

**DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS INGLÊS**

Kassandra Luiza Jacchetti

**A RELAÇÃO ENTRE O ESPAÇO E AS PERSONAGENS FEMININAS
NO ROMANCE *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIRÓS**

Santa Cruz do Sul

2016

Kassandra Luiza Jacchetti

**A RELAÇÃO ENTRE O ESPAÇO E AS PERSONAGENS FEMININAS
NO ROMANCE *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIRÓS**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura
em Letras – Inglês da Universidade de Santa Cruz
do Sul como atividade integrante do currículo.

Orientador: Prof. Dr. Rafael E. Guimarães

Santa Cruz do Sul

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Rafael que, com muita paciência e atenção, se dedicou a me orientar neste trabalho. Agradeço pelos seus conselhos, pelo seu comprometimento em me auxiliar, inclusive pela ajuda na escolha do tema.

Aos meus pais e meu irmão pela confiança. Muito obrigada por todos os princípios que me foram passados, pelo apoio, pela fé. Essa conquista é de vocês também.

Ao Gabriel (meu chato), meu amigo, companheiro e namorado. Agradeço pelo carinho, por estar sempre ao meu lado, por entender a minha falta de tempo, e por me acalmar nos momentos agitados. Seu apoio foi muito importante para a conclusão desta etapa.

A todos os professores que de alguma forma transmitiram seus conhecimentos, sempre incentivando nosso futuro.

Ao Baruki, que sempre esteve em casa à minha espera, me confortando nos momentos difíceis.

Às minhas amigas, que entenderam minha ausência nesses últimos tempos.

Aos colegas da TNH, pela compreensão e pela força.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte da minha formação!

Mantenha seus pensamentos positivos, porque seus pensamentos tornam-se suas palavras. Mantenha suas palavras positivas, porque suas palavras tornam-se suas atitudes. Mantenha suas atitudes positivas, porque suas atitudes tornam-se seus hábitos. Mantenha seus hábitos positivos, porque seus hábitos tornam-se seus valores. Mantenha seus valores positivos, porque seus valores.... Tornam-se seu destino.

(MAHATMA GANDHI)

RESUMO

O objetivo desta monografia é analisar o espaço percorrido pelas principais personagens dentro da casa onde moravam, no romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Exploramos a teoria de grandes autores que fizeram seus estudos sobre o espaço romanesco e seus conceitos acerca do tema. Seguimos para o contexto da caracterização da personagem, assim como uma breve descrição do Realismo e sua escola literária, continuando com uma rápida biografia de Eça de Queirós. Por fim, analisamos a casa e os cômodos onde as personagens viviam, e o efeito que aquele espaço tinha em relação a cada personagem, demonstrando que o espaço é uma peça muito importante na narrativa.

Palavras-chave: Espaço. Personagens. Romance. Eça de Queirós. Percepção espacial.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the space occupied by the main characters inside the house they have lived in the novel *O primo Basílio*, written by Eça de Queirós. We explored the theory of great authors who have studied about romantic space and their concepts about the theme. Then, we described the context of characterization, as well as a brief description of the Realism and its literary movement, and a short biography of Eça de Queirós. Finally, we analyzed the house and the rooms where the characters lived, and the effect of that space over each character, showing that the space is an important part in the narrative.

Keywords: Space. Characters. Novel. Eça de Queirós. Perception of space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O ESPAÇO E AS PERSONAGENS NA NARRATIVA	8
2.1	A questão do espaço na teoria narrativa	8
2.2	A personagem e seu papel na narrativa	18
3	O ESPAÇO NA OBRA <i>O PRIMO BASÍLIO</i>	28
3.1	O contexto histórico do Realismo	28
3.2	A estética realista e a obra de Eça de Queirós	31
3.3	O espaço dentro da casa	35
4	CONCLUSÃO	46
	REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo da construção do espaço na obra romanesca e sua função dentro da obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. O espaço e sua teoria é entendido sob diversos pontos de vista, muitas vezes revelando uma imprecisão acerca do assunto, já que há poucas bases teóricas que analisam o referido tema. A presente monografia tem como objetivo representar o espaço no texto enquanto composição de lugares por onde andam as personagens, no local principal dentro da obra, que é a casa, contextualizando suas ações.

O espaço é considerado um elemento importante na narrativa, embora rejeitado em relação aos outros elementos. O estudo minucioso da construção e do funcionamento do espaço romanesco é fundamental, inclusive para se chegar a uma compreensão das implicações ideológicas, culturais e estéticas submetidas à configuração de determinada obra.

Abordar a questão teórica da personagem é uma grande proposta para analisar o espaço. A teoria da literatura, ao tratar do narrador ou da personagem, tem como objetivo caracterizar a natureza ficcional que tais elementos possuem no texto literário, demonstrando também o desempenho de ambos na estrutura geral da narrativa. O tipo de abordagem e o referencial teórico também precisam se adequar ao exame do material escolhido.

Por serem realistas-naturalistas, os romances de Eça de Queirós investem na construção do espaço, contribuindo na compreensão do nosso tema, representando a realidade de forma fiel, agregando à discussão o modo de percepção espacial construído, envolvendo o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, onisciente, ou ainda, das personagens.

No primeiro capítulo, iniciamos os estudos teóricos sobre o espaço e também sobre a ambientação. Para isso, nos utilizamos de grandes autores teóricos que analisaram o espaço, cada um com seu leque de opiniões e constatações. Em seguida, ainda no mesmo capítulo, partimos para a parte teórica das personagens. Dentre a vasta referência bibliográfica, escolhemos alguns autores para nos basearmos em suas teorias.

O segundo e último capítulo retoma as origens realistas, falando sobre a escola literária, seus conceitos e contexto histórico. Quando se fala em descrição espacial,

logo pensamos nos romances realistas-naturalistas e seu modelo representativo, que conserva uma função de referência retomada em diversos romances.

Em seguida, passamos para a biografia de Eça de Queirós, apresentando a cronologia de sua vida, suas conquistas e seu importante papel na escola literária, na sociedade e no mundo. Por fim, entramos no mundo espacial da casa de Luísa e Jorge, personagens da obra de Queirós, objeto de nossa análise. Começamos pelos espaços maiores, como a rua, a casa, os cômodos, afinando até chegar aos objetos mínimos, que nos remetem a um contexto mais específico da obra e das personagens.

Esta monografia segue a linha de pesquisa dos processos narrativos, comunicacionais e poéticos, contemplando a investigação dos processos de conhecimento e de sentido inerentes à leitura de textos de natureza literária e comunicacional. Contempla o estudo de produções escritas, imagéticas, sonoras e hipertextuais.

2 O ESPAÇO E AS PERSONAGENS NA NARRATIVA

2.1 A questão do espaço na teoria da narrativa

Nos romances lineares, escritos por autores românticos ou modernos, pouco importava o cenário da cena, a tendência era um pano de fundo, estático e fora das personagens, descrito quase como que imperceptível, opaco. Mas, na concepção realista e naturalista, este espaço virou palco principal, instigando-nos a analisar os ângulos e examinar o modo e a função do ambiente em cada caso, fazendo jus à sua presença dentro da obra.

Antônio Dimas (1994), em seu livro *Espaço e romance*, justifica dizendo que

[...] o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, [...]. É bem verdade que, reconheçamos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda está bem mais fascinante! É a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente [...] não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (DIMAS, 1994, p. 5).

Em uma curta e simples denominação sobre o significado do espaço, compreendemos que é o local, dentro de uma narrativa, onde as personagens estão incluídas fisicamente em ambientes fechados ou abertos, grandes ou pequenos, internos ou externos. O espaço que estudaremos na obra *O primo Basílio* será afunilado e se aterá apenas à casa onde moravam Jorge, Luísa e suas criadas.

Dimas (1994) afirma que cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo. Assim como na maioria dos romances, o narrador nos dá uma imagem visual daquilo que é verbalizado na narrativa, tendo o leitor uma visão fotográfica do que está se passando na cena. Salvatore D'Onofrio (2006, p. 98) salienta que “[...] a correspondência da isotopia espacial com o tema geral da obra se dá particularmente na estética do realismo, que confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da psique da personagem”. Ou seja, podemos saber muito acerca de uma personagem observando o local onde ela se encontra, a

“realidade” vivida por ela. No mundo real, somos definidos pelos aspectos da nossa sociedade, somos rotulados por aquilo que nos cerca, por nossa cultura, e transmitimos aos outros não apenas o que nossas palavras dizem, mas a influência do espaço (o meio) em que vivemos, assim como no romance.

Sobre a percepção acerca do espaço, Dimas (1994, p. 47) reforça que o “campo extraordinário para a pesquisa do espaço em literatura é o romance realista-naturalista do fim do século 19, na medida em que um de seus pressupostos é exatamente a influência do meio sobre o indivíduo”. Seu comentário se dá pelo fato da grande influência que um romance realista-naturalista causa, e o impacto que ele tem sobre o ambiente, o real, o que o leitor enxerga ao invés de apenas interpretar e tirar suas conclusões. Dessa forma, a personagem pode ser levada, por exemplo, através de uma paisagem, enquadrando-se no espaço de um campo com uma pequena casinha simples, ou em uma grande cidade, com muitos prédios e carros. As personagens serão diferentes, terão suas peculiaridades, cercadas pelo meio que as afeta.

Fazendo uma comparação sutil entre os fatores, lembramos que Osman Lins (1976) abre sua análise em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* informando que lugar é o termo utilizado para designar espaço ocupado, local específico, e também para indicar uma situação e/ou posição. Já o espaço recobre os sentidos de extensão, distância, duração e intervalo de tempo. Nas narrativas, usa-se lugares e espaço: os primeiros estão para estabilidade e pausa, enquanto que o segundo está para o móvel e o instável, e a qualidade de ambos é dada pelas personagens que ali habitam e que por ele transitam. Sendo assim, um canto do quarto pode ser um lugar em relação ao espaço da casa, uma igreja pode ser um lugar em relação ao espaço da rua, etc. Tudo depende da relação que se tem com a personagem. Lins (1976) salienta:

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários. (LINS, 1976, p. 69).

Dessa forma, podemos entender que se deve ao narrador (e não somente ao leitor) o ato de responder pela eficácia da obra e por cada um desses processos de

localização dentro da mesma. “A ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente o espaço, personagem e ação” (DIMAS, 1994, p. 85). A ordenação e a precisão dos elementos espaciais são dois aspectos importantes da ambientação e estão ligados entre si.

Dimas (1994, p. 44) faz menção ao escritor francês Gaston Bachelard, que afirma que o espaço “consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo”. O escritor iguala a alma humana a uma casa antiga cheia de camadas. Retirando essas camadas postas na obra, podemos concluir que, ao chegar neste núcleo, percebemos que o espaço onde circulam as personagens contribui para o sentido do romance.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente a sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. (BACHELARD, s.d., p. 30).

Para um estudo fenomenológico dos valores do espaço interior, segundo Bachelard (p. 21), “a casa é um elemento privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental”. A casa é o corpo, é a alma, é o bem-estar: mesmo às vezes sendo reproduzida apenas em seu aspecto exterior, ela revela intimidade. Vive-se esse lugar em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento, das lembranças e dos sonhos. Os aposentos também têm valores exclusivos. A intimidade do quarto, que nos é apresentada, torna-se exposta, como se o mesmo fosse nosso.

Sendo um elemento privilegiado, que carrega consigo um alto grau de intimidade, sua atenção é dirigida para aquilo que seria o mais valioso da casa, os devaneios unindo o passado, o presente e o futuro. Após estudar a casa, Bachelard “desfolha” uma camada da casa e entra para a parte das “coisas”, cofres, gavetas, armários, com a intenção de desvendar a “estética do escondido” que esses objetos lhe causam. Com seu olhar diferenciado, ele analisa o espaço e o transforma em um objeto simplificado e de fácil adequação.

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

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

A porta, de acordo com Bachelard (s.d., p. 64), é todo um cosmos do entreaberto, é a origem do devaneio em que se acumulam desejos e tentações, como a de abrir o que é centralizado. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio: às vezes, ela está bem fechada, fechada com cadeado; outras vezes, está aberta, isto é, escancarada. Entretanto, outros autores não concordam plenamente com esse pensamento.

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à utilidade ou à inutilidade dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/ inorganicidade de um determinado elemento narrativo? (DIMAS, 1994, p. 33).

Dimas (1994) nos faz refletir, através de seus questionamentos, que nem todo espaço desenvolvido pelo narrador em uma obra está ali onde está por algum sentido. Diferentemente do pensamento psicológico do teórico Bachelard (s.d), Dimas (1994) acredita que alguns espaços e alguns móveis que percebemos e interpretamos com efeito relevante na obra, na verdade, não passam de objetos “decorativos”, sem efeito algum, estão ali apenas com o objetivo de colorir ou alegrar o local, sem importância significativa na obra. O grau de importância de um elemento dentro da obra varia de acordo com a dimensão que o narrador tem acerca dele.

Massaud Moisés (2008), em seu livro *A análise literária*, apresenta um pensamento semelhante ao de Bachelard acerca da teoria do espaço:

Embora correndo o risco de simplificar, podia-se dizer que a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem vale como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito, carece de valor em si, está condicionada ao drama em causa; não é pano de fundo, mas algo como a personagem inerte, interiorizada e possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre as personagens. Se assim se arquiteta no conto a relação personagem x ambiente, com mais razão no romance introspectivo, onde a geografia pode confundir-se com o protagonista ou tornar-se lhe mero prolongamento. (MOISÉS, 2008, p. 137).

Moisés enfatiza que se arma o ambiente onde são feitos os dramas, situando-se no íntimo de cada personagem, transformando-os em um só plano, em uma só característica de ser. Ele também ressalta que não devemos deixar de analisar a deformação operada no cenário ao sofrer um processo de interiorização. “[...] transferiu a tônica narrativa para os objetos diante dos quais as personagens se colocam, mas o deslocamento óptico não deve iludir, pois que permaneça presa ao “humano”. E daí ao psicólogo, à visão das coisas [...]” (MOISÉS, 2008, p. 138).

A personagem diz respeito ao objeto em si; à caracterização, à sua execução. Essa é a distância que subsiste entre espaço e ambientação. Segundo Lins (1976), o espaço contém dados da realidade e é explícito, já a ambientação nos remete a outras três diferentes categorias: a franca, a reflexa e a dissimulada. Define:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Ambientação franca é aquela que descreve os espaços minuciosamente, fazendo com que cada objeto fique num lugar específico, fazendo o leitor ter uma imagem fotográfica da cena lida; ela depende do narrador. De acordo com Lins (1976, p. 79), é “aquela que se distingue pela introdução pura e simples do narrador”, e “utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas tal interferência é ilusória: o observador declarado continua a ser o narrador” (LINS, 1976, p. 80). Ela funciona como uma personagem-narrador, empregando o “eu” como se apenas a sua fala existisse, como se usasse a consciência da personagem para se expressar, mesmo trazendo uma narrativa em terceira pessoa.

Ambientação reflexa é quando percebemos, através da personagem, o que está ocorrendo na cena. Ela faz com que a cena não perca o ritmo; depende de um personagem passivo. Lins (1976, 1976, p. 82) propõe que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”. A ambientação reflexa tem como características a narração em terceira pessoa e o foco na personagem; é como se outra personagem descrevesse um ambiente tal qual um espelho reflete o que é visto através de outros olhos e, ao mesmo tempo, sem interferência alguma do narrador. Lins (1976) conclui que esta ambientação existe para evitar pausas desnecessárias

que comprometem o ritmo narrativo, e que esta personagem tende a assumir uma atitude passiva, sendo que sua reação, quando registrada, é apenas interior.

O autor afirma que as ambientações franca e reflexa são de fácil reconhecimento “pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis [...]” (LINS, 1976, p. 83). Ou seja, estas duas ambientações exigem o privilégio da atenção do narrador que, por alguns instantes, suspende o relato da continuidade da ação para se deter nos dados da moldura, do espaço onde o contexto da obra se dá, sempre tomando cuidado para que estes instantes não sejam muito longos, para não causar um “vazio” narrativo, pois na medida em que a ação deixa de existir, desaparece também o elemento dinâmico que a caracterizava.

No entanto, Dimas (1976, p. 24) adverte que “mesmo que o momento descritivo interrompa a plenitude da ação, é preciso examiná-lo com cuidado para se determinar seu grau de articulação com o precedente e o conseqüente e com isso ajuizar de sua funcionalidade”. Entendemos, assim, que o vazio ou a plenitude da passagem descritiva só poderá ser avaliada em função do próprio contexto onde a tal passagem se insere, não podendo jamais ser julgada de forma separada ou isolada.

Ambientação dissimulada é aquela que nasce através do personagem e seus gestos, a personagem é ativa, harmonizando sempre o espaço e a ação; depende da personagem. Lins (1976, p. 83) afirma que “exige a personagem ativa: o que a identifica é o enlace entre o espaço e a ação”. Não depende da constituição do espaço nem do ambiente onde está ocorrendo a ação, mas sim, unicamente da personagem. Lins (1976, p. 84) salienta que os “[...] atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”. Ou seja, seguindo os passos da personagem, conseguimos identificar e construir o espaço que ela se encontra.

Em algumas de suas obras, e em alguns trechos, Eça dificulta a análise do leitor, já que ele tende a aderir ao ponto de vista das personagens, sem explicar que faz isso. Segundo Oliveira (2008),

o leitor pode mais facilmente deduzir quem fala – a não ser em situações de discurso indireto livre que confundem as vozes do narrador e das personagens – porém é mais difícil compreender exatamente quem percebe o “espaço” pois, ao invés de a perspectiva manter-se coerente com a autoridade do narrador que descreve, predomina um ponto de vista que parte

da situação limitada da personagem. Em geral, o espaço resulta da experiência, do movimento, do olhar das personagens, mesmo que, na maior parte das vezes, a percepção não seja apresentada como delas. (OLIVEIRA, 2008, p. 62).

Sendo assim, podemos dizer que as ambientações franca e reflexa prevalecem nessa narrativa e tem algo em comum. Nos dois tipos, a passagem do espaço é descrita por um narrador em terceira pessoa que não participa da ação. Podemos dizer que um narrador que não emite opinião sobre o que descreve é o elemento comum às ambientações franca e reflexa. Entretanto, há diferença entre elas. Essa diferença está no foco. Se o espaço descrito na narrativa é focalizado através de apenas um narrador em terceira pessoa, a ambientação é franca, e se a descrição do espaço, realizada pelo narrador em terceira pessoa, foca-se apenas na personagem, a ambientação é reflexa.

Se a ambientação franca depende, basicamente, do narrador e a reflexa de um personagem tendenciosamente passivo, a dissimulada ou oblíqua é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a uma personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. (DIMAS, 1994, p. 26).

Moisés (2008, p. 137) afirma que a paisagem no romance tem a função de ser como o “estado d’alma”, uma viagem no interior do eu: “com poucos acidentes concretos, arma-se o ambiente onde se desencadeia o drama, porquanto este se situa no íntimo das personagens, não no cenário”. Uma tragédia, por exemplo, pode ocorrer em qualquer lugar, mas para montá-la, o narrador recorre a alguns sinais espaciais específicos, e exclusivamente aqueles que se articulam com a psicologia de suas personagens.

No terceiro capítulo de seu livro, Dimas (1994, p. 33) faz uma comparação entre a teoria do escritor russo B. Tomachévski (1890 – 1957), que em seu livro *Teoria da literatura* (1965) criou critérios concretos para decompor uma narrativa em várias designações terminológicas e classificatórias. Dentre elas, as que mais nos interessam são referentes aos motivos livres e motivos associados, que estão vinculados à noção de fábula e de trama.

Para fazer uma rápida distinção entre as duas modalidades, Dimas (1994, p. 34) afirma que “[...] fábula é o que se conta, a ossatura mesma de uma narrativa, aquilo que se encadeia numa determinada sucessão temporal e que está submetida

à causalidade”. Quanto à trama, Dimas (1994, p. 34) entende “como a ordem de aparição daqueles acontecimentos dentro da obra, a disposição formal que lhe deu o escritor, que não haverá de respeitar necessariamente a sequência cronológica”. Em outras palavras, a trama é o jeito como o narrador montou a sua fábula.

Após entender o que é fábula e trama, Tomachévski, citado por Dimas (1994, p.35), estipula a diferença entre o motivo associado e o motivo livre. O autor afirma que motivos associados seriam “aqueles que não podem ser excluídos da narrativa sob pena de lhe arruinarem a sequência causal, de lhe comprometerem os nexos de causa e efeito”. Mas ele não pode dizer o mesmo sobre o motivo livre, já que sua exclusão não compromete a fábula, mas pode danificar a trama. É o motivo da carnadura, é também o recheio daquela ossatura composta de motivos associados. Dimas (1994) acrescenta:

Chamados também de marginais por Tomachévski, constituem eles os esforços periféricos de uma narrativa, importantes na medida em que funcionam para caracterizar uma ação (dinâmica/ estática; agressiva/ amistosa; noturna/ diurna; terrível/ aprazível etc.); um personagem (seu porte, sua indumentária, seu físico, seu perfil moral e emocional, seus prazeres e desprazeres, suas manias, suas lembranças e expectativas etc.); um ambiente (claro/ escuro; agradável/ desagradável; benéfico/ maléfico; espaçoso/ constricto etc.). (DIMAS, 1994, p. 35).

Lembramos que as distinções descritas acima não podem ser levadas ao pé da letra, visto que podem surgir, ao longo da narrativa, elementos que alterem (muito ou pouco) a natureza do motivo, afirmando que tal natureza é de caráter reversível e não rígido. Para deixar isso mais claro, Dimas (1994, p. 36) mostra o exemplo de um personagem portador de um tique qualquer, que denuncia um desconcerto emocional e que se veja, a certa altura, socialmente repellido por isso. A sua característica pessoal de comportamento (um motivo livre, portanto) pode desencadear a repulsa do grupo social que ele enfrenta, o que significa dizer que o motivo livre se tornou um motivo associado.

Tomachévski, citado por Dimas (1994, p. 37), ainda classifica o conjunto de motivos de acordo com suas funcionalidades, dividindo-os em motivação composicional, motivação caracterizadora e motivação falsa.

Argumentando brevemente, podemos dizer que a motivação composicional é aquela que revela utilidade dentro da ação, é nela que se encaixa o contexto de que nenhum acessório deve ficar inútil dentro da fábula, segundo o teórico russo. Portanto,

as famosas cartas anônimas, tão comuns em algumas narrativas, só adquirem função caso se prestem à degradação, à infâmia ou à reabilitação de algum personagem. No entanto, a motivação caracterizadora entende-se como a função de confirmar o estado das coisas ou o que a ele se opõe. Esta pode ser homóloga ou heteróloga, segundo exemplos descritos por Dimas (1994):

Um jardim florido e cheio de pássaros será homólogo à felicidade de algum apaixonado, ansioso pelo retorno da mulher amada. Um céu que troveja furioso poderá homologar a tensão do personagem que acaba de ser posto na rua depois de vinte anos de dedicação exclusiva e sacrificada à empresa em que trabalhava. [...] será heteróloga e de contraste se, ao lado da casa luxuosa onde se celebra uma festa espetacular, percebe-se a existência de crianças famintas, remexendo em latas de lixo. (DIMAS, 1994, p. 37).

E, por fim, temos a motivação falsa ou de despistamento, que é a motivação cujo autor nos permite supor um falso desfecho, já que estamos habituados a interpretar os detalhes das obras de uma maneira tradicional. Exemplo típico é aquele em que tudo indica que o assassino é evidentemente o jardineiro, mas quando é feita a investigação, descobre-se que quem matou aquela senhora rica foi o envergonhado e simples mordomo que, um dia, tempos atrás, foi humilhado pela senhora em público. Neste exemplo, temos a surpresa de ter nossas expectativas rompidas e isso se dá porque em nosso inconsciente um determinado conjunto de motivos já se cristalizaram e se convencionalizaram frente a alguns gêneros ou épocas. Isso não ocorrerá apenas se a convenção for transgredida, assim como explica Tomachévski, citado por Dimas (1994):

Cada regra canônica serve para fixar um procedimento e, nesse sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, dos motivos particulares e sua distribuição até o sistema de exposição, a língua, o vocabulário, etc., tudo pode se tornar um procedimento canônico [...]. Os procedimentos canônicos existem em função do comodismo técnico; ao serem repetidos, tornam-se eles tradicionais e, uma vez instalados no quadro da poética normativa, acabam por se constituir em regras obrigatórias. (DIMAS, 1994, p. 38).

O escritor húngaro Georg Lukács (1885 – 1970) publicou um ensaio, em 1936, distinguindo de um ponto de vista ideológico as potencialidades subjacentes de representar a realidade da virtualidade da descrição e da narração. No seu ensaio, o autor se pergunta “o que é que se pode chamar de acidental na representação artística”. Em seguida, ele mesmo responde à pergunta, dando ênfase à ausência de componentes acidentais. “O problema, lembra ele, não é o de eliminar ou de

sobrecarregar uma obra com tais componentes, mas antes, o de superar na representação, a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (LUKÁCS, citado por DIMAS, 1994, p. 42). Em outras palavras, significa não permitir que os componentes se mostrem gratuitos e soltos ao longo de um romance ou que ganhem valor por si, mas que, de uma forma ou de outra, tenham um significado contextual e abatam virtuosamente o potencial que toda descrição carrega consigo.

O risco maior da descrição, segundo Dimas (1994, p. 42), “é a sua capacidade de nivelamento das coisas, ao mesmo tempo em que magnifica e hipertrofia o acidental com prejuízo do conjunto dramático”, e este é o resultado de uma atitude descritiva insistente, pois uma série de imagens estáticas mortas ocupam apenas um lugar ao lado da outra, mas não uma depois da outra e muito menos são umas derivadas das outras, ou seja, são apenas palavras soltas, que não se ligam, nem agregam significado entre elas e, às vezes, nem ao conteúdo do livro.

As coisas em si não têm valor nenhum, elas sozinhas são irrelevantes e apenas têm sentido se unidas e tocadas pelo homem, dando ênfase ao perigo do compartilhamento das coisas dispostas “umas ao lado das outras” sem nenhuma hierarquia necessária para que elas tenham o teor dramático exigido. Apesar das restrições formais que se conferem à teoria de Lukács, é preciso estar atento para não condenar a prioridade do processo descritivo sem antes analisar o seu significado dentro do texto ficcional. Não se trata de condenar ou absolver a forma e o conteúdo de uma obra, mas sim a sua organicidade, pois se não relevam traços humanos e não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos ou o mundo exterior e as forças naturais, até mesmo as coisas mais extraordinárias tornam-se destituídas de conteúdo e vazias.

É preciso salientar, por outro lado, que a crítica também reconhece uma outra possibilidade funcional na descrição, que não é apenas aquela que se presta a exaltar ou condenar o espaço ou ajudar na elaboração interna e externa da personagem, mas sim, uma outra possibilidade em termos de estrutura narrativa, pois verifica em que medida o parêntese descritivo auxilia na criação de um ritmo narrativo. Sabendo disso, Dimas (1994, p. 41) afirma que a descrição pode atuar em 4 partes: o desvio, o suspense, a abertura e o alargamento. O desvio acontece depois de uma passagem muito ativa e agitada, então a descrição do ambiente oferece ao leitor uma promessa de repouso, de calma. O suspense nos remete à inserção de uma personagem descritiva num momento crucial, incluída ali para aguçar a nossa curiosidade. A

abertura antecipa o andamento de um romance e o alargamento verticaliza a informação e complementa os dados acrescentados anteriormente. Entretanto, o autor acrescenta que muitas coisas mudaram:

O romance realista, na verdade, é exímio em oferecer pistas colaterais, referentes ao espaço, que nos permitem acompanhar a trajetória das personagens de forma a não prestar atenção exclusiva à ação. Com a evolução das formas narrativas, no entanto, deixou-se de privilegiar a ação, o espaço, o tempo ou o personagem para se procurar uma integração mais harmônica das partes constitutivas do romance, cuja multiplicidade e relatividade do ponto de vista, nos dias de hoje, parecem ser o componente mais encarecido. (DIMAS, 1994, p. 56).

O autor ressalta que “apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, rural ou selvático, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se ora nas formas narrativas, ora em seus temas” (DIMAS, 1994, p. 16). Dessa forma, concluímos que a trajetória ao estudo do espaço nos dá muitos limites, mas quem sabe um dia, mais autores notarão que o espaço deve ter um espaço especial no campo de estudos.

2.2 A personagem e seu papel na narrativa

A personagem narrativa normalmente assemelha-se à realidade, pelo menos em nossa mente. Uma boa personagem é aquela que conseguimos construir em nossa imaginação, percebendo o que há de mais íntimo em seu psicológico, e a partir dos pensamentos e personalidade dessa personagem distinguir se ela está de acordo ou não com a vida real. Também devemos avaliar uma personagem através de seu criador, ou seja, o autor, pois é dele a inspiração que faz aquela nova personagem ganhar vida. O que nos separa das personagens? Nossos segredos! Sim! A personagem pertence a um mundo onde não há segredos em sua vida, tudo é visível aos olhos do leitor, seu mundo é escrito pelo narrador e ele é o seu criador. Nós, humanos, não nos compreendemos por completo, somos todos imperfeitos e incapazes de saber tudo acerca do outro, guardamos para nós muitos segredos.

Vejamos o que diz Forster:

E tendo dito que ela parece real em absolutamente todos os pontos de vista, devemos nos perguntar se a reconheceríamos caso a encontrássemos na vida cotidiana. Pois este é o ponto que nós estamos ainda considerando: a

diferença entre as pessoas na vida e as pessoas nos livros. (FORSTER, 1969, p. 47).

Quando lemos uma obra cuja narrativa se refere a uma personagem que nos lembra uma pessoa familiar, acabamos nos identificando com o romance devido às lembranças de algo ou alguém, sejam elas boas ou ruins. A personagem pode usar palavras, ter características físicas e até atitudes similares ao mundo real, ela tem sua própria vida, mas se baseia na nossa para poder viver. Para alguns autores, nada no romance acontece por acaso, ou sem algum objetivo, para a personagem não é diferente. Em seu livro, *A natureza da narrativa*, Scholes e Kellogg (1977) juntamente com outros professores universitários questionam:

O que é personagem, senão a corporificação de um incidente? O que é incidente, senão a ilustração de um personagem? O que é um quadro ou um romance que NÃO seja de personagem? Que mais procuramos e encontramos nele? Quando uma mulher se levanta com a mão apoiada na mesa e olha para você de uma certa maneira, isso é um incidente; ou, se não for incidente, penso que será difícil dizer o que é. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p.111).

Para os autores, nós leitores trazemos uma carga literária, uma teoria pessoal sobre cada personagem, assim como sobre os incidentes, e quando nos deparamos com algo parecido à nossa realidade, nosso inconsciente faz sua própria avaliação sobre a obra lida e a personagem. Então, à medida que a narrativa continua, após diversas situações, prosseguimos experimentando as mais intensas emoções, entretanto a obra está ali, serena e imperturbável, apenas seguindo seu ritmo.

Para Tacca (1983), a personagem é quem constitui uma das dimensões fundamentais para o romance. O seu tratamento diferente poderia por si só bastar para uma história, indiferentemente de seu gênero. O autor acrescenta:

Convém, no entanto, distinguir (como preocupação caracterizadora) dois enfoques diferentes: o personagem como tema, quer dizer, como substância, como interesse central do mundo que se explora, e o personagem como meio, como técnica, quer dizer, como um instrumento fundamental para a visão ou exploração desse mundo. (TACCA, 1983, p. 121).

A personagem, na concepção de Tacca (1983), pode estar intimamente ligada àquilo que se conta ou como se conta dentro da obra. Uma personagem que em outras épocas foi sujeito, agora pode tornar-se um instrumento operatório e, partindo do enfoque temático, dá-se maior importância à análise, abandonando a mera descrição

naturalista, as formas de criação da personagem a partir do “eu”, segundo a única linha de vida real ou das infinitas direções possíveis de sua vida.

A realidade de uma personagem não pode ser procurada além do que está sendo relatado. O narrador sabe, contudo, que em determinado momento, nada se iguala ao efeito de uma deposição direta. É como se certas atribuições estivessem em favor de certas personagens ou em favor de um acesso direto da realidade em que se encontram. “Se tenho que expor cavaqueiras e conversações, terei que fazer de uma maneira precisa, porque não podem conhecer-se os estados de alma e os personagens, a não ser que se repita o que dizem e a sua maneira de dizer” (TACCA, 1983, p. 125). Os romancistas estão, na maioria dos casos, explicitamente conscientes da economia e da eficácia da utilização de tal caminho.

Forster (1969) defende:

O romancista, ao contrário de seus colegas, arranja uma porção de massas verbais, descrevendo a grosso modo a si mesmo (grosso modo, as sutilezas virão mais tarde), dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. (FORSTER, 1969, p. 34).

Assim devemos determinar uma personagem. Ela é a ação, a vida dentro do livro, o enredo precisa de uma personagem para seguir seu rumo, pois a história contada é uma fatalidade, é apenas um registro que o romance cria para as personagens, para demonstrar que para tudo há um por quê.

Candido (2002), em seu livro *A personagem de ficção*, descreve que nos romances os escritores estabelecem algo mais coeso e menos variável, sendo esta a lógica das personagens, o que as diferencia dos seres com vida, que variam de acordo com o tempo e/ou suas condições da conduta. Em um romance, segundo Candido (2002, p. 59), “podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre”. Essa linha, segundo o autor, delimita a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. “Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda, mas que sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra” (CANDIDO, 2002, p. 59). Assim, sabemos também que esses dados foram estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.

Assim como Candido, Tacca (1983, p. 126) afirma que “a intervenção directa dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é, na realidade, uma ilusão: ela passa também pela alquimia do narrador”. A verdade sobre uma personagem, seja na forma oral, sentimental ou física, passa pela “peneira” do narrador. Dessa forma, diálogo oscila entre o relato da passagem na trama e a marca indelével do seu narrador. Há um processo muito utilizado pelo romance que consiste num verdadeiro desdobramento entre o narrador e a personagem, mesmo assim, conservando a sua identidade.

A personagem conta factos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantém-se, naturalmente, o apego da própria identidade, mas há o desapego da distância temporal. Todo o romance se desenvolve assim. [...] O personagem converte-se num ‘observador da sua sorte’. (TACCA, 1983, p. 127).

Ele ainda argumenta que, quando o narrador coincide com um dos personagens, a quem cabe o relato, o ângulo de enfoque assume uma importância especial. Mesmo que sejam inúmeras as possibilidades, segundo o autor, todas elas se assimilam a três tipos principais. São eles: a protagonista, a personagem secundária e a testemunha.

O primeiro, a protagonista do romance, cujo mundo é visto a partir da consciência do herói. Já o segundo tipo corresponde aos romances cujo narrador é uma personagem secundário. Há um encanto sutil de alguém com uma participação menor na história, que obtém do leitor um suplemento de simpatia e credibilidade em relação ao que é narrado. O terceiro tipo fica a cargo de uma simples testemunha dos fatos, ele conjuga a imparcialidade da testemunha objetiva com a visão comprometida, própria de um relato em primeira pessoa. A sua intervenção pode ser bem variada no romance, mesmo que para o leitor ela tenha sempre a responsabilidade de testemunha-narradora. Uma observação feita por Tacca (1983, p. 133) é que “embora a sua forma mais natural seja a do relato na primeira pessoa, encontramos-la mesmo no relato em terceira: o narrador adopta a visão de uma personagem-testemunha”. No caso das descrições espaciais nos romances de Eça de Queirós, na maioria das vezes é o narrador quem fala, mas é a personagem quem percebe, aparecendo o espaço conforme à orientação dela. O autor complementa:

[...] em dado momento, os romancistas falam, insistentemente, da independência dos personagens, e é precisamente nessa altura que,

paradoxalmente, em vez de diminuir ou atenuarem a imagem do autor, a evidenciam mais do que nunca. Os romancistas contemporâneos, inversamente, falaram raras vezes da autonomia dos personagens. Mas, ao mesmo tempo, consumaram, silenciosa e obstinadamente, a desaparecimento do autor. (TACCA, 1983, p. 135).

Tomando um rumo mais psicológico acerca das personagens, Candido (2002) simplificou a inevitável técnica imposta pela necessidade de caracterização das mesmas. Ao fazer isso, ele explorou e desenvolveu uma tendência constante do romance de todos os tempos, seja ele moderno ou até do século XVIII, dividindo e tratando as personagens de dois modos principais. O primeiro modo as caracteriza como “seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que as caracterizam” (CANDIDO, 2002, p. 60). Já a segunda caracterização retoma as personagens como “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2002, p. 60).

Pensando em uma linha do tempo, em um rumo cronológico de fatores, podemos ter a noção de que a revolução acerca do romance vem desde muito tempo, sendo que no século XVIII ele consistia em uma passagem sob um enredo complicado e com personagens simples ou com enredo simples e personagens complicadas. Já nos romances modernos, segundo Candido (2002, p. 61), “o senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa à unidade relativa da ação, marca o romance moderno [...] ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero”. Portanto, em sua evolução há um esforço para compor seres mais íntegros e coerentes à interpretação dos leitores.

O autor ainda define as personagens em duas famílias: as personagens de costumes e as personagens de natureza. As personagens de costumes são mais divertidas e podem ser mais compreendidas por um leitor principiante. Elas são apresentadas “por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados [...]. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e a cada vez que a personagem surge na narração, basta invocar um deles” (CANDIDO, 2002, p. 61). Sua caracterização se dá em personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou trágicos, em suma, personagens exclusivas, invariáveis e com características facilmente reveladas.

As personagens de natureza são apresentadas “além de seus traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade

dos outros” (CANDIDO, 2002, p. 62). Elas não são facilmente identificáveis como as personagens de costumes. O autor precisa, a cada mudança, se desfazer de uma caracterização diferente, sendo esta geralmente analítica, não pitoresca. Resumindo, o romancista de natureza vê o homem “à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações”, já o romancista de costumes “vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo” (CANDIDO, 2002, p. 62).

Forster (1969) delimita critérios para melhorar essas explicações, dizendo que “os fatos principais na vida humana são cinco: nascimento, alimentação, sono, amor e morte” (FORSTER, 1969, p. 36). Todos nós passamos por todos esses fatos ao longo de nossa vida, são características de todos os seres humanos, sendo assim, o autor tenta comparar e ao mesmo tempo diferenciar a vida das personagens com a nossa.

Todos nós nascemos, mesmo que não lembramos como foi. O romancista tem a personagem em suas mãos, do nascimento à morte, é ele quem comanda a vida dela, torna-a mais significativa, descritiva ou limitada desde seu nascimento até o período que quiser, pois foi ele quem a fez nascer, ele é o criador.

O segundo principal fato é o alimento, que se refere ao elo social, à reunião das personagens, aos encontros amigáveis em que convém incluir petiscos e alimentos. Na obra, pouco se fala sobre a comida, ou o alimento, mas podemos notar que em muitas partes alguma personagem está sentada à mesa de jantar ou na cozinha, ou como aos domingos nas reuniões em *O primo Basílio*. Nesses momentos sempre há um diálogo, uma informação.

Já o sono nos remete a momentos tranquilos, um descanso, um sonho, a vida dentro de uma existência de vida paralela. Alguns sonhos nos direcionam a lembranças ruins, como no caso de Luísa, que quando doente tinha muitos sonhos ruins com Juliana e seu primo Basílio. Normalmente, os autores escrevem em suas obras sonhos lógicos ou próximo àquilo que a personagem está vivendo no momento. O sono trata somente de uma amálgama.

Em seguida vem o amor, emoção que os seres humanos sentem, seja um afeto, uma saciedade, algo momentâneo, verdadeiro ou para a vida toda. Nos romances se misturam o amor e a paixão, a intensidade com que as personagens levam seus sentimentos revela algo belo ou promíscuo. Jorge amava Luísa e ela também o

amava, mas antes disso, amou seu primo, uma paixão enquanto Jorge estava viajando. O amor é a continuação da vida, é o que dá sentido a outras vidas, e todo romance tem o amor como inspiração, algo harmônico, assim como uma paixão que faça esse grande amor se romper.

E, por fim, a morte. Forster (1969, p. 40) conclui que a morte faz com que o livro termine mais “elegante”, além da razão de que se está trabalhando em cima de um tempo cronológico, entende-se que tudo que nasce, morre. A morte é o fim da constituição humana, é a virada de página, o começo de algo novo e de algo que ficou na memória. Depois que Juliana morreu, Luísa se viu arruinada e sua situação piorou ao adoecer e Jorge descobrir sobre sua paixão pelo primo Basílio. O autor poderia ter dado outro fim a Luísa, já que Jorge havia perdoado sua traição, mas o trágico fim não seria tão “chocante” se Luísa vivesse “feliz para sempre” com seu amado ao invés de morrer penosamente. Primeiramente, a morte de Luísa causa algumas sensações como angústia, algo incabível depois de todo seu sofrimento e esforço. Mesmo assim, foi um ato elegante (e honrado?) de finalizar sua obra.

Brait (1999) cita as funções da personagem, apoiada nas críticas de vários autores que se utilizam, também, dessas expressões. Estas se dividem em quatro, sendo elas: a personagem com função decorativa, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir. A personagem agente da ação se subdivide em seis, representando estas funções mais claramente. A autora explica:

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras, os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo. (BRAIT, 1999, p. 48).

As personagens de função decorativa têm as características atreladas ao cenário, ou seja, são personagens de pouca significação, mas de certo modo importantes, pois auxiliam na construção visual da trama. Este tipo de personagem não carrega grandes aparatos, assim, é mais comum que apareça em cenas conjuntas ou grupais.

A personagem caracterizada como agente da ação tem em sua definição seis subdivisões. São elas: condutora da ação, oponente, objeto desejado, destinatário, adjuvante, árbitro/juiz.

- Condutor da ação: é a personagem que impulsiona a ação. Pode nascer de uma necessidade, um desejo ou carência. Dessa forma, a personagem de Luísa é a condutora da ação.
- Oponente: é a personagem que possibilita a existência de um conflito. É a força antagonista que tenta impedir o condutor de bem de se deslocar. No romance *O primo Basílio* é Juliana.
- Objeto desejado: é a força de atração, o fim visado, o objeto de carência, o objeto que representa o valor a ser atingido, ou seja, o seu primo Basílio.
- Destinatário: é a personagem que se beneficia com a ação, mas que não é necessariamente o condutor dela. Esta categoria remete a Jorge.
- Adjuvante: é uma personagem auxiliar, é ela quem ajuda uma das outras forças. Neste caso, poderia ser a D. Leopoldina, que tenta ajudar sua amiga Luísa em várias situações.
- Árbitro, juiz: é uma personagem que tenta apaziguar o conflito. Foi o que Sebastião tentou fazer.

Uma personagem caracterizada como porta-voz do autor não se refere à biografia ou autobiografia de seu autor, trata-se de uma personagem fictícia, com sua própria forma de ser, criada para determinada obra.

As conclusões de Forster (1969) para definir os 5 critérios (nascimento, alimentação, sono, amor e morte) cruzam entre vida real e personagens, mas existem outras definições nas quais a personagem tem prioridade, se destaca e se dividem em planas e redondas. As planas são construídas em torno de uma só ideia ou qualidade e são definidas em poucas palavras. Elas ainda se subdividem em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo narrador. Brait (1999) usa como exemplo o Conselheiro Acácio.

O grande exemplo de tipo, citado por todos os manuais de literatura, é o Conselheiro Acácio, da obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma caricatura. (BRAIT, 1999, p. 41).

Massaud Moisés (2008) fala a respeito de uma forma estática de analisar a personagem plana:

A análise estática diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista, ou o que dela se depreende. Num caso ou noutro, imobiliza-se a personagem no encaço de saber como ela é [...] seja como for, a análise estática revela que se trata de uma personagem plana, pré-moldada, cujas ações no curso do romance tenderão a confirmar o retrato físico e psíquico que dela nos fornece o ficcionista. (MOISÉS, 2008, p. 140-141).

Pois devemos admitir que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas e que também são melhores quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica tende a tornar-se enfadonha (FORSTER, 1969, p. 58).

Já as personagens redondas apresentam várias qualidades ou tendências, são complexas e eliminam qualquer possibilidade de simplificação.

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação de complexidade do ser humano e potência da escritura dos grandes narradores. (BRAIT, 1999, p. 41).

Forster (1969) analisa e resume sua teoria da seguinte forma:

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FORSTER, 1969, p. 61).

Ou seja, podemos analisar uma personagem e perceber acerca de qual mecanismo ela está sendo escrita pelo autor. No caso de Luísa e Juliana, as duas principais personagens femininas do romance, ambas são redondas, convencendo o leitor e fazendo-o imaginar que na vida real poderiam existir inúmeras pessoas com a mesma personalidade.

Segundo Brait (1999, p. 28), “Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso está diretamente vinculado não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer”. Pensando nesse conceito, a questão da personagem significa

correr por alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar a fundamentação dos juízos sobre a mesma. Cada personagem tem um espaço característico para várias de suas ações, ou mesmo, um local da casa visto sob o olhar detalhado, o que nos faz perceber muito sobre aquela personagem, a partir do seu local característico, ou de maior aproveitamento na obra.

3 O ESPAÇO NA OBRA *O PRIMO BASÍLIO*

3.1 Contexto histórico do Realismo

Já que o foco principal desta monografia não é o Realismo nem o autor Eça de Queirós, utilizamos como meio de pesquisa somente o livro *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés (2003), mais especificamente o capítulo 3.

Escolhemos este livro por ele ser completo e abordar os temas da presente pesquisa.

Os anos posteriores a 1860 desencadearam uma profunda reviravolta na vida mental portuguesa: o Romantismo já estava exausto e entediante como estilo de vida e de arte. Embora presente em muitas de suas facetas, ele começou a sofrer os primeiros ataques por parte da nova geração que surgia. O grito da massa estudantil revolucionária veio de Coimbra, alvoroçada pelas ideias vanguardistas de um Proudhon, dum Quinet, dum Taine, entre outros. Em 1861, Antero de Quental funda a Sociedade do Raio, cuja instituição secreta congrega cerca de duzentos estudantes com o objetivo de instaurar a anarquia e a insubordinação no âmbito do convencionalismo acadêmico.

Com o passar do tempo, armou-se a polêmica chamada de folheto anterioriano ou Questão Coimbrã. Em defesa do pai, Júlio de Castilho sai a campo juntamente com Teófilo Braga e Antero. Formam-se dois partidos - o pró-Castilho e o pró-Antero - que vão engrossando durante o ano de 1865 e 1866, inclusive estendendo-se até o Brasil. “Com a Questão Coimbrã, estava definida a crise de cultura que introduz o Realismo em Portugal. A vitória sorri aos moços, mas era preciso que voltassem à carga mais adiante a fim de consolidar suas posições” (MOISÉS, 2003, p. 159). A derrota de Castilho serviu como um golpe de morte para o Romantismo, mesmo que não fosse necessário grande esforço para que isso acontecesse, já que o Romantismo estava desabando por si só com o passar do tempo.

O Realismo surgiu na França, nas últimas décadas do século XIX, em oposição ao Romantismo, entre 1850 e 1853, anos em que, respectivamente, Gustave Courbet (1819 – 1877) expôs duas de suas escandalosamente célebres telas realistas: *Enterro de Ornans* e *As Banhistas*. Revoltado contra a pintura imaginativa do Romantismo, seus quadros traduziam os costumes e as ideias da época. Moisés (2003, p. 164) ressalta que “numa conferência pronunciada em Anvers, em 1861, o artista diria que o núcleo do Realismo é a negação do ideal. O *Enterro em Ornans* foi o enterro do

Romantismo”. Atitudes realistas sempre houve, desde que surgiu a arte, mas a moda realista aparece somente no fim do século XIX.

Por isso, quando falamos em Realismo, estética realista e cognatos, queremos referir-nos a um momento específico e diferenciado da história das literaturas europeias e americanas. Ainda: por mais semelhanças que se possam estabelecer entre as atitudes realistas e a moda realista, separa-as uma grande distância, correspondente ao fato de as primeiras serem assumidas num sentido demasiado amplo, e a segunda, num sentido rigoroso e definido. (MOISÉS, 2003, p. 165).

Atingindo a pequena burguesia, o positivismo foi o movimento de maior influência dessa escola literária. As obras eram voltadas para o social, para a realidade das pessoas de todas as classes sociais, tratando como real os problemas das pessoas e enfatizando a classe trabalhadora juntamente com a política. Os realistas literários queriam lidar com personagens comuns da vida real ao invés de heróis românticos em ambientes incomuns. Também procuraram evitar linguagem florida e sentimental por meio de observação cuidadosa e descrição precisa, que os levaram a rejeitar a poesia em favor da prosa e do romance. Seu marco inicial foi a publicação do romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, que já repudiava os excessos de imaginação e sentimentalismo a que havia chegado a literatura romântica, que apresentava um cenário completamente ilusório, falso, desligando o homem do seu mundo real, ou seja, deixando-o à margem da sua verdadeira realidade.

Os autores realistas eram movidos pelas teorias científicas e filosóficas da época, mostravam o cotidiano massacrante, o amor adúltero, a falsidade e o egoísmo humano, descrevendo em seus livros tudo o que há de errado no mundo, fazendo críticas e julgamentos sobre o ser humano. Com uma certa lentidão nas narrativas, também havia uma riqueza nos detalhes e um retrato fiel das características dos personagens. Moisés (2003) discute o tema.

Primeiro que tudo, os realistas reagiram violenta e hostilmente contra tudo quanto se identificava com o Romantismo. Antirromânticos confessos, pregavam e procuravam realizar a filosofia da objetividade: o que interessa é o objeto, não o eu. Para alcançar, concentrar-se no objeto, tinham que destruir a sentimentalidade e a imaginação romântica e trilhar a única via de acesso à realidade objetiva: a Razão, ou a inteligência. (MOISÉS, 2003, p. 166).

Todos esses acontecimentos se refletiram no movimento romântico, que viu sua base espiritual e sentimental ceder espaço para concepções materialistas e

racionalistas. E é nesse contexto que surgem também filosofias com o objetivo de explicar a realidade através de parâmetros científicos – o cientificismo. Portanto, o Realismo diferentemente do Romantismo, surge com a concepção de que para tudo existe uma explicação, nada é por acaso, e assim tem que ser analisado a partir de novas referências, tendo como base as novas filosofias, o positivismo de Augusto Comte, o socialismo científico de Karl Marx e Friedrich Engels e o evolucionismo de Charles Darwin. Moisés (2003, p. 166) acrescenta que para o realista “só interessa o que pode ser observado, documentado, analisado, experimentado, inclusive a vida psíquica, porque sujeita às mesmas leis da vida filosófica, a ponto de haver entre elas um íntimo paralelismo, chamado paralelismo psicofisiológico”.

O momento histórico também está intimamente ligado às várias transformações que o mundo vinha sofrendo, entre elas, o avanço das ciências que afetaram consideravelmente a arte realista, que, devido à euforia das grandes transformações, refletia a postura do positivismo, do socialismo e do evolucionismo, buscando retratar racionalmente a verdadeira realidade, que de forma visível faltou ao Romantismo.

Moisés (2003) afirma:

Adeptos [...], aceitavam que a obra de arte está condicionada ao ambiente, à herança e ao momento. Dessa forma, entendiam que todo ser vivo estaria à mercê das mesmas leis universais que regem os seres inanimados, de modo que o homem também se submeteria às condições gerais de vida existentes no planeta. Mais ainda, colocar-se-ia em pé de igualdade com a natureza bruta. (MOISÉS, 2003, p. 166).

Os realistas queriam eliminar por completo o Romantismo, e para isso procuraram afirmar que a sua base (a Burguesia, a Monarquia e o Clero) se encontrava definitivamente abalada, visto que as novas descobertas científicas e filosóficas começavam a surgir com grande impacto, sendo impossível o Romantismo combatê-las e até mesmo superá-las. Dessa forma, o romance realista passa a analisar uma das instituições primárias, a família, mais precisamente o casamento, que caracterizava o núcleo da sociedade, com o intuito de provar que a corrupção de tudo começa pelo casamento, já que, para o sistema burguês, o casamento era considerado uma estrutura básica. O adultério aparece como consequência dos casamentos, muitas vezes realizados apenas para satisfazer o sistema burguês. Daí o interesse do realista pelo adultério como fio condutor da obra, justamente para mostrar à sociedade como Lisboa se deteriorava, fazendo com que coubesse aos

realistas retratá-la, analisá-la e criticá-la. Afirmando o que foi dito acima, Moisés (2003) acrescenta:

Para pôr à mostra o declínio da instituição burguesa, os realistas atacaram de frente o seu núcleo; o casamento, trazendo a nu as misérias que o destroem como alicerce da Burguesia, misérias essas condensadas no adultério, tornado lugar comum elegante. O casamento deixa-se corroer pelo adultério precisamente porque, em ligação com o pensamento burguês, de sentido pragmático e acomodatório, se funda na luxúria, no conforto material trazido pelo dinheiro ou nas hipócritas convenções sociais. (MOISÉS, 2003, p. 190).

Diante disso, podemos inferir que um dos objetivos do Realismo era, através da criação literária, quebrando a ideologia romântica e apresentando ao seu público obras com temas da convivência diária, pregar o real, ser fiel à realidade atual, negando a subjetividade romântica que cede espaço ao objetivismo, apresentando em suas obras personagens com atitudes voltadas não apenas para si próprio, seus olhares e ações voltavam-se para o que estava diante ou fora delas, o não eu. Assim, o Realismo buscava aproximar o público às questões sociais, morais e científicas, de forma real e comprometida.

O romance da nova estética em vigor tornava-se arma de defesa de nobres ideais humanitários, buscando igualdade entre os indivíduos de uma sociedade visivelmente individual, desumana, falsa e desigual. É nesse cenário de hipocrisia que o escritor realista vai penetrar e criar suas obras literárias, atacando primeiramente as instituições que foram tão valorizadas no Romantismo, agora em decadência.

3.2 A estética realista e a obra de Eça de Queirós

Segundo Moisés (2003), Eça de Queirós é apontado como um dos autores que introduziu o movimento em seu país (Portugal), criticando violentamente a vida social portuguesa, a corrupção do clero e a hipocrisia dos valores burgueses em sua primeira obra *O crime do padre Amaro* (1875).

José Maria Eça de Queirós nasceu em Póvoa de Varzim, em 1845. Estudou Direito em Coimbra, onde, segundo Moisés (2003, p. 193), “[...] liga-se a uma ruidosa geração acadêmica, entusiasmada com as ideias de Proudhon e Comte”. É nesse período que Eça conhece Antero de Quental e dá início aos seus trabalhos literários, publicando folhetins na revista *Gazeta de Portugal*, mais tarde coligidos em livro, postumamente publicado com o título *Prosas bárbaras* (1905).

Após concluir os estudos, Eça de Queirós segue para Lisboa para viver da advocacia e do jornalismo, onde foi diretor do periódico *O Distrito de Évora* (1867). Em 1869, Eça viaja ao Oriente para assistir à inauguração do canal de Suez, onde surgiu a obra *O Egito*, publicado postumamente em 1926, marcando definitivamente sua evolução mental, deixando marcas importantes em obras posteriores.

Quando regressa, Queirós participa das Conferências do Cassino Lisbonense (1871) e, devido a sua carreira administrativa, trabalha em Leiria como Administrador do Conselho, quando ingressa na carreira diplomática. É na cidade de Leiria que nasce a inspiração para escrever seu primeiro romance realista *O crime do padre Amaro* (1875). Daí em diante começa a criticar as instituições, iniciando pelo Clero. Em 1873, através de concurso, é nomeado cônsul em Havana e, no ano seguinte, já na Inglaterra, escreve *O primo Basílio* (1878), obra na qual o autor critica a família lisboeta. *Os Maias* (1888) é considerada por muitos a obra literária portuguesa mais perfeita, depois de *Os Lusíadas* (1572), de Camões.

Após perder alguns amigos, Queirós sente-se solitário e deixa Paris, buscando uma vida mais tranquila em uma cidade pequena, já que a velhice se aproximava; entretanto, não aguentou o sossego por muito tempo. Voltou para Paris e, em 16 de agosto de 1900, morre rodeado por sua família e alguns amigos.

As obras literárias do autor estão organizadas em três fases, cada uma delas intimamente ligada ao momento vivido e aos seus ideais. Cada uma das fases apresenta um Eça diferente no que diz respeito a crenças e valores. A primeira fase de criação literária iniciou com artigos e crônicas publicadas entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal*, postumamente reunidas no volume *Prosas bárbaras*, e encerrou com a publicação de *O crime do padre Amaro* em 1875, obra que caracteriza Eça de Queirós como o precursor do Realismo em Portugal.

Moisés (2003) deixa evidente que a

Fase de indecisão, preparação e procura, dum escritor ainda jovem e romântico, à mercê duma heterogênea influência, especialmente de origem francesa, tendo à frente Baudelaire e Gérard de Nerval. De mistura, o fascínio por Heine e Hoffmann, tudo convergido para a formação de atmosferas de mistério e desgarrada fantasia, travestidas numa linguagem lírica e melíflua. (MOISÉS, 2003, p. 194).

A primeira fase de Eça foi o seu começo, logo, ele ainda estava experimentando e conhecendo os seus talentos em busca de uma literatura própria e sólida. Do ponto

de vista literário, esta é a fase menos importante em sua carreira, embora a mesma nos desperte certo interesse no conhecimento do homem (pessoa) durante a juventude, e do escritor num estágio ainda primário, mas já com grande futuro na literatura.

A segunda fase de sua criação literária iniciou com a publicação de *O crime do padre Amaro* (1875) e foi até em torno de 1888, com a publicação de *Os Maias*. Os romances eram comprometidos com os ideais da geração de 70, e valem como flagrante acerca de um retrato deformado da sociedade portuguesa contemporânea, com uma linguagem original, plástica e cheia daquelas qualidades características do seu estilo: fluência, naturalidade, precisão, oralidade e vigor narrativo. Moisés (2003, p. 195) descreve que “junte-se-lhes o pendor inato para certo lirismo melancólico e para a sátira e a ironia, utilizadas estas com sutileza e graça, facilmente transformadas em risos que vêm do ridículo daquelas criaturas escolhidas pelo escritor como exemplos típicos duma sociedade hipócrita”. São romances da atualidade, crônicas de costumes, relativamente vivas, graças a uma mazela constante de homens.

Nessa fase, o autor procurou retratar com fidelidade a realidade vivida em Lisboa, utilizando suas obras como forma de denúncia e compromisso com a sociedade lisboeta, procurando mostrar as mazelas de uma sociedade que se via em decadência, vivendo de aparências e falsos valores. Algumas obras, principalmente as primeiras, relatam o aparecimento do romance *stricto sensu*, livre da contaminação novelesca comum no Romantismo, e “atestam um momento de austeridade na história da ficção, transformada que foi em obra de rigor e estudo, e em arma de ação revolucionária e reformadora das consciências” (MOISÉS, 2003, p. 196). Apesar disso, algumas obras como *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro* ainda permanecem estruturalmente como romances-modelo, pelo menos no estágio da evolução histórica do romance.

Moisés (2003) comenta sobre a segunda fase:

Eça coloca-se sob a bandeira da República e da revolução, e passa a escrever em coerência com as ideias aceitas, obras de combate às instituições vigentes (Monarquia, Igreja, Burguesia) e ação e reforma social. [...] O crime do padre Amaro passa-se em Leiria, uma pequena vila de província, beata e soturna, onde um padre corrupto seduz e leva à morte a infeliz e ingênua Amélia, sob a proteção do confessor e da superstição: aqui a análise impiedosa do clero revela-o deteriorado como aliás estava toda a estreita sociedade provinciana, porque erguida sobre falsos preconceitos e uma moral de ocasião. (MOISÉS, 2003, p. 195).

A terceira fase de obras literárias de Eça de Queirós corresponde aos anos seguintes à publicação da obra *Os Maias* (1888) até a morte do escritor. Alcançando a maturidade, a terceira fase apresenta um escritor mais maduro, com um novo jeito de criar, de produzir. Sua obra volta-se para o lado bom da humanidade, com sentido construtivo, fruto de investimento inútil contra o burguês e a família. Segundo Moisés (2003, p. 196), “ao derrotismo e pessimismo analítico da etapa anterior, sucede um momento de otimismo, de esperança e de fé, transubstanciado em idealismo não mais científico, mas tendo por base o culto dos valores rechaçados”. Ou seja, Eça incorpora essa fase com jeito bem diferente de produzir, opostamente a fase anterior, que era de grande fervor ideológico, sedento por transformações, atacando a monarquia, a Igreja e a burguesia. Foi adotando uma postura voltada para o otimismo, para a liberdade, acreditando no homem, no humanitarismo, que ele publica suas últimas obras.

Nos romances de Eça de Queirós, na maioria das vezes é o narrador heterodiegético quem fala, mas é a personagem quem percebe, fazendo com que o espaço apareça conforme a descrição dela. Além dos detalhes descritos minuciosamente, também podemos observar em suas obras a descrição dos cinco sentidos (ouvido, olfato, visão, paladar e tato) e o uso de algumas expressões como “uma aparência de” ou até “uma expressão de”. Há uma percepção particular do autor na construção espacial da obra, sendo essa ligada à percepção das personagens.

Concretizando seus estudos, Moisés (2003) afirma:

Ao longo da evolução sofrida pela mundividência de Eça de Queirós, vai-se operando análoga transformação em sua linguagem. Antes “objetiva”, definidora, cheia de pormenores indicativos de situações psicológicas e patológicas, experimenta agora um processo de decantação, de transfiguração, plasticizando-se em diafaneidades aladas próximas do mais poético lirismo. Observa-se que Eça atinge, nessa quadra, o seu apogeu de estilista, mas em detrimento da narrativa romanesca, colocada em segundo plano. (MOISÉS, 2003, p. 197).

Para Eça, o lado do escritor o atrai mais do que o do romancista, sobretudo nas últimas obras; os romances da segunda fase valem pelas qualidades de escritor, pois como romance deixam algo a desejar, já que utilizam um esquematismo psicológico e social. Eça observava bem a sociedade do tempo, lhe faltava o dom de psicólogo e a imaginação transfiguradora. “Enquanto escritor, ocupa lugar de topo, legando um rol de soluções expressivas de largo curso no século XX. Por esse lado,

Eça mantém-se vivo e atuante na memória dos leitores ainda hoje” (MOISÉS, 2003, p. 197). O autor está entre os mais lidos em Língua Portuguesa, por isso possui grande e imperecível mérito.

Em *O primo Basílio*, Eça de Queirós penetra no recesso de um lar burguês, aparentemente sólido e feliz, e descobre a existência de um casamento feito “apenas para casar e ter um marido”. Luísa, uma moça sonhadora e ao mesmo tempo mesquinha, cansada da vida vegetativa oposta à vida de sua imaginação, revela-se frágil e maleável com o afastamento de seu marido Jorge, que fora viajar ao Alentejo a trabalho. Com a chegada do seu primo sedutor, Basílio, formou-se o trio amoroso e o núcleo da organização, o casamento, deixou-se atingir pelo adultério. Eça mantém-se vivo e atuante na memória dos leitores ainda hoje.

Está entre os mais lidos em Língua Portuguesa: aí reside, sem dúvida, seu grande e imperecível mérito. E se lhe juntarmos o de haver emprestado à ficção portuguesa um modo peculiar de escrever romances, estará sintetizada a sua importância nos quadros literários em nosso idioma. (MOISÉS, 2003, p. 197).

A obra *O primo Basílio* procurou retratar com fidelidade a realidade social portuguesa, criando personagens características, que representavam grupos sociais de seu tempo.

3.3 O espaço dentro da casa

Nas obras de Eça de Queirós, a construção do espaço exerce um papel fundamental. O espaço não é só o meio que influencia o comportamento das personagens, é também uma forma de explorar a identidade e a tendência psicológica das mesmas, não é só um cenário destinado a situar as ações, é também uma maneira de ampliar a significação da narrativa.

Os detalhes de um ambiente narrado na obra normalmente têm algum sentido e falam acerca da personalidade da personagem, fazendo com que o leitor identifique alguns objetos com o enredo da trama. A maior parte dos acontecimentos se dá em um mesmo lugar ou em um local principal, então é nesse espaço que ocorre o conflito inicial, sendo que a contribuição do mesmo é aglutinar as personagens, centralizar os encontros e situar alguns fatos importantes aos leitores.

Oliveira (2008, p. 37) argumenta acerca da parte externa do espaço: “Ao selecionarem uma cidade conhecida para ambientar suas ações, logicamente investem no pacto de realidade, coerente com a convenção realista, como se os nomes dos lugares fossem uma garantia da autenticidade da história narrada”. Em sua obra, Eça narra a história de uma tradicional família da classe média de Lisboa, em um bairro aparentemente familiar. “Numa rua pequena, com doze casas, vir todos os dias, aquele lindo rapaz, tão elegante, agora que seu marido não estava... Era terrível – Que havia de dizer, Santo Deus! [...]” (QUEIRÓS, 1979, p. 112). Eça ainda nos dá mais imagens fotográficas sobre a rua nesta passagem do texto: “Era um horror de rua, pequena, estreita, acavalados uns nos outros!” (QUEIRÓS, 1976, p. 34). Em outras palavras, ele descrevia a rua onde morava como um local abafado, sufocante, com casas “grudadas” umas às outras, uma rua estreita, uma viela.

É possível reconhecer relativamente como o espaço se organiza, dividindo-se entre: o bairro e a rua onde se situa a casa principal do romance, que concentra as ações; o centro social e cultural da cidade representada, meio de encontros e lazer, por onde as personagens rotineiramente transitam, frequentam teatros, hotéis, casas de jogos, praças, e onde residem algumas personagens; lugares mais afastados, usados como esconderijos ou simplesmente para retiro, muitas vezes, em meio a uma natureza propícia ao descanso ou ao idílio amoroso. (OLIVEIRA, 2008, p. 38).

Eça de Queirós idealizou cenas comuns àquela época entre as famílias portuguesas, mostrando os espaços gerais amplos (praça, igreja, rua ...), os espaços particulares e restritos (quartos, escada, sala, cozinha ...), e os espaços em forma específica (roupas, cheiro, umidade, calor, silêncio, luz ...), fazendo-nos ter uma visão fotográfica muito realista de todo o espaço percorrido e da ambientação dentro do romance. Entre as imagens que constituem os ambientes da casa se destacam a sala, o escritório de Jorge e os quartos de Luísa e Juliana.

No primeiro capítulo da obra, o narrador nos dá várias características de como é a parte interna da casa. A sala, que é um dos cômodos mais utilizados da residência, já aparece na primeira página, como mostra o trecho seguinte:

A sala esteirada alegrava, com o seu teto de madeira pintado de branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo: fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra na varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento da manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sextas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao

pé da água; nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretonne azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala dum rumor dormente. (QUEIRÓS, 1979, p. 6).

Encontramos nesse espaço particular e restrito da sala outras características próprias, como o silêncio e a monotonia, fazendo com que o espaço seja amplo e ao mesmo tempo vazio. Também podemos verificar a partir do fragmento acima que a ambientação franca revela o cenário em que as personagens estão inseridas. Em outro trecho, o autor relata:

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo de mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido que vira desde pequeno, onde apenas se percebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre dum bojo de caçarola e os rosados desbotados dum molho de rabanetes. (QUEIRÓS, 1979, p. 8).

Neste trecho, o narrador fala sobre a sala da casa de Jorge, mostrando uma ambientação franca e ao mesmo tempo reflexa, pois a atitude da personagem acerca do ambiente é inerte, ou seja, o narrador está em terceira pessoa e, mesmo que saibamos que se trata da casa de Jorge, de sua sala e objetos que eram da sua família, percebemos que não é ele que nos conta isso em primeira pessoa. A ambientação dissimulada também está presente neste trecho da obra, pois a personagem participa da descrição do espaço através de seu olhar, mesmo que quem conta o que seus olhos estão vendo, é o narrador. Assim, neste trecho podemos perceber os três tipos de ambientação citados por Lins (1976).

A casa de Luísa e Jorge tinha dois pisos. No térreo ficava a sala, local mais frequentado da casa, local do adultério, o quarto do casal e o quarto dos baús também ficavam na parte baixa da casa. Após a porta de saída da sala ficava a escada para o segundo piso. Neste piso ficava a cozinha e o quarto de Juliana, no sótão. A casa, através de seus objetos, falava acerca de seus moradores e praticamente tudo que estava lá tinha um significado. A obra de Eça de Queirós relata a vida de uma jovem família lisboeta. Casados há 3 anos, Jorge e Luísa tinham uma vida pacata e monótona até Jorge ter que viajar ao Alentejo. Enquanto Jorge trabalhava, o primo e antigo namorado de Luísa, Basílio, viajava para Lisboa, reencontrando sua prima e revivendo aquele amor antigo. Juliana, a empregada, querendo se dar bem na vida,

flagrou o adultério e, com provas, chantageou Luísa em troca de dinheiro. Sabendo disso, percebemos alguns objetos dentro da casa com relação ao contexto da obra.

Como a sala estava escura, foi entreabrir um pouco as portas da janela. Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de reps verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito – as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a Medeia de Delacroix e a Mártir de Delaroche), as encadernações escarlates de dois vastos volumes do Dante de G. Doré, e entre as janelas o oval dum espelho onde se refletia um napolitano de biscuit que, no console, dançava a tarantela. [...] Por cima do sofá pendia a foto da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas dum mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre a cortina escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver para além céus azulados e redondezas de arvoredos. (QUEIRÓS, 1979, p. 16).

Podemos claramente perceber em nossa imagem fotográfica que a sala era ampla, seu teto era pintado de branco e as paredes com ramagens verdes, assim como o estofado das cadeiras e o tapete, o que fazia com que a sala fosse escura. Havia duas grandes janelas. As personagens iam para alguma janela quando estavam estressadas; a janela é um objeto muito utilizado na obra, principalmente por Luísa, que utiliza a mesma para se envolver em pensamentos tranquilos, lembrar de algo referente ao passado ou para fugir da monotonia daquela casa.

Como em princípio à mulher não é recomendado o espaço urbano, toda experiência mediata da cidade, a janela funciona como um lugar-limite, mediador entre o âmbito privado e o âmbito público, dando formas ao tempo da espera, da recordação e do sonho. [...] Por outro lado, a opacidade da janela, quando ante ela se põe uma mulher, muitas vezes desperta a curiosidade masculina, o anseio de penetrar o ambiente doméstico, intrigante e misterioso. (OLIVEIRA, 2008, p. 102).

Portanto, a janela possibilita a comunicação entre o interior e o exterior, mesmo que essa abertura para o mundo não seja por inteiro. “Assim torna-se também um mecanismo narrativo eficaz para ressaltar o que a existência feminina, forçada pelas circunstâncias, tem de puramente imaginária, frente à vida, muito mais real e palpável, das personagens masculinas” (OLIVEIRA, 2008, p. 103).

A gravura de Delacroix na sala da casa retrata a lenda mitológica de Medeia, que se revoltou com a infidelidade de seu marido, Jasão, e vingou-se dele matando seus filhos, antes de fugir para Atenas. Já a obra de Delaroche, conforme o próprio

autor define, é “uma jovem romana que não quis oferecer sacrifícios a falsos deuses é condenada à morte e lançada ao Tibre, de mãos atadas; o sol se põe por trás das margens nuas e sombrias do rio”. A menção das obras descritas na sala de Luísa diz respeito à mulher traída, sofredora, castigada e perversa. A Tarantella é conhecida pela troca rápida de casais, demonstrando que naquela parte da casa havia algo de sombrio e ao mesmo tempo prazeroso, juntamente com a paixão desmedida.

Para as imagens postas na sala da casa, cria-se um ambiente para o caso amoroso de Luísa e Basílio, um contexto sobrecarregado que indica o adultério, a paixão, o sofrimento, o castigo e a morte, em outras palavras, estas são as etapas cronológicas que a personagem passa ao longo da trama. Oliveira (2008) faz uma análise sobre os objetos:

Ao evocar a imagem de Medeia e da Mártir, a narrativa já estabelece uma espécie de jogo que orienta a leitura do destino de Luísa. Ao final, a fraqueza com que ela reage aos acontecimentos não condiz com a personalidade forte e vingativa de Medeia, ainda que guarde desta o sinal de adúltera. Seu abatimento crescente a aproxima da imagem da mulher-vítima, que se entrega ao sofrimento e deixa-se morrer aos poucos. A conduta de Basílio, por sua vez, confirma a indicada pelo napolitano “a dançar” – indiferente à gravidade das consequências geradas pelo seu caso com Luísa. (OLIVEIRA, 2008, p. 141).

A casa onde o casal mora tem muitos objetos dos pais de Jorge, inclusive coisas de seus avós. Isso demonstra que ali há uma forte demonstração de costumes antepassados e do respeito passado de geração para geração. Da parte de Luísa, havia na sala um retrato dela com sua amiga Leopoldina, mas a foto não ficou muito tempo “na vista” das pessoas, pois logo Jorge mandou-a retirar da sala. Não podemos deixar de analisar que nesta mesma sala onde se encontram os objetos de lembrança familiar de Jorge, foi consumado o adultério de Luísa e Basílio e a quantidade de obras, que, de algum jeito, lembram a traição (como as obras citadas acima). Na casa também se percebe a grande quantidade de sofás, poltronas, divãs, provavelmente em cada cômodo da casa havia um lugar para sentar ou deitar confortavelmente, mostrando um certo tédio na vida de Luísa. O divã da sala também é mostrado como lugar da traição e que Jorge, após saber de tudo o que aconteceu, imagina a cena do adultério e passa a odiar o móvel.

O quarto de Luísa e Jorge ficava no térreo, mais ao fundo da casa, o narrador descreve-o pelo pensamento de Jorge:

Quando sua mãe morreu, porém, começou a achar-se só: era no inverno, e o seu quarto nas traseiras da casa, ao sul, um pouco desamparado, recebia as rajadas do vento na sua prolongação uivada e triste; sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, aos pés do capacho, vinham lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio dum desejo; queria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o frufu dum vestido! (QUEIRÓS, 1979, p. 9).

Antes do casamento com Luísa, Jorge morava na casa com seus pais, seu quarto era masculino, sem muitos detalhes, mas após a chegada de sua esposa, o quarto torna-se outro, o autor descreve o quarto no trecho abaixo:

Entraram no quarto. Luísa foi descerrar a janela, abrir o guarda-vestidos. Era um quarto pequeno, muito fresco, com cretones dum azul pálido. Tinha um tapete barato de fundo branco, com desenhos azulados. O toucador, alto, estava entre as duas janelas, sob um dossel de renda grossa, muito ornado de frescos facetados. Entre as bambinelas, em mesas redondas de pé de galo, plantas espessas, begônias, macoamas, dobravam decorativamente a sua folhagem rica e forte, em vasos de barro vermelho vidrado. (QUEIRÓS, 1979, p. 18).

O quarto de Luísa é descrito aos olhos de sua amiga Leopoldina, que conta em detalhes os objetos que vê, após Luísa abrir a janela e deixar a luz entrar, “o narrador onisciente enxergaria muito bem no escuro, mas as personagens precisam de luz” (OLIVEIRA, 2008, p. 73). Em outras palavras, o ato de abrir as janelas para iluminar os ambientes fechados ou para que as personagens possam visualizar algo, liga a descrição realizada à contemplação das personagens e favorece a ideia da necessidade da descrição.

Após a chegada de Luísa, o quarto ganhou vida. O azul dos cretones nos remete a tranquilidade, assim como o tapete branco. A renda, com sua delicadeza, deixa o ambiente suave, juntamente com as plantas que “refrescavam” e limpavam o ambiente, balançando junto ao vento quando as grandes janelas estavam abertas. “Luísa olhou em roda, como se um raio tivesse atravessado o quarto; mas tudo estava imóvel e correto; nem uma prega das cortinas se movera, e os dois pastorzinhos de porcelana sobre o toucador sorriam pretensiosamente” (QUEIRÓS, 1979, p. 261). Ao ler que no quarto havia dois pastorzinhos, percebemos a contrariedade dos fatos, já que Luísa tinha duas imagens religiosas e era também adúltera. Mesmo assim, aquele cômodo da casa transmite harmonia e tranquilidade, como se aquele espaço da casa fosse um “templo” de paz.

O quarto de Juliana, a criada da casa, ficava no segundo andar, era o sótão da casa. Ele é um dos espaços da casa menos ocupado, mas é o mais detalhado pelo narrador e pela própria personagem:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado, o sol aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto duma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho da gaveta, a escova de cabelo enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo, e, embrulhada num jornal, a cuia de retrós dos domingos. E o único adorno nas paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos – era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreotipo onde se percebia vagamente, no reflexo do espelhado da lâmina, os bigodes encerrados e as divisas de um sargento. (QUEIRÓS, 1979, p. 49).

O quarto acompanhava a personalidade da empregada, assim como sua aparência. Juliana era uma mulher infeliz, sozinha, gananciosa e feia. Ela achava injusta a forma como a patroa a tratava, aliás, todas as patroas. O fato de o quarto ser um ambiente baixo e estreito, nos remete à imagem de algo escuro, desconfortável e abafado. Sua cama de ferro e o colchão de palha mostram a pouca importância que ela tem aos olhos dos patrões. Os bentinhos e a imagem de Nossa Senhora das Dores mostram a sua religiosidade, e sua devoção por esta santa se explica pelo fato de que ela é representada com um semblante de dor e sofrimento, tendo sete espadas ferindo seu imaculado coração.

No pé da cama, estava sua “arca de pau”, um grande baú onde ela escondia seus pertences de valor. Na mesa estavam os objetos de uso pessoal, e as paredes sujas de seu quarto nos fazem supor que ela seja uma pessoa desleixada. “A correspondência da isotopia espacial com o tema geral da obra se dá particularmente na estética do realismo, que confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da psique da personagem” (D’ONOFRIO, 2006, p. 98).

Dentre inúmeras possibilidades interpretativas com base no espaço, basta ver o antagonismo entre o quarto de Luísa e de Juliana, o próprio tamanho, a altura do teto e os móveis que elas têm. “O quarto de Luísa era “muito fresco”, [...] e cheirava a vinagre de toilette; o de Juliana, em cima, no sótão, era muito abafado, com um leito de ferro, um “colchão de palha mole coberto duma colcha de chita” e cheirava a mofo e a rato” (OLIVEIRA, 2008, p. 101). Como as ações estão concentradas na casa de

Jorge e Luísa, a caracterização dos quartos das antagonistas é um dos meios de motivar os conflitos e, por conseguinte, de favorecer o desenvolvimento da história.

Juliana teve seu momento de glória ao esconder as cartas de amor de Luísa e Basílio. A partir do momento em que Luísa se viu nas mãos da criada, sua ambição a fez mudar de vida e de quarto. Sabendo que podia ganhar o que quisesse em troca do seu silêncio, seu quarto foi a maior mudança no espaço da casa. Antes pequeno, abafado, escuro, isolado e sem vida, agora seu quarto mudara para o quarto dos baús, e com suas exigências, o quarto se tornou muito confortável, claro e saudável.

E começou a dizer – que o quarto em cima no sótão era pior que uma enxovia; que não podia lá continuar; o calor, o mau cheiro, os percevejos, a falta de ar, e no inverno a umidade, matavam-na! Enfim, desejava mudar para baixo, para o quarto dos baús. [...] O quarto dos baús tinha uma janela nas traseiras; era alto e espaçoso; guardavam-se ali os oleados de Jorge, as suas malas, os paletós velhos, e veneráveis baús do tempo da avó, de couro vermelho com pregos amarelos. (QUEIRÓS, 1979, p. 214).

Podemos perceber a grande influência que o espaço causa na personagem. Juliana no sótão, com seu quarto desprezível, fazia com que ela fosse uma pessoa arrogante, triste e invejosa; já no seu quarto novo, o quarto dos baús, Juliana continua sendo gananciosa, mas com as boas acomodações, seu humor e sua saúde tem uma melhora considerável, assim como os móveis adquiridos em seu novo quarto. O autor teve o cuidado de fazer com que o leitor observasse os objetos velhos que Juliana tinha no sótão, e, no quarto novo, os mesmos objetos foram trocados, comprados novos, dando grande importância para aquele novo espaço em sua vida.

A cômoda foi comprada em segredo e introduzida ocultamente. Que dia de felicidade para Juliana! Não se fartava de lhe saborear o cheiro da madeira nova! Passava a mão, com a tremura duma carícia, sobre o polimento lúcido! [...] Forrou-lhe as gavetas de papel de seda e começava a completar-se! (QUEIRÓS, 1979, p. 216).

Ainda sobre o cômodo, Queirós (1979) acrescenta:

Prosperava com efeito! Não punha na cama senão lençóis de linho. Reclamara colchões novos, um tapete para o pé da cama, felpudo! Os saches que perfumavam as roupas de Luísa iam passando para a dobra das suas calcinhas. Tinha cortinas de cassa na janela, apanhadas com velhas fitas de seda azul; e sobre a cômoda dois vasos da Vista Alegre dourados! Enfim um dia santo, em lugar de cuias e retrós, apareceu com um chignon de cabelo. (QUEIRÓS, 1979, p. 217).

Avaliando o que a própria Juliana conta sobre seu antigo quarto, e agora o novo, notamos que o leito de ferro fora trocado por uma cama com lençóis de linho e o velho colchão de palha foi substituído por um novo. Tinha agora um tapete e cortinas tornando o quarto menos abafado e com um conforto maior. Sua mesa de pinho virou uma bela cômoda, completando seu novo ambiente. “No sótão, camundongos e ratos podem fazer seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio de seu buraco” (BACHELARD, s.d., p. 31). No romance de Eça de Queirós, o percurso de degradação moral, emocional e afetiva das personagens entremostra-se por intermédio das ações em si e também por meio da desordem crescente que toma conta das situações familiares, como a chantagem pela troca de quartos de Juliana, por exemplo.

O escritório de Jorge é o cômodo mais sereno, frio e imóvel da casa. Nele, Jorge trabalhava e guardava importantes informações, era também em seu escritório que ele recebia seus amigos mais íntimos, quando queria tratar de algum segredo ou falar sobre algum assunto de extrema importância. Neste cômodo da casa transcorrem poucas cenas, dentre estas a que ele, demonstrando autoridade sobre Luísa, pede ajuda ao amigo Sebastião para vigiar a esposa; a cena em que Luísa escreve a Basílio sobre a mesa do marido; o episódio em que, na mesma mesa, Jorge abre o bilhete de Basílio para ela.

Era uma saleta pequena, com uma estante alta e envidraçada, tendo em cima a estatueta de gesso, empoeirada e velha, duma bacante em delírio. A mesa, com um antigo tinteiro de prata que fora de seu avô, estava ao pé da janela; uma coleção empilhada de Diários do Governo branquejava a um canto; por cima da cadeira de marroquim escuro, pendia, num caixilho preto, uma larga fotografia de Jorge; e sobre o quadro, duas espadas encruzadas reluziam. Uma porta, no fundo, coberta com um reposteiro de baeta escarlate, abria para o patamar. (QUEIRÓS, 1979, p. 34).

A saleta pequena com a estante alta nos traz a impressão de ser um local sério, e a bacante nos mostra a intimidade culta de Jorge, aquele era o seu espaço íntimo. Era um escritório que guardava muitos papéis, livros e a coleção de Diários do Governo afirmava que Jorge era uma pessoa certa de seus deveres. Neste mesmo escritório, Luísa escrevia as cartas de amor para Basílio, e vez ou outra, as cartas para Jorge quando estava no Alentejo. A lixeira do escritório se chamava “sarcófago”, induzindo que tudo que havia sido posto dentro um dia foi útil, como contas da casa, pagamentos e folhas importantes de Jorge, e ali estavam “enterradas” como algo terminado, com um ponto final. Bachelard (s.d.) acrescenta:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos de vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade. (BACHELARD, s.d., p. 70).

Oliveira (2008) faz um breve resumo acerca da visão que se tem sobre o escritório de Jorge:

Os objetos que mobíam o seu lugar preferencial na casa apontam para uma escolha tipicamente masculina: a bacante em delírio, as espadas entrecruzadas, os Diários do Governo; respectivamente a mulher, as armas e a política. A seleção do próprio retrato, de sua “larga fotografia” para decorar o gabinete, é um sintoma da vaidade de Jorge, e a sobreposição à foto das espadas cruzadas a reluzirem destaca sobre sua imagem o símbolo masculino de poder e autoridade, bem como de proteção e defesa. (OLIVEIRA, 2008, p. 120).

A cozinha estava localizada no segundo piso da casa, ficava na parte de cima e, normalmente, apenas as duas empregadas da casa, Joana e Juliana, ficavam neste cômodo. “Juliana subiu logo à cozinha. Era no segundo andar, com duas janelas de sacada para as traseiras, larga, ladrilhada de tijolo diante do fogão” (QUEIRÓS, 1979, p. 41). Era na cozinha que as criadas fofocavam, e foi nela também que, em uma discussão, Joana deu um tapa no rosto de Juliana. Os móveis pareciam ser simples e antigos, uma mesa, um fogão, janelas, uma cadeira de vime. “A manhã estava abrasadora. Um pouco depois do meio dia, Joana, estirada numa velha cadeira de vime da ilha da Madeira que havia na cozinha, dormitava na sesta” (QUEIRÓS, 1979, p. 97). Pouco se fala sobre o espaço da cozinha na obra, pois sendo o espaço onde circulavam apenas as empregadas, o local era menos relevante.

Na casa também havia uma varanda, mas em nenhum momento foi utilizada por algum dos personagens, ela foi apenas citada pelo narrador para relatar o calor que fazia naquele período e também para mostrar que, como nas casas de família de Lisboa, também havia uma horta e plantas cultivadas, como podemos observar no seguinte trecho:

O sol retirara-se da varanda, e sobre a pedra, em vasos de barro, plantas pobres encolhiam a sua folhagem chupada de calor; sobre uma tábua a um canto, numa velha panela bojuda, verdejava um pé de salsa muito tratado; o gato dormia sobre um esteirão; esfregões secavam numa corda; e para além alargava-se o azul vivo como um metal candente, as árvores dos quintais tinham tons ardentes do sol, os telhados pardos com as suas vegetações esguias coziavam no calor, e pedaços de paredes caídas despendiam uma rebrilhação dura. (QUEIRÓS, 1979, p. 58).

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

4 CONCLUSÃO

Ao final do estudo acerca do espaço, dos ambientes e rápida descrição sobre as personagens da obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, chegamos a algumas constatações que nos instigam a refletir sobre esse elemento dentro de um romance.

A construção do texto literário se dá acerca de muitos princípios, e muitas vezes o espaço é deixado de lado. Observamos também que há pouco estudo e material sobre o tema, mas conseguimos encontrar uma base sólida e bem orientada sobre o espaço e a ambientação.

A seleção e a combinação dos elementos espaciais fazem com que se crie um referente funcional antes não utilizado. Os romances realistas dão espaço aos ambientes reais, oferecendo ao leitor uma visão ilusória de que aquela situação naquele ambiente seja real, mesmo sabendo que são as personagens as grandes conhecedoras do ambiente relatado. Lembramos que tudo não passa de ficção (mesmo que, em alguns casos, há evidências que nos trazem lembranças de uma passagem real).

O espaço no romance é determinado predominantemente por um discurso que o apresenta como conhecido. No caso dos romances realistas naturalistas, tal noção é ainda mais realçada pelo fato de, na maioria das vezes, o espaço aparecer como definido, abarcável, completo, numa tentativa de anular sua constituição lacuna e indeterminada. (OLIVEIRA, 2008, p. 178).

A capacidade que o romance possui de convencer o leitor da realidade de seu mundo depende mais da sua organização do que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida se for devidamente combinado com a obra. Do mesmo modo, só a análise dessa articulação coerente permite ao leitor crítico confirmar o que uma composição literária faz sentir sobre o mundo que lhe deu inspiração.

Teoricamente, vimos que cabe não somente ao leitor, mas também ao narrador nos proporcionar o ambiente onde a obra é narrada. Ao leitor, deixa-se a percepção através das imagens descritas e a sabedoria para entender as diferenças entre um ambiente interno ou externo, pequeno ou grande e também se é narrado em primeira pessoa ou em terceira, qual sua ambientação, etc.

A personagem é normalmente o tema principal de pesquisas, inclusive dentro das obras anteriores ao Realismo, mas no presente estudo, ela foi apenas uma “personagem secundária”, nos auxiliando a entender e analisar os espaços que a

escola literária do Realismo nos fornece. Percebemos que há tipos de personagens, todas elas com uma definição coerente e um vasto estudo acerca de cada uma delas, mas como nosso foco não era a personagem, não nos aprofundamos no assunto.

Devemos concordar que são as personagens que são capazes de perceber os lugares representados, porque são elas que ali vivem e se movimentam, e seu conhecimento do mundo é restrito, parcial e dependente do mundo em que seu autor as incluiu. Segundo Oliveira (2008, p. 181), “as personagens vivem, sentem o espaço, na maior parte do tempo, sem terem consciência disso”. No entanto, o romance realista costuma apelar para uma orientação de um narrador onisciente, como se fosse possível um observador determinar, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, e contando apenas com a inteligência, o espaço.

Sendo Eça de Queirós um autor realista, não seria justo falar de sua obra sem citar onde tudo começou. Analisar a vida do autor, assim como colocar suas obras e a estética realista “sobre a mesa”, mesmo que basicamente, ajudou muito a entender o motivo de sua obra ter o enredo que lhe foi dada. A época marca uma era onde os romances portugueses falavam, protestavam de uma certa forma, acerca da sociedade lisboeta, da moralidade e dos costumes. Esse tipo de romance adúltero surgiu na França, mas ganhou uma legião de fãs ao redor do mundo.

E, por fim, analisamos o ambiente e o espaço dentro da casa onde foi feita a trama. Tendo uma base teórica sobre os fatos, conseguimos distinguir que determinado móvel, objeto ou até mesmo lugar dentro da obra, pode ter “por trás dele” algum objetivo que o autor queira revelar. Isso é muito comum nos romances realistas. Descamamos, assim como Bachelard, pedaço por pedaço dentro da casa de Jorge e Luísa, desde a localização dos espaços (como a sala, os quartos, a cozinha, o escritório) até os objetos que fora de uma análise crítica, passariam despercebidos aos olhos do leitor.

Tendo em conta que o espaço representado é o espaço percebido por alguém, narrador ou personagem, e que nessa percepção está naturalmente implicada uma orientação psicofísica, a tendência é resgatar as qualidades sensíveis das coisas, preenchê-las com atributos humanos, surgindo intensificada a significação afetiva e emocional dos lugares. Isso porque a relação do homem – e das personagens – com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao seu corpo e à sua vida. (OLIVEIRA, 2008, p. 188).

O leitor também participa da percepção do espaço, decifrando cada detalhe da obra, na tentativa de analisar o motivo das coisas estarem onde estão e saber

qualificar sua profundidade dentro da obra. Esse é o elo que liga o mundo real ao mundo da ficção, fazendo-nos aprender através da imaginação, o sentido real da vida.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, sd.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 31. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin de. *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*. Tese. (Doutorado em Letras) - Universidade de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2008.
- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Tradução de Ger Meyer. São Paulo: McGrawHill do Brasil, 1977.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.