

Espaço e Espacialidade em A Capital! de Eça de Queiroz

Claudia Barbieri¹ (FCLAR – UNESP)

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

Palavras-chave: estudos literários, espaço e literatura, Eça de Queiroz.

Introdução

O estudo do espaço enquanto categoria essencial da estrutura narrativa e, conseqüentemente, o entendimento dos processos criativos envolvidos em sua composição, apenas recentemente começaram a receber atenção por parte dos estudiosos das Letras. Antônio Dimas no livro **Espaço e Romance** [1] constata a escassez de bibliografia teórica sobre o assunto e escrevia que “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do **espaço** ainda não encontrou receptividade sistemática (DIMAS, 1987. p.06)”.

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

Definir conceitualmente **espaço**, por si só, já é uma tarefa árdua. A amplitude e a abstração do tema conduz inevitavelmente a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas, pois o mesmo está relacionado às ciências sociais, físicas e naturais e cada uma delas o apresenta sob um determinado aspecto. Não existe uma única definição ou resposta para a pergunta: o que é espaço? O mesmo acontece e estende-se ao espaço literário. A tentativa de conceituar o objeto de pesquisa só traz uma certeza: a interdisciplinaridade é necessária e indispensável para um estudo aprofundado sobre o tema. Outro ponto importante a ser destacado é que ao espaço literário é intrínseca a sua representação artística, ou seja, para expressar o infinito do mundo, percebido e imaginado, o autor pode recorrer também a um número infinito de recursos estilísticos e assim, podem ser muito diversas as configurações adotadas e as relações estabelecidas por esse elemento narrativo na composição literária. Desta forma, o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências geográficas, sociais ou históricas, ou ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas.

A variabilidade de formas e meios em que o espaço pode ser tratado ao longo de uma obra, proporciona de modo equivalente, um grande número de possibilidades interpretativas e metodológicas. Cada uma delas pode destacá-lo sob um ou mais pontos de vista, ou seja, um trabalho que se propõe a analisar o espaço em determinado romance, pode explorar a contraposição entre o campo e a cidade, ou basear o estudo em uma apreciação sociológica, destacando os espaços

marginalizados, por exemplo, ou ainda entender o espaço em função da ação ou de alguma personagem. Inúmeros podem ser os exemplos, assim como inumeráveis podem ser as análises. Todas sem distinção são diferentes possibilidades de interpretação.

Uma delas, realizada neste trabalho, toma por objeto de análise um romance pouco estudado do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900): **A Capital! (começos duma carreira)** – escrita a partir de 1877 e publicada em 1925. A leitura aprofundada apresentou a distinção de três elementos compositivos agentes na construção espacial narrativa. Embora possam ser compreendidos separadamente, estes elementos agem de forma simultânea na concepção do espaço e por essa razão, devem ser analisados, sempre, a partir das relações que estabelecem entre si, pois na verdade, são diferentes manifestações de um mesmo processo semântico. São eles: **espaço representado, espaço cena e espaço do texto**. A seguir será apresentado o entendimento que se faz de cada um, conjuntamente com a definição de alguns conceitos que serão utilizados, para que haja clareza sobre os princípios que regerão a análise da obra.

1 Espaço Representado, Cena e Espaço do Texto

Antes de se passar para a apresentação, propriamente dita, dos três espaços apreendidos e presentes na estruturação da narrativa queiroziana, é necessário, em primeiro lugar, delimitar o que será entendido aqui, por espaço literário. O romancista e dramaturgo brasileiro, Osman Lins (1924-1978), em sua tese de doutoramento intitulada **Lima Barreto e o espaço romanesco** [2], possui a seguinte definição:

Podemos dizer que o espaço, no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72).

Isso não significa que o espaço seja necessariamente subordinado às personagens, isto é, que ele exista única e exclusivamente em função delas ou ainda, que atue como um simples pano de fundo, estático, para o desenrolar da ação. A essa definição será somada a interpretação de espaço literário feita por Paulo Astor Soethe [3], professor estudioso do tema:

Podemos definir espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, **percebidos** pelos personagens ou pelo narrador e às múltiplas relações que esses locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies estabelecem entre si. (SOETHE, 1999, p. 102).

O que difere uma definição da outra, basicamente, é que na segunda está intrínseca a percepção do espaço pelo narrador ou por alguma personagem e este será constituído pelas relações que as personagens travam entre si e pela construção literária do ambiente. Sua apresentação no texto, então, será feita sempre pela perspectiva de um ou de outro. A percepção nesse caso é fundamental, pois o narrador, mesmo que de forma imparcial, ao descrever ou contextualizar um determinado espaço, fará isso pelo seu ponto de vista, elencando elementos, percorrendo mais ou menos sobre cada um deles. O mesmo acontece com as personagens, acrescida a possibilidade do espaço (o mesmo em alguns casos) ser percebido de várias formas, de acordo com as nuances de seus estados emocionais. Isso significa que o modo pela qual a personagem, por meio do narrador ou por si mesma, estabelece contato com o mundo que a cerca, como ela o percebe, revela muitas das suas características e da sua personalidade que, sem isso, não seria possível observar.

1.1 Espaço Representado

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

outros caracteres possíveis para o que lhe foi dado a conhecer na leitura. Residir em determinado bairro ou cidade, freqüentar ou não algum local, a decoração de um ambiente, o número de cômodos de uma casa, enfim, uma série de indicativos e construções espaciais que geram interpretações possíveis, pelo caráter com que se apresentam no texto, por aquilo que efetivamente representam.

1.2 Espaço Cena

O espaço cena é constituído através dos elementos cênicos do espaço representado (objetos, luz, sons, texturas, cheiros, etc.), responsáveis pela composição dos ambientes e que contribuem na criação da **atmosfera** do texto. Por atmosfera entende-se uma espécie de sensação que permeia o texto narrativo, ou seja, como se um tom emocional se infiltrasse pelo enredo, pelas personagens, pelos espaços e gerasse um clima de tensão, suspense, melancolia, etc. Sobre o espaço cena, Michel Butor [4] escreveu o seguinte:

Primeiramente, como no teatro de outrora, bastará uma tabuleta: “lugar magnífico”, “bosque encantador”, “floresta horrível”, “uma esquina”, “um quarto”. Especificação que se afinará; será preciso sabermos que tipo de quarto. Lugar magnífico, você diz, mas que estilo de magnificência? Teremos necessidade de pormenores, de que nos apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel de indício. Que tipo de quarto? Aquele em que se pode encontrar tal espécie de cadeira. (BUTOR, 1974, p. 42).

O que se pode apreender destas palavras de Butor é que a simples denominação do ambiente, pouco revela sobre a ação e sobre outros aspectos das personagens, inclusive as relações estabelecidas entre elas e o espaço em que vivem e se movimentam. Nesse sentido, além do que é enunciado, interessa sobremaneira para o entendimento do espaço cena, os recursos, as técnicas e as variedades estilísticas e compositivas empregadas na sua enunciação. A riqueza dos detalhes, ou o contrário, a falta de informações, por si mesmas, geram sentidos e significados diferentes. O espaço cena vale-se de inúmeras possibilidades para sua constituição, dialogando e remetendo-se simultaneamente aos propósitos maiores da obra. Porém, vale lembrar, que sua elaboração não se limita exclusivamente na disposição e organização de elementos físicos. As informações sensoriais também possuem grande capacidade compositiva: os sons e ruídos, as cores, os aromas e odores, as variações de luz e de iluminação, as texturas, brisas, etc. Todos estes elementos geram espacialidade e suas percepções pelas personagens ou pelo narrador, agregam valores ao espaço e contribuem na formação da atmosfera do texto.

1.3 Espaço do Texto

O espaço do texto é constituído pela organização estrutural deste em capítulos, parágrafos, frases e pelos recursos artísticos e plásticos empregados na sua composição, como ritmo, sonoridade, repetições, etc. Todos esses elementos geram espacialidade e reforçam os outros dois espaços estabelecidos: representado e cena. O entrelaçamento destes três fatores forma uma obra harmoniosa, uma vez que todos os seus elementos dialogam entre si e trabalham conjuntamente para a construção espacial na narrativa.

Para entender esse entrelaçamento, há uma passagem interessante no livro **A Peste** [5] de Albert Camus:

– Não olhe – pediu Grand. – É a minha primeira frase. Dá-me que fazer, dá-me muito que fazer.
(...) – Sente-se – pediu o médico – e leia-me.
(...) A voz de Grand elevou-se surdamente: “Por uma bela manhã do mês de Maio, uma elegante amazona percorria, numa soberba égua alazã, as áleas floridas do Bosque de Bolonha”.
(...) – Que lhe parece?
Rieux respondeu que o princípio lhe despertava a curiosidade de conhecer o resto. Mas o outro afirmou com desânimo que esse ponto de vista não era bom e bateu nos papéis com a palma da mão.

– Isto é apenas uma aproximação. Quando eu conseguir dar perfeitamente o quadro que tenho na imaginação, quando a minha frase tiver o próprio ritmo deste passeio a trote – um-dois-três, um-dois-três –, então o resto será mais fácil... (CAMUS, s/d, p. 119-120)

Esse trecho é muito significativo do que se entende por espaço do texto. No livro **A Peste**, Grand tem o sonho de se tornar escritor, porém nunca consegue sair da primeira frase: como artista deseja que ela represente o sentido que vai escrito. No caso, exigia que a frase passasse o mesmo ritmo do trote do cavalo, que essa sensação do passeio envolvesse por completo o leitor. O espaço do texto se relaciona diretamente com os outros dois espaços (representado e cena) e juntos, produzem uma unidade compositiva. Grand não conseguiu dar à sua frase o ritmo desejado – e desistiu de escrever. Outros recursos ampliam a exploração do espaço do texto: além do ritmo obtido pela pontuação e pelas pausas, a sonoridade alcançada por aliterações, repetições, rimas, reforçam o conteúdo exposto e provocam efeitos de evocação musical extremamente sugestivos.

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

2 A Capital! (começos duma carreira)

O romance **A Capital!** possui uma estória e uma história. A primeira, constituída de personagens, enredo, ação, e em algumas centenas de páginas, é possível conhecer as aventuras e desventuras de Artur Corvelo na capital portuguesa. A segunda envolve seu autor, Eça de Queiroz, seus editores, amigos, um projeto literário maior – que se confunde com um projeto de trabalho para a vida –, um processo criativo minucioso e muitos anos de elaboração. O livro era o primeiro título previsto na coleção denominada **Cenas Portuguesas** e foi apresentada para Ernesto Chardron (editor oficial do escritor) em carta datada de outubro de 1877. A coleção que seria composta ao todo por doze romances, possuía como objetivo principal, criar relatos exemplares dos costumes e das contradições do Portugal oitocentista. Muitos dos títulos chegaram a ser desenvolvidos por Eça, mas não foram publicados: o único romance publicado foi **Os Maias**, que fecharia a coleção. Existem algumas razões que podem explicar o insucesso da coleção. A principal delas baseia-se no processo criativo e de trabalho do autor.

Quando aparecia a idéia para algum romance, Eça concebia primeiramente, um plano inicial, de poucas páginas, com o tema, episódios, apresentação das personagens, desenvolvimento reduzido e desfecho. O romance era apresentado no início em linhas gerais. Posteriormente, o plano era inteiramente re-copiado e durante este processo, Eça desenvolvia a ação, dava corpo às personagens, revia algumas posturas críticas, e as atenuava. Depois que mandava os autógrafos para o Chardron, esperava pelas primeiras provas e as corrigia, emendava, chegava a colar tiras de papel escritas nas laterais das folhas, e não raras vezes, pedia por outras provas, até ficar satisfeito com o resultado. Este processo se prolongava por meses, já que desde 1875, Eça vivia na Inglaterra, por causa do seu trabalho no consulado e seu editor residia no Porto. Este procedimento foi motivo de vários desentendimentos entre ambos. Algumas vezes também, Eça abandonava algum manuscrito para se dedicar a uma nova idéia, ou a algum outro trabalho: foi o que aconteceu com **A Capital!**. Durante os mais de seis anos dedicados à escritura do romance, Eça reviu e publicou as edições de **O Crime do Padre Amaro**, **O Primo Basílio**, **O Mandarin**, além de iniciar a redação de **Os Maias** e de outros títulos, artigos e contos que eram publicados em jornais e revistas. No fim, Eça acabou por abandonar definitivamente o romance, que já tinha cerca de oitenta páginas impressas e emendadas, outras partes também publicadas em jornais, além dos próprios manuscritos, que juntos, ultrapassavam 600 páginas. A razão mais provável para o abandono da obra é o romance não ter atingido a forma idealizada pelo autor.

De qualquer modo em 1925, foram lançados pela Lello & Irmão Editores, sucessora da Livraria Chardron, alguns títulos não publicados pelo escritor em vida e organizados por seu filho, José Maria d'Eça de Queiroz [6]. Entre eles, constava **A Capital**. O trabalho de organização do

romance foi superficialmente comentado por José Maria na introdução da presente edição, sem nenhuma observação mais detalhada sobre os critérios utilizados por ele. Com a publicização do espólio de Eça, entre 1984 e 1986, foram encontrados os autógrafos correspondentes à obra que provaram que a primeira edição consumou uma autêntica refundição de todos os materiais disponíveis. O livro veio a lume com o título *A Capital* – sem o sinal de exclamação (!) como constava no manuscrito e sem o subtítulo entre parêntesis (começos duma carreira). José Maria chegou inclusive a eliminar uma personagem do romance e por essas razões, a edição de 1925 é conhecida hoje, como uma edição *vulgata*. Posteriormente, Luiz Fagundes Duarte e Carlos Reis realizaram uma pesquisa detalhada e criteriosa de todo o espólio queiroziano e organizaram uma edição crítica da obra, publicada em 1992, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Lisboa. Será esta a edição utilizada para a análise [7].

2.1 Resumo

A ação desenrola-se em torno de Artur Corvelo, um jovem cheio de ilusões e ambições sobre a vida, com ideais alimentados por todos os romances e livros que leu e estudou, desde a sua protegida infância de precoces ensinamentos românticos, instigados e alimentados pelos seus pais – igualmente iludidos quanto ao potencial do rebento para uma carreira sólida na sociedade. Em um estágio em Coimbra, onde estudou por dois anos, residiu em uma casa onde se reunia o Cenáculo (grupo composto pelos supostos alunos intelectuais que freqüentavam a Universidade). Nessas tertúlias literárias, Artur ficava embevecido pelo conhecimento dos companheiros e para acompanhar tais reuniões, atirou-se aos livros e à boêmia. Com a morte da mãe, e, pouco depois, do pai, é obrigado a fazer uma estada na província Oliveira de Azeméis, em casa de umas tias suas, onde, vítima dos seus ideais, arranja uma série de conflitos com toda a gente, sendo salvo por uma súbita herança que lhe permite realizar o sonho de estar num lugar onde, aparentemente, todas as suas ambições de sucesso literário, poderiam ser alcançadas: a capital, Lisboa.

A partir daí, segue-se uma série de desilusões, de todos os tipos, na tentativa humilde e ingênua de Artur de se evidenciar na fechada sociedade lisboeta: foi vítima de extorsões e explorações de supostos amigos (Melchior e Meirinho) e de um suposto amor (da meretriz espanhola Concha); fracassou tanto como poeta, não obtendo êxito com a publicação do seu livro 'Esmaltes e Jóias', quanto como revolucionário republicano do *Club Democrático*, onde foi expulso. Artur Corvelo, depois de alguns momentos efêmeros de ilusória felicidade e ascensão social, intelectual, política, e amorosa, e de outros, de tristeza, solidão, melancolia e consciência crítica, retorna para Oliveira de Azeméis, quase sem recursos, por causa da morte da tia Sabina, única pessoa que o amava irrestritamente. Com a tia, Artur enterra também seus sonhos e esperanças de sucesso, dinheiro, amor e carreira literária na capital portuguesa.

2.2 Estruturação Geral do Romance

A Capital! (começos duma carreira) é estruturada em dez capítulos (I-X), sendo que todos são divididos internamente em episódios. Essas divisões no texto são marcadas unicamente com um espaçamento maior entre os parágrafos. Cada capítulo é muito bem estruturado e possui sempre um objetivo, o desenrolar de um acontecimento importante e o seu respectivo desfecho. A construção espacial corrobora para enfatizar o ápice de cada capítulo, delinear os sentimentos de Artur e das outras personagens, além de criar uma atmosfera que envolve a ação. Abaixo, uma pequena sinopse:

Capítulo I: O livro começa na estação de Ovar e Artur espera pelo padrinho (que não vem) no comboio que vai para Lisboa. Através de uma digressão o enredo volta e narra a vida de Artur desde seu nascimento, passando pela sua estada em Coimbra, a perda dos pais, sua ida para Oliveira de Azeméis. Sua rotina na província é relatada até o dia que, por ter recebido uma carta do padrinho avisando que queria conhecê-lo e que passaria por Ovar no comboio para Lisboa, Artur vai para a estação com esse propósito. O capítulo se fecha, em um ciclo perfeito.

Capítulo II: De volta da estação onde avistou uma moça no comboio, Artur passa dias a devanear romanticamente. Seu dia-a-dia na vila é relatado: seus sonhos de sucesso literário em

Lisboa, a escrita de um drama e início de um livro de versos, seu trabalho na botica, sua aspiração e fracasso de conseguir pertencer à alta sociedade de Oliveira, sua amizade com Rabecaz e idas à Corcovada (botequim). Recebe uma carta do padrinho deixando-lhe uma herança e com ela parte para Lisboa.

Capítulo III: Sua chegada na estação de Santa Apolônia e as primeiras impressões da capital: passeios, o Hotel Espanhol (onde se hospeda primeiro), seu encontro com Melchior (jornalista do 'Século') para quem foi recomendado por Rabecaz, o jantar e transferência para o Hotel Universal, ida ao Teatro São Carlos. Início das extorsões feitas por Melchior e Meirinho.

Capítulo IV: Primeiro fracasso de Artur no meio literário. O capítulo tem seu ponto alto no jantar (pago por Artur, organizado por Meirinho, mas dado como se Melchior tivesse convidado as pessoas). O intuito do jantar era apresentar Artur para algumas personagens, supostamente de destaque no meio intelectual e para ele ler o drama 'Amores de Poeta'. Foi ridicularizado, seu drama foi tomado por uma comédia, não se destacou em Lisboa e ainda pagou a conta do jantar.

Capítulo V: Segundo fracasso de Artur, agora na sociedade. Convidado por Meirinho, vai a *soirée* em casa de D. Joana Coutinho (alta dama da sociedade). Lá se intimida com as pessoas, não consegue se relacionar, fala uma frase chula para uma moça, não consegue recitar nenhuma de suas poesias e ainda vai embora sem seu chapéu, porque havia uma viscondessa sentada em cima.

Capítulo VI: Revoltado com a sociedade e com todos, Artur tenta se relacionar com Nazareno, um republicano. Convidado para participar do *Club* Democrático, cheio de sonhos revolucionários e desejos de estar envolvido com assuntos secretos, vai a primeira reunião, que se mostra uma verdadeira estopada, sem conteúdo, sem discussões sérias, uma embromação.

Capítulo VII: Terceiro fracasso de Artur. Melchior não querendo perder a boa vida que levava com a amizade do rapaz, publica no 'Século' uma nota sobre o drama, dizendo que 'Amores de Poeta' combatia idéias revolucionárias e que era dedicado a uma augusta personagem. No *Club*, quando lêem a nota, os participantes expulsam Artur a pontapés.

Capítulo VIII: Quarto fracasso de Artur. Desiludido com tudo e com todos, decide ir morar em concubinato com uma meretriz espanhola chamada Concha, no Hotel Espanhol. Após dias de aparente felicidade, onde atende a todos os caprichos da moça, é abandonado por ela, que vai embora com um outro espanhol, Manolo, que havia se tornado amigo de Artur no hotel.

Capítulo IX: Despedida de Lisboa. Após tantas decepções na capital, Artur recebe uma carta de Oliveira de Azeméis, avisando que a tia Sabina estava para morrer e queria vê-lo uma última vez. Desesperado, pede a conta, decidido a ir embora e ver a única pessoa que o amava, mas Melchior o convence a esperar, aproveitar a terça-feira de carnaval e ir embora depois. Convencido, passa por todos os bailes atrás de Concha e completamente bêbado, acaba em um quarto estranho com uma mulher que não conhecia. Sem dinheiro, penhora suas coisas e parte de Lisboa.

Capítulo X: Enterro dos sonhos e das ilusões. Já em Oliveira, vive um momento passageiro de sucesso entre os moradores, que querem saber como é a vida na capital. Recebe uma carta de Melchior lhe contando que o seu drama não seria encenado. Desiludido, aceita novamente o emprego na botica, faz um retrospecto de tudo que lhe aconteceu e vai até a sepultura da tia Sabina pela primeira vez. O livro termina com as grades do cemitério sendo fechadas.

3 Pré-análise da obra

Pelo fato da pesquisa encontrar-se ainda em andamento, optou-se por apresentar uma pré-análise espacial de alguns trechos significativos do primeiro capítulo. Este constitui talvez o melhor acabado, conforme o padrão que Eça impunha a sua obra, e, como já foi mencionado, se apresenta como um ciclo perfeito. Nele é tecida uma primeira apresentação do protagonista e, as ações transcorridas possuem por objetivo principal, esclarecer os posicionamentos de Artur perante eles, revelando os principais traços de sua personalidade e do seu perfil psicológico. Isso se estende às outras personagens apresentadas no capítulo. A construção espacial é fundamental para este conhecimento preliminar. O romance começa da seguinte forma:

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

A uma extremidade da plataforma, um rapaz magro, de olhos grandes e melancólicos, a face toda branca da frialdade fina de Outubro, com uma das mãos metida no bolso dum velho *paletot* cor de pinhão, a outra vergando contra o chão uma bengalinha envernizada, examinava o céu: de manhã chovera; mas a tarde ia caindo clara, e pura; nas alturas laivos rosados estendiam-se como pinceladas de carmim muito diluído em água: e, longe, sobre o mar, para além duma linha escura de pinheirais, por trás de grossas nuvens tocadas ao centro de tons de sanguínea e orladas de ouro vivo, subiam quatro fortes raios de sol, divergentes e decorativos – que o rapaz magro, comparava às flechas ricamente dispostas dum troféu luminoso. (QUEIROZ, 1992, p. 93).

A primeira cena do romance começa por estabelecer a localização da ação que se desenrolará. Porém, é costume associar uma estação de trem com o ruído de passageiros, com o silvo dos trens: não nessa estação, que se encontrava ‘muito silenciosa’. É estabelecido também o horário, ‘seis horas’. Depois, como num quadro é relatada a presença de um rapaz na plataforma e em seguida, são descritos alguns dos seus traços físicos: magro, olhos grandes e melancólicos, face toda branca. Estava frio. Era o mês de Outubro. Sua vestimenta demonstra simplicidade e poucos recursos, esse caráter é reforçado pelo adjetivo ‘velho’ qualificando seu *paletot* e pelo diminutivo usado para designar a ‘bengalinha’. Entretanto, sua postura na plataforma, com mão no bolso e a outra com a ‘bengalinha’, demonstram uma preocupação com a aparência, uma vontade de se mostrar distinto. Examina o céu. Havia chovido pela manhã, mas o fim de tarde apresentava um cenário digno de contemplação. Pelo narrador é relatada a sua percepção, o seu modo de olhar para aquele céu: a paisagem é tecida em poético e sutil lirismo, com destaque minucioso às gradações de luz e cor, como se aquela natureza se apresentasse em forma de uma pintura. Para reforçar essa imagem, o texto se constrói com palavras como ‘pinceladas’, ‘diluído em água’ – como uma aquarela, além da precisão do matiz dos vários elementos compositivos da cena: os laivos rosados, o carmim diluído, o tom escuro dos pinheirais, as nuvens orladas de ouro vivo mais sanguíneas ao centro.

Sabe-se que a plataforma proporcionava uma visão ampla da região e essa sensação de vastidão do espaço é percebida principalmente pela expressão ‘longe, sobre o mar, para além duma linha escura de pinheirais’. Por fim, a confirmação do espírito poético e sonhador do rapaz que compara os quatro raios de sol ‘às flechas ricamente dispostas dum troféu luminoso’. O espaço é ricamente composto, explorando toda a sorte de sensações – visuais, táteis, auditivas e olfativas. Estas últimas passíveis de serem percebidas nas entrelinhas: a chuva havia limpado o ar e a tarde caía ‘pura’. A construção textual também se faz presente em uma passagem significativa: além da criteriosa pontuação que cuida das pausas e proporciona um ritmo mais lento e tranqüilo como a atmosfera da paisagem que é descrita, após a seqüência de períodos curtos – ‘de manhã chovera;/ mas a tarde ia caindo clara,/ e pura;/’, a oração que segue sem nenhuma pausa – ‘nas alturas laivos rosados estendiam-se como pinceladas de carmim muito diluído em água’ – reforça o sentido do verbo ‘estendiam-se’, pois a própria oração se estendeu, como também tem que se estender o fôlego, para lê-la.

É interessante notar que somente depois, mais adiante no texto, é que o leitor fica sabendo que aquele rapaz da plataforma é o Artur Corvelo, o protagonista da história. Quando o enredo volta e relata desde o início a vida de Artur, há uma passagem interessante da sua estada em Coimbra, tempo este que talvez, tenha sido o período mais feliz de sua vida, pois seus pais ainda eram vivos e podia sonhar com um futuro brilhante:

A essa vaga associação de fanatismos chamava-se em Coimbra – os *Filósofos* ou também os *Ateus*; eles mesmos denominavam-se o *Cenáculo*. E ainda que não havia sessões regularmente organizadas, quase todas as noites se juntavam no largo quarto do Damião, na Couraça. E Artur sentiu os olhos umedecerem-se-lhe de entusiasmo quando pela primeira vez, na fumarada de cigarros, onde os três bicos do candeeiro de latão punham três luzinhas sedentárias, ouviu vozes fanáticas discutirem em estilo de ode, a Arte, as Religiões, o Panteísmo, o Positivismo, a estupidez dos lentes, o Ser, o Ramayana, o Messianismo germânico, a Revolução de 89, Mozart e o Absoluto. (QUEIROZ, 1992, p. 103).

As tertúlias literárias que se operavam no ‘largo’ quarto de Damião eram para o espírito emotivo de Artur a representação máxima do conhecimento: assistia às reuniões embevecido e sentia que seu espírito pertencia totalmente àquele meio. Mais uma vez o espaço apresentado pelo narrador é constituído pela percepção do Artur. A atmosfera criada é densa. O largo quarto ficava ocupado pelos rapazes; o ar era dominado pela fumaça dos cigarros e a única luz, fraca (sinalizado pelo uso do diminutivo ‘luzinhas’), à noite, vinha dos três candeeiros – que eram de latão (atestando a simplicidade do quarto e do seu dono). Nesse ambiente de pouca luz, com fumaça, a visibilidade ficava deficiente e a audição ficava mais sensível: ‘ouviu vozes fanáticas discutirem em estilo de ode’. A construção ‘ouviu vozes’, transmite um caráter de indefinição sobre a quem pertencia cada voz, eram simplesmente vozes, como se elas adquirissem um *status* quase que divino. Mas eram vozes fanáticas, ou seja, enfáticas, passionais que discutiam ‘em estilo de ode’. A referência à ode adiciona um tom solene às discussões, tornando-as mais profundas e ao mesmo tempo, cheias de entusiasmo. Os temas discutidos pelos amigos ganham importância para Artur, ao serem enumerados com as iniciais maiúsculas. Essa resolução simples diferencia que, para ele, esses assuntos eram elevados, como se nessas conversas fossem percebidas as suas essências: somente eram abordados aquilo que fosse realmente considerado Arte, Religião, Panteísmo, etc. Apenas uma nota destoia nessa relação: a estupidez dos lentes, e justamente por ser considerado um assunto irrelevante, foi-lhe atribuído no início uma letra minúscula.

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

(...) Então, ergueu-se, ofendido: uma das janelas estava aberta à noite cálida de Agosto; defronte, vermelhavam dois bocais escarlates, na vidraça da botica; e em redor, sob o céu negro, toda a praça, as casas, pareciam adormecidas no ar pesado, com uma ou outra janela também aberta, mortiçamente alumiada: e devia ser aquele o fim da vila, porque ouvia, naquele silêncio, a distância, para além da massa escura da capela, o coaxar triste das rãs. Acendeu um cigarro, e ali ficou pensando nas noites de Verão em Coimbra, os luares sobre o Mondego elegíaco, e ele na ponte com os olhos postos na lua redonda e branca, que àquela hora contemplavam também o pastor na sua montanha deitado sobre uma pedra, o marinheiro nos mares calmos sobre o seu tombadilho – e ao lado, a voz estática do Taveira murmurando ‘Lua, hóstia do Infinito!’. A sala dentro, parecia continuar a melancolia da praça e da vila, com o seu alto armário de pau-preto, a mesinha de pés torneados, coberta duma colcha de cetim, sustentando preciosamente um vaso, com flores de cera, e um recanto de alcova, com um velho *divan* cavado do uso, onde, decerto, de dia, as senhoras caturravam fazendo as suas meias. E a voz grossa do Albuquerquezinho, uma voz de major enrouquecida na manobra, continuava:
- Quadra! Dama! Ás! Terno!... (QUEIROZ, 1992, p. 116-117).

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

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

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

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

Uma outra passagem onde esse tipo de composição também é passível de ser percebida vem após à tarde em que Artur recebe dois caixotes cheios de livros, de todas as espécies, e à noite, atira-se à leitura dos volumes:

Quando a vela de sebo derreteu no castiçal de latão, ficou desesperado: queria prolongar aquela noite romântica; e, então, desceu abaixo, esguedelhado, acendendo fósforos. No seu quarto, sob a proteção da sentinela, o Albuquerquezinho ressonava: no corredor, os olhos do Maltez fixaram-no fosforescentes e aterrados. Não encontrou candeeiro, não encontrou vela. Foi ao oratório e : - arrebatou a lamparina, deixando os santos nas trevas; e, todo o resto da noite, aquele pavio devoto, habituado a erguer a adoração da sua luzinha para o ventrezinho do menino Jesus, ou para o burel de Santo Antônio, alumiou – as páginas cheias de gritos da Paixão, e das rebeliões da Dúvida! (QUEIROZ, 1992, p. 132-133)

A vontade de continuar com as leituras fizeram Artur tomar uma medida drástica. Primeiro, silenciosamente, para não acordar ninguém, desceu para ver se encontrava alguma vela ou candeeiro. Como não achou, resolveu roubar a vela do oratório. A construção cênica possui um ar de humorismo muito forte e dialoga diretamente com a composição do texto: as pausas demarcam o caminhar, pé-ante-pé de Artur – ‘e,/ então,/ desceu abaixo,/ esguedelhado,/ acendendo fósforos’. O silêncio da noite permitiu que ele ouvisse o rressonar no outro quarto de Albuquerquezinho e a tênue luz dos fósforos, fosforesceram os olhos do gato, criando um clima tenso. Em seguida, a repetição simétrica e paralelística ‘**não encontrou** candeeiro,/ **não encontrou** vela’, enfatiza a procura e a busca efetuada e também, colabora para atenuar a resolução tomada logo a seguir, como se reforçasse a idéia ‘procurou, mas não encontrou, então teve de recorrer...’. A cena do roubo é envolta em suspense, sendo a pontuação a maior responsável pela construção dessa atmosfera, dessa sensação. Na passagem ‘foi ao oratório e: - arrebatou a lamparina’, a pausa abrupta criada pelo uso dos dois pontos depois de ‘e’ e reforçada pelo uso do travessão é totalmente inesperada e gera uma expectativa. O que vem depois se torna uma surpresa, uma espécie de revelação. O humor e a ironia se efetivam também quando é desenvolvida a idéia da luz do oratório, utilizada sempre em causas nobres e santas, passar a ser empregada para aclarar textos passionais e profanos. Novamente a pausa obtida com o uso do travessão depois de ‘alumiou’, gera uma espera e no caso, ajuda a enfatizar o contraste entre os usos da luz. Os substantivos – Paixão e Dúvida – ao serem escritos com maiúsculas potencializam o caráter de blasfêmia do ato cometido.

Conclusão

Nesta pré-análise é possível perceber que o espaço literário não é no universo narrativo um pano de fundo meramente estético ou gratuito, principalmente com referência à obra **A Capital!** Nestes poucos fragmentos o espaço compartimenta e dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens estabelecendo uma correlação íntima com a sua movimentação e projetando-se, muitas vezes, no seu comportamento e estado de espírito. Não faltam também nestes fragmentos referências às sensações de cor, som, forma, luz, movimento e mesmo aos atributos climáticos. Todos esses elementos, compositivos do **espaço cena**, ampliam as possibilidades de interpretação e compreensão do texto, além de criarem uma espacialidade não escrita, transmitindo noções de distância, de intensidade e causando efeitos extremamente expressivos. Espaços interiores, móveis e outros pormenores decorativos são, também, com efeito, objeto de análise precisa, constituindo um verdadeiro prolongamento das personagens que tais objetos ajudam a vivificar e a modelar. Todos eles pressupõem, uma escolha, uma seleção, uma cultura e um gosto, uma capacidade econômica, logo, se tornam indicativos da classe social dos seus detentores e de suas personalidades.

O que fica evidente em algumas dessas passagens que foram brevemente analisadas é que a conformação do texto, juntamente com os recursos utilizados na sua composição e o sentido a ser passado, podem se entrelaçar e formar uma unidade harmônica e plástica, onde tudo converge para uma construção rica e minuciosa. O espaço, neste caso, ultrapassa o que está escrito e explode nas entrelinhas, nas páginas, no leitor. A exploração do **espaço do texto** não é uma regra rígida, e como foi demonstrado, nem sempre esse recurso é utilizado, porém quando isso acontece, o leitor é envolvido pela obra e todas as sensações se casam perfeitamente.

Por fim, vale lembrar que todas estas possibilidades e modos pelos quais o espaço pode ser explorado e composto literariamente ampliam as oportunidades de interpretação e entendimento do texto. O espaço literário estabelece uma relação com o todo da obra e dá uma noção de conjunto, de harmonia, pois está, sem dúvida, ligado a um projeto muito maior, junto a todas as outras categorias narrativas, que é a composição da obra. Eça de Queiroz, como escritor, soube desenvolver e explorar todas as potencialidades que o espaço podia lhe proporcionar e criou, com maestria, esta obra particular que já é espaço até no nome – **A Capital!**

Referências Bibliográficas

- [1] DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.
- [2] LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- [3] SOETHE, Paulo Astor. **“Ethos”, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em *“Der Zauberberg”* e *“Grande Sertão: Veredas”*. 1999. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- [4] BUTOR, Michel. O Espaço no Romance in **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 39-46.
- [5] CAMUS, Albert. **A Peste**. Trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
- [6] QUEIROZ, Eça de. **A Capital**. Porto: Lello & Irmão, 1925. Texto fixado pelo filho do escritor, José Maria d’Eça de Queiroz.
- [7] QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

¹ **Claudia BARBIERI. Mestranda.**

(Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras /UNESP/ Araraquara)
cbarbieri@ig.com.br