadilho, desesperado, até à própria estação de Petrópolis. E mais lembrava as paradas, aqui para beber café, ali para beber água na fonte célebre, e finalmente a vista do alto da serra, onde os elegantes de Petrópolis aguardavam a gente e a acompanhavam nos seus carros e cavalos até à cidade; alguns dos passageiros de baixo passavam ali mesmo para os carros onde as famílias esperavam por eles (ASSIS, 1962, p. 1104).

O tempo psicológico de Aires é exatamente o tempo do flâneur que se atém aos detalhes do trajeto para apreciar as paisagens naturais e humanas. O trem representa no relato a contraposição e o impedimento a esse tipo de deleite da observação que, em muitas ocasiões, é a causa a própria ação. Essa passagem marca o saudosismo com o qual a personagem lembra a cidade antiga. No relato do dia seguinte, o narrador faz uma digressão para contar como o casal Aguiar se conhecera e apresenta, como cidade natal de D. Carmo, Nova Friburgo, outra localidade serrana fluminense. Fidélia também não era carioca, sua família era da Paraíba do Sul, onde herdara uma fazenda do pai.

Aires é o velho que se consola de suas perdas com a arte e com a companhia de alguns amigos, Tristão é o jovem em busca do sentimento da pátria, perdido depois de ter-se naturalizado português por interesses políticos. É pelas incursões deste último que essas outras cidades aparecem na narrativa. A personagem tenta reaver ou reafirmar o amor pela terra natal. A partir desse argumento, e de muitos outros, o Rio de Janeiro invade as páginas do romance. A ligação entre Aires e Tristão parece repetir a imagem criada por Machado no *Memórias póstumas de Brás Cubas* através da alusão ao verso de Wordsworth “The child is father of the man”, retomado, por sua vez, à cultura popular. No capítulo “O menino é pai do homem”, onde está a referência, há a ideia circular do homem retornando à criança que foi para compor sua personalidade. No *Memorial de Aires*, a perspectiva do confronto entre o homem velho com o jovem parece indicar, pela incursão do rapaz pela cidade, uma substituição humana natural. Aires despede-se do Rio de Janeiro que morre junto com ele ao apresentar textualmente a cidade que nasce aos olhos de Tristão.

CONCLUSÕES

A leitura superficial da literatura a entende como processo incompatível ao real e, por ser ela mesma uma realidade constituída arbitrariamente a somar-se a tantas outras interpretações, o pensamento comum tende a restringi-la ao falso para assim desacreditá-la. Essa visão, resultante de campanhas racionalistas, na maioria das vezes, desvaloriza a imaginação, a intuição, e o artístico, como lugares legítimos em que atuam essas forças. As realidades nascidas na literatura, entretanto, estão mais próximas do real, justamente por valerem-se da intuição e da imaginação. Quando escritores como Eça de Queirós e Machado de Assis retratam em suas obras aspectos do mundo empírico, deslocam-nos para uma esfera em que espaço e tempo assumem valores autônomos e por isso mesmo mais próximos do real e da verdade que não se deixa contaminar pelo pensamento de uma época ou de um lugar.

A literatura, portanto, revela verdades mais profundas. Até mesmo a prosa e a poesia realistas que, aparentemente, prendem-se a elementos circunstanciais, mostram essas verdades eternas divulgadas nos movimentos circulares de suas tomadas e retomadas de temas. A percepção literária de uma época é também a visão de outras épocas. A figuração de espaços na narrativa é um complexo ato de semiotização. “Ler um romance é como entrar em uma casa cheia de desconhecidos” (BORGES *apud* STORTINI, 1986, p. 183), disse Jorge Luís Borges sobre o romance realista. A metáfora mostra bem o processo de construção de sentidos em uma obra literária. Ainda que realista, os objetos, as pessoas, os lugares e as emoções nela descritos são sempre de ordem textual e, mesmo que possibilitem as identificações mais profundas entre essas representações e seus correspondentes no mundo natural, esse aspecto deve ser mantido sob perspectiva. Os desconhecidos da casa são os signos apresentados aos leitores, sua descrição e suas caracterizações permitirão a elaboração de sentidos. A figuração do espaço na ficção se dá também dessa forma: as representações de casas, ruas e de cidades não são estáticas visto que são signos e como tais estão em contínua transformação de sentido.

Considerando formas de transfiguração do real como essas, adotadas por Eça e por Machado, o interesse maior deste trabalho voltou-se para a figuração do espaço na prosa realista realizada por estes dois escritores a partir da observação destas perspectivas: a caracterização de personagens como Jacinto, de *A cidade e as serras*,

Fradique Mendes, de *A correspondência de Fradique Mendes*, Gonçalo Ramires, de *A ilustre Casa de Ramires*, Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó*, e conselheiro Aires, de *Memorial de Aires*, a partir de suas relações com as cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro, principalmente.

No que diz respeito ao estilo de cada escritor, vê-se, por exemplo, tanto em Eça quanto em Machado, uma prosa que, dentre outros muitos diálogos, destaca a afinidade com a história, com a tragédia clássica, com a política e também, é claro, com a tradição literária. Pode-se dizer que esses são *lugares* a partir dos quais ambos os romancistas observam o seu tempo e que são elementos referenciais subjacentes às imagens elaboradas em seus escritos.

Os estilos, entretanto, são bastante diversos. Um dos elementos mais proeminentes dessa distinção é a forma como os dois artistas lidam com o humor. Em Eça, vê-se aflorar a partir da postura chalaceadora de personagens como João da Ega ou de Teodoro Raposo o princípio do *ridendo castigat* em que o riso atua, muitas vezes, com vistas à moralização. O ridículo, em casos como esses, constitui um traço marcante cuja função na narrativa é demarcar um ensinamento moral. Já o riso machadiano deixa transparecer, de modo mais evidente, uma visão melancólica, perpassada constantemente pelo sarcasmo ou pelo *humour* de ascendência inglesa, cujo propósito, geralmente, é assinalar a irremediabilidade do mal. Esses aspectos acabam por interferir no modo como todos os elementos da narrativa são apresentados, pois sinalizam uma perspectiva que influencia as descrições e as caracterizações das personagens e dos espaços.

Um aspecto indissociável da observação do espaço ficcional diz respeito à sua obediência aos critérios estéticos adotados pelo artista para compor a representação do objeto no texto. Em se tratando de literatura, e mais especificamente da literatura da segunda metade do século XIX, temos a escola realista ditando diretrizes que serão adotadas por Eça de Queirós e por Machado de Assis, por exemplo. Tanto um quanto outro escritor traçaram de forma muito particular tais orientações, conferindo às suas obras um caráter que em vários momentos distingue-se do realismo cuja análise rasa reduz à objetividade e à influência das correntes científicas e filosóficas que se manifestaram nesse mesmo período. Como delimitação desse objeto, a focalização da análise organizou-se em torno dos critérios, morais e estéticos, usados por Eça para representar os espaços citadinos em sua obra romanesca, sobretudo, nos últimos escritos.

A exemplo de escritores do século XIX, Eça de Queirós desenvolve uma poética em que a realidade social é a base para a construção da narrativa, principalmente porque, em sua obra, o realismo é entendido como uma estratégia de estetização dos fatos e porque seu entendimento de arte segue um programa ideológico. Mas, sua escrita não se restringe a esse domínio nem às suas temáticas preferidas. Toda a sua obra noticia reformulações e inovações dos temas e dos recursos literários. A descrição, por exemplo, desempenha um papel importante no seu estilo, que não é um estilo jornalístico, nem histórico, muito menos científico, mas se vale de estratégias discursivas dessas áreas para simular situações que sejam entendidas como reais.

O compromisso da geração de 70 com princípios morais conduziu frequentemente seus participantes a uma busca pela melhor forma de representação artística da realidade. Para escritores como Eça de Queirós, os valores sobre os quais se assenta essa preocupação foram orientados também por sistemas filosóficos que viam nas relações sociais, e em todos os mecanismos que a afetavam, a possibilidade do real. A observação da verdade, nesse sentido, é mediada pela convergência de correntes do conhecimento, como as que descendem do Iluminismo. Mas o caminho da arte nem sempre obedece a diretrizes metodológicas, e é por isso que vemos falhar em Eça e companhia as prerrogativas do racionalismo. Na sua preocupação em pintar a realidade, ele acaba por desmascarar a limitação de certas "convicções" científicas do seu tempo, e sua prosa é o meio para isso.

Perfeccionista, Eça não repete fórmulas sem o aprimoramento necessário ou imaginado. A cidade, desde os primeiros escritos, revela-se um ambiente ambíguo, misterioso em seus atrativos, traiçoeiro em suas armadilhas sensuais, mas também acolhedor e exuberante. Em cada texto, no entanto, essa caracterização diferencia-se pelo detalhe. Não é à toa que em Lisboa desfilam as personagens que servem às suas análises do caráter humano. Devidamente posicionados nas ruas, nos hotéis, nos teatros e nos clubes; os Damascos, os Alencares, as Leopoldinas e os Conselheiros Acácios são as figuras que dividem as atenções com os protagonistas dos romances para potencializar a verve crítica, irônica, entretanto lírica do escritor.

Na prosa queirosiana, a cidade surge imponente e insidiosa e serve de cenário perfeito para as intrigas, para os casos amorosos, para as falcatruas e para os arrependimentos das personagens. Ao flagrar essas ações, Eça elabora quadros descritivos que deixam entrever, pela sua percepção artística, a beleza plástica dessas

cenar, inspirando uma observação do casamento entre a impressão dos sentidos e a necessidade da razão.

O estilo de Machado é alvo de muitas teorias. Todas as leituras expressam uma perspectiva possível já que o próprio aspecto de sua escrita permite muitas interpretações. A intertextualidade tem sido a principal estratégia de observação. Aproximar Machado de Sterne, de Dickens, de Cervantes são movimentos que confirmam a riqueza de sua obra, mas a sobreposição de técnicas de gêneros diferentes, como a crônica, o poema, o conto, o romance e o diário, dão à sua narrativa uma mobilidade que assimila bem os movimentos e os recantos da cidade.

Dos cinco últimos romances publicados por Machado, somente *Quincas Borba* e *Esau e Jacó* são escritos em terceira pessoa. *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* mantêm seus narradores em primeira pessoa, centralizam a percepção das outras personagens e manipulam a maneira como os principais eventos das narrativas são revelados aos leitores. E mesmo o uso da primeira pessoa, cujo efeito mais imediato no leitor é a empatia imediata com a personagem, pode ludibriar, evidenciando a própria inclinação interpretativa a perdoar o mal-caráter. Nesse esquema Machado alia-se a Shakespeare, mais precisamente a Otelo e a Yago, para verter em uma só personagem o ciúme e a dissimulação que o bardo depositara em duas.

Memórias póstumas, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Nesses romances, personagens como Brás Cubas, Marcela, Virgília... *Quincas Borba*, Rubião, Cristiano Palha, Sofia, Carlos Maria... Bento Santiago, Capitu, Dona Glória, José Dias, Natividade, Pedro, Paulo, Dona... *Conselheiro Aires*... são apresentadas ao leitor sob uma perspectiva espacial muito bem definida. Mas essa estratégia não informa somente a localização da ação, ela participa da própria caracterização das personagens, sendo muitas vezes responsável pelo entendimento que o leitor fará das emoções e dos sentimentos a elas atribuídos.

Em *Quincas Borba*, por exemplo, tem-se um interessante intercâmbio entre Rio de Janeiro, espaço nitidamente dominado pelo narrador, e Minas Gerais, mais precisamente, Barbacena, cidade natal de Rubião. Nesse romance, a espaço está intimamente relacionado às personagens, à sua identidade e às suas ações na narrativa. Em vários episódios, o elogio alia-se à alusão do lugar para relevar a ideia de sua representação ideológica: o Rio representa a ascensão, ao passo que Barbacena representa a estagnação. Vale ressaltar o caráter irônico da comparação, tendo em vista a percepção do equívoco de Rubião ao crer nas conquistas materiais como finalidade

existencial. Nos dois casos, a identificação das personagens com o espaço parece ser uma estratégia definitiva para a obtenção dos efeitos impressionantes do leitor.

É na tentativa de mostrar os caracteres humanos que as personagens realistas são construídas. No realismo, a incompatibilidade entre realização moral plena e vida material é evidenciada de diversas maneiras. Eça de Queirós e Machado de Assis ressaltam esses conflitos em suas obras, reproduzindo na constituição de suas personagens as fraquezas e os comportamentos que decorrem das exaustivas solicitações emocionais a que o homem é submetido durante a sua existência nos grandes centros. Há, entretanto, que se observar como se processam as figurações textuais e artísticas das ideologias, das crenças, dos sentimentos, nas obras literárias, bem como perceber como se dá a construção de sentido operada pelo leitor ao receber tais reproduções.

Outro aspecto considerado foi elaboração da escrita. Na obra de Eça, um traço destacado foi a plasticidade das formas em que os processos descritivos dos espaços, tomados à retórica e à proximidade com as técnicas da pintura, surgem como princípio estético-argumentativo. Observou-se a partir desses elementos uma técnica narrativa empenhada em traduzir impressões imagéticas por meio das palavras, o que caracteriza atributos inconfundíveis do estilo do escritor. O espaço, na obra de Machado, consubstancia-se, segundo a observação deste trabalho, a partir também de uma visão delineada pela incorporação de aspectos tomados às experiências estéticas vivenciadas na cidade do Rio de Janeiro e apreendidas pelo detalhe subjetivo e psicológico que o alinha com a constituição das personagens.

No caso da obra de Eça, observou-se ainda, além da figuração do espaço citadino nos romances, a oposição campo e cidade e sua atuação como elemento de representação artística em que se destaca a crítica aos movimentos civilizatórios. No que se refere a Machado de Assis, a participação do Rio de Janeiro como personagem permanente em seus romances possibilitou a percepção de inúmeros enquadramentos dados à cidade ficcional pelo escritor. Além da análise do espaço citadino, em alguns momentos do trabalho, houve também a necessidade de considerar os espaços privados como casas, hotéis e teatros e sua relação simbólica com as emoções das personagens e ainda a perspectiva de contiguidade que mantêm com o espaço público.

Se, em Eça, personagens como Gonçalo, de *A ilustre casa de Ramires*, apresentam-se como síntese alegórica de Portugal, constituindo-se a partir de qualidades intrínsecas a essa nação e dos eventos históricos que a marcaram, em Machado de Assis,

também se vê a representação de uma realidade local pela personificação alegórica de eventos nacionais. Os irmãos Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó*, incorporam a tensão entre resquícios do recém destituído Império e o novo regime, a República, no Brasil. A construção dessas personagens nas duas narrativas citadas se dá mediante o entrelaçamento dos eventos históricos e de sua representação na arte.

Diferentes aspectos contribuem para a observação da multiplicidade temática e estética na obra de Eça de Queirós. Quando escreve seus últimos romances e contos, o escritor apresenta em sua escrita algumas diferenças em relação ao estilo dos textos anteriores, conforme assinala Reis (2009). A ironia e o desdém, antes incisivos e certos, assumem um tom mais ambíguo e sinuoso. Não raro, suas narrativas tornam-se arena de embate entre filosofia, retórica e ficção, assinalando um simbolismo dos objetos que alude ainda e sempre à apreensão artística do mundo. Na mesma medida, essa realidade promove uma percepção ampliada das coisas, em que a forte presença da consciência do ato ficcional possibilita uma interpretação meta-artística do relato. Esse caminho configura-se de um modo labiríntico, o que favorece a descoberta da condição de artefato do texto, sempre com vistas a suscitar questionamentos acerca da relação entre realidade e ficção. A técnica para criar essa impressão consiste, muitas vezes, em situar as personagens em uma atmosfera fantásticamente realista.

Quanto a Machado, talvez fosse aquela sensibilidade para captar a alma que o permitiu, pelo contato contínuo com os mais diferentes tipos estrangeiros presentes no Rio de Janeiro de sua época, ver o mundo através das pessoas e recompor na sua obra uma constelação de personagens universais. Esse recurso possibilita ao leitor reconhecer nessas representações nuances de todas as características humanas: cariocas são portugueses, ingleses, franceses e, claro, africanos. A despersonalização pessoal ajuda mais uma vez na compreensão da modernidade de Machado de Assis: a real identidade está em reconhecer-se múltiplo. Da mesma maneira, o Rio de Janeiro, por ser exatamente o Rio de Janeiro, é também Lisboa, Paris, Londres, Luanda, Brazavile e Maputo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962. v 1.
- ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962a. v 2.
- ASSIS, J. M. Machado de. **Crônicas de Lélío**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ASSIS, J. M. Machado de. **Crítica literária**. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo: W. M. Jackson INC Editores, 1946.
- ASSIS, J. M. Machado de. **Correspondência**. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Editores, 1957.
- AZEVEDO, Arthur. A capital federal. In: AZEVEDO, Arthur. **Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- BARRETO FILHO, José. Machado - O espírito da tragédia. In BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Escritores Brasileiros: Antologias & Estudos).
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERRINI, Beatriz. O arruinado solar de uma ilustre Casa. In: BERRINI, Beatriz (org.). **A ilustre casa de Ramires: cem anos**. São Paulo: Educ, 2000.

- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser, ou a fabricação da Realidade**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1995
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Brasília: Civilização Brasileira, 1979.
- BRAYNER, Sônia. Um passeio no Rio antigo: os contos de Machado de Assis. **Travessia**, Florianópolis, n. 20, 1 sem. 1990.
- BROCA, B. **Horas de leitura**: primeira e segunda séries. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992. (Coleção repertórios).
- CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1981.
- CALVINO, Italo. **Le città invisibili**. Torino: Einaudi, 1972.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. Formas de Romance. **Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v.1, p. 114-118, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CHAMPFLEURY, Jules. **Le Réalisme**. Paris: Michel Lévy, 1857. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k.image>. Acesso em 14 jan. 2017.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era realista. Era de transição**. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. v 1.
- EWBANK, Thomas. **Vida no Brasil ou diário de uma visita à terra do cacauero e da palmeira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol. 18, n. 51, p. 299-333, ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso> Acesso em 12 novembro 2015.
- FRANCHETTI, Paulo. Um patife encantador? In: BERRINI, Beatriz Berrini. **A ilustre casa de Ramires: 100 anos**. São Paulo: PUC-SP, 2000.
- FRANK, Joseph. Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts. **The Sewanee Review**. Sewanee, v. 53, No. 4, 1991.
- FREEMAN, John. Introdução. In JUNG, K. G. **O homem e seus símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: Formação da família brasileira sob influência do regime patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- FRIAS, J. M. A retórica da visão na poética clássica. In: **Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, p. 25-42, 2009. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20autores&tp=4&a=Frias&n=Joana%20Matos&ida=783> . Acesso em 23 julho 2017.
- FUENTES, Carlos. Machado de la Mancha. **Quimera: Revista de Literatura**, Barcelona, n. 175, p. 9-16, 1998.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcadia, 1979.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOETHE, J. W. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.
- HALSALL, Albert W. **L'art de convaincre: le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propaganda**. Toronto: Les Éditions Paratexte, 1988.
- HAMBURGER, Käte, **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- HAMON, Philippe. **La description littéraire**: anthologie de textes théoriques et critiques. Paris: Macula, 1991.
- HAMON, Philippe. **L 'ironie littéraire**: essai sur les formes àzî discours oblique. Paris, Hachette, 1996, p.30- 96
- HANSEN, J.A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n.71, setembro/novembro, p. 85-105, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. “O imortal” e a verossimilhança. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6/7, p. 56-78, 2006.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and representation. **New Literary History**. Baltimore, v.22, n. 2, p. 297–316, 1991. Disponível em http://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 12 novembro 2015.
- HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**. 22. ed. Lisboa: Bertrand, s/d. Tomo II.
- HOBBSAWN, Eric. **A era dos impérios - 1875-1914**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terras, 2002.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações sobre Édipo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- HOMEM, Amadeu Carvalho - Para uma leitura sociológica e política da "Questão coimbrã". **Máthesis**. Coimbra, n. 4. 1995.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HUTCHEON, Linda. Ironie, parodie, satire. Une approche pragmatique de l'ironie. **Poétique**, Paris, n. 46, 1981.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.
- JUNG, K. G. **O homem e seus símbolos**. O homem e seus símbolos 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 3. ed. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1963.
- KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 1984.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: UNESP, 1997.
- LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOTÉRIE, F. **Littérature et sensibilité**. Paris: Ellipses, 1998.

- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- LUKÁCS, George. **Ensaio sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 121/122, p. 7-24, Jul./Dez. 1991.
- MATORÉ, Georges. **L'espace humain**. Paris: La Colombe, 1962.
- MATOS, A. Campos. Lisboa e a função da geografia real na narrativa queirosiana. In MERQUIOR, José Guilherme "Gênero e estilo nas memórias póstuma de Brás Cubas", **Colóquio/Letras**, Lisboa, jul. 1972.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1835-1958)**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- MIGLIORI, Maurizio. A unidade da *República* como exemplo de escrita platônica o Livro X. In: XAVIER, Denis Garcia, CORNELLI, Gabriele. **A república de Platão**: outros olhares. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. São Paulo: Boitepo Editorial, 2003.
- MUNIZ, Fernando. Platão e a arte na *República*. In: XAVIER, Denis Garcia, CORNELLI, Gabriele. **A república de Platão**: outros olhares. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- NOCHLIN, LINDA. **The politics of vision essays on nineteenth-century art and society**. London: Icon Editions. Harper & Row, Publishers, 1991.
- NONATO, José Antonio; SANTOS, Núbia Melhem. **Era uma vez o Morro do Castelo**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- OFFE, Claus. The utopia of the zero option. Modernity and modernization as normative political criteria. **Praxis International**, Frankfurt, n. 7, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. O legado clássico em Antero de Quental: ensaio. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 123/124, p. 13-25, Jan. 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Cesário Verde: "astro sem atmosfera?" In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 121-131, 2000.

PESAVENTO, S.J. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.8, n.16, p. 279-290, 1995.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

QUEIRÓS, Eça de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 1.

QUEIRÓS, Eça. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

QUEIRÓS, Eça de. **A ilustre casa de Ramires**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Coordenação Carlos Reis. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999.

QUEIRÓS, Eça de. **O mandarim**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Coordenação Carlos Reis. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1992.

QUEIRÓS, Eça de. **Prosas Bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1945.

QUEIRÓS, Eça de. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello & Irmão, 1945a.

QUENTAL, Antero de. **Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

REIS, Carlos. **Eça de Queirós: a escrita do mundo**. Lisboa: Biblioteca Nacional Inapa, 2000.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. 2.ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1988.

REIS, Carlos. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Almedina, 1981.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História crítica da literatura portuguesa**: Realismo e Naturalismo. 2. ed. Coimbra: Editorial Verbo, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 12. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. **Estudos avançados**, São Paulo, v.18, n.51, p. 335-354, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200021 Acesso em 22 outubro 2015.

RUSKIN, John. **Modern Painters**. London: George Allen; New York: Charing Crossroad; Longmans, Green, and Co, 1903. v 1.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. A Força Messiânica e a Teoria do Romance. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARAIVA, António José. **A Tertúlia ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, Cultura e História - Público, s/d.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2008.

SCHLESSER, Thomas. Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie., **Images Revues**, Marseille, n. 1, 2005. Disponível em <https://journals.openedition.org/imagesrevues/322>. Acesso em 27 maio 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. **História da vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 4 v.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SERPER, Arié. Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Age. **Cahiers De l'Association International des Études Françaises**, Paris, n.38, p. 7-25, 1986.

SILVA, Alberto da Costa e. **O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX**. Estudos Avançados, nº 8 (21), p. 21-42, 1994.

SIMMEL, Georg. The metropolis and mental life. In GIESEKING, Jen. et al. **Place, and Space Reader**. New York: Routledge, 2014 (1903).

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. 2. ed. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

SOARES, Luís Carlos. **O “Povo de Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: Faperf -7 Letras, 2007.

STAËL, Germaine. **De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales**. Paris: Charpentier, 1800. Disponível em <https://archive.org/details/delalittérature00sta>. Acesso em: 18 mar. 2018.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STORTINI, C. **Dicionário de Borges: o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

VASCONCELOS, S. G. T. A formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas). In: **Site Memória de Leitura Unicamp**, 2002. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm> . Acesso em 13 setembro 2015.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

WALTON, Kendall. **Mimesis as Make-Believe**. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1990.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. Farnham, England: Ashgate, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave: um vocabulário de La cultura y La sociedad**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

ZUBARAN, Luis Carlos. **A gênese do conceito de verdade na filosofia grega**. Canoas: Ed Ulbra, 2004.

ÍNDICE DE FIGURAS

CACILHAS. Delcampe. 1900 circa. Disponível em <https://almada-virtual-museum.blogspot.com/2016/06/crescimento-do-largo-de-cacilhas.html>. Acesso em 17 março 2018.

ENSEADA DE BOTAFOGO. Ferrez, Marc. 1880 circa. Disponível em <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1877>. Acesso em 19 abril 2017.

LARGO DE SANTA BÁRBARA. 1900. AML. Disponível em:
<http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2015/08/largo-de-santa-barbara.html>. Acesso em 21 fevereiro 2017.

MORRO DO CASTELO. Gutierrez, Juan. 1894 circa. Disponível em
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4678>. Acesso em 17 março 2017.

O MARRARE DO POLIMENTO. A semana. 1851. Disponível em:
<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em 14 janeiro 2017.

O VASSOUREIRO. Ferrez, Marc. 1899 circa. Disponível em:
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2511>. Acesso em 18 abril 2017.

OS MAIAS 1. Botelho, João. 2014. Fotograma disponibilizado pelo diretor à época do lançamento do filme.

OS MAIAS 2. Botelho, João. 2014. Fotograma disponibilizado pelo diretor à época do lançamento do filme.

RUA DO OUVIDOR. Ferrez, Marc. 1990 circa. Disponível em:
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4742>. Acesso em 18 abril 2017.

RUA DO VALONGO. Earle, Augustus; Finden, Edward. 1824. Anais do Museu paulista: História e Cultura material. Disponível em
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142016000100299. Acesso em 20 agosto 2017.

THE HOLY LAND. Rego, Paula. 2014. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/review-paula-regos-powerful-pastels-marlborough-fine-art/>. Acesso em 25 abril 2018.

THE SLAVE SHIP. Turner, William. 1840. Disponível em: <https://www.william-turner.org/The-Slave-Ship-1840.html>. Acesso em 30 março 2017.

UN ENTERREMENT À ORNANS. Courbet, Gustave. 1849-50. Disponível em:
http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/un-enterrement-a-ornans-130.html. Acesso em 12 março 2018.