

DENISE DE QUINTANA ESTACIO

**MAPEAMENTO LITERÁRIO NO ROMANCE MACHADIANO:
pressupostos para leitura de *Quincas Borba***

PORTO ALEGRE

2018/2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

**MAPEAMENTO LITERÁRIO NO ROMANCE MACHADIANO:
pressupostos para leitura de *Quincas Borba***

DENISE DE QUINTANA ESTÁCIO

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

PORTO ALEGRE

2018/2019

CIP - Catalogação na Publicação

Estácio, Denise de Quintana
Mapeamento literário no romance machadiano:
pressupostos para leitura de Quincas Borba / Denise de
Quintana Estácio. -- 2019.
99 f.
Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Romance. 2. Realismo. 3. Imagem urbana. 4.
Machado de Assis. 5. Quincas Borba. I. Sanseverino,
Antônio Marcos Vieira, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof.^a Dra. Regina Zilberman

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Temístocles César

(Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Jefferson Cano

(Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas)

AGRADECIMENTOS

A meus parceiros de grupo de pesquisa, em especial Bruna, Rodrigo e Ismael.

A meu orientador, a voz por trás de tudo o que vai escrito aqui;

A minhas amigas da vida, Mana, Flávia e Kati;

A minhas sobrinhas, Vitória e Clara, que são tudo de mais importante que tenho;

Meus irmãos, Aurélio e Fabrício, por serem meus e serem irmãos;

Minha irmã, Martha, minha metade, minha consciência e minha luz;

Minha avó Olga, por estar aqui;

A meus pais, Jorge e Noemi, que são o sal, o chão, a estrada e o sol;

Meu muito obrigada.

*No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrepitos, sutis e encantadores.*

(As velhinhas – Charles Baudelaire)

*Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas.
São assim todas as ruas de todas as cidades, com vida e destinos
iguais aos do homem.*

(A alma encantadora das ruas – João do Rio)

Resumo

A forte presença do Rio de Janeiro na prosa machadiana aponta para a necessidade de uma investigação acerca dos procedimentos de inserção da cidade na narrativa de seus romances. A partir do trabalho de Franco Moretti e de Kevin Lynch, procuramos elaborar mapas/imagens de três romances de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* como ponto de partida para compreensão dos procedimentos de representação da cidade no caso de narradores subjetivados. Iniciamos o trabalho pela contextualização histórica dos romances, para entender sua relação com as mudanças por que o Brasil passou ao longo do século XIX. O cotejo dos três mapas revelou que o detalhamento da cidade está em relação direta com a natureza da narrativa, pois o romance com narrador em terceira pessoa, *Quincas Borba*, apresenta maior minúcia na representação do Rio. A partir disso, elaboramos um segundo estágio de análise que buscou identificar como o espaço urbano nos romances se cobre de significação. Os indícios textuais com que se vinculam ação e espaço puderam ser classificados em cinco categorias não excludentes de significação. Na sequência, aprofundamos nossa análise do romance *Quincas Borba*, em que a presença do espaço urbano se faz mais marcante. Pelo exame da linguagem, via estudos enunciativos de Émile Benveniste, concluímos que o narrador de *Quincas Borba* altera o tempo todo o efeito de realidade que se torna uma construção de sentido moldada pela oscilação entre enunciação histórica e de discurso. Por meio da análise de dois percursos do protagonista pelas ruas da cidade, identificamos que a oscilação das instâncias enunciativas faz com que a matéria histórica que confere verossimilhança à obra esteja em constante tensão com as idiossincrasias de um narrador em terceira pessoa subjetivado. Por fim, conclui-se que a dualidade da solução formal encontrada por Machado para este romance se adequa à representação da realidade fraturada brasileira.

Palavras-chave: Romance. Realismo. Imagem urbana. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

Abstract

The broad presence of Rio de Janeiro in Machado de Assis' novels points to the necessity of an investigation on the subject. With that in mind, we have adapted the works of Franco Moretti and Kevin Lynch and developed a method of mapping three of his works: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* and *Dom Casmurro*, as a way of studying the representation of the city by subjective narrators. Firstly, we established the historical context of the novels as a means of understanding how their narrative relates with the socio-political changes at course in Brazil during the Nineteenth Century. As the comparison of the narrative maps have revealed the close relationship between urban detail and a third person narrator, as shown in the map of *Quincas Borba*, we further elaborated a second stage of research in which we investigated the meanings urban space might evoke within the narrative. From Benveniste's enunciative studies we have realized that the narrator frequently changes the effect of reality, by moving towards and away from narrated events. By analyzing two strolls from the main character through the streets of Rio de Janeiro, we finally concluded that the historical context is in constant tension with the narrator's idiosyncrasies, a feature that might be explained by the duality of Brazillian fractured reality.

Keywords: Novel. Realism. Urban Imagery. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Galeries de Bois	25
Figura 2 – <i>The Thames below Westminster</i>	28
Figura 3 – Um dos mapas de <i>Ilusões perdidas</i>	30
Figura 4 – Um dos mapas de <i>A educação sentimental</i>	31
Figura 5 – Três etapas de mapeamento de Kevin Lynch	32
Figura 6 – Rua do Ouvidor	37
Figura 7 – Vista da Baía de Botafogo	38
Figura 8 – Palácio do Catete	39
Figura 9 – Diligência em Botafogo	40
Figura 10 – Elementos da imagem urbana	43
Figura 11 – Imagem do Rio de Janeiro em <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	48
Figura 12 – Imagem do Rio de Janeiro em <i>Quincas Borba</i>	49
Figura 13 – Imagem do Rio de Janeiro em <i>Dom Casmurro</i>	50
Figura 14 – Percurso do enforcamento	77
Figura 15 – Percurso do mangue	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – Cidade e literatura	19
1.1 Narrativas do espaço urbano	20
1.2 A cidade no romance europeu	23
1.3 Imagens narrativas	29
CAPÍTULO II – O Rio de Janeiro de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>, <i>Quincas Borba</i> e <i>Dom Casmurro</i>	33
2.1 Escravos, homens livres, imigrantes: cidade em transição e em contradição	34
2.2 Mapeamento dos romances	42
2.2.1 Mapeamento do espaço subjetivado: ponto de vista e seleção	44
2.2.2 Decifrando a cidade: índices e significação	51
CAPÍTULO III – Configuração urbana e narrativa em <i>Quincas Borba</i>	60
3.1 A subjetividade do narrador em terceira pessoa	61
3.1.1 Forma shandiana e modelagem subjetiva	61
3.1.2 Movimento pendular dos enunciados	64
3.1.3 Jogos narrativos	66
3.2 O narrador e a minúcia histórica e social	70
3.3 Percursos narrativos	73
3.3.1 O percurso do enforcamento	74
3.3.2 O percurso do mangue	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
BIBLIOGRAFIA	86
APÊNDICES	91

INTRODUÇÃO

A complexidade da estrutura resultante das transformações urbanas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX como consequência do amadurecimento do capitalismo europeu encontra eco em outra estrutura em transformação: o romance. Gênero literário burguês por excelência, o romance encontrou seu foco na vida urbana, “a forma de existência coletiva que sofre o crescimento mais espetacular e dinâmico ao longo do período moderno”¹ (ALTER, 2005, p. ix).

Para Erich Auerbach (2011, p. 369), a relação entre a vida burguesa e o romance é feita inicialmente pela representação das questões individuais e de quadros de costumes, parte de uma realidade que “é aceita como se apresenta”. A experiência cotidiana dos interiores das salas, com os ritmos “regulares e repetidos” do mundo privado burguês, atua sobre a forma do romance e modifica seu ritmo narrativo, pondo em evidência os prosaicos afazeres do cotidiano, por meio de enriquecimentos romanescos, “episódios em que não acontece grande coisa e dos quais, terminada a leitura, mal nos lembramos” (MORETTI, 2003a, p. 3). Os encontros fortuitos característicos da vida na cidade criavam eventos inseridos na forma narrativa, muitas vezes, pelos enriquecimentos romanescos de que fala Moretti.

Com a ampliação do cotidiano para as ruas da cidade, ou, como afirma Benjamin (1989, p. 47), com o “fenômeno da rua como interior”,

[...] a *flânerie* pode transformar toda a Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, não divididos nitidamente por soleiras como os aposentos de verdade, por outro lado a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras. (BENJAMIN, 1989, p. 192).

Nesse processo, a cidade passa a integrar a temática do romance no realismo moderno. Inicialmente como pano de fundo, os romances realistas do século XIX passaram a incorporar a complexidade urbana à narrativa de tal modo que, para Johnson (2009, p. 871), “não seria

¹ No original: “the form of collective existence that undergoes the most spectacular, dynamic growth throughout the modern period”. Minha tradução.

exagero definir essa solução do problema [...] como uma das inovações narrativas mais originais e largamente imitadas da literatura oitocentista”. Ainda segundo Johnson (2009, p. 868 ss.), a complexidade urbana resulta de “sistemas de atores difusos que dão vida a comportamentos coletivos não previsíveis a partir do comportamento delimitado de cada ator individual”. A apreensão desses sistemas exige uma mudança de escala que desafia a estrutura do romance tradicional, que até então privilegiava a esfera privada.

Em *Cognitive Mapping*, Frederick Jameson (1988) explicita as diferentes relações espaciais resultantes da passagem do capitalismo de mercado para o do monopólio imperialista ao longo do século XIX. A instauração de uma nova organização urbana, que até então remodelava os moldes medievais de forma lenta e sem grandes mudanças estruturais, transforma a relação da população com o espaço, relação esta que deixa de estar vinculada à noção de lugar, ao mesmo tempo em que complexifica a questão da representação:

Nesse ponto, a experiência fenomenológica do sujeito individual – tradicionalmente a suprema matéria-prima da obra de arte – torna-se limitada a um pequeno canto do mundo social, um plano fixo de determinada seção de Londres ou do campo ou outro lugar qualquer. Mas a verdade da experiência não coincide mais com o lugar em que ela ocorre. (JAMESON, 1988, p. 349).²

A representação da cidade europeia moderna, por conseguinte, resume uma experiência individual que coexiste com um amplo sistema coletivo de difícil apreensão. A incorporação da cidade na narrativa depara-se com a dificuldade de representação de um fenômeno que não se permite abarcar em sua totalidade. Literariamente, esse processo resulta no uso da ironia como solução formal para uma realidade que resiste e escapa da configuração artística. Quando, por fim, a impossibilidade da representação como um todo passa a ser constitutiva da narrativa, a fragmentação torna-se princípio formal e a cidade literária aparece como o que Franco Moretti (2003b) denomina “mosaico de pequenos mundos”.

A tentativa de criar um quadro integrado pode resultar na cuidadosa descrição material do meio urbano com a qual, segundo Auerbach (2011, p. 419), Balzac conforma a atmosfera moral de sua história. Enquanto Johnson (2009, p. 877) reconhece na representação da Paris balzaquiana certa teatralidade – a narrativa não se constrói a partir dela –, Moretti (2003b, p. 112) destaca o desenho de uma paisagem moral como um processo de “humanização” da

² No original: “At this point the phenomenological experience of the individual subject - traditionally the supreme raw materials of the work of art - becomes limited to a tiny corner of the social world, a fixed-camera view of a certain section of London or the countryside or whatever. But the truth of the experience no longer coincides with the place in which it takes place.” Minha tradução.

cidade. Nesse sentido, Alter (2005, p. 7) também percebe em Balzac mais um “mitógrafo de Paris do que propriamente uma testemunha realista da experiência da cidade”³. Será em Flaubert que tanto ele quanto Johnson (2009, p. 878) perceberão um movimento de integração narrativa do espaço urbano: “a rua é um expediente que gera narração”. De modo similar, Auerbach (2011, p. 434) coloca Flaubert como ponto de chegada do realismo moderno em que a “ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe as suas escalas de fora, mas do próprio material de que se constitui”. Para Alter (2005, p. 17), a cidade em Flaubert é representada de forma fragmentária, uma série de vislumbres do passante que de modo algum compõe um quadro concreto e claro:

A mente deste novo homem urbano, agarrando cacos de dados sensoriais e arestas irregulares de imagens recolhidas, torna-se um turbilhão em que os elementos centrífugos da experiência giram em um redemoinho de combinações estonteantes. (ALTER, 2005, p. 20).⁴

A relação entre cidade e modernidade torna-se mais reconhecida na Paris do Segundo Império (1852-1870). As transformações urbanas levadas a cabo por Napoleão III, sob a batuta de Haussmann, marcaram o imaginário da cidade. Antes disso, Paris é orientada pelo desejo (MORETTI, 2003b, p. 110) ou, como afirma Harvey (2015, p. 82), é um “objeto de fetiche” que desnuda, também por meio da literatura, “a maneira como o eu moderno pode ser constituído” (HARVEY, 2015, p. 44). Esse sujeito moderno torna-se o objeto dos escritores do período; seu embate com ideal normativo da sociedade burguesa, a própria temática do romance realista, como os citados Balzac e Flaubert (ROUDINESCO, 2008, p. 92). Ao trazer à tona o triunfo da positividade, centrada na ciência moralizante, esses escritores acabam por desvelar o elemento reprimido pela ordem normalizante: o desvio indissociável da própria condição humana.

A influência do realismo moderno francês do século XIX na literatura brasileira enfrenta a dificuldade de adoção de uma forma literária que de nenhum modo se adapta à realidade local⁵, dificuldades que podem ser transpostas também para a representação urbana. O Rio de Janeiro do período, muito embora passando também por uma série de transformações,

³ No original: “more a mythographer of Paris than a realist witness to the experience of the city”. Minha tradução.

⁴ No original: it. “The mind of this new urban man, grasping shards of sensory data and jagged ends of recollected images, becomes a maelstrom in which the centrifugal elements of experience are whirled together in dizzying combinations”. Minha tradução.

⁵ Trata-se da impossibilidade de representação do paradoxo ideológico-social brasileiro – uma elite escravista e burguesa ao mesmo tempo – na forma do romance europeu, conforme aponta Schwarz (2000a).

apresentava uma realidade sabidamente muito diversa daquela das capitais europeias, especialmente Paris.

A obra de Machado de Assis não seria exceção. O Rio de Janeiro possui posição de grande relevância no texto machadiano, um “pano de fundo onipresente” (GLEDSON, 2006, p. 347) em boa parte de seus contos, crônicas e romances. Em todos os romances da chamada virada machadiana, iniciada com a publicação de *Memória póstumas de Brás Cubas* (1880), o Rio encontra-se presente já nas primeiras linhas. No entanto, o autor fluminense lidava com uma modernização balizada por práticas de importação do modelo europeu que não encontravam eco na realidade escravista do Império brasileiro, em um flagrante contraste com a realidade europeia.

O desejo de modernidade, introduzido pelos discursos de normalidade burguesa que sustentavam o colonialismo, é alimentado por uma elite em permanente contato com a Europa. Paris, paradigma de cidade moderna, torna-se o ideal de civilização almejado. Aqui, no entanto, o desvio não é parte constituinte do sujeito autônomo como no velho mundo, mas encontra-se no outro, no escravo africano, sem o qual o senhor não se constitui como sujeito. O país, cuja onipresença africana marcava não só a vida rural como a urbana, busca na negação de seu elemento constitutivo a porta de entrada para o progresso. Para Pesavento (1999, p. 160) “só mesmo o ‘efeito do espelho’ – invertendo não apenas o real, mas os códigos e significados – iria possibilitar o encontro de ‘um mundo que se assemelhava’, no qual se tomava a aparência pela essência”. A relação distorcida de espelhamento entre o Rio de D. Pedro II e a Paris de Napoleão III é uma das matérias marcantes na trajetória do Rubião de *Quincas Borba*.

Tendo em vista a problemática da representação dessa realidade fraturada – ao mesmo tempo liberal e escravocrata, nas palavras de Schwarz (2000a) – na forma romanesca, este trabalho propõe-se ao estudo da configuração literária do Rio de Janeiro em três romances da virada de Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. É o avanço de uma pesquisa que já rendeu um Trabalho de Conclusão de Curso⁶ e que segue em desenvolvimento, em busca do amadurecimento de uma metodologia de leitura do espaço urbano literário. Estruturada em três partes, esta dissertação procura discutir as obras do ponto de vista histórico, sem deixar de vincular a construção narrativa do Rio de Janeiro aos

⁶ *Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em Quincas Borba*. Monografia (de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Porto Alegre, 2016. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157023>>.

peculiares narradores machadianos que negavam a matriz objetivante da paradoxalmente jovem tradição literária nacional.

O primeiro capítulo aborda e problematiza a leitura da cidade no romance, aprofundando a discussão acerca da cidade no realismo francês, pelo estudo de excertos de *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, e de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert. Utilizando-se de Erich Auerbach como horizonte teórico e metodológico, procura-se destacar a construção narrativa da cidade moderna pelo olhar das personagens vindas da província nos dois momentos históricos em que cada obra se fundamenta: a Paris da Restauração, em Balzac, e a das barricadas em Flaubert. Com isso, procuramos investigar o significado da cidade na literatura e sua relação com a forma literária bem como o imaginário da cidade moderna e sua sedimentação no romance a partir de Walter Benjamin, David Harvey e Franco Moretti. A percepção do espaço urbano literário vale-se do trabalho de Frederick Jameson e Kevin Lynch acerca de mapeamento cognitivo, para estudar como se associam seleção e ponto de vista na construção de imagens narrativas.

O segundo capítulo apresenta a metodologia que sustenta esta pesquisa, a saber, a elaboração da imagem do Rio de Janeiro com base nas ocorrências urbanas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, via Franco Moretti e Kevin Lynch, e a consequente análise do modo de inserção da cidade na narrativa, via Carlo Ginzburg. A transposição da cidade literária para sua imagem enfrenta o desafio de passar de uma linguagem para outra, processo que não se firma sem um cuidadoso estudo do contexto histórico. Nesse sentido, buscamos em Brasil Gerson, Nireu Oliveira Cavalcanti, nos Almanacks Laemerts e em mapas e fotografias do período os dados que permitam nos situar (dentro do possível para um olhar do século XXI) no processo de permanente construção histórica e de significado do espaço urbano fluminense, cuidado que o próprio Machado de Assis demonstrou em suas obras. A abordagem do texto machadiano se apoia principal, mas não exclusivamente, nas leituras já clássicas de Roberto Schwarz, John Gledson e Sidney Chalhoub, que perceberam o quanto a matéria histórica é parte constituinte, mesmo antes da virada, da narrativa machadiana.

O último capítulo desloca seu ponto de vista dos três romances para focar em *Quincas Borba*. Por meio do trabalho de Émile Benveniste, buscamos inserir no processo a questão do tratamento do espaço urbano a partir da perspectiva e do uso da linguagem de e por um narrador em terceira pessoa subjetivado. Finalmente, selecionamos dois passeios do protagonista pela

cidade, quando o tempo, ausente na construção das imagens, entra no exame da equação narrativa. Para isso, voltamos à representação cartográfica tradicional para representar o trajeto percorrido por Rubião como forma de recuperação da relação espaço-temporal. Paralelamente, efetuamos a leitura dos dois trechos visando à análise dos conflitos históricos subjacentes à narrativa pelo exame da posição do narrador e de Rubião.

CAPÍTULO I
Cidade e literatura

1.1. Narrativas do espaço urbano

A história, tomada também como narrativa, produz e reproduz discursos que visam dotar de significado um objeto carregado de sentido em si mesmo, no caso específico deste trabalho, a cidade. Nessa lógica, a interpelação das relações de ordem externas separadamente das internas, ou vice-versa, permite uma aproximação que, conquanto inegável, é sempre incompleta. A incompletude da representação encontra, segundo Pesavento (1999, p. 10), no imaginário social um sistema capaz de gerar códigos e sentidos comuns que permitam uma ilusão de totalidade. A cidade, desse ponto de vista, corresponde a um objeto simbólico carregado de representações, “uma espécie de herança, de permanência, destinada a testemunhar as aspirações e as ambições, pessoais ou coletivas” de uma sociedade (AYMONINO, 1984, p. 11).

A literatura, também ela uma forma simbólica de representação, portanto, depara-se com uma miríade de significados possíveis, dependendo da própria condição de sujeito histórico dos atores envolvidos no fazer literário. Assim, o realismo pode ser interpretado mais como uma “modalidade de exposição da realidade”, vinculada ao modo como determinado grupo percebe a si mesmo e à realidade, conforme a leitura de Waizbort (2012, p. 127) acerca do trabalho de Erich Auerbach. A percepção da experiência do real, restrita e descontinuada, vem a produzir vazios de representações que acabam gerando a sensação imaginária de uma totalidade ausente (JAMESON, 1988, p. 353). Nesse processo, o romance como expressão da classe burguesa europeia do século XIX assume um caráter de representação universal.

A incorporação do espaço urbano no romance realista do século XIX, foco deste trabalho, enfrenta essa dupla problemática:

Se as formas da consciência estão vinculadas a situações histórico-sociais, as transformações na estrutura da sociedade implicam transformações nas formas de consciência, que por sua vez implicam transformações no modo como os homens

veem a si mesmos e seu mundo e, por fim, como formalizam isso em literatura. (WAIZBORT, 2012, p. 127).

Assim, o texto literário relaciona-se ao modo de articulação dos eventos narrados que faz com que estes se insiram no conjunto de sentidos comuns a um determinado grupo ou classe social, compondo um jogo de tensões entre forças internas e externas ao texto (MORETTI, 2003b, p. 15). A forma literária resulta dessa tensão entre interno e externo, ao tentar resolver o problema do contexto histórico-social, do discurso que o realiza literariamente e da interação entre eles, ao mesmo tempo em que se defronta com o isolamento da experiência individual, especialmente no caso do romance, como afirma Walter Benjamin (cf. 1994).

Pode-se dizer que as soluções formais para a representação urbana, no romance europeu, inicialmente, conformam um “jogo panorâmico” entre “figuras em primeiro plano” e um “fundo informacional”, conforme Benjamin (1999, p. 6), ou mesmo entre “bifurcações” e “enchimentos”, conforme Moretti (2003a, p. 66). Progressivamente, a experiência da cidade modifica-se com seu crescimento industrial de tal modo que desafia a forma estabelecida, pois “a própria cidade se torna protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário” (JOHNSON, 2009, p. 868). A narrativa então depara-se com a questão da representação de uma realidade que resiste e escapa à configuração artística tradicional (JAMESON, 1988, p. 350), na medida em que já não se enquadra na condição de pano de fundo.

A complexidade do meio urbano lida com duas esferas diversas de experiência da cidade oitocentista: a cidade como “sobrecarga sensorial” e a cidade como “sistema que se auto organiza” (JOHNSON, 2009, p. 868-869). O indivíduo envolvido no novo caos urbano se depara com uma série de informações de toda a ordem: a sensação de isolamento no meio da multidão, a diversidade de tipos e funções, de edificações, de fumaça, de cheiros e cores o atordoa e fascina ao mesmo tempo. Por outro lado, existe um organismo que articula de modo sistemático toda essa gama de comunicação e que paira acima da percepção individual.

A incorporação dessa nova realidade por meio da descrição do ambiente parece resultado da dificuldade do indivíduo de processar esse mundo transfigurado. Assim, interrompe-se a narrativa para dar conta da magnitude das sensações que o espaço urbano oferece, numa tentativa de enquadrar a experiência particular do indivíduo em um sistema mais amplo apenas pressentido. Quando, por fim, a impossibilidade da representação como um todo passa a ser constitutiva da compreensão da cidade, os acasos da vida urbana tornam-se princípio

formal e a cidade literária aparece como o que Franco Moretti (2003b) denomina “mosaico de pequenos mundos”.

1.2. A cidade no romance europeu: o exemplo de Balzac e Flaubert

O procedimento aqui desenvolvido tem como ponto de partida a questão da construção narrativa da cidade moderna no romance. Em *Mimesis*, Erich Auerbach (2011) utiliza trechos exemplares para efetuar um exame detalhado do texto como forma de investigação da fixação da realidade na obra literária. Com um objetivo mais restrito (e, note-se, bem menos erudição), pensamos que a metodologia de recorte nos moldes auerbachianos seja um instrumento possível para avaliação tratamento da matriz histórica sob a lente da representação do meio urbano em duas obras canônicas do realismo francês.

Para isso, selecionamos dois excertos de obras que colocam seus protagonistas em meio a dois eventos históricos próximos, porém diversos em sua relação com a cidade: a Paris da Restauração Bourbon em *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac; e a das rebeliões de 1848 em *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert. O arco histórico que essas obras abrangem, em um contexto já de todo efervescente desde o século XVIII, tem como ponto de chegada dois momentos de crise: a da monarquia dos Bourbon, em Balzac; e a das Revoluções de 1848, em Flaubert.

Em ambos, a experiência da vida na capital é vista pelo olhar de personagens vindas da província, um tema recorrente no período (ALTER, 2005, p. 4). Escolhemos dois trechos em que as personagens passeiam pela cidade para analisar, narrativamente, a função do espaço urbano em cada obra.

Durante o seu primeiro passeio vagabundo através dos bulevares e da Rue de la Paix, Luciano, como todos os recém-chegados, ocupou-se mais das coisas que das pessoas. Em Paris, o conjunto das construções e das atividades urbanas chama logo atenção: o luxo das lojas, a altura das casas, a afluência das carruagens, os permanentes contrastes que apresentam o extremo luxo e a extrema miséria antes de tudo despertam o interesse. Surpreendido por aquela multidão em meio à qual se sentia estranho, aquele homem de imaginação sentiu como que uma imensa diminuição de si mesmo. As pessoas que, no interior, gozam de certa consideração, e que ali a cada passo encontram provas de sua importância, não se acostumam de modo algum a essa

perda total e súbita de seu valor. Ser algo em sua terra e nada ser em Paris são dois estados que requerem transições; e aqueles que passam muito bruscamente de um para o outro caem numa espécie de aniquilamento. Para o jovem poeta habituado a encontrar eco para cada um dos seus pensamentos, um confidente para todas as suas ideias, uma alma para compartilhar as suas menores sensações, Paris ia ser um espantoso deserto. (BALZAC, 2013, p. 201. Grifo meu).

Em seu primeiro percurso pela capital, o protagonista de *Ilusões perdidas*, Luciano de Rubempré – a esta altura já adotara o aristocrático nome materno – se depara com a diferença da paisagem urbana parisiense em relação à sua vivência na província. A imagem da grandiosidade e da imponência da Paris de Luis XVIII estava sedimentada no imaginário do jovem poeta, quando ainda em sua cidade de origem:

Viu-se em Angoulême como uma rã debaixo de uma pedra ao fundo de um pântano. Paris e seus esplendores, Paris, que se apresenta a todas as imaginações provincianas como um Eldorado, apareceu-lhe com seu vestido de ouro, a cabeça cingida de pedrarias régias, os braços abertos aos talentos. As pessoas ilustres iriam dar-lhe o abraço fraternal. Lá, tudo sorria ao gênio. (BALZAC, 2013, p. 184).

Em seu passeio pela região da Rue de la Paix, rua que, como o próprio Luciano, trocara de nome⁶ recentemente, a percepção do entorno se modifica completamente: o “eldorado” antropomórfico transmutara-se em “deserto” e o narrador se afasta da interioridade do rapaz para explicar a sensação provocada pelo choque de realidade. O que chama atenção é a imagem totalizadora que esse percurso estabelece, como se as ruas do entorno da Rue de la Paix representassem o todo da cidade, apreendido de uma só vez por Luciano. No quadro amplo de Paris que se delinea – luxo e miséria, carruagens e pedestres, residências e comércio – tudo está configurado em poucas linhas pelos olhos do passante, fazendo com que a noção sensorial de tempo e espaço se perca. O caráter generalizante remove também de Luciano a singularidade de sua percepção e de seu destino. Para Harvey (2015, p. 82-83), é o significado social que impregna o meio urbano na narrativa, pois

Balzac atribui um caráter humano às suas ruas para chamar a atenção a esse fato. Os seres humanos vivenciam o caos, a torrente dos outros, as múltiplas interações sociais e os encontros acidentais como algo que lhes é externo, ao qual precisam adaptar suas ações e formas de pensar (cultivando uma atitude *blasé*, por exemplo).

Assim, a rapidez com que o jovem provinciano se desfaz de suas expectativas em relação à vida na capital ecoa tanto o mundo interno da personagem, decepcionado com a Sra. de Bargeton, como o externo, em uma harmonia entre pessoa e meio.

⁶ Segundo o projeto de 1806, Rue Napoleon foi o nome escolhido para a nova rua que, partindo da rue de Rivoli pelo eixo da Place Vendome, terminaria no Boulevard des Capucines. Com a restauração, em 1814, teve seu nome alterado para Rue de la Paix (LAZARE, 1844, p. 513).

No exemplo escolhido, o narrador se comporta quase como um “guia oficial de Paris”, empregando uma linguagem “expositiva, declarativa, abundante em equilíbrio retórico e antítese, regalando-se em catálogos de tipo inventário”⁷ (ALTER, 2005, p. 8-9). Esse recurso é retomado em outros momentos ao longo da história, como neste trecho da descrição das Galeries de Bois (Figura 1), no pátio do Palais-Royal:

As risadas ali se multiplicavam. Não podia travar-se uma discussão numa das extremidades sem que se soubesse na outra de que se tratava. Não havia ali senão livreiros, poesia, política e prosa, negociantes de modas e, enfim, mulheres de vida airada que só apareciam à noite. Ali florescia os boatos e os livros, as glórias jovens e velhas, as conspirações da tribuna e as mentiras da livraria. (BALZAC, 2013, p. 321).

De certo modo, o efeito não se diferencia dos longos planos sequência tão característicos da conformação do ambiente no texto balzaquiano, pois ambas as formas acabam por configurar o que Auerbach (2011, p. 423) denomina “realismo atmosférico”, em que o contexto histórico opera como uma “atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais”. Mais que as personagens, Alter (2005, p. 10) percebe no narrador balzaquiano uma espécie de “super-*flâneur*” que coordena os passos e os olhares na construção de uma Paris mitificada ou, como coloca Harvey (2015, p. 83), fetichizada. A cidade-fetice adentra a lógica da modernidade pela transfiguração do espaço urbano, mas os vestígios do passado permanecem. Para Benjamin, (1999, p. 13), “Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia”: os quadros de Paris desenhados em *Ilusões perdidas*, em sua essência totalizante, denunciam as discordâncias entre as imagens do desejo e a ordem social burguesa que serve de estrutura para o romance.



Figura 1. Galeries de Bois, c. 1826. Fonte: ww.informations-documents.com.

⁷ No original: “authoritative guide of Paris” [...] “expository, declarative, abounding in rhetorical balance and antithesis, reveling in inventory-like catalogues”. Minha tradução.

Em Flaubert, por outro lado, a cidade é parte constituinte da narrativa. Enquanto em Balzac, a descrição ou a enumeração dos afazeres ou lugares da cidade interrompe o fluxo da história para a composição de uma atmosfera moralizante, Flaubert passa a integrar o espaço urbano à narrativa, de tal modo que “a história não fica remoendo a sobrecarga sensorial da rua; pelo contrário, é a rua que torna a história possível” (JOHNSON, 2009, p. 879). Segundo Auerbach (2011, p. 433), por sua técnica narrativa “a situação não é apresentada como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem”. Conquanto essa afirmação diga respeito à Emma Bovary, acreditamos que seja uma interpretação válida no caso de *A educação sentimental*, romance em que o palco é a rua.

Então iniciaram-se três meses de tédio. Como ele não tinha nenhum trabalho, sua ociosidade reforçava a tristeza.

Passava horas a olhar, do alto de sua escada, o rio que corria entre cais acinzentados, enegrecidos, de ponte em ponte, pelos restos dos esgotos, e com uma barcaça de lavadeiras atracada à margem, onde às vezes crianças se divertiam, no lodo, dando banho num cãozinho. Seus olhos desprezando à esquerda a ponte de pedra da Notre-Dame e três pontes suspensas, se dirigiam sempre para o Quai aux Ormes, sobre um maciço de árvores antigas, semelhantes às tílias do porto de Montreaux. A torre Saint-Jacques, o Hôtel de Ville, Saint-Gervais, Saint-Louis, Saint-Paul se erguiam em frente, entre os telhados que se confundiam – e o Gênio da Colonne de Juillet resplandecia a oriente como uma larga estrela de ouro, enquanto no outro extremo a cúpula das Tuileries arredondava, no céu, sua pesada massa azul. Era daquele lado, lá atrás, que devia estar a casa da sra. Arnoux.

Voltava para o quarto; depois, deitado no sofá, entregava-se a uma meditação desordenada: planos de livros, projetos sobre como se portar, arreatamentos para o futuro. Finalmente, para se livrar de si mesmo, saía.

Subia ao acaso o Quartier Latin, em geral tão tumultuado, mas deserto naquela época, pois os estudantes tinham ido para a casa da família. Os grandes muros dos colégios, como alongados pelo silêncio, tinham um aspecto mais sombrio ainda; ouviam-se ruídos tranquilos de todo o tipo, batimentos de asas nas gaiolas, o ronco de um torno, o martelo de um sapateiro; e os vendedores de roupas, no meio das ruas, interrogavam com o olhar cada janela, em vão. No fundo dos cafés solitários, a senhora do balcão bocejava entre garrações cheios; os jornais continuavam arrumados sobre a mesa dos gabinetes de leitura; na oficina das passadeiras, roupas estremeciam sob as lufadas do vento morno. De vez em quando, parava na vitrine de um alfarrabista; um ônibus, que descia rente à calçada, fazia-o se virar; e chegando à frente do Luxembourg, já não ia mais longe. (FLAUBERT, 2017, p. 107-108).

O trecho acima faz parte de um momento em que o protagonista, Frédéric Moreau, desistira de voltar para casa nas férias de modo a poder visitar a sra. Arnoux. Entusiasmado pela possibilidade de visitá-la sem a presença do marido que estaria em viagem (“Alguma coisa mais forte que uma corrente de ferro o amarrava a Paris”, FLAUBERT, 2017, p. 104), o jovem vem a descobrir que é ela que está a viajar. A cidade imediatamente esvaziada de interesse passa a ser local de enfado para ele e, nesse ponto, a narrativa apresenta uma sequência de roteiros pela cidade movidos pelo tédio.

O primeiro deles descreve um longo plano sequência acompanhando o olhar de Frédéric em direção à margem direita do Sena em que a enumeração dos edifícios e locais avistados pelo rapaz possui um efeito diverso da enumeração catalográfica do narrador balzaquiano. Aqui, o espaço urbano encontra-se restrito à impressão e aos interesses da personagem: sua interioridade marca o sentido de modo muito particular, por exemplo, na forma com que a vegetação do quai aux Ormes⁸ remete ao local em que, atraído pela sra. Arnoux, Frédéric separa-se dela logo no início do romance. Toda a mirada possui um único ponto de chegada: a casa dos Arnoux, na rue de Choiseul. Esse movimento de observação da paisagem urbana afasta o protagonista flaubertiano do *flâneur*, pois leva a personagem a observar o ambiente pela lente de suas motivações internas (ALTER, 2005, p. 10). O *flâneur*, ao contrário, com seu perfil indolente de observador da vida da cidade, “faz botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34) para afastar-se do tédio.

Por outro lado, o espaço delimitado pela Bastilha de um lado e pelas Tuileries do outro, na véspera das revoltas de 1848, traz a questão das tensões políticas francesas para o ambiente narrativo. Muito embora escape à percepção da própria personagem, que, para Johnson (2009, p. 881), caracteriza-se como “um recipiente vazio, que segue flutuando nas correntes sempre mutantes do agir metropolitano”, a estrutura narrativa de *Educação sentimental* “reflete a relação complexa entre micromotivações e macrocomportamento da cidade que se auto organiza”. O passeio pelas ruas do Quartier Latin que se segue alinhava uma série de pequenas narrativas das rotinas do bairro nas férias dos estudantes: os vendedores de roupas olhavam as janelas em busca de possíveis fregueses; a senhora do balcão de um café bocejava pela ausência de clientes. Também aqui, o espírito que une essas pequenas histórias que Frédéric observa de passagem é o do enfado do jovem. Essa pequena e peculiar parte da cidade, construída de modo muito diferente dos quadros generalizantes de Balzac, reflete a vida interior do protagonista, em uma percepção do meio circundante a mais particularizada possível.

Para Alter (2005, p. 14) a representação fragmentada da cidade rompe com a atmosfera totalizante por uma série de vislumbres do passante que, algumas vezes, chegam a compor um quadro espectral:

Os lampiões brilhavam em duas linhas retas, indefinidamente, e longas chamas vermelhas balançavam na profundidade da água. Ela era cor de ardósia, enquanto o céu,

⁸ Antigo cais que sofreu embelezamento durante o reinado de Charles V, motivo pelo qual passou a ser chamado quai des Ormetaux, reduzido com o tempo para quai des Ormes (LAZARE, 1844, p. 508). Ficava onde hoje se encontram o atual quai des Célestins e parte do quai de l’Hôtel de Ville.

mais claro, parecia sustentado pelas grandes massas de sombra que se levantavam de cada margem do rio. Edifícios que não se distinguiam pareciam redobrar a escuridão. Um nevoeiro luminoso pairava mais alto, sobre os telhados, todos os ruídos se fundiam num só burburinho; soprava um leve vento. (FLAUBERT, 2017, p. 89).

Essa característica coloca Flaubert entre os “precursores do tratamento modernista da cidade”, como alguns impressionistas. De fato, o trecho acima reproduzido traz à memória os registros de Londres feitos por Monet (Figura 2) ou, mesmo, os Noturnos de Whistler.



Figura 2. *The Thames below Westminster*, Claude Monet, 1871. Fonte: National Gallery, www.nationalgallery.org.uk.

A imagem urbana resulta da percepção do sujeito a partir de um ponto de vista interno a ele e à narrativa, ao passo que, em *Ilusões perdidas*, tem-se o movimento contrário: é por meio da imagem totalizante criada pela interrupção da narrativa, que o mundo interno das personagens se constitui.

1.3. Imagens narrativas

A noção de que o espaço é processado internamente de modo a reconstruir imagens impregnadas de significação em um processo duplo entre o observador e o observado (cf. LYNCH, 1980) faz com que o texto literário configure imagens urbanas vinculadas a um modo próprio de ler a cidade. Partindo-se do princípio de que a “literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função” (MARCEL, apud PESAVENTO, 1999, p. 15), podemos assumir que certos elementos do imaginário social não só influenciam como são influenciados pelo texto literário, em uma via de mão dupla semiótica que transmite significados existentes e projeta sentidos novos.

Desse modo, quando o narrador de *Ilusões perdidas* assume o discurso de tipo inventário apontado por Alter para descrever a cidade, ele não só se utiliza de um código identificável para o leitor contemporâneo, como também transforma esse código de modo a elaborar uma nova mensagem de caráter moral acerca de Paris e de seus habitantes. Ao usar da enumeração catalográfica ou mesmo da descrição propriamente dita, o narrador elimina o caráter sensorial da vivência de Luciano e assume um tom universalizante para a experiência da cidade. Ficam de fora, perdidos na multidão, quaisquer indivíduos que não se encaixem no grupo social focado no romance. A imagem que a literatura produz, desse modo, dota de novos sentidos imagens já conhecidas e internalizadas, de modo semelhante à seleção de figuras para a publicação de um livro, que são de algum modo desvinculadas da experiência concreta.

A questão da legibilidade da cidade na narrativa, ponto de partida para Moretti (2003b) em seu *Atlas do romance europeu*, por outro lado, enfrenta as dificuldades inerentes ao fato de que há sempre um ponto de vista que orienta a seleção de um espaço específico que ambiente a história narrada. Desse modo, inicialmente, o romance opera uma redução da complexidade urbana para um sistema binário – aqui e lá – como forma de captar pela narrativa uma realidade muito mais ampla e intrincada. Com Balzac, afirma Moretti, esse recurso aproxima-se mais das

relações da cidade de mercado sedimentadas por um sistema de representação triangular, o que remove da cidade o papel de mero pano de fundo. Contudo, é o papel que ela parece ocupar nos mapas que ele mesmo elabora em sua pesquisa (Figura 3). Como representar ou, como ele prefere, mapear o espaço urbano de uma literatura que o removeu do papel de panorama sem relegá-la mais uma vez ao segundo plano?

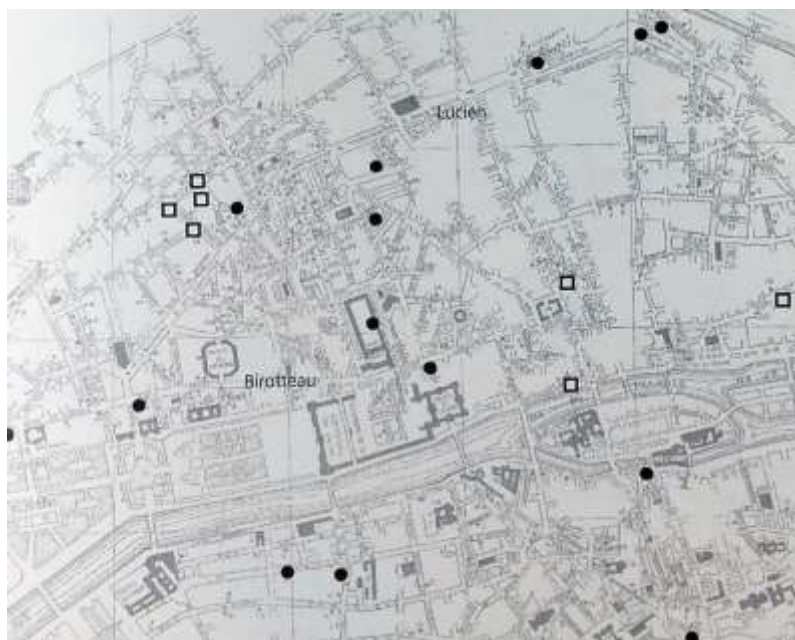


Figura 3. Um dos mapas de *Ilusões perdidas*. Fonte: MORETTI, 2003b, p. 103.

Se pensarmos na cidade de Flaubert, mais estreitamente vinculada aos interesses e sentimentos de suas personagens, mais complexo se torna o processo de mapeamento. Contudo, Moretti segue utilizando-se do mesmo modo de representação (Figura 4), o que demonstra que a forma narrativa não é levada em consideração em sua análise. Há uma espécie de solução de continuidade entre contexto histórico e biografia das personagens que elimina o papel do narrador como organizador do romance. Os narradores em terceira pessoa, na linha do historiador benvenistiano, como veremos a seguir, almejam o apagamento de qualquer marca de subjetividade, mas isso não os exime de ser a voz que seleciona os eventos. Como declara Auerbach (2011, p. 435), o papel de Flaubert como voz narrativa “limita-se a escolher os acontecimentos e traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem”. A objetividade formal não o exclui do texto.

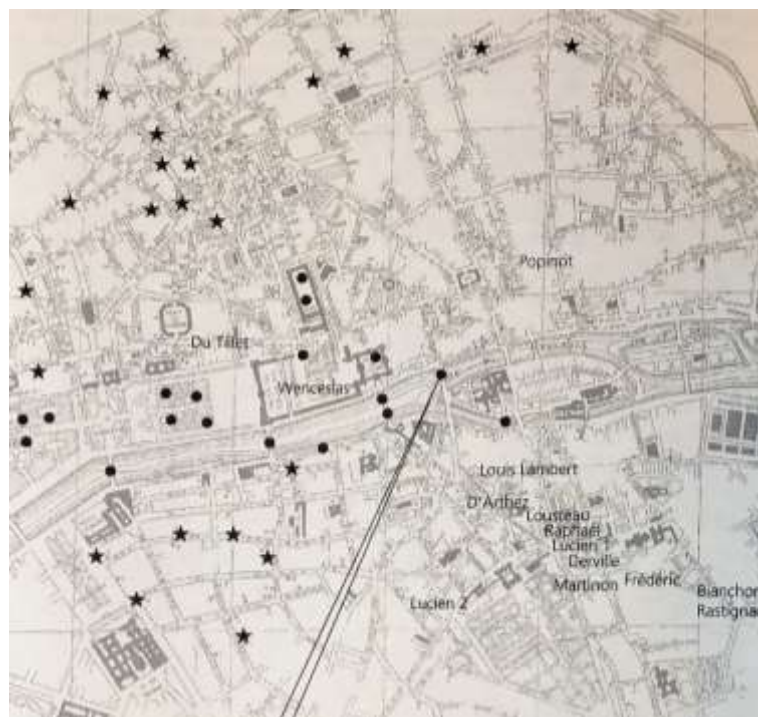


Figura 4. Um dos mapas de *A educação sentimental*. Fonte: MORETTI, 2003b, p. 108.

Uma das soluções para esse impasse, é o entendimento de que a assimilação do espaço se vincula a um conjunto de “componentes afetivos” que determina uma compreensão interna do fenômeno espacial, de tal modo que o meio urbano seja percebido e internalizado como uma reconstrução particular da estrutura externa (cf. GOOLEEDGE; STIMSON, 1997). O processo, denominado mapeamento cognitivo, tem como produto um mapa muito diverso das projeções catalográficas tradicionais. Em *A imagem da cidade*, Kevin Lynch (1980) usa de um procedimento para construir, a partir desses mapas mentais, o que ele chama de imagens de algumas cidades estadunidenses. A imagem (Figura 5) compõe-se de um mapa elaborado a partir de entrevistas com habitantes das cidades e revela um “diagrama simbólico da forma como o mundo se organiza” (Lynch, 1980, p. 21), em que as áreas representadas, as continuidades e descontinuidades e mesmo os apagamentos são constitutivos de como se lê e internaliza o mundo externo.

Por esse método, seleção e ponto de vista passam a elementos integrantes da composição do mapa. Pensando-se em mapeamento narrativo, é um modo de representar a parcela apreendida pela cidade literária sem que a solução formal do romance fique de fora. Tomando-se o narrador como um usuário da cidade, acreditamos ser possível estabelecer uma leitura do espaço urbano no romance que abranja não apenas os elementos presentes, mas também o modo como se articulam na narrativa, bem como os apagamentos efetuados.

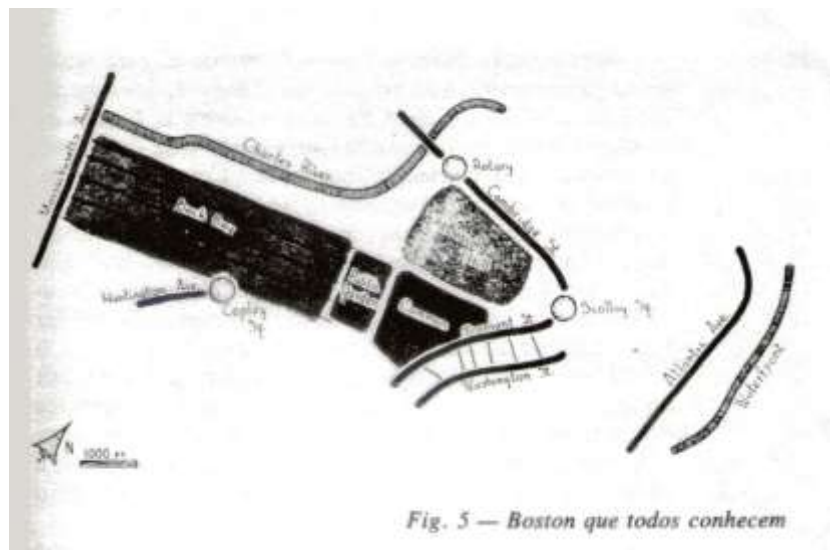
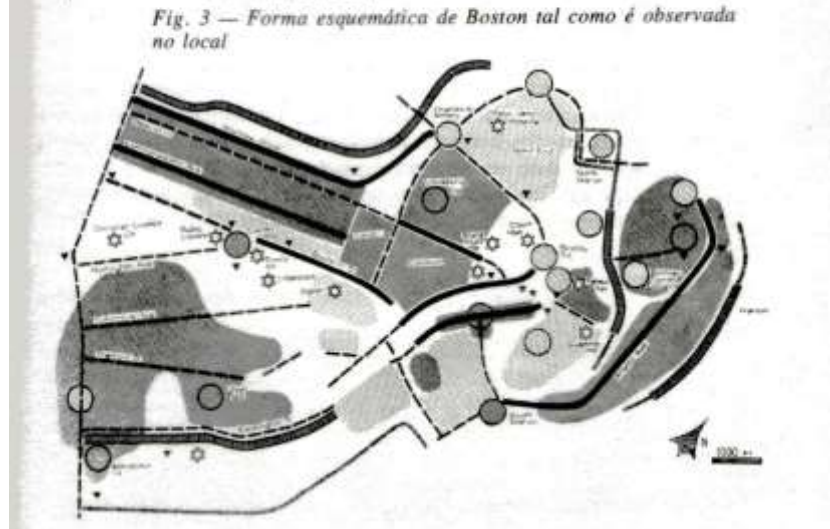


Figura 5. Três etapas de mapeamento de Kevin Lynch (1980, p. 29 e 31).

CAPÍTULO II

**O Rio de Janeiro de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,
Quincas Borba e *Dom casmurro***

2.1. Escravos, homens livres, imigrantes: cidade em transição e contradição

A tríade inicial de romances da chamada virada machadiana abarca um longo período que vai de 1805 (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) a 1899 (*Dom Casmurro*), passando por 1871 como ponto de chegada de *Quincas Borba*. Nesse quase século de narrativa, a cidade passou de colônia à sede da monarquia portuguesa e, após a independência, à capital do Império, encontrando-se na primeira década da República quando Bento Santiago escreve suas memórias (Quadro 1).

	MBPC	QB	DC
Escrita/ Publicação	1880	1886-91	1899
Período narrado	1805-69 Foco: 1846-50	1867-71	1857-71
Ancoragem	Fora do tempo		1899

Quadro 1. Período coberto pelos três romances analisados.

Ao longo desse período, o processo de transformação de uma sociedade rural e escravocrata para uma sociedade de classes ainda não de todo amadurecida manifesta-se, na cidade, com o surgimento de uma nova elite financeirizada e internacionalizada (NEEDELL, 1993, p. 20), imbuída do ideário liberal europeu, que secularizava e produzia novas formas de interação social:

As velhas formas de sociabilidade modificaram-se consideravelmente junto com a configuração da nova realidade cultural. Os indivíduos inseriram-se em outras formas de convivência social, e outros laços irromperam em inimagináveis espaços e tempos, em modos variados, adequados à sociedade burguesa e capitalista, que se consolidava e avançava, adotando parâmetros considerados mais modernos em sua existência dinâmica. (BORGES, 2001, p. 50).

Em contato com franceses e ingleses no Rio e em estudos na Europa, essa nascente burguesia cultivada convivia com o padrão colonial, ou seja, com a remanência da escravidão e do patriarcalismo. De acordo com Marcus J. M. de Carvalho (SCHWARCZ; GOMES, 2018,

p. 156), o Rio de Janeiro, “maior porto do tráfico atlântico e maior cidade escravista das Américas”, convivia com a presença do africano nas ruas e em todas as atividades vinculadas ao trabalho. Os discursos civilizatórios importados da Europa por essa nova classe letrada chegavam imersos no ideal eugenista europeu que pregava “as virtudes curativas da civilização branca” (ROUDINESCO, 2008, p. 88). Para além do suprimento de mão-de-obra, o desejo de civilizar o país atrelava-se, assim, ao embranquecimento de sua população (CHALHOUB, 1996, p. 94-95). Portanto, a chegada de imigrantes europeus ao Rio responde a uma aspiração que, se pouco interessava aos proprietários de terra, agradava imensamente ao Imperador e à elite intelectualizada da cidade⁹.

A coexistência entre a classe e o estamento determina uma alteração social hesitante, cuja inflexibilidade reflete-se na manutenção da hierarquia do Segundo Reinado (FAORO, 2001, p. 17). Segundo Angela Alonso (SCHWARCZ; GOMES, 2018, p. 358), “a maioria da elite política imperial era pró-escravidão”, razão pela qual a discussão acerca do fim do trabalho escravo tornou-se uma tarefa espinhosa, apesar das pressões externas da Inglaterra, que levava à proibição do tráfico em 1850. Ao final dos anos 1860, após a abolição nos Estados Unidos, o tema retorna às discussões na Câmara. Em trecho da *Falla do Throno na Abertura da Assembléa Geral*, de 22 de maio de 1867, dizia o Imperador:

O elemento servil no Império não póde deixar de merecer opportunamente a vossa consideração, provendo-se de modo que, respeitada a propriedade actual, e sem abalo profundo em nossa primeira indústria – a agricultura –, sejam attendidos os altos interesses que se ligam á emancipação.

Promover a colonização deve ser objecto de vossa particular solicitude. (BRASIL, 1889, p. 627).

Merece destaque o fato de que a questão do fim da escravidão andava lado a lado com a da colonização na fala de D. Pedro II, citada logo no início de *Quincas Borba*. A resposta da Câmara dos Deputados, reconhecendo o fim da escravidão como critério civilizatório, destacava a preocupação em respeitar “a propriedade actual, e sem abalo profundo na

⁹ Respondendo ao desejo da Corte de europeização da população, de acordo com Alencastro (1988), esse movimento inicia uma alteração na origem da mão-de-obra citadina: escravos urbanos passam a ser vendidos para fazendas de café em São Paulo e imigrantes europeus (portugueses, em sua maioria) passam a ocupar cada vez mais os postos de trabalho urbano, a ponto de mudar a proporção de cativos no Rio de Janeiro. Ainda segundo Alencastro (Ibid., p. 43), “entre os trabalhadores de 1.013 estabelecimentos artesanais e industriais recenseados no Rio de Janeiro em 1852, contava-se 64,5% de escravos e 35,5% de trabalhadores livres, brasileiros ou estrangeiros. Em 1872, o recenseamento estabelece — entre os artesãos e os trabalhadores — 10,2% de cativos, 40,6% de trabalhadores livres estrangeiros e 49,0% de trabalhadores livres brasileiros”.

agricultura do paiz” (BRASIL, 1889, p. 630). Esse tema sofreu o maior número de solicitações de emendas quando da elaboração da resposta.

A maior parte dos cortiços em que vivem imigrantes europeus e africanos, escravizados ou libertos, acaba por localizar-se em áreas periféricas como Penha e Irajá e, próximo ao Centro, na Saúde (CHALHOUB, 1996, p. 87). Essas habitações coletivas, responsabilizadas pelos problemas crônicos de saúde pública e pelos surtos epidêmicos de tifo, cólera e febre amarela, dão início a uma cruzada dos sanitaristas contra esse tipo de uso residencial, que desembocaria na demolição dos cortiços quando instaurada a República. A cruzada higienista, importada de discursos em voga na Europa (VAZ, 1994, p. 584), que não só estimulam a aplicação de práticas profiláticas¹⁰ e o papel da medicina, como também conferem caráter científico às mais absurdas teses pró-escravismo¹¹ (ALENCASTRO, 1997, p. 78-79), ecoa os interesses dos proprietários de terras em retardar a transição do trabalho escravo para o assalariado.

A área central abrigava setores de serviço e comércio cada vez mais sofisticados. Era lá que se destacava, como eixo articulador da nova sociabilidade, a rua do Ouvidor (Figura 6). Mais espaço de interação do que de circulação, nessa rua encontravam-se os pontos comerciais e de serviços de maior prestígio da cidade, era ali que se davam os encontros políticos e que circulavam as notícias. Tamanha força simbólica legava à estreita e longa rua certo caráter de *boulevard* parisiense no imaginário fluminense. Nesse sentido, Borges (2001, p. 58) afirma que o francês era praticamente a “língua oficial” da rua do Ouvidor.

Em 1878, Joaquim Manuel de Macedo publica em formato de folhetim uma série de crônicas sobre a “soberba e vaidosa” rua do Ouvidor, em que reconta a história dessa via desde o seu surgimento até os dias da publicação e onde praticamente elabora um roteiro do comércio de luxo da rua:

¹⁰ Na esteira das demandas de saúde pública, em meados de 1860, o engenheiro inglês Edward Gotto elaborou uma planta cadastral da área central da cidade, com a finalidade de demarcar o projeto de rede de água e esgoto que seria implantada pela City Improvements Company ao longo de mais de 20 anos. O projeto de 1866-70 (GOTTO, 1871) apresenta um plano muito detalhado da região, que, inclusive, serve de base aos mapas elaborados neste trabalho. De 1890 a 1897, Gotto viria a presidir a City Company (Cf. o obituário de Edward Gotto, disponível em <http://www.gracesguide.co.uk/Edward_Gotto>). O mapa de Gotto foi vetorizado e disponibilizado, pela UNICAMP, a partir de pesquisa do Prof. Jefferson Cano, para consulta online, no endereço <https://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/mapasgotto/gotto_etapa1.html>.

¹¹ Alencastro (1997, p. 79-80) menciona o surgimento de disciplinas ligadas a um “racismo científico”, como a frenologia e a negrologia, que dão espaço a uma “defesa científica da escravidão”.

Como depois de saudar de antemão o termo da nossa viagem pela *rua do Ouvidor*, paramos em frente da imensa loja de modas *Notre Dame de Paris*, encontramos nela compreendida a antiga e pequena casa *Célebre* que foi loja de papel e de objetos de escritório do *Passos*, republicanos inofensivo, mas inabalável, de cuja velha mesa de pinho na saleta do fundo ainda muita gente há de lembrar-se; como em seguida às recordações do *Passos*, trata-se por exceção da grande *Loja de Modas* composta de *Lojas Confederadas* com sala central, armazém no fundo, sobrado por cima, portas de entrada e de saída, aqui, ali e acolá, e tudo de modo a tornar indispensável uma carta topográfica para uso dos fregueses [...]. (MACEDO, 2005, p. 170).

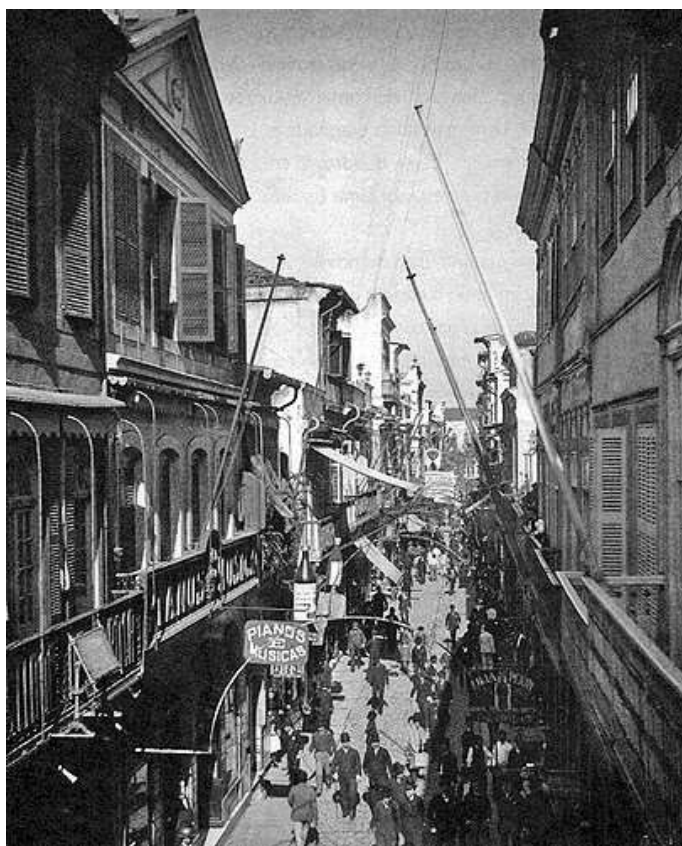


Figura 6. Rua do Ouvidor (Fotografia, Marc Ferrez, c. 1890). Fonte: FERREZ, 2015, p. 182.

As novas práticas sociais ampliam-se não só nos espaços públicos, iluminados a gás desde os anos 1850, mas também nos espaços internos: em torno do piano, no salão também iluminado à gás, “saraus, bailes e serões musicais tomavam novo ritmo” (ALENCASTRO, 1997, p. 47). Nesse contexto, a progressiva sociabilização da mulher¹², operando como

¹² Esse processo de transição encontra-se bem documentado em outros textos de Machado de Assis. O papel da mulher na passagem de um Rio eminentemente rural para um Rio “internacionalizado” aparece, por exemplo, no contraste entre Mariana e Sofia no conto “Capítulo dos Chapéus”: para além da questão central da diversidade de “chapéus”, verifica-se que Sofia circula confortavelmente por uma movimentada Rua do Ouvidor, enquanto Mariana “levava a alma doente dos encontrões, vertiginosa da diversidade de coisas e pessoas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 385). Do mesmo modo, o narrador de *Casa Velha* destaca o quanto a casa “governada” por D. Antônia remetia a “ares de outro tempo” (Id., *ibid.*, v. 3, p. 192). Assim, a capital fluminense moderniza-se ao passar do mundo da casa velha para o da diversidade de chapéus. A modernização do Rio no século XIX, no entanto, manterá um pouco de cada, como se lê na história de Mariana e do chapéu de seu marido.

“relações públicas da casa com o mundo exterior” (BORGES, 2001, p. 56), mascara a sua condição de dependência na sociedade patriarcal. Diante desse quadro, Luiz Costa Lima (1981, p. 90) acredita que a dissimulação, característica de um sem-número de personagens femininas machadianas, “indica não a arte de uma potencial traidora, mas a capacidade de não se sujeitar à escravidão branca, que encontrava na mulher seu objeto”.

Em termos de evolução urbana, a cidade assumiu a direção Sul como eixo principal de deslocamento das camadas de alta renda. Inicialmente, esse crescimento deu-se mais pelo adensamento do que pelo surgimento de novos bairros, num processo único no Brasil de imobilidade das elites (VILLAÇA, 2001, p. 171). Desse modo, Catete, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo (Figura 7) permaneceram bairros aristocráticos da capital, mas cresceram consideravelmente ao abrigar a nova burguesia ascendente. Ao contrário do Centro, no entanto, a homogeneidade de uso – residencial de alta renda – revela mais uma consequência das mudanças porque passava a Capital Federal: a segregação espacial. A partir dos anos 1850, os palácios em estilo neoclássico tornaram-se amostra de prestígio da nobreza do Segundo Reinado. A rua do Catete, por exemplo, recebeu, na década de 1860, o Palacete do Ribeirinho e o Palácio de Nova Friburgo (Palácio do Catete, Figura 8). Sua arquitetura modifica o padrão colonial da residência senhorial.



Figura 7. Vista da Baía de Botafogo (Fotografia, Marc Ferrez, c. 1880). Fonte: Instituto Moreira Sales, www.ims.com.br.

São Cristóvão e a zona Oeste, por sua vez, perderam progressivamente o *status* de área residencial nobre, passando a abrigar unidades industriais (ABREU, 1997, p. 55) e tornando-se o eixo de crescimento para as camadas populares, desde a Cidade Nova, em direção aos subúrbios. Estes últimos começam seu crescimento em meados do oitocentos e já na passagem do século superavam o Centro como área residencial preferencial para as camadas de mais baixa renda. Villaça (2001, p. 230ss) informa que a delimitação e muitas das informações importantes acerca desses bairros provêm da obra de Lima Barreto, já que a ciência e a crônica de costumes não tomavam conhecimento dessas áreas. De acordo com o Censo de 1890, a população suburbana já atingia cerca de 18% do total da Capital Federal. A Estrada de Ferro D. Pedro II, renomeada Central do Brasil com a República, constitui-se eixo importante do crescimento suburbano, num efeito de retroalimentação em que não se sabe quem surgiu primeiro: o trem ou o subúrbio. Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago vive em um desses bairros, o Engenho Novo, onde replica a casa em que cresceu na rua de Matacavalos, já que o crescimento da cidade modificou o padrão rural de bairros mais centrais. Para o narrador/protagonista, o Engenho Novo é a Matacavalos possível na virada do século.



Figura 8. Palácio do Catete (Fotografia, Marc Ferrez, 1897). Fonte: Revista Moderna, n. 25, nov 1898, p. 8.

Quanto ao transporte coletivo, o Rio era provido por diversas linhas de carros puxados a tração animal, as diligências (Figura 9). De acordo com Borges (2001, p. 58), “com o desenvolvimento desses modernos e relativamente ‘democráticos’ meios de locomoção coletivos, e mesmo na moderna confusão das gentes nas ruas de comércio centrais, os aburguesados misturavam-se com outros segmentos sociais”. O transporte público está totalmente ausente das *Memórias...* e as personagens de *Quincas Borba* não tomam esses carros. Eles usam, seguidamente, carros próprios ou de aluguel em seus deslocamentos, mas nada de transporte público. As diligências aparecem muito lateralmente no romance: “– Olha, lá vai o Rubião; parou, está olhando para cima, espera talvez a diligência ou o carro. Ele tinha carro. Lá vai andando...” (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 908). Em um romance enraizado em questões de ascensão (e queda) social, o apagamento dos bairros mais populares e das diligências vem para marcar ainda mais o lugar que as personagens ocupam na sociedade em transformação.

O funcionamento desses ônibus, no entanto, é descrito em *Dom Casmurro*: “- Parece que vai sair o Santíssimo – disse alguém no ônibus – Ouço um sino; é, creio que é em Santo Antônio dos Pobres. Pare, Sr. Recebedor! O recebedor das passagens puxou a correia que ia ter ao braço do cocheiro, o ônibus parou e o homem desceu” (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 961).



Figura 9. Diligência em Botafogo (Fotografia, Marc Ferrez, 1880?). Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Ao longo do século, pudemos ver, o Rio de Janeiro, passa por uma série de mudanças políticas que, embora se reflitam na paisagem urbana, pouco modificam a estrutura patriarcal que acompanha o país desde sua fundação. A chegada dos discursos europeus de modernização, a partir da metade do século, conduz a um conflito entre a ideologia importada e a condição senhorial que se reflete na negação da cidade real em nome de uma cidade idealizada. Durante o século XIX, esse conflito mantém a modernização do Rio na ordem do desejo. Com a instauração da República e com o “bota abaixo” de Pereira Passos, inicia-se a passagem para a realização desse desejo. Um processo malsucedido e que permanece no horizonte das elites brasileiras até os dias de hoje.

2.2. Mapeamento dos romances

Com uma temática, por sua vez, também delimitada – a questão da representação do espaço urbano –, torna-se necessário um movimento que aproxime os romances e o contexto histórico como critérios de análise da configuração urbana. Cabe questionar que tipo de vínculo o espaço urbano literário possui com a narrativa. A dificuldade com a qual nos deparamos resulta justamente da peculiaridade dos narradores em questão. Poderíamos seguir para uma aproximação totalmente materialista, nos moldes do estudo de Roberto Schwarz (2000b) sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Todavia, na dialética forma literária e forma social, a questão da semântica espacial ficaria um tanto de lado, enquanto que a organização da narrativa ganharia proeminência.

Em contrapartida, Franco Moretti (2003b) aponta para a relação espaço geográfico e literatura, ao tomar o romance como forma simbólica de representação. Não obstante a preocupação com a relação cidade/literatura seja um dos referenciais mais importantes para esta pesquisa, o trabalho de Moretti apresenta uma dificuldade no que se refere à metodologia de construção dos mapas, conforme discutido anteriormente. O modo como os planos são elaborados pressupõe uma representação objetiva da cidade (v. Figuras 3 e 4), ou seja, as marcações denotam um narrador distanciado, cuja “tendência a apagar os traços individuais de um objeto [seja] diretamente proporcional à distância emocional do observador” (GINZBURG, 1989, p. 163). Para solucionar essa questão, buscamos o trabalho do urbanista Kevin Lynch, que desenvolveu uma metodologia de elaboração de imagens das cidades, uma forma de representação que permite maior aproximação da subjetividade do observador.

Assim sendo, desenvolvemos uma metodologia de mapeamento, visando à elaboração de mapas literários, sobrepostos ao mapa da cidade. Os mapas do Rio de Janeiro foram elaborados adaptando-se o esquema desenvolvido por Kevin Lynch (1980, p. 16) para o desenho de imagens de cidades estadunidenses. Elementos como logradouros/percursos,

limites, bairros, cruzamentos e pontos marcantes/equipamentos urbanos¹³ foram destacados dos textos para constituição de cada plano, conforme ilustra a Figura 10.



Figura 10. Elementos da imagem urbana (adaptado de LYNCH, 1980).

O processo de Lynch lidava com três etapas de mapeamento – mapa-esboço, forma-esquemática e imagem evocada pelos usuários (v. Figura 5) –, e uma de entrevistas. O primeiro aproximava-se muito da representação cartográfica da cidade, enquanto que o segundo era elaborado por técnicos urbanistas para demarcação dos elementos sobre o mapa-esboço. A imagem dos usuários era obtida por meio de entrevistas a mais de um indivíduo e configurava um mapa final de um meio urbano criada por um ou mais observadores/usuários desse meio, conformando “uma imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém” (LYNCH, 1980, p. 14).

A presença de um narrador subjetivado nos romances permite que se faça uma leitura do mesmo modo que um usuário do meio urbano. Afinal, um romance em que a cidade seja um dado tão marcado pode vir a gerar uma imagem do Rio vinculada ao espaço literário delineado por esse narrador. Por isso, não foram feitas simples marcações sobre um mapa existente, como Franco Moretti, mas coletadas no texto as referências feitas ao Rio de Janeiro. Assim, adaptamos a técnica de Lynch para duas etapas de mapeamento (mapa-esboço e imagem) e uma de levantamento dos elementos urbanos mencionados no texto.

De posse desses dados, cada elemento foi inserido em um “mapa em branco”. Uma malha prévia, sem escala gráfica, foi construída a partir de mapa¹⁴ do período, e utilizada apenas como mapa-base (APÊNDICE A). As ocorrências de elementos urbanos no romance foram compiladas e organizadas em uma série de cinco quadros (APÊNDICES B a D) e, posteriormente, alimentaram a elaboração da imagem do Rio. O jogo de vazios e cheios que

¹³ A fim de localizar corretamente os equipamentos nos mapas, buscamos seus endereços no *Almanak Laemmert* (ALMANACK..., s/d).

¹⁴ *Plan of the city of Rio de Janeiro: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto* (GOTTO, 1871).

constitui o resultado desse trabalho pode dizer muito sobre o modo como o narrador se apropriava e, portanto, representava a cidade. Afinal,

as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. (LYNCH, 1980, p. 16).

Isso posto, procedeu-se a análise da imagem do Rio sob a luz da narrativa e do contexto político-histórico em que essa se ancora. O traçado resultante permite o estudo de uma relação de ordem externa, vinculada à “natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas” (MORETTI, 2003b, p. 15). Todavia, o texto possui relações que se articulam internamente, cuja leitura demanda a compreensão do “domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza”, neste caso específico, em torno do espaço urbano e sua manipulação por parte do narrador.

2.2.1. Mapeamento do espaço subjetivado: ponto de vista e seleção

O mapa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Figura 11) revela o principal local de circulação das elites agrárias do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, período focado na obra: as chácaras, em bairros afastados da cidade de então, que seguiam do Catumbi ao Alto da Boa Vista, passando pelo Engenho Velho, Tijuca e Gávea (VILLAÇA, 2001, p. 158). A orla oceânica na direção de Botafogo, eixo importante de crescimento após a segunda metade do XIX, também está presente. Com exceção das ruas do Ouvidor, dos Ourives e do caminho de acesso às chácaras, a maioria das ruas centrais está ausente da narrativa. O centro urbano propriamente dito, nas *Memórias póstumas...*, surge mais pela presença de equipamentos do que como grelha.

Segundo Thomson-Deveaux (2018), na esteira do crescimento urbano, o Catumbi onde Brás Cubas morreu recebe, a partir dos anos 1840, a Casa de Correção. É para lá que segue a prisão do calabouço – mencionada pelo narrador no trecho abaixo – num processo de ocultação das práticas institucionalizadas de punição aos escravos. Muito provavelmente, é na nova prisão, que manteve a alcunha de sua predecessora, que os escravos de Cotrim recebiam seus castigos.

O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas além de que só mandava os

perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 737).

Ao Norte, os morros do Livramento e da Conceição marcam o limite geográfico das praias da Gamboa e do Valongo, locais separados do cotidiano das personagens. São os espaços do reprimido e do escondido, como o relacionamento de Brás com Virgília ou a irônica afirmação feita após o encontro com Prudêncio:

Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo, mas só exteriormente. Logo que meti mais adentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, até profundo. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 696).

A presença não detalhada da cidade na narrativa ilustra a indefinição do papel das estruturas urbanas no Rio de Janeiro ainda predominantemente agrário da primeira metade do XIX.

O levantamento dos elementos urbanos presentes em *Quincas Borba* revela a abrangência do Rio de Janeiro no romance, que abarca grande diversidade de áreas (Figura 12). Notadamente, as personagens circulam por uma quantidade enorme de lugares: bairros, ruas, praças, restaurantes, hotéis, etc.

O detalhamento do espaço urbano está em consonância com a modernização da capital no último terço do XIX, bem como sua maior estratificação social. Além disso, revela o quanto a mudança para um narrador em terceira pessoa, que acompanha diversas personagens em seu cotidiano pelo Rio, aumenta a abrangência da representação do ambiente da cidade. A imagem resultante revela um ambiente urbano variado, distribuído simultaneamente em espaços homogêneos, como nos bairros da zona Sul, e heterogêneos, como no Centro.

A grelha de ruas centrais principais dirige-se, partindo da rua do Ouvidor, por suas principais artérias em direção ao Sul, onde se localizam os bairros de Santa Tereza, Flamengo e Botafogo, local de residência do casal Sofia/Palha e de Rubião e eixos de deslocamento da elite fluminense.

São Cristóvão aparece, ao lado de Mata-Porcos e da Tijuca como manchas isoladas, desconectadas do resto da cidade, que funciona voltada para o Centro. O próprio Imperador só aparece em delírios do protagonista ou muito lateralmente: o romance mantém-se distante do

poder monárquico. O caminho até o Paço da Boa Vista, via Cidade Nova, não é mencionado uma vez sequer, criando um grande vazio onde a rota até São Cristóvão deveria estar. Aliado das elites agrárias do Rio de Janeiro e do Nordeste, o império brasileiro não se identifica com a classe cultivada e urbana da burguesia em formação (NEEDELL, 1993, p. 21), à exceção da intenção de “embranquecimento” da capital. Portanto, as personagens circulam – a trabalho, em compras ou a passeio – pelo Centro e moram na zona Sul ou em chácaras, como no caso de D. Fernanda:

– Você precisa casar, Maria Benedita – disse-lhe dali a dois dias, de manhã, na chácara, em Matacavalos. Maria Benedita tinha ido ao teatro com ela e passara lá a noite. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 866).

Dos equipamentos urbanos, a Câmara dos Deputados é o que mais constantemente é citado, como máxima possibilidade de inserção nas camadas do poder imperial. No entanto, nenhuma das personagens principais de *Quincas Borba* chega a aproximar-se de fato dela, à exceção do marido de D. Fernanda, que começa deputado, sonha tornar-se ministro e obtém, ao final, uma presidência de Província.

Entretanto, o espaço mais afastado é o espaço da exclusão institucional. A Praia Vermelha, onde se situava o Hospício D. Pedro II, é mencionada rapidamente como uma das opções enumeradas por Palha para lidar com o enlouquecido – e empobrecido! – Rubião, caso se tornasse seu tutor.

O plano resultante divide nitidamente a cidade em dois espaços, separados por um vazio de representação. Levando-se em conta que “ao recriar a cidade nós criamos e recriamos a nós mesmos, tanto individual como coletivamente” (HARVEY, 2015, p. 83), a imagem cindida encontra consonância em uma realidade contraditória recriada e selecionada pela ficção.

A imagem de *Dom Casmurro* (Figura 13), por sua vez, sofre a influência da distância temporal entre o presente do narrador e o dos fatos narrados. Bento Santiago-narrador encontra-se no Brasil republicano, lembrando eventos ocorridos durante o Segundo Reinado. O mapa resultante de uma narrativa tão abrangente no tempo é mais amplo. Surge a representação do subúrbio, completamente ausente nos romances anteriores. Tanto Andaraí, local onde Escobar mora logo que se casa, como o Engenho Novo, a Matacavalos possível de Bento Santiago, são elementos com grande número de ocorrências.

Por outro lado, os logradouros são pouco mencionados, em uma relação direta com a narrativa em primeira pessoa. A circulação é pequena, especialmente se levarmos em conta que boa parte da história se passa quando o protagonista era ainda muito jovem e, portanto, não possuía autonomia para circular pela cidade. Além disso, pela preocupação em recompor as memórias de um período específico do passado, *Dom Casmurro* concentra-se na rua de Matacavalos, que ocupa a posição de centro nevrálgico da representação da cidade.

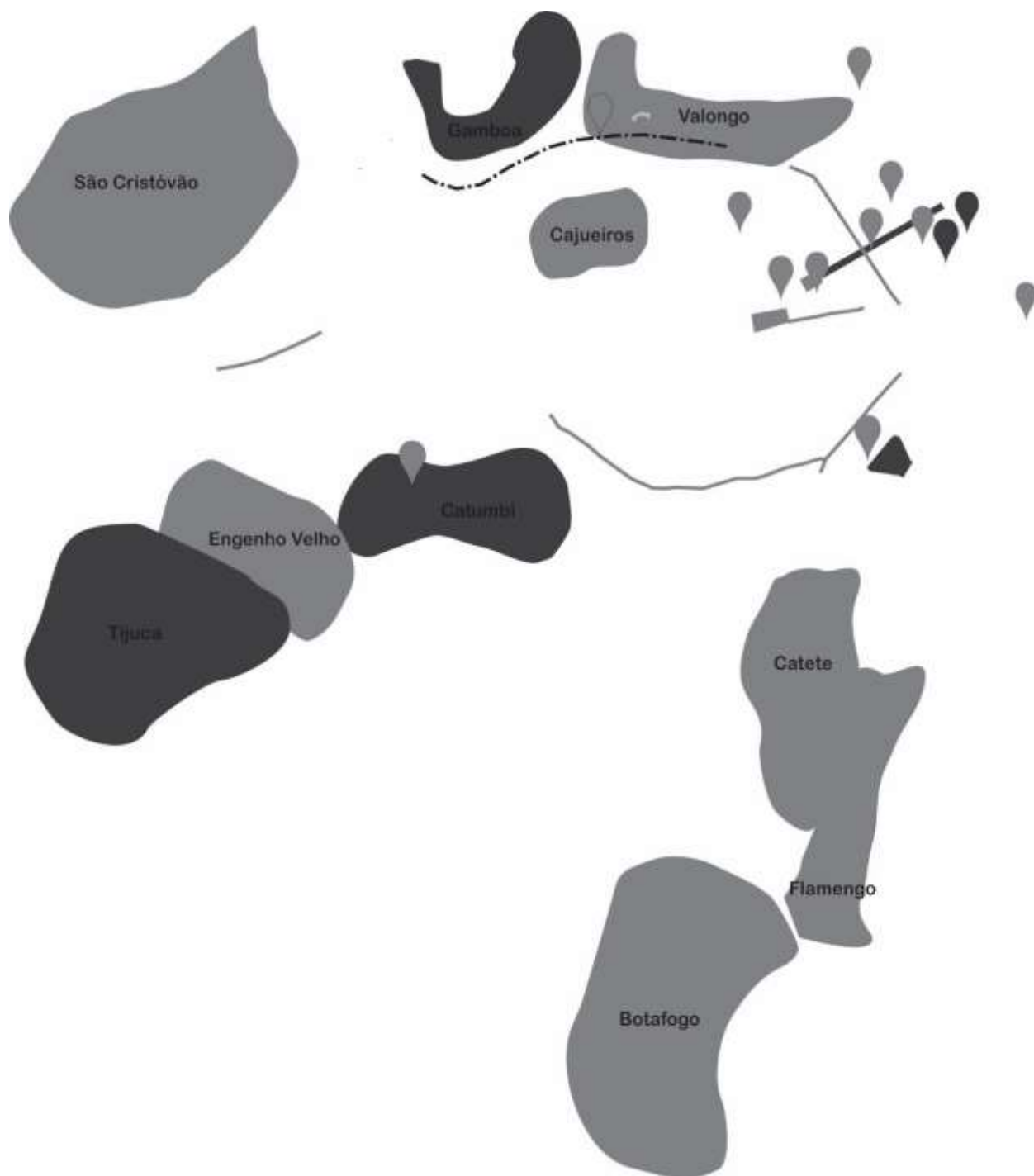


Figura 11. Imagem do Rio de Janeiro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

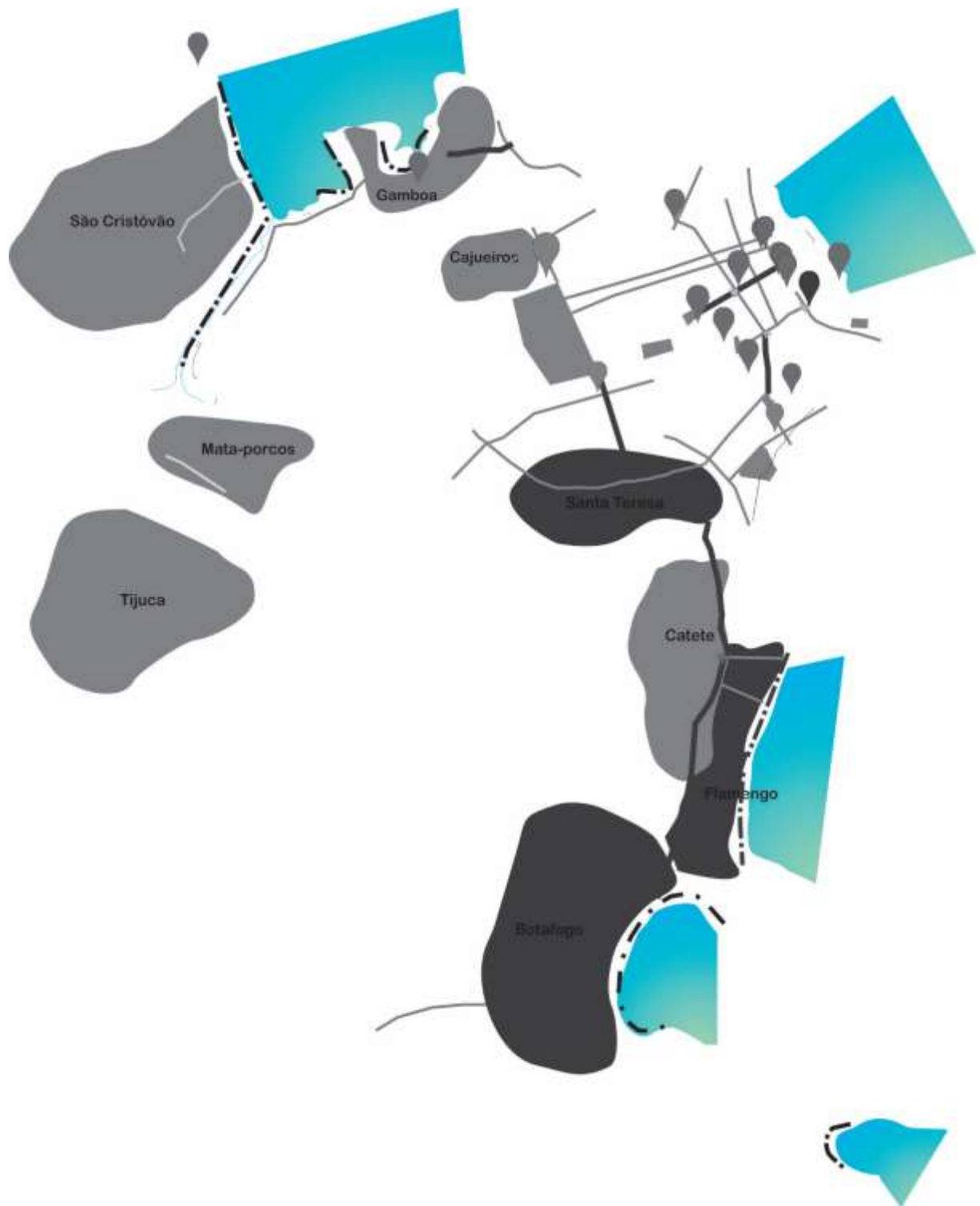


Figura 12. Imagem do Rio de Janeiro em *Quincas Borba*.

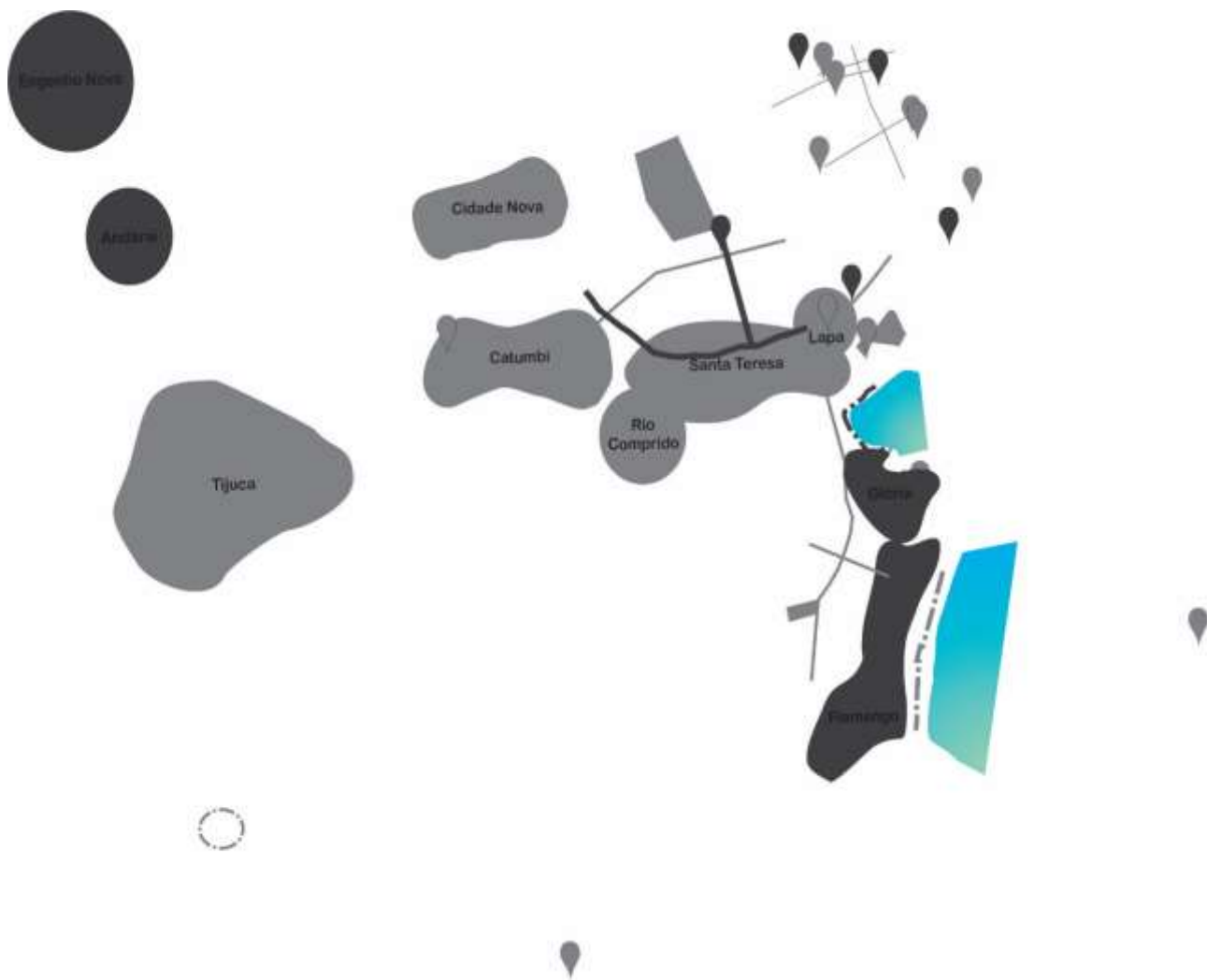


Figura 13. Imagem do Rio de Janeiro em *Dom Casmurro*.

2.2.2. Decifrando a cidade: índices e significação

Uma leitura meramente formal não se mostra suficiente para a compreensão do modo de representação urbana nos romances. O trabalho de Lynch tinha por meta o uso de seus resultados para fins de projeto e planejamento urbano. Por isso, o autor escolheu manter-se apenas no escopo formal, não adentrando as questões históricas ou de significado (LYNCH, 1980, p. 18-19). Assim sendo, destacamos o movimento de retorno do mapa ao texto, buscando identificar os procedimentos de escrita que inserem a cidade na narrativa.

Como Moretti (2003b), entendemos que, ao oferecer uma visão externa da presença urbana na prosa machadiana, as imagens aqui apresentadas abrem o caminho para uma nova ordem de análise, uma que se dê internamente à narrativa. Portanto, ao objetivo inicial de mapeamento e análise da imagem do Rio de Janeiro, acrescentamos um segundo: a identificação do modo de inserção do espaço urbano nos três romances estudados.

Partindo da noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989), em que pistas e indícios operam como detalhes reveladores, visamos à identificação, nos textos lidos, do modo como o espaço urbano se cobre de significação. O procedimento de Ginzburg foca a leitura a partir de detalhes da obra que permitam recompor o sentido global do romance para além do mais evidente, caso do enredo principal. Os indícios textuais com que se vinculam ação e espaço levam à percepção de que Machado preocupava-se de modo intenso em criar um vínculo entre espaço ficcional e espaço urbano, a partir de mimese e de interpretação do Rio de Janeiro. No entanto, deve-se cuidar para que o uso do método indiciário não caia em uma espécie de generalização cuja validade seja reduzida a uma tautologia, servindo apenas para comprovação de fato conhecido, conforme assinala Pires (2013, p. 31). A leitura, portanto, precisa levar em conta o fato de que Machado constrói uma versão ficcional do Rio de Janeiro, cuja imagem encontra-se projetada nos mapas elaborados.

A forte presença do espaço urbano nos textos, especialmente no caso de *Quincas Borba*, aponta para a precisão realista na representação do momento histórico que fundamenta cada obra. No entanto, na composição machadiana, não se percebe a preocupação com a descrição de uma atmosfera moral conforme Auerbach (2011) destaca nos textos realistas modernos de Balzac. Pelo contrário, no lugar de uma descrição longa e detalhada, o romance situa a matéria histórica como uma impressão subjetiva, vinculada à interioridade dos narradores-personagens, nos casos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC) e de *Dom*

Casmurro (DC). O caso de *Quincas Borba* (QB) é mais complexo, tendo em vista o narrador em terceira pessoa. É digno de nota que, em todos os casos, o narrador apresente uma chave de leitura da cidade, vinculada ao olhar dos protagonistas:

Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, buriladas na memória. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 656).

Mas logo depois vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, ‘vestidas à francesa’. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 773).

Dos lados via passar as casas, lojas ou não, abertas ou fechadas, com gente ou sem ela, e na rua as pessoas que iam e vinham, ou atravessavam diante da sege, com grandes pernadas ou passos miúdos. Quando havia impedimento de gente ou de animais, a sege parava, e então o espetáculo era particularmente interessante; as pessoas paradas na calçada ou à porta das casas olhavam para a sege e falavam entre si, naturalmente sobre quem iria dentro. Quando fui crescendo em idade imaginei que adivinhavam e diziam: ‘É aquela senhora da rua de Matacavalos, que tem um filho, Bentinho...’. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 1020).

Assim, os excertos apresentados ilustram o núcleo problemático da relação com o espaço local como critério de representação¹⁵. Sob o olhar de Brás Cubas, depois de longo período de ausência na Europa, na década de 1830, a cidade aparece pela nostalgia do adulto que vê o ambiente familiar, em que a escravidão surge como algo pitoresco, traço capaz de suscitar o afeto pelos dias passados. Nos capítulos imediatamente anteriores, Brás, ainda em Portugal, questiona-se sobre a gratificação oferecida a um almocreve que o ajudara a desembestar o jumento em que viajava. Moretti (2013, p. 145ss) discute esse episódio em cotejo com a oferta que o livreiro Doguereau faz a Luciano pelo manuscrito deste, em *Ilusões perdidas*. Para ele, o que diferencia a ambos é a fria avaliação do valor do primeiro por suas condições de moradia, enquanto que Brás apenas se deixa levar pelo capricho imaturo que o caracteriza. O que parece escapar ao estudioso italiano, salvo engano, é justamente o contexto da escravidão, que aparece no trecho acima com tintas de saudosa afetuosidade: para Brás, de cultura patriarcal e escravista, o trabalho não é digno de pagamento, portanto, qualquer gratificação sempre parecerá exagerada. É por esse motivo que o almocreve não recebe

¹⁵ A subjetivação do espaço urbano fica mais clara ao compararmos com outro texto de Machado que representa o olhar de chegada do protagonista, o conto “A Parasita Azul”, publicado no *Jornal das Famílias* (1872) e, em livro, em *Histórias da Meia-Noite* (1873). No conto, o goiano Camilo Seabra retorna ao Brasil após oito anos vivendo em Paris. Na chegada, o jovem, “parisiense até a medula dos ossos” e com “nostalgia do exílio”, olha “com desdém olímpico para todas as lojas da Rua do Ouvidor, que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras desgraciosas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 147-148). Por outro lado, Macedo, o narrador/protagonista do conto “Mariana” (publicado no *Jornal das Famílias*, em 1872) aproxima-se do olhar de Rubião: “Também achei mudado nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim do Rocio, o bulevar Carceller, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular; tudo isso fez no meu espírito uma agradável impressão”, afirma o recém-chegado da Europa (Ibidem, p. 1007).

nenhuma avaliação ou medida de valor, para além de sua função: basta trabalhar para valer pouco.

Já em *Quincas Borba*, o Rio de Janeiro é visto por quem chega do interior nos anos 1870: Rubião vendo um *avatar* da França. Desse ponto de vista, a chave de leitura de um Rio à imagem e semelhança da Paris do Segundo Império espelha o próprio desejo de grandeza de Rubião, que se manifestará por completo com a loucura da personagem. Os “francesismos” da elite fluminense, conforme aponta Alencastro (1997, p. 43), influenciam toda a gama de comportamento das personagens, do nome das lojas às revistas e livros que as personagens leem. Sofia, por exemplo, sente-se na obrigação social de ler os folhetins da *Revue des Deux Mondes*.

Por fim, em *Dom Casmurro*, o trecho destaca a lembrança da vivência de jovem privilegiado, para quem a cidade é a extensão dos interesses e afetos recebidos em casa, porém, do ponto de vista de um homem vivendo na República. Do devaneio com o Imperador à construção de uma réplica da casa senhorial de sua infância, Bento Santiago representa a saudade dos tempos do Império, ao mesmo tempo em que desnuda a permanência das relações sociais em roupagem nova.

Como demonstrado, a narrativa se constrói imagens a partir de uma “modelagem subjetiva”, que marca o ponto de vista do narrador (ou da personagem à qual ele se apegar), resultando em uma “movimentação interior do mundo histórico” (AUERBACH, 2011, p. 24-25), no caso deste trabalho, o meio urbano, conforme discutiremos mais adiante. Mediante a criação dessas imagens subjetivas, o narrador opera o espaço urbano de modo indiciário e quase sem preocupação descritiva.

Pelo contrário, os lugares apontam instâncias que, numa leitura atual, poderiam mesmo passar despercebidas. A cidade está ali como uma mancha de fundo onipresente, cuja dimensão semiótica pode até se perder ao longo do tempo e das mudanças de sentido de cada lugar. Essa configuração aparenta-se muito ao caso venatório, como coloca Ginzburg (1989, p. 152), em que os “dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’”. Para compreender como isso se dá, identificamos, na obra estudada, cinco categorias não excludentes de significação.

2.2.2.1 Índice distintivo

A cidade serve como marca de distinção social. Na maior parte das vezes, refere-se ao local de moradia das personagens de modo a marcar seu lugar na sociedade, mas também está associado aos equipamentos urbanos. O índice distintivo confere verossimilhança à narrativa, na medida que ajuda a situar socialmente as personagens e os locais onde elas circulam. São dados de percepção imediata para o leitor contemporâneo de Machado, mas que se tornam de difícil compreensão a leitores mais afastados da realidade do XIX.

Os espaços de distinção social em *Memórias póstumas...* cumprem a função de destacar a posição de classe do defunto-narrador. Dos lugares que frequenta às moradias das outras personagens, todos estão articulados à experiência do próprio Brás Cubas, um reflexo da narrativa em primeira pessoa de suas memórias. Do mesmo modo que a demonstração de conhecimento erudito, o narrador utiliza-se da ambientação histórica para afirmar sua superioridade de classe, ecoando a estrutura da narrativa conforme analisou Roberto Schwarz (2000b):

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha chácara de Catumbi. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 626).

Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do Hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 694).

Em *Quincas Borba* a questão da distinção social pelo meio urbano é mais complexa. A forma em terceira pessoa confere mais amplitude à movimentação do narrador, que acompanha outras personagens além do protagonista Rubião. Ainda assim, utiliza-se das marcas de distinção que os espaços da cidade proporcionam de modo a estabelecer um vínculo nem sempre direto entre personagem e lugar social. Por exemplo, o Major Siqueira e sua filha Tonica mudam-se constantemente conforme sua condição financeira se agrava. A cada mudança, mais se afastam dos locais de prestígio.

Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta, [...]. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 761).

Vou; mas já não estamos na mesma casa; mudamo-nos para os Cajueiros, rua da Princesa... (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 916).

O próximo excerto merece destaque por apresentar uma sutil articulação entre lugar e personagem. A mencionada Carceller era uma confeitaria frequentada pela corte de Pedro II, pioneira em servir sorvetes. Localizava-se em um trecho da rua Direita, próximo à Igreja do Carmo, onde havia uma série de estabelecimentos comerciais sofisticados, que, por conta da presença da confeitaria, foi apelidado *boulevard* Carceller. O espaço da cidade, desse modo, assinala a frequente associação entre o Segundo Império Francês, como marca da modernidade, e o Segundo Reinado brasileiro (ALENCASTRO, 1997, p. 43). No entanto, num golpe de ironia, o narrador situa Rubião, na ilusão de ser Napoleão III, no aristocrático ambiente:

Passaram-se alguns meses, veio a guerra franco-prussiana, e as crises de Rubião tornaram-se mais agudas e menos espaçadas. Quando as malas da Europa chegavam cedo, Rubião saía de Botafogo, antes do almoço, e corria a esperar os jornais; comprava a *Correspondência de Portugal*, e ia lê-la no Carceller. Quaisquer que fossem as notícias, dava-lhes os sentidos da vitória. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 895-896).

O caso de *Dom Casmurro* ilustra dois movimentos de relação com o espaço urbano em um só comentário: a reprodução da casa de sua infância no Engenho Novo, bairro do subúrbio, faz-se necessária por que a primeira desapareceu com o crescimento do Centro e novas demandas de parcelamento de solo nas ruas próximas. Além disso, morando em uma região suburbana, ele não apenas pode reproduzir sua casa, como reproduzir a distinção que ocupava na região em sua juventude. Logo no primeiro capítulo, ao explicar o título do livro, ele deixa clara sua posição de superioridade em relação aos vizinhos.

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 932).

O segundo exemplo demonstra a ascensão social de Escobar, ao sair do subúrbio e ir morar no Flamengo. Não esqueçamos que a mudança para o Flamengo é uma das primeiras etapas da trajetória de sucesso do casal Palha, em *Quincas Borba*.

Já então Escobar deixara Andaraí e comprara uma casa no Flamengo, casa que ainda ali vi, há dias, quando me deu na gana experimentar se as sensações antigas estavam mortas ou dormiam só; não posso dizê-lo bem, porque os sonos, quando são pesados, confundem vivos e defuntos, a não ser a respiração. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 1049).

2.2.2.2 Índice associativo

Funcionam como “cadeias de associações” (JOHNSON, 2009, p. 874), em que os contatos entre os habitantes de uma cidade servem como origem dos eventos narrados. Sinalizam costumes típicos do meio urbano que, independentemente do sentido do lugar,

oportunizam interações entre as personagens, isto é, o lugar não importa por seu valor histórico, mas pelo encontro que propicia.

No dia seguinte, mandei que a sege me esperasse no largo de São Francisco de Paula, e fui dar várias voltas. [...] Dadas as voltas, ao passar pela rua dos Ourives, consulto o relógio e cai-me o vidro na calçada. Entro na primeira loja que tinha à mão; era um cubículo – pouco mais – empoeirado e escuro.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não destacava logo, à primeira vista; [...]. Essa mulher era Marcela. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 669).

No dia seguinte, estando na rua do Ouvidor, à porta da tipografia do Plancher, vi assomar, à distância, uma mulher esplêndida. Era ela; [...]. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 679).

No entanto, Rubião e Palha desciam do paquete para a lancha e tornavam ao cais Pharoux. Vinham cuidadosos e calados. Palha foi o primeiro que abriu a boca:

– Ando há tempos para dizer-lhe uma coisa importante, Rubião. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 874).

No domingo seguinte, Dona Fernanda foi à igreja de Santo Antônio dos Pobres. Acabada a missa, viu surgir do movimento dos fiéis que se cumprimentavam entre si, ou saudavam o altar, nada menos que o primo, ereto, risonho, gravemente trajado, estendendo-lhe a mão. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 869).

Em caminho, encontramos o Imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu, até que o coche imperial passasse. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 960).

Os exemplos apresentados de *Memórias póstumas...* e de *Quincas Borba* são bastante claros a respeito do funcionamento das cadeias de associação narrativa. Chamamos atenção para o trecho de *Dom Casmurro* em que Bento Santiago relembra um “encontro” com o Imperador. Aqui a associação se dá internamente à personagem, que a partir da passagem fortuita – não se trata propriamente de um encontro – do coche do Imperador desencadeia uma fantasia absurda de pedir que ele interviesse nos planos de sua mãe, demonstrando que o conceito a respeito de sua superioridade social foi formado na infância, de um modo menos explicitamente violento que em *Brás Cubas*.

2.2.2.3 Índice de fundo

A cidade funciona como pano de fundo para a reflexão das personagens e/ou do narrador. Diferentemente do item anterior, esses eventos não acarretam maiores consequências narrativas, as ruas e praças da cidade figuram como um cenário para um passeio pela interioridade das personagens. A detalhada notação urbana de *Quincas Borba* faz com esse recurso seja mais comum nesse romance.

Deve ser um vinho enérgico a política, dizia em comigo, ao sair da casa de Lobo Neves; e fui andando, fui andando, até que na rua dos Barbonos vi uma sege, e dentro um dos ministros, meu antigo companheiro de colégio. Cortejamo-nos afetuosamente, a sege seguiu, e eu fui andando... andando... andando...

- Por que não serei eu ministro? (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 686).

Confuso, incerto, ia a cuidar da lealdade que devia ao amigo, mas a consciência partia-se em duas, uma increpando a outra, a outra explicando-se, e ambas desorientadas...

Deu por si na praça da Constituição... Viera andando à toa. Pensou em ir ao teatro, mas era tarde. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 796).

Quando cheguei a esta conclusão final, chegava também à porta de casa, mas voltei para trás e subi outra vez a rua do Catete. Eram as dúvidas que me afligiam ou a necessidade de afligir Capitu com a minha grande demora? (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, 1056).

2.2.2.4 Índice metonímico

O espaço urbano é utilizado como instância metonímica, um dos usos mais comuns. A rua e o bairro indicam um lugar específico, como a casa de algum personagem. Quando associado ao índice distintivo, remete a um lugar físico e social ao mesmo tempo:

Escrevi imediatamente a Virgília, e segui duas horas depois para a Gamboa. (MPBC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 708).

Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Teresa. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 801).

Perguntou-lhe por que é que não ia ao Flamengo, logo à noite, para ajuda-los a distraí-la? (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 834).

Pensou em falar a Carlos Maria, interrogá-lo, e chegou a ir à rua dos Inválidos, no dia seguinte, três vezes; não o encontrando, mudou de parecer. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 830).

Prima Justina escapou aos meus; eu é que não escapei ao efeito da insinuação, e no domingo, às onze horas, corri à rua dos Inválidos. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 1016).

Em *Quincas Borba*, o grande número de vezes em que os bairros dos protagonistas são citados – 17 vezes, Botafogo; 16 vezes, Santa Teresa; e 9 vezes, Flamengo – por si só é testemunho do quanto esse recurso se faz presente. Poucas vezes o narrador remete diretamente ao “palacete de Rubião” ou à “casa de Sofia”, os bairros ou ruas em que as residências se situam cumprem essa função. Das 17 vezes em que o bairro de Botafogo aparece, por exemplo, 11 indicam precisamente o palacete de Rubião. O mesmo vale para Santa Teresa, em que 14 das 16 menções referem-se à residência do casal Palha.

Em *Dom Casmurro*, a rua de Matacavalos cumpre essa função com mais frequência, porém em nenhum dos romances em primeira pessoa esse recurso é muito usado.

2.2.2.5 Enumeração descritiva

Pouco utilizada, embora não se caracterize como um índice propriamente dito, a enumeração de detalhes do ambiente permite a construção de uma imagem clara do entorno. Em um texto em que a descrição é praticamente ausente, a presença da enumeração de elementos do espaço urbano chama atenção pela excepcionalidade. Para construir uma imagem interna, o leitor precisa mobilizar sua memória ou suas próprias referências. A enumeração de elemento após elemento na narrativa, no entanto, altera a percepção temporal, dando uma ilusão de que se trata de uma descrição. O efeito de objetivação obtido faz com que tais quadros fixem a realidade concreta da cidade:

Com efeito achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado – todas com venezianas cor de tijolo –, trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco! (MPBC; DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 695).

Rubião acordou. Era a primeira vez que ia a um paquete. Voltava com a alma cheia dos rumores de bordo, a lufa-lufa das gentes que entravam e saíam, nacionais, estrangeiros, estes de vasta casta, franceses, ingleses, alemães, argentinos, italianos, uma confusão de línguas, um cafarnaum de chapéus, de malas, cordoalha, sofás, binóculos a tiracolo, homens que desciam ou subiam por escadas para dentro do navio, mulheres chorosas, outras curiosas, outras cheias de riso, e muitas que traziam de terra flores ou frutas – tudo aspectos novos. Ao longe, a barra por onde tinha de ir o paquete. Para lá da barra, o mar imenso, o céu fechado e a solidão. (QB; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 874).

Isto aqui, sim, é outra coisa. Tudo o que vejo lá fora respira vida, a cabra que ruma ao pé de uma carroça, a galinha que marisca no chão da rua, o trem da Estrada Central que bufa, assobia, fuma e passa, a palmeira que investe para o céu, e finalmente aquela torre de igreja, apesar de não ter músculos nem folhagem. (DC; MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 1019).

No exemplo de Brás Cubas, o narrador constrói um quadro bastante específico da casinha da Gamboa. Para isso, interrompe a narrativa e, logo após um comentário em discurso indireto livre, enumera as características físicas do edifício por meio de pura descrição. Este é, salvo engano, o único caso de descrição urbana presente na narrativa. Nos trechos de *Quincas Borba* e de *Dom Casmurro*, o movimento de enumeração funciona como uma tomada panorâmica: o olhar de Rubião ou de Bento Santiago passeia pelo barco e pela paisagem da janela como uma câmera de cinema. A panorâmica¹⁶ mostra a cena a partir de uma câmera fixa, fazendo um movimento giratório, para os lados ou para cima, sobre seu próprio eixo.

¹⁶ Essa qualidade nos remete às várias fotografias panorâmicas de Marc Ferrez, fotógrafo que trabalhou no Rio do último quarto do século XIX até a primeira década do XX e ajudou a formar o imaginário urbano da cidade no período (cf. FERREZ, 2015). Trabalhando com montagem de fotos e negativos de grande formato, ele conseguiu

Entre mapas e índices, portanto, observa-se a composição de uma cidade ficcional sobreposta ao fundo histórico, porém não de todo realista. Os índices narrativos partem do fundo histórico e retornam para ele, dependentes do contexto de recepção. Como comentamos, Pires (2013, p. 31) aponta para o problema do uso epistemológico do método indiciário de Ginzburg pois

dá por inferência conclusiva do acontecimento passado supostamente desconhecido, operada por meio de concatenação dos indícios identificados como o que dele restou e existe presentemente manifesto, o que é tramado por intriga de decomposição em indício produzidos a partir de acontecimento ficcionalmente dado e conhecido [...].

Assim, a utilização dos elementos urbanos pode ser lida como técnica narrativa para que se evite a redundância no trato historiográfico do texto literário. É a possibilidade de leitura associada de ambos os elementos de análise – mapas e índices –, portanto, permite uma relação em espiral com o histórico, quebrando o processo de retroalimentação resultante do paradigma indiciário.

ampliar a capacidade de registro fotográfico do espaço urbano a partir dos anos 1880 (v. Figura 7). Existem muitas fotografias desse tipo na coleção Marc Ferrez do Instituto Moreira Salles.

CAPÍTULO III

O Rio de Janeiro em *Quincas Borba*

3.1 A subjetividade do narrador em terceira pessoa

Tivemos, até agora, a intenção de organizar uma leitura do contexto em que o Rio de Janeiro aparece nos três primeiros romances da virada machadiana por meio do mapeamento do espaço urbano presente nas obras, levando em consideração não apenas as ocorrências levantadas, como também as inter-relações que a cidade apresenta com o contexto histórico do qual é manifestação concreta e com o texto que busca representá-la. Com um objeto em constante mutação e que modifica seus significados ao longo do tempo, pareceu-nos importante elaborar uma leitura mais detalhada do texto literário propriamente dito, ou seja, colocar uma lupa na relação cidade/literatura na obra machadiana.

Para isso, direcionamos o foco da pesquisa para *Quincas Borba*. Antes de abordarmos diretamente a questão do meio urbano e sua relação com a forma narrativa neste romance, retomamos brevemente alguns elementos sobre a peculiaridade do narrador em terceira pessoa, um dos traços de complexidade dessa obra.

3.1.1 Forma shandiana e modelagem subjetiva

A questão da narrativa em *Quincas Borba* é das mais espinhosas. A forma inaugurada com *Brás Cubas* parece não encaixar em narrador heterodiegético intruso que, segundo Lajolo e Zilberman (1996, p. 35-37), é impertinente, arrogante, megalômano e onipotente e se interpõe o tempo todo na narrativa, em digressões e falas diretas ao leitor. Muitas leituras constataram esta peculiar relação narrador/narratário, seja como o “leitor imaginário” de Gledson (2011, p. 39) ou o “leitor tutelado” de Lajolo e Zilberman (1996, p. 37). Qualquer que seja o caso, o vínculo estabelecido aponta para uma relação de interlocução em total desigualdade:

De qualquer modo, cassa-se a palavra ao leitor, dócil aos mandos e desmandos do narrador que, ao fim e ao cabo, fica falando sozinho, tanto quanto o ensandecido Rubião; e o leitor, como o fiel cão Quincas Borba, acompanha-o com fidelidade encanto e prazer. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 38).

A relação fica marcada pelo capricho do narrador que se situa em um (ou muitos) patamar acima do leitor. De acordo com Rouanet (2007, p. 35), com *Memória póstumas...*, Machado define a forma de Lawrence Sterne¹⁷ como referência para os romances da virada. A partir dessa a escolha, o autor fluminense constrói uma narrativa

caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome da primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia. (ROUANET, 2007, p. 30).

A narrativa de *Quincas Borba* parece encaixar-se parcialmente em cada um desses atributos. O narrador mantém o caráter digressivo de Brás Cubas, interpondo-se frequentemente na história, e usa o pronome “eu” com frequência, porém, é em terceira pessoa. Por outro lado, a obra apresenta uma temporalidade linear, marcada por alguns intervalos de tempo que, no entanto, não chegam a caracterizar descontinuidade. Os diversos capítulos curtos, as interrupções e os comentários do narrador é que conferem uma aparência de texto fragmentado ao romance. Além do riso e da melancolia, a loucura é forte elemento no livro, demonstrando a compatibilidade entre tema – é o principal legado de *Quincas Borba* para Rubião (LIMA, 1981, p. 77) – e processo narrativo. O tratamento subjetivo do tempo e do espaço faz com que o narrador instaure seu discurso ao mesmo tempo em que situa a si mesmo como referência espacial e temporal:

Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, **meses antes**, à cabeceira do *Quincas Borba*.

CAPÍTULO IV

Este *Quincas Borba*, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é o mesmo naufrago da existência, que **ali** aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. **Aqui** o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas tão acanhada que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o **presente** Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou.

[...] *Quincas Borba* tivera **ali** alguns parentes, mortos já **agora em 1867**; o último foi o tio que o deixou por herdeiro de seus bens. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 763. Os destaques em negrito são meus).

No *flashback* acima, o narrador, após apresentar Rubião, convoca o leitor a uma volta no tempo para contar como o professor chegou lá. As marcas de temporalidade e de espacialidade utilizadas fazem com que o texto se organize em torno do ir e vir da voz narrativa, que atua como “parte integrante do livro, mesmo que não [seja] personagem” (ROUANET,

¹⁷ *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentlemen*, publicado em nove volumes entre 1759 e 1767.

2007, p. 35). Em outro trecho, durante um almoço no palacete de Rubião, essa mesma impressão subjetiva se repete:

Queres o avesso disso, leitor curioso? **Vê** este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. Se aquele tem os modos “expansivos e francos” – no bom sentido laudatório –, claro é que ele os têm contrários. Assim, **não te custará nada vê-lo entrar na sala** lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhado para outra parte. Freitas, que já o mandou cordialmente ao diabo por causa da demora (**é perto do meio-dia**), corteja-o **agora** rasgadamente, com grandes aleluias íntimas.

Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião, se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração; esperou-o até agora, e esperá-lo-ia até amanhã. Carlos Maria é que não tem consideração a nenhum deles. **Examinai-o bem**; é um galhardo rapaz de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si, ainda mais senhor dos outros. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 783).

A chegada de Carlos Maria é delineada, no jogo entre presente e passado por um narrador que nitidamente se coloca no meio da cena. O discurso comanda o olhar e as impressões do leitor a partir de suas próprias impressões. Desse modo, a recriação do ambiente constitui-se a partir de uma “modelagem subjetiva” em que a voz que organiza a narrativa é de alguém que também faz parte do círculo, que o conhece e frequenta e cuja “intenção visa à descrição objetiva” de suas personagens “através de um processo subjetivo”, criador de uma imagem, por sua vez, também subjetiva (AUERBACH, 2011, p. 24). No segundo capítulo de *Mimesis*, “Fortunata”, Auerbach afirma que o procedimento de Petrólio “trata-se do mais aguçado subjetivismo, que é ainda salientado pela linguagem individual por um lado – por outro trata-se de uma intenção objetiva” que “leva a uma ilusão mais sensível e concreta da vida”.

Assim como as personagens, ele circula pelas ruas e bairros, intimando o leitor ou a leitora a acompanhá-lo: “Tende paciência; é vir outra vez a Santa Tereza” (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 801). Não são apenas as viagens que recebem o tratamento subjetivo, afinal, a minúcia com que o narrador apresenta o chão histórico de *Quincas Borba* tem como resultado um efeito semelhante ao descrito acima¹⁸: o ambiente da rua, os carros – próprios ou de aluguel –, os teatros, as festas e as igrejas que fazem parte da rotina de socialização das personagens não se mostram estranhos ao narrador.

¹⁸ Além disso, o estudioso alemão identifica semelhante procedimento em autores modernos como Proust, mas com diferença de tom: satírica na obra antiga, trágica e problemática na moderna.

3.1.2 Movimento pendular dos enunciados

Segundo Fiorin (cf. 2008a) a figurativização do real no romance é feita por meio de contratos enunciativos, ou de veridicção, que são redefinidos a cada crise de representação. Na estética realista, o contrato dominante é de tipo *objetivante*, em que a mimese do real ocorre na relação direta entre sujeito e objeto. Analisando a prosa machadiana, no entanto, Fiorin conclui que essa relação ocorre por meio de um contrato *semiótico*. Nesse tipo de contrato, a construção de efeitos de sentido ocorre por meio de uma “representação mediada pela linguagem” em que a mimese é “interna à obra e não uma adequação ao referente” (FIORIN, 2008a, p. 206). Desse modo, o narrador assume um eu, projeta-se no interior do enunciado e, ao fazê-lo, instaura ainda um narratário explícito no texto, o leitor:

Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 801).

Crê-lo-eis, pósteros? Sofia não pôde soltar o nome de Rubião. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 829).

Para Benveniste (2005, p. 286), a subjetividade resulta da capacidade do locutor de se marcar como sujeito, o que só é possível por meio do contraste com um “tu” em uma relação ao mesmo tempo de reciprocidade e de oposição. A oposição, de natureza complementar, entre as correlações de subjetividade (pessoa subjetiva - eu x pessoa não subjetiva - tu) gera, por sua vez, uma segunda oposição, denominada de pessoalidade (pessoa - eu/tu x não pessoa - ele). O modo como o enunciado se estrutura em torno dessas correlações e oposições depende ainda da temporalidade.

Assim, chega-se aos planos enunciativos temporais descritos por Benveniste (2005, p. 260ss): enunciação¹⁹ do discurso e enunciação histórica. Na primeira, lida-se com os tipos de enunciação que supõem um locutor e um ouvinte em uma interlocução de caráter oral, mesmo quando na forma escrita. Na segunda, exclusiva da língua escrita, percebe-se a tentativa de apagamento de todas as marcas de subjetividade de um locutor que trata de acontecimentos ocorridos no passado, manifesto formalmente pelo aoristo, estando excluída “toda forma linguística ‘autobiográfica’”. O historiador não dirá jamais nem *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*”

¹⁹ Flores (2013, p. 32) esclarece o uso do termo *enunciação* neste texto de Benveniste, indicando que, pelo sentido dado, torna-se mais compreensível interpretá-lo como *tipos de enunciado*, uma vez que se relaciona diretamente a produtos observáveis. Seguiremos usando o termo *enunciação*, mas dentro do sentido apontado pelo pesquisador brasileiro.

(BENVENISTE, 2005, p. 262). Sob essa ótica, os narradores do realismo francês aproximam-se do historiador benvenistiano²⁰, ou seja, de um narrador que se ajusta ao “realismo atmosférico” de Balzac e, em seu modo extremo, ao “realismo apatidário, impessoal e objetivo” flaubertiano (AUERBACH, 2011, p. 432). Nesse processo, o narrador não se utiliza do aparelho formal do discurso que pressupõe a relação eu:tu, deixando aparente apenas o “ele” ou outras formas de não pessoa. A sensação de ausência de um locutor gera a impressão de objetividade e distanciamento espacial e temporal, uma vez que o “aqui” e o “agora” também se encontram fora do enunciado. É um discurso que se adapta muito bem à intenção realista de seus autores, pela ilusão de que os acontecimentos narram a si mesmos.

A peculiaridade do narrador machadiano de *Quincas Borba* é o movimento de afastamento e retorno para objetivação realista, talvez relacionado com a impossibilidade de aproximação do modelo europeu à realidade brasileira, calcada no paradoxo da supremacia do pensamento liberal em uma sociedade patriarcal e escravista. Com suas digressões e falas diretas ao leitor, o narrador de *Quincas Borba* está constantemente oscilando entre enunciação histórica e de discurso. A presença de uma intenção objetivante, conferindo nexos entre o romance e a realidade histórico-urbana, contraria a afirmação de Fiorin (2008a, p. 206), segundo a qual a mimese seja interna a obra.

Já o tratamento do leitor/narratário é feito de inúmeras formas. Nas instâncias de discurso, ele é marcado predominantemente como *vós*, em uma “generalização metafórica” do *tu* calcada na [falsa] polidez (BENVENISTE, 2005, p. 258) ou por um aposto irônico (“meu rico senhor”, “leitor curioso”, “leitora amada”). O comportamento frequentemente agressivo reflete a violência inerente ao mundo senhorial, como marcas de distinção de classe de que o narrador se utiliza, de modo similar a *Brás Cubas*, para assinalar sua suposta superioridade intelectual e social:

Rubião quase caiu para trás. Adivinhais por quê. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 772).

E Sofia?, interroga impaciente a leitora, tal qual Orgon: *Et Tartufe?* Ai, amiga minha, a resposta é naturalemmnete a mesma – também ela comia bem, dormia largo e fofo –

²⁰ Segundo Benveniste (2005, p. 267), “na prática, passa-se de um ao outro instantaneamente. Cada vez que no seio de uma narrativa histórica aparece um discurso, quando o historiador, por exemplo, reproduz as palavras de uma personagem ou intervém, ele próprio, para julgar os acontecimentos referidos, se passa a outro sistema temporal, o do discurso”. O que se percebe é que, no realismo moderno francês, o narrador mantém-se na maioria das vezes afastado, com poucas intervenções de caráter subjetivo, em forma de comentários. Moretti (2003, p. 11) vincula essa quebra de objetividade a uma mistura entre passado e futuro própria do momento da formação de um novo paradigma, como é bem o caso de Stendhal e Balzac. Em Flaubert, por outro lado, em que a impessoalidade do narrador é levada ao extremo, a subjetividade presente é a das personagens (AUERBACH, 2011, p. 435).

coisas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 881).

Em outros momentos, o narrador assume o distanciamento objetivo típico da prosa realista. Nesse movimento, o detalhado registro do cotidiano das personagens e de suas práticas sociais assume o primeiro plano da narrativa:

Chegaram ao fim, era pouco mais de uma hora. Rubião, calado, recompunha mentalmente o almoço, prato a prato, via com gosto os copos e os seus resíduos de vinho, as migalhas esparsas, o aspecto final da mesa, em vésperas de café. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 784).

Rubião não tinha o que fazer; para matar os dias longos e vazios ia às sessões do júri, à Câmara dos Deputados, à passagem dos batalhões, dava grandes passeios, fazia visitas desnecessárias, à noite, ou ia aos teatros, sem prazer. A casa era ainda um bom repouso ao espírito, com seu luxo rutilante e os sonhos que vagavam no ar. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 832).

O vínculo intersubjetivo entre o “eu”, narrador, e o “tu”, narratário, está na raiz da expressão linguística, em que as antinomias do “eu” e do “outro” são derrubadas por uma “realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua” (BENVENISTE, 2005, p. 287) de modo que um não se constitua como sujeito sem o outro. No entanto, na dualidade do contexto escravista brasileiro, como pode esse narrador marcar-se como sujeito se seu discurso recalca o outro que o constitui? O romance, estruturado sobre a oscilação enunciativa constante, espelha pela linguagem a ambivalente realidade que representa.

3.1.3 Jogos narrativos

A ambivalência do tratamento dado ao leitor e às personagens, agressivo em certos momentos, adulator em outros, estabelece o ambiente de desconfiança do narrador. Os jogos narrativos sucedem-se e misturam-se, o “narrador assume explicitamente a narrativa, mostrando que ela é construção do narrador” (FIORIN, 2008a, p. 207) e a metanarrativa torna-se uma constante de composição:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros – velhos todos – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim”. Aí está Bernardim Ribeiro, aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Somollett, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones*, livro IV, cap. I, lede este título: “Contendo cinco folhas de papel”. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, para os últimos é que o autor concluiu obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 858-859).

Além disso, a constante oscilação de vozes – discurso direto, indireto e indireto livre, às vezes no mesmo trecho – igualmente confere a instabilidade²¹ característica do contrato de tipo semiótico.

No dia seguinte, Quincas Borba acordou com a resolução de ir ao Rio de Janeiro, voltaria no fim de um mês, tinha certos negócios... Rubião ficou espantado. E a moléstia? E o médico? O doente respondeu que o médico era um charlatão, e que a moléstia precisava espairar, tal qual a saúde. Moléstia e saúde eram dois caroços do mesmo fruto, dois estados de Humanitas.

– Vou a alguns negócios pessoais – concluiu o enfermo –, e levo, além disso, um plano tão sublime, que nem mesmo você poderá entendê-lo. Desculpe-me esta franqueza; mas eu prefiro ser franco com você a sê-lo com qualquer outra pessoa. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 767-768).

No excerto citado, a alternância entre os três tipos de discurso – direto, indireto e indireto livre, mais aproximado do discurso indireto no caso de Quincas Borba, pendendo para o direto no caso de Rubião – mantém-se organizada pelo narrador. Assim, os interlocutores são mantidos no mesmo contexto.

Por outro lado, no trecho que segue, temos um caso em que o narrador usa do discurso indireto livre de modo a destacar o desequilíbrio interno de Rubião.

Vestiu o colete e foi abotoá-lo diante de uma das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. Quantas vira passar outrora! Mas, desta vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dois golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu “boa figura e bonita de corpo”. Logo depois arrependeu-se do ato; e, realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia... Oh! Precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 840).

Inicialmente a voz da personagem é identificável em meio ao contexto, como é típico do discurso indireto livre. Em seguida, o canto da cigarra é misturado à voz de Rubião e o discurso embaralha-se, assumindo um tom de desatino. No parágrafo seguinte, o narrador delega a palavra uma vez mais, para, logo depois, desfazer a própria composição em uma absurda atribuição de fala ao leitor, dando a entender que Rubião estava tão perturbado que não poderia construir aquele discurso.

De mais a mais, ao longo do romance, constatam-se inusitadas concessões de fala ao cão, a rosas, a estrelas e ao próprio sol, em uma atitude jocosa, uma postura, parte irônica e

²¹ Segundo Fiorin (2008b, p 20), “instável não é desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, principalmente, o que muda de lugar”.

parte insana, de desmanche do real. Tanto Brás Cubas como Bento Santiago utilizam-se desse tipo de atribuição de voz, ou “personificações” de acordo com Eugênio Gomes (1967, p. 35), para refletir a própria interioridade. No entanto, o narrador em terceira pessoa, ao jogar com diferentes pontos de vista, explode a concepção objetiva da narrativa: não existem verdades absolutas, “os discursos estabelecidos são mostrados como simples discursos e não como expressão fiel de uma verdade dada fora deles” (FIORIN, 2008b, p. 210).

Assim, quando Sofia chegou à janela que dava para o jardim, ambas as rosas riram-se a pétalas despregadas. Uma delas disse que era bem feito! Bem feito! Bem feito!

- Tens razão em te zangares, formosa criatura – acrescentou –, mas há de ser contigo, não com ele. Ele que vale? Um triste homem sem encantos, pode ser que bom amigo, e talvez generoso, mas repugnante, não? E tu, requestada de outros, que demônio te leva a dar ouvidos a esse intruso da vida? Humilhante, ó soberba criatura, porque és tu mesma a causa do teu mal. Tu juras esquecê-lo, e não o esqueces. E é preciso esquecê-lo? Não te basta fita-lo, escutá-lo, para desprezá-lo? Esse homem não diz coisa nenhuma, ó singular criatura, e tu... (MACHADO DE ASSIS, 2008, V. 1, p. 884).

Por meio de um choque irônico, a enunciação histórica tem seu caráter anulado. Ao conferir voz às rosas para destacar a interioridade de Sofia, o narrador joga com a pressuposição da objetividade realista, pela manipulação dos tipos enunciativos de história e de discurso, em sua relação com o contexto da enunciação.

O uso da linguagem, particularmente devido à constante oscilação entre enunciação histórica e do discurso, provoca uma inconsistência nos efeitos de sentido que perturba a leitura do livro. Em um momento, o narrador está na posição do historiador benvenistiano ou do narrador realista que se afasta da matéria narrada, recurso que gera confiança na verossimilhança interna do que é apresentado. Quando se passa para a enunciação de discurso, os jogos narrativos a que o leitor é submetido desmantelam a esperada objetividade e a seriedade no tratamento do cotidiano, próprias do texto de moderna matriz realista. Para Gledson (2003, p. 128),

de agora em diante, sua [de Machado] ficção sempre operará em dois níveis, o comum, que o leitor entenderá e que se ajusta às normas da ficção realista – tornando *Dom Casmurro* em especial tão popular – e o nível deliberadamente oculto que, de maneira mais ou menos clara, ele desafia os leitores a descobrir, embora sabendo de antemão, e acertadamente, como se verificou, que a maior parte deles não conseguiria.

O efeito de sentido torna-se uma construção moldada por um movimento de vai e vem entre subjetividade e objetividade, via aproximação e afastamento dos acontecimentos narrados. Seu comportamento, ora agressivo, ora jocoso, entrava o tratamento sério do cotidiano. Ao desviar para uma interpretação imprecisa do leitor, leva-se à desconfiança da

própria lógica narrativa do realismo e da historiografia, tal como se apresentavam no século XIX. Além disso, rompe-se a relação direta entre representação e referente, estranhamente, em uma obra cuja ancoragem na realidade mostra-se essencial.

3.2 O narrador e a minúcia histórica e social

A partir da concepção de índices narrativos, apresentamos as categorias pelas quais o conteúdo real-concreto da cidade está configurado na narrativa das três obras estudadas no capítulo anterior. O processo de representação indiciário torna a leitura do Rio em *Quincas Borba* igualmente amarrada à experiência concreta da cidade e desobrigada dela. Para Gledson (2006, p. 347),

seria um exagero dizer que o Rio de Janeiro era “protagonista” na sua [de Machado] ficção, mas por certo é um pano de fundo onipresente, e um conhecimento mais ou menos detalhado da geografia física e (sobretudo) social da cidade dá uma compreensão melhor da obra e, em consequência, um prazer extra.

Contudo, percebemos que a presença da cidade na narrativa faz parte de um procedimento amplo e cuidadoso de representação da materialidade histórica por parte do escritor. Machado preocupava-se com minúcias como os nomes das ruas no período em que situava suas histórias. Os equipamentos urbanos também recebem o mesmo tipo de tratamento. Por exemplo, Rubião chega ao Rio de Janeiro em 1867 pela estação da Corte, nome pelo qual ainda era popularmente chamada a Estação D. Pedro II. Quando Bento Santiago escreve suas memórias, na passagem do século, ele utiliza a estação da Central. Ainda o mesmo prédio, ainda o mesmo local, apenas o nome é diferente.

O dado urbano, escondido e à vista ao mesmo tempo, com grande precisão em sua aplicação, remete a um regime de representação realista a que Eugênio Gomes denomina microrrealismo psicológico. Para ele, Machado conferiu “um sentido particularíssimo à captação da realidade pelo pormenor” (GOMES, 1982, p. 370) que se manifesta no detalhe mínimo de um gesto que indica o caráter moral ou psicológico de suas personagens. Essa peculiaridade pode muito bem explicar o modo como ele incorpora a cidade em *Quincas Borba*, mas acreditamos que se pode ir ainda mais longe na interpretação da acuidade histórica.

“Vou agarrá-la antes de chegar ao Catete”, disse Rubião subindo pela rua do Príncipe. Calculou que a costureira teria ido por ali. Ao longe descobriu alguns vultos de um e outro lado; um deles pareceu-lhe de mulher. Há de ser ela, pensou; e picou o passo. Entende-se naturalmente que levava a cabeça atordoada: rua da Harmonia, costureira,

uma dama, e todas as rótulas abertas. Não admira que, fora de si, e andando rápido desse um encontrão em certo homem que ia devagar, cabisbaixo. Nem lhe pediu desculpa; alargou o passo, vendo que a mulher também andava depressa. (p. 842-3).

O trecho acima exemplifica a posição histórica do narrador, que usa apenas por um momento o “presente intemporal”, um tipo de ocorrência rara na enunciação histórica, segundo Benveniste (2005, p. 262-263). O narrador acompanha Rubião seguindo a costureira de Sofia pelas ruas do Flamengo, em uma rota concreta e identificável: sobe a rua do Príncipe para encontrá-la antes que chegasse à rua do Catete. Esse roteiro é apenas um de uma série de notações urbanas que conferem verossimilhança à narrativa. No capítulo seguinte, no entanto, o narrador abandona Rubião em sua perseguição à costureira de Sofia pelas ruas do Flamengo e se apega ao passante, em um interlúdio que, apoiado em uma coincidência pouco verossímil e desnecessária, brinca com a noção de distinção de classe ao mesmo tempo em que retarda a resolução da questão da costureira²².

No início do próximo capítulo, Rubião avista a mulher conversando com um homem, apenas para perdê-la novamente. O tempo histórico abre espaço, desta vez, para o discurso indireto livre em que as vozes de narrador e personagem se misturam. Nem a interrupção com a história do passante, nem a ironia latente do narrador quebram a concepção histórica da narrativa: os eventos ocorrem no passado (aoristo e imperfeito são os tempos predominantes), a um *ele* (Rubião, a costureira), que se encontra *algures* (ruas do Flamengo). Ao leitor, ansioso por uma resposta ao problema da infidelidade de Sofia, resta aguardar vários capítulos para recebê-la. Embora o episódio do “esclarecimento” seja não só famoso, como também muito estudado, é para a mudança na posição do narrador que pretendemos, mais uma vez, apontar.

Capítulo CVI

... Ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: – Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e de Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tálburi diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia – ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.

²² A história do diretor de banco que saiu feliz porque acabara de humilhar Palha, quando, pouco antes, havia sofrido uma humilhação semelhante por parte de um ministro. Ao imitar os gestos deste último, ele coloca-se acima do comerciante. Interessa destacar que o desvio, o acaso, o traço inverossímil indica a quebra de uma certa lógica realista em que todos os acontecimentos devem estar amarrados. Esse episódio fica apenas como interlúdio, não sendo retomado no romance.

– Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota? (p. 852-3).

Em sua definição da prosa realista moderna, Auerbach (2011, p. 440) destaca o “tratamento sério da realidade cotidiana”, que chega ao extremo da exatidão descritiva em Balzac e da objetivação do narrador em Flaubert. Tomando o caminho contrário, o narrador de *Quincas Borba* instaura um regime de discurso que questiona a própria construção de sua narrativa e ainda culpa o leitor por confiar nele, em um dos episódios de maior agressividade evidenciados no livro. Ora, o grande ponto que levaria leitor a acreditar na infidelidade de Sofia é apenas o detalhe concreto e verossímil dos endereços: um rapaz que vive na rua dos Inválidos encontra-se clandestinamente com sua amada em casa de uma costureira na rua da Harmonia; uma das costureiras que trabalham para Sofia mora na rua da Harmonia. De fato, nada mais havia, além dos ciúmes impróprios de Rubião, que apontasse para a culpa das personagens, apenas a própria tradição da confiabilidade do narrador em terceira pessoa.

O regime do discurso instaurado, no entanto, leva-nos a lidar com uma narrativa que coloca em questão a própria representação realista no romance: a partir desse momento, o narrador assume uma posição que, de certo modo, sedimenta formalmente uma dualidade externa que se resolve literariamente pelo paradoxo de um narrador perfeitamente situado historicamente, mas que se comporta de modo não confiável. No momento histórico do romance, de um Rio de Janeiro em que convivem a modernidade burguesa e a tradição senhorial,

há os mesmo impulsos contraditórios no sentido dos ideais “modernos” (em particular, a abolição da escravidão) e a necessidade oposta, “conservadora”, de manter uma existência dependente – ou, pelo menos, até certo ponto dependente – do próprio fenômeno que queria abolir. (GLEDSON, 2003, p. 115).

A realidade contraditória demanda, portanto, do ponto de vista interno, a coexistência de duas formas opostas de configuração do real.

3.3 Percursos narrativos

Efetuamos uma volta de 360° em nosso trabalho e chegamos ao ponto em que começamos: o recorte de um excerto como modo de aproximação máximo da incorporação da cidade na narrativa. O percurso urbano traz a personagem para a rua, onde ele “se manifesta, aparece, *apropria-se* dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado” (LEFEBVRE, 1999, p. 27, grifo no original). Por meio do percurso, os deslocamentos da personagem literária lidam com elementos de composição narrativa que destacam o caráter sensível do urbano na literatura.

O *flâneur* benjaminiano realiza percursos pela cidade em sua busca indolente pela “experiência da multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 56). Embora a *flânerie* se faça por meio de percursos urbanos, nem todo percurso é *flânerie*, como comentamos anteriormente. O passeio pelas ruas da cidade permite que a personagem, qualquer que seja sua motivação, tenha a experiência do lugar, o que confere um vislumbre da rua em funcionamento, tornando-se um modo muito específico de incorporação do conteúdo histórico ao texto literário. Mais do que isso, porém, permite um vislumbre de como a cidade se organiza narrativamente.

Em *Quincas Borba*, entre muitos pequenos percursos, dois deles se destacam pela extensão e pela minúcia, em uma obra em que o detalhamento do contexto urbano é primoroso. O primeiro é um longo *flashback* de Rubião, em que ele relembra assistir uma execução quando de uma visita ao Rio de Janeiro em sua juventude. O segundo é o longo passeio do protagonista pela praia Formosa e região portuária, após uma visita a um enfermo Freitas.

Além da leitura dos trechos, efetuamos a demarcação dos percursos sobre o mapa da cidade (GOTTO, 1871), em busca de uma percepção concreta do espaço percorrido. O detalhamento das ruas deixa algumas lacunas, pois, embora o texto machadiano seja minucioso, trata-se de uma obra literária e não de um roteiro turístico. Procuramos preencher as lacunas do modo que nos pareceu mais adequado à rota descrita, o que de certa forma nos coloca, como

leitores, dentro dos mapas também. Levando em consideração a constante interlocução do narrador com seu leitor, o procedimento não nos pareceu inapropriado.

Para a localização de equipamentos e ruas, bem como a contextualização histórica dos locais identificados, consultamos os trabalhos de Cavalcanti (2016), Gerson (1965) e Gotto (1871), bem como o já citado *Almanak Leammert* de cada ano referido ou aproximado, quando a data não é mencionada diretamente.

3.3.1 O percurso do enforcamento

Procurando um tálburi no Centro, Rubião relembra o cortejo do enforcamento que testemunhou, em sua juventude, durante uma visita ao Rio (Figura 14). A sequência tem início no Capítulo XLV, quando, no último parágrafo, Rubião volta do episódio das estrelas em Santa Tereza, mas o percurso propriamente dito ocorre dois capítulos depois. Descendo o morro, ele chega no largo de São Francisco onde pretende embarcar em um tálburi e ir para casa, em Botafogo. Diante da oferta de vários condutores, ele hesita por um momento e termina por escolher um. A hesitação no local faz com que ele recorde o episódio passado:

Lá iam longos anos. Ele era então muito rapaz, e pobre. Um dia, às oito horas da manhã, saiu de casa, que era na Rua do Cano (Sete de Setembro), entrou no Largo de S. Francisco de Paula; dali desceu pela Rua do Ouvidor. Ia com alguns cuidados; morava em casa de um amigo, que começava a tratá-lo como hóspede de três dias, e ele já o era de quatro semanas. Dizem que os de três dias cheiram mal; muito antes disso cheiram mal os defuntos, ao menos nestes climas quentes... Certo é que o nosso Rubião, singelo como um bom mineiro, mas desconfiado como um paulista, ia cheio de cuidados, pensando em retirar-se quanto antes. Pode crer-se que desde que saiu de casa, entrou no Largo de S. Francisco, e desceu a Rua do Ouvidor até a dos Ourives, não viu nem ouviu cousa nenhuma.

Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstimo singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas as principais figuras eram dois pretos. Um deles mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do barão iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstimo seguiu pela rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o Largo do Moura.

Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um tálburi. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo, umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios, - outras que fosse ver enforcar o preto. Era tão raro ver um enforcado! Senhor, em vinte minutos está tudo findo! - Senhor, vamos tratar de outros negócios! E o nosso homem fechou os olhos, e deixou-se ir ao acaso. O acaso, em vez de levá-lo pela Rua do Ouvidor abaixo até à da Quitanda, torceu-lhe o caminho pela dos Ourives, atrás do préstimo. Não iria ver a execução, pensou ele; era só ver a marcha do réu, a cara do carrasco, as cerimônias... Não queria ver a execução. De quando em quando, parava tudo, chegava gente às portas e janelas, e o oficial de justiça relia a sentença. Depois, o préstimo continuava a andar com a mesma solenidade. Os curiosos iam narrando o crime, - um assassinato

em Mata-Porcos. O assassino era dado como homem frio e feroz. A notícia dessas qualidades fez bem a Rubião; deu-lhe força para encarar o réu sem delíquios de piedade. Não era já a cara do crime; o terror dissimulava a perversidade. Sem reparar, deu consigo no largo da execução. Já ali havia bastante gente. Com a que vinha formou-se multidão compacta. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 797-798).

Neste percurso (aproximadamente 1,8 km percorridos em cerca de 30 min sem paradas), a crueldade da escravidão encontra forma concreta na narrativa por meio da enumeração dos locais por onde passa o cortejo que segue o condenado: do Aljube, na esquina da rua da Prainha (nas proximidades do Valongo) com a dos Ourives até o largo do Moura (próximo à região da Misericórdia), onde na época da juventude de Rubião ainda se localizava a forca. O tom objetivo do narrador histórico é precedido por uma digressão irônica que antecipa o evento que está por vir. No entanto, o narrador logo interrompe a si mesmo (“ao menos nestes climas quentes... Certo é que nosso Rubião”) e retoma as lembranças da personagem. A partir daí, o tom objetivo de um narrador historiador benvenistiano segue até ser quebrado pela interioridade do jovem Rubião – “Era tão raro ver um enforcado!” –. Tem lugar uma impressionante narrativa em que os tempos passado e presente se misturam nas vozes, em discurso indireto livre, de Rubião e dos cocheiros (no presente), o que reforça a hesitação do mineiro em seguir o cortejo, ao mesmo em que naturaliza a violência do escravismo: a decisão de assistir a um enforcamento oferece a mesma dificuldade que escolher um túburi. E Rubião se junta à multidão da cidade.

Note-se que essa multidão não é o foco do olhar de Rubião, que, fosse ele um *flâneur*, estaria interessado em descrever os tipos que a compõem, os comportamentos de um e outro ser humano que circula pela cidade. Pelo contrário, é um bloco “compacto”, ou seja, indiferenciado. Das pessoas seguindo o cortejo àquelas que param às portas e janelas para ouvir a sentença, nenhum detalhe é fornecido, apenas são mencionadas as figuras de autoridade. “As principais figuras eram dois pretos”, diz o narrador, e somente eles possuem algum tipo de descrição. Segundo Gledson (2003, p. 94), essas duas figuras replicam a cena de Prudêncio em *Memórias póstumas...* numa clara referência à “violência transferida” que “só sublinha o horror fundamental” da situação como um todo.

Ainda assim, a narrativa fornece um quadro detalhado da naturalização da prática de execuções no Rio de Janeiro escravista. A saída da prisão, o local da forca, o cortejo de curiosos, as especulações sobre o crime cometido, tudo isso cria a imagem de um evento público ordinário no cotidiano da cidade, como as procissões religiosas, por exemplo. A excepcionalidade é conferida pelo olhar do provinciano Rubião, cuja indecisão reflete a

ambiguidade própria de quem não entende bem as regras que dirigem o comportamento na Corte, o que de certo modo é a causa de sua derrocada (LIMA, 1981, p. 80).

No mapa desse percurso, portanto, do ponto de encontro, na rua do Ouvidor esquina com a dos Ourives, representamos não apenas a junção de Rubião à multidão, mas também o percurso original que ele pretendia fazer. De certo modo, esse detalhe da narração (“O acaso, em vez de levá-lo pela rua do Ouvidor abaixo até a da Quitanda, torceu-lhe o caminho pela dos Ourives, atrás do préstimo”) espelha a própria condição de Rubião. O acaso o levou à Corte e, ao adentrar uma realidade cujos hábitos não conseguiu decodificar, dali o levou à morte.

O final do capítulo descreve a execução propriamente dita: “O instante final foi realmente um instante; o réu esperneou, contraiu-se, o algoz cavalgou-o de um modo airoso e destro; passou pela multidão um rumor grande, Rubião deu um grito e não viu mais nada” (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 798). A voz narrativa abusa da ironia ao detalhar cada etapa do enforcamento, fazendo com que, narrativamente, o instante final fosse muito mais do que um instante. O desconforto de Rubião o leva a um momento de apagamento espelhado pelo confortável cochilo que tira dentro do tálburi. A lembrança dessa violência, ironicamente, servirá de alívio (“elixir que de todo parecia curá-lo do presente”) para seu conflito entre a atração por Sofia e a lealdade a Palha.



Figura 14. Percurso do enforcamento: cerca de 1,8 km em aproximadamente 30 min, sem paradas.

3.3.2 O percurso do mangue

O segundo percurso (Figura 15) encontra Rubião, novamente envolvido com um títburi, deixando a casa do adoentado Freitas na praia Formosa, que, na orla da Baía de Guanabara, separava-se da de São Cristóvão pelo Canal do Mangue, onde desaguavam os rios Maracanã e Joana. Por meio de uma ponte sobre o canal era possível a passagem para o outro lado, em direção ao Paço da Boa Vista.

Rubião sentiu toda a vantagem de não estar inválido. Reclinou-se, desabafou o peito com um grande suspiro e olhou para a praia; logo depois inclinou-se. Na vinda, mal pudera vê-la.

-Vossa Senhoria está gostando, disse-lhe o cocheiro contente com o bom freguês que tinha.

- Acho bonito.

- Nunca veio aqui?

- Creio que vim, há muitos anos, quando estive no Rio de Janeiro pela primeira vez. Que eu sou de Minas... Pare, moço.

O cocheiro fez parar o cavalo: Rubião desceu, e disse-lhe que fosse andando devagar.

Em verdade, era curioso. Aquelas grandes braçadas de mato, brotando do lodo, e postas ali ao pé da cara do Rubião, davam-lhe vontade de ir ter com elas. Tão perto da rua! Rubião nem sentia o sol. Esquecera o doente e a mãe do doente. “Assim, sim” - dizia ele consigo -, fosse o mar todo uma cousa daquele feitio, alastrado de terras e verduras, e valia a pena navegar. Para lá daquilo ficava a Praia dos Lázarus e a de S. Cristóvão. Uma pernada apenas.”

- Praia Formosa, murmurou ele -; bem posto nome.

Entretanto, a praia ia mudando de aspecto. Dobrava para o Saco do Alferes, vinham as casas edificadas do lado do mar. De quando em quando, não eram casas, mas canoas, encalhadas no lodo, ou em terra, fundo para o ar. Ao pé de uma dessas canoas, viu meninos brincando em camisa e descalços, em volta de um homem que estava de barriga para baixo. Todos eles riam; um ria mais que os outros porque não acabava de fixar o pé do homem no chão. Era um pequerrucho de três anos; agarrava-se-lhe à perna e ia-a estendendo até nivelá-la com o chão, mas o homem fazia um gesto e levava pelo ar o pé e o menino.

Rubião deteve-se alguns minutos diante daquilo. O sujeito, vendo-se objeto de atenção, redobrou o esforço no brinco; perdeu a naturalidade. Os outros meninos mais idosos detiveram-se a olhar espantados. Mas Rubião não distinguia nada; via tudo confusamente. Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco do Alferes, passou a Gamboa, parou diante do cemitério dos Ingleses, com os seus velhos sepulcros trepados pelo morro, e afinal chegou à Saúde. Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalanhada e sem vexame. Mas durou pouco; o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre! (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 836-837).

Esse percurso, embora narrativamente mais curto, é bem mais longo que o anterior: percorre aproximadamente 3,7 km, o que levaria, sem as paradas de Rubião, em torno de 50 min. É um trajeto cuja relação temporal e espacial está perdida para o leitor contemporâneo,

visto que se passa em uma região completamente alterada pelos diversos aterramentos ocorridos ao longo dos anos, remanesecendo como uma cicatriz no traçado urbano atual.

Ocupando todo o Capítulo LXXXVI, o passeio de Rubião começa com ele regozijando-se por não estar inválido, como o amigo. No entanto, parece-nos que outra razão circula nos subterrâneos dessa afirmação: sabendo-se igual a Freitas na origem, o herdeiro pode estar a comemorar o fato de não mais ser pobre. Em nossa leitura, parecemos ouvir o eco de outra substituição – “Por que bonita, se coxa?” – que traz à tona a condição da pessoa livre e dependente²³ (SCHWARZ, 2000b, p. 85ss) dentro do sistema patriarcal brasileiro.

De todo modo, assim como no anterior, esse passeio de Rubião está completamente conectado com o lado mais cruel da realidade brasileira. A personagem abandona o idílico local – cuja beleza e cuidado relacionava-se diretamente com a proximidade de São Cristóvão – para adentrar o espaço dos desvalidos e empobrecidos da cidade. A paisagem se modifica quando chega no Saco do Alferes, pessoas e canoas parecem atoladas no lodo da praia, espantadas com a presença de um cavalheiro bem vestido no local. Seguindo em frente, o mineiro caminha pela Gamboa, até chegar ao morro da Saúde e, dali, à praia do Valongo.

A narrativa, em tom sério e objetivo, chama a atenção, pois, inicialmente, segue o olhar de Rubião e desenha uma paisagem pitoresca, contando a história da brincadeira das crianças com o pescador. No entanto, logo o narrador informa que Rubião “não distinguia nada; via tudo confusamente”. Na historieta das crianças brincando na praia barrenta, o narrador se afastara de Rubião e focalizara o grupo de crianças, que, por sua vez, passa a olhar para o estranho com espanto, num movimento de espelhamento que não se concretiza, pois o mineiro se recusa a perceber o que vê e segue em frente. Mais adiante, após cruzar para a rua da Saúde – rua que margeava a praia do Valongo – Rubião não pode mais deixar de negar a visão das casas “comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro”. A narrativa toma a forma de enumeração descritiva e, do mesmo modo que no trecho de *Ilusões perdidas* que analisamos no primeiro capítulo, tempo e espaço se desconectam na velocidade catalográfica que se segue.

Ao final, Rubião revela que a visão da região de comércio de escravos do Rio lhe trouxe uma certa “nostalgia do farrapo”. Não podemos deixar de lembrar do início do livro,

²³ Guardadas as diferenças de gênero, deixemos bem claro, pois a condição feminina retratada no caso de Eugênia é ainda mais desprestigiada que a de Rubião.

quando ele revela sua preferência pelos tempos passados, mas acaba cedendo aos novos costumes, inculcados pelo casal Palha:

O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena. O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, foi degradado a outros serviços. (MACHADO DE ASSIS, 2008, v. 1, p. 762).

Do mesmo modo, o capitalista Rubião logo se recupera de sua nostalgia e termina o capítulo como começou: regozijando-se por não ser pobre, ou nesse caso, por não ser escravo.

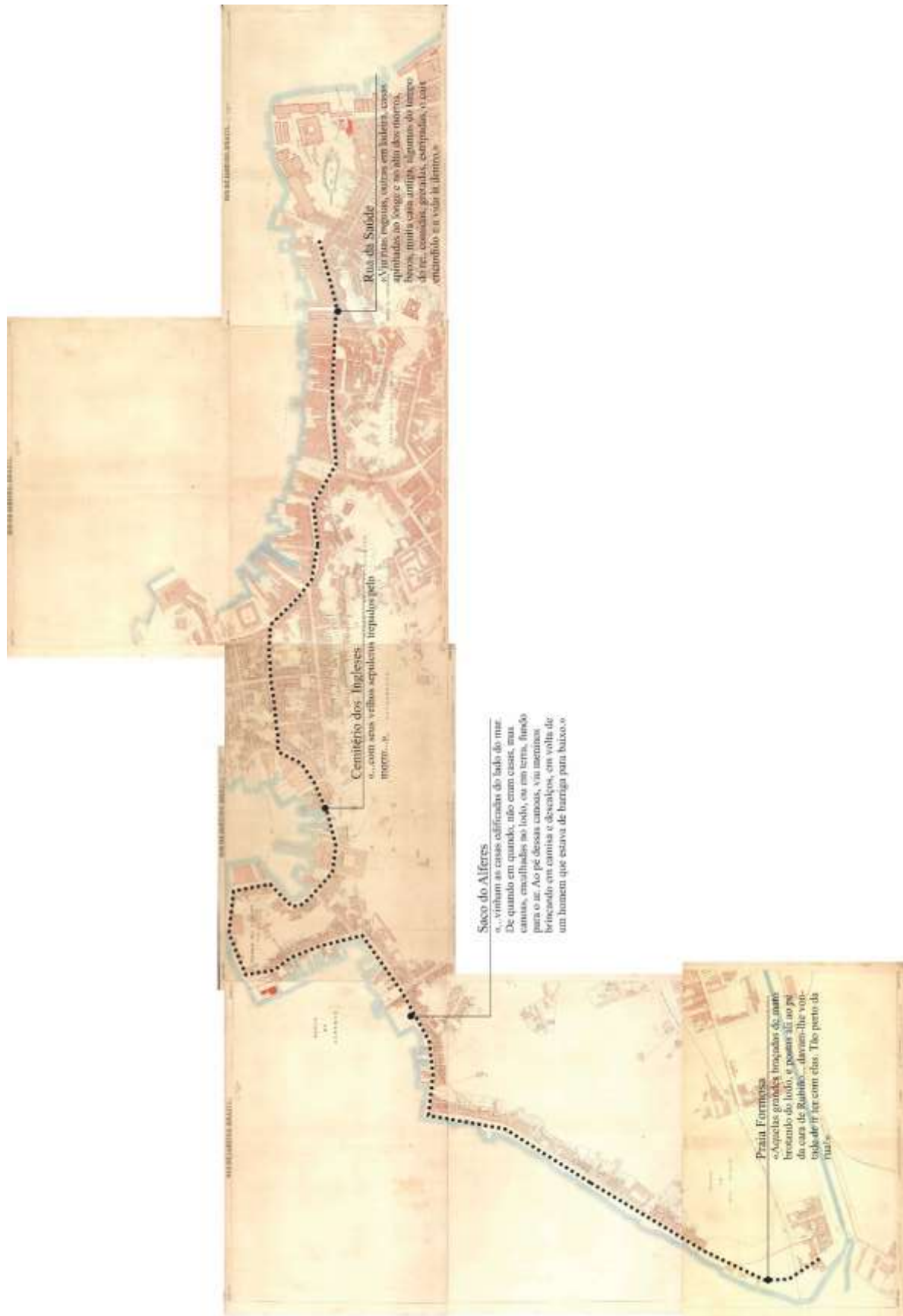


Figura 15. Percurso do mangue: cerca de 3,7 km em aproximadamente 50 min, sem paradas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Na abertura de *Memorial de Aires*, o Conselheiro rememora o dia do retorno ao Rio de Janeiro após muitos anos afastado a trabalho. Na enumeração dos dados afetivos que o retorno suscita, o bairro onde mora recebe distinção, o “meu Catete”. A terra e a língua não precisam ser nomeadas, mas o local em que habita no Rio de Janeiro, sim. A terra e a língua são comuns a todos, mas viver no Catete carrega um sentido diverso de morar em outro bairro qualquer.

Ciente disso, Machado de Assis usou da configuração literária do espaço urbano como *locus* das contradições e tensões sociais de um Brasil que se constituía pelo embate entre duas formas conflitantes, a tradição senhorial e o desejo de modernização. O modo indiciário com que se utiliza do espaço urbano em seus romances estabelece uma conexão entre ficção e realidade. Ao mesmo tempo, a forma narrativa, inaugurada com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, estreita os laços entre a realidade fraturada de um país que defende a ideologia liberal ao mesmo tempo em que mantém a escravidão, conforma afirma Schwarz (2000a).

Essa dualidade revela-se formalmente na adoção de um narrador que procura enfatizar as distinções de classe em todas as instâncias, inclusive na relação com o leitor, por meio de uma subjetividade hipertrofiada (ROUANET, 2007). Essa solução formal encontra uma certa unidade com a matéria histórica quando se trata de narradores em primeira pessoa, como Brás Cubas e Bento Santiago. No entanto, em *Quincas Borba*, o uso de um narrador em terceira pessoa com caráter semelhante quebra a noção de conjunto e coloca em cheque a expectativa de leitura originada da tradição do narrador realista europeu e, mesmo, brasileiro.

A análise do uso da linguagem por parte desse narrador revelou que a oscilação entre as duas instâncias enunciativas definidas por Benveniste (cf. 2005) revela uma dualidade formal que não se resolve narrativamente. O uso detalhado do meio urbano em que a história se desenvolve remete a uma enunciação histórica, o que aproxima o narrador dos narradores da tradição realista, como Balzac e Flaubert. Muito embora esses escritores trabalhassem a cidade de modo diverso, o resultado alcançava uma unidade narrativa entre as motivações individuais da personagem ficcional e os comportamentos coletivos da cidade (cf. JOHNSON, 2009), criando um conjunto entre chão histórico e ficcional.

Em *Quincas Borba* essa unidade não acontece e a coexistência entre as instâncias históricas e de discurso faz com que as duas camadas estejam em permanente tensão. O resultado é um narrador em terceira pessoa não confiável, cuja subjetividade se sobrepõe a de suas personagens. Seja por meio do desfile de sua erudição, seja pelos jogos narrativos a que submete o leitor, o narrador se comporta com a mesma superioridade que caracteriza Brás Cubas e Bento Santiago, com a diferença de que não se encontra em cena.

O foco deste trabalho, a partir disso, foi investigar de que modo a cidade se relaciona com a narrativa. O cotejo das ocorrências urbanas nos três livros estudados (APENDICES B a D) e das respectivas imagens resultantes indica que o Rio de Janeiro de *Quincas Borba* encontra-se no campo da representação realista e objetiva, o que confere verossimilhança e concretude a uma narrativa que, por outro lado, é oscilante e ensandecida. Nos outros dois romances, o narrador em primeira pessoa apaga essa dualidade e a experiência da cidade encontra-se vinculada aos interesses de cada narrador-personagem.

Quando ampliamos a lente a partimos para a análise dos dois excertos em que o protagonista efetua um percurso pela cidade, o retorno ao mapa nos permite compreender a distância espacial percorrida. A leitura de ambos os registros, literário e cartográfico, modifica a percepção meio urbano nos dois momentos em que se escapa da premissa histórica em que o romance se ancora:

Um grupo de pessoas com uma múltipla e complicada interação, unidas numa sociedade em que as diferenças de classe existem, mas em que podem ser encontrados meios de atravessar as águas traiçoeiras – moças provincianas podem aprender francês e a tocar piano, humildes comerciantes, ex-seminaristas, podem aspirar a possuir bancos, filhas de funcionários públicos podem organizar Comissões de caridade... e assim por diante. (GLEDSON, 2003, p. 83).

A leitura a contrapelo dessas duas caminhadas pela cidade revela a realidade cruel da escravidão e da pobreza em contraste com os ambientes festivos em que circulam as personagens. A representação realista, sob o olhar do narrador, não se concretiza como tal, pois sempre termina em chave irônica, ou seja, não provoca nenhum tipo de reflexão interna por parte da personagem, sem conduzir a amadurecimento ou compreensão da realidade como se apresenta.

O protagonista diminuído, que não entende os meandros da Corte, passeia sem nada compreender do que vê. A realidade apresentada diante de seus olhos apenas o distrai, momentaneamente, de seus problemas banais. Além disso, Rubião, ao passear pelo Valongo ou recordar um enforcamento, experimenta uma superioridade que não vive na nova sociedade em que se encontra. O fato de sentir-se menos rebaixado por isso sequer lhe ocorre, portanto não gera nenhum tipo de vexamento.

Já o narrador da elite letrada mantém os desvalidos em segundo plano, enquanto destaca os conflitos triviais da burguesia ascendente com o tom ambivalente de quem se sente superior a todos, ao leitor inclusive. Com esse recurso, Machado apresenta formalmente uma fratura que é estrutural na sociedade brasileira. *Quincas Borba* se diferencia de seus dois pares pois vai além do capricho do narrador para sedimentar o contexto histórico no texto literário.

BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

- ABREU, Maurício de A. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1972. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, p. 30-56, 1988.
- _____. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11-93.
- ALTER, Robert. *Imagined cities: urban experience and the language of the novel*. New Haven; London: Yale University Press, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4 v.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AYMONINO, Carlo. *O significado das cidades*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Globo, 2013. A comédia humana; v. 7.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas; v. 3.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov [1936]. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; v. 1.
- _____. Paris, Capital of the Nineteenth Century (Exposé of 1935). In: *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 3-13.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BORGES, Valdeci Rezende. Em busca do mundo interior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 49-69, 2001.
- BRASIL. Assembléa Geral. Camara dos Deputados. *Fallas do Throno desde o anno de 1823 até o anno de 1889, acompanhadas dos respectivos votos de graças da Camara temporaria e de diferentes informações e esclarecimentos sobre todas as sessões extraordinarias, adiamentos, dissoluções, sessões secretas e fusões com um quadro das epochas e motivos que deram lugar a reunião das duas camaras e competente histórico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/227319>>. Download em: 20/05/2016.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro: Centro histórico colonial 1567 - 2015*. Rio de Janeiro: Andrea Johnson Studio, 2016.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

FERREZ, Marc. *Rio*. São Paulo: IMS; Göttingen: Steidl, 2015.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008a.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2008b.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FLORES, Valdir do Nascimento. *Introdução à teoria enunciativa de Benveniste*. São Paulo: Parábola, 2013.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1965

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. Machado de Assis e o Rio de Janeiro em vários tempos. In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Dossiê: duas crises machadianas. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 32-55, 2011.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In; _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

GOLLEDGE, Reginald G.; STIMSON, Robert J. Spatial Cognition, Cognitive Mapping, and Cognitive Maps. In: _____, *Spatial Behavior: a Geographic Perspective*. New York: Guilford Press, 1997, p. 224-266.

GOMES, Eugenio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. O microrrealismo de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et. al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 369-373.

GOTTO, Edward. *Plan of the city of Rio de Janeiro: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto*. London: Robert J. Cook, 1871. 1 atlas, 29 plantas, color., 28 cm x 42 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart326448/cart326448.pdf>. Download em: 22/04/2013.

HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

JAMESON, Frederick. Cognitive Mapping. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, p. 347-357.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 865-886.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LAZARE, Felix et al. *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*. Paris: Éditeur F. Lazare, 1844. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200946t/f3.image.texteImage>>. Download em: 20/08/2018.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LIMA, Luiz Costa. Sob a face de um bruxo. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, p. 57-123.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4 v.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, p. 3-33, 2003a. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>. Download em: 28/05/2014.

_____. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003b.

_____. 'National Malformations': Metamorphoses in the Semi-Periphery. I. Balzac, Machado, and Money. In: _____, *The bourgeois: between literature and history*. London; New York: Verso, 2013, p. 145-149.

MUMFORD Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NEEDELL, Jeffrey D. Rio de Janeiro: capital do século XIX brasileiro. In: _____. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19-73.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

PIRES, Francisco Murari. Indagações sobre um método acima de qualquer suspeita. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 6, n. 13, p. 24-44, 2013.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. Iluminismo sombrio ou ciência bárbara? In: _____, *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 76-124.

SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio (Orgs). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a, p. 11-31.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

_____. A viravolta machadiana. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 69, jul, p. 15-34, 2004.

THOMSON-DEVEAUX, Flora. Nota sobre o calabouço: *Brás Cubas* e os castigos aos escravos no Rio. *Revista Piauí*, n. 140, mai 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nota-sobre-o-calabouco/>>. Acesso em: 16/08/2018.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*. Lisboa, v. XXIX (3º), n. 27, p. 581-597, 1994.

VILLAÇA, Flavio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Lincoln Institute, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In: _____. *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 125-153.

Sites consultados

ACERVO Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervodigital/>>. Primeiro acesso em: 27/05/2016; último acesso em: 07/11/2018.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Império do Brasil. 1844-1889. Rio de Janeiro: H. Leammert & C. Disponível em: <<http://www-apps.crl.edu/brazil/almanak>>. Primeiro acesso em: 22/05/2014; último acesso em: 13/09/2018.

HEMEROTECA Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Primeiro acesso em: 10/04/2016; último acesso em: 10/09/2018.

REVISTA Moderna. Paris: n. 25, nov. 1898, 56 p. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=282383&pagfis=1006&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 13/06/2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Mapa-esboço do Rio de Janeiro elaborado a partir de Gotto (1871).



APÊNDICE B – Levantamento das ocorrências de elementos urbanos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Logradouros - Percursos	Ocorrências
Passeio Público	6
Rua do Ouvidor	3
Largo do Rocio Grande (Praça da Constituição – 1822)	2
Largo de São Francisco de Paula	2
Rua dos Ourives	2
Beco das Escadinhas [do Livramento]	2
Rua do Piolho (Rua da Carioca – 1848)	1
Estrada [Rua, Caminho] de Matacavalos (Rua do Riachuelo – 1865)	1
Rua dos Barbonos	1
Total	20

Quadro 1. Ocorrências de logradouros.

Bairros	Ocorrências
Gamboa	9
Tijuca	5
Cajueiros	3
Botafogo	3
Valongo	2
Catumbi	1
Engenho Velho	1
São Cristóvão	1
Catete	1
Flamengo	1
Total	27

Quadro 2. Ocorrências de bairros.

Ponto Importante - Equipamento Urbano	Ocorrências	Endereço
Câmara dos Deputados	8	Cadeia Velha
Hotel Pharoux	4	Rua Fresca 1, 3 e 5 (Cais Pharoux 1, 3, e 5)
Igreja São Francisco de Paula	3	Largo de São Francisco
Sé [Capela Imperial]	3	Largo do Paço
Santa Casa de Misericórdia	3	Praia de Santa Luzia
Teatro de São Pedro	2	Rocio Grande (Praça da Constituição)
Igreja de São Domingos [Ordem Terceira]	1	Largo de São Domingos
Typographia de P. Seignot-Plancher	1	Rua do Ouvidor, 95
Banco do Brasil	1	Rua da Alfândega, 9 [esq. Candelária]

Calabouço	1	Forte de Santiago, Rua do Calabouço s/n; Casa de Correção (ca. 1830 em diante)
Cassino Fluminense	1	Rua do Passeio, 42
Capela do Livramento	1	Morro do Livramento [Quinta do ____]
Arsenal da Marinha	1	Morro de São Bento
Total	30	

Quadro 3. Ocorrências de pontos importantes/equipamentos urbanos.

Limites	Ocorrências
Morro da Conceição	1
Morro do Livramento	1
Total	2

Quadro 4. Ocorrências de limites/outros.

APÊNDICE C – Levantamento das ocorrências de elementos urbanos em *Quincas Borba*.

Logradouros - Percursos	Ocorrências
Rua da Harmonia	14
Rua do Ouvidor	9
Rua dos Inválidos	9
Campo da Aclamação (de Santana – 1735; Praça da República – 1892)	8
Rua do Catete	6
Rua da Ajuda	5
Rua dos Ourives	4
Rua do Príncipe	3
Rua Dois de Dezembro	1
Rua da Saúde	1
Rua de São José	1
Rua dos Arcos	1
Rua Municipal	1
Rua Direita	1
Rua São Clemente	1
Rua do Senado	1
Praça da Constituição	1
Largo do Paço	1
Rua do Cano (Rua Sete de Setembro – 1855)	1
Largo de São Francisco de Paula	1
Largo do Moura	1
Rua da Quitanda	1
Rua da Lapa	1
Rua Marquês de Abrantes	1
Rua da Alfândega	1
Rua do Passeio	1
Rua de São Cristóvão	1
Rua da Princesa	1
Praça do Comércio	1
Rua dos Barbonos	1
Rua Sr. Dos Passos	1
Rua das Mangueiras	1
Rua Bela da Princesa	1
Passeio Público	1
Largo da Ajuda	1
Largo da Carioca	1
Rua de São Lourenço	1
Estrada da Tijuca	1
Rua de Matacavalos (Rua do Riachuelo – 1865)	1
Rua da Misericórdia	1
Total	90

Quadro 5. Ocorrências de logradouros.

Cruzamentos	Ocorrências
Rua de São José + da Misericórdia	1
Rua do Ouvidor + Ourives	1
Rua da Ajuda + São José	1
Rua do Príncipe + Catete	1
Total	4

Quadro 6. Ocorrências de cruzamentos.

Bairros	Ocorrências
Botafogo	17
Santa Teresa	16
Flamengo	9
Tijuca	6
Catete	2
Engenho Velho	2
Mata-Porcos	1
Cajueiros	1
Gamboa	1
Total	55

Quadro 7. Ocorrências de bairros.

Ponto Importante - Equipamento Urbano	Ocorrências	Endereço
Câmara dos Deputados	15	Cadeia Velha, rua da Misericórdia
Cais Pharoux	2	prox. Largo do Paço
Paço Imperial	2	Largo do Paço
Estação da Corte	1	Campo da Aclamação
Hospedaria União	1	?
Hotel de La Bourse	1	Rua da Alfândega, 8
Aljube	1	Rua da Prainha
Igreja São Francisco de Paula	1	Largo de São Francisco
Banco do Brasil	1	Rua da Alfândega, 9 [esq Candelária]
Igreja Santo Antônio dos Pobres	1	Rua dos Inválidos, s/n
Loja do Bernardo	1	Rua do Ouvidor, 80
Confeitaria Carceler (Hotel do Norte)	1	rua 1º de Março, 5 [Boulevard Carceler]
Capela Imperial	1	Largo do Paço
Teatro Lírico	1	Rua da Guarda Velha, 7
Cemitério dos Ingleses	1	Rua do Barão da Gambôa, 135 [Gamboa]
Cemitério São Fco Xavier (Freitas)	1	Praia de São Cristóvão [provável]
Convento da Ajuda	1	Rua da Ajuda esq rua do Passeio
Total	33	

Quadro 8. Ocorrências de pontos importantes/equipamentos urbanos.

Limites/Outros	Ocorrências
Praia do Flamengo	6
Praia Formosa	4
Praia de Botafogo	3
Saco do Alferes	2
Praia dos Lázarus	1
Praia Vermelha	1
Praia de São Cristóvão	1
Gamboa	1
Total	19

Quadro 9. Ocorrências de limites/outros.

APÊNDICE D – Levantamento das ocorrências de elementos urbanos em *Dom Casmurro*.

Logradouros - Percursos	Ocorrências
Rua de Matacavalos (Rua do Riachuelo – 1865)	22
Rua dos Inválidos	7
Rua do Catete	5
Passeio Público	4
Rua do Ouvidor	2
Rua dos Barbonos	2
Rua da Quitanda	2
Rua das Violas (Rua Teófilo Ottoni – 1869)	1
Rua do Senado	1
Rua dos Pescadores (Rua Visconde de Inhaúma – 1869)	1
Campo da Aclamação	1
Rua da Princesa	1
Praça da Glória (Largo do Machado)	1
Largo da Lapa	1
Total	51

Quadro 10. Ocorrências de logradouros.

Bairros	Ocorrências
Engenho Novo	9
Glória	9
Flamengo	9
Andaraí	6
Tijuca (Alto da)	3
Santa Teresa	1
Catumbi	1
Cidade Nova	1
Rio Comprido	1
Lapa	1
Total	41

Quadro 11. Ocorrências de bairros.

Ponto Importante - Equipamento Urbano	Ocorrências	Endereço
Seminário Episcopal de São José	5	Ladeira do Castelo em fr Rua dos Barbonos
Aljube	2	Rua da Prainha
Quartel dos Municipais Permanentes [dos Barbonos]	2	Rua dos Barbonos, s/n
Igreja da Candelária	2	Rua da Candelária s/n
Igreja Santo Antônio dos Pobres	2	Rua dos Inválidos, s/n
Forte Tamandaré da Laje	1	
Igreja Nossa Senhora da Glória	1	Morro da Glória s/n
Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro	1	Largo da Misericórdia jto à Igreja
Igreja de Santa Rita	1	Largo de Santa Rita s/n
Casa de Correção	1	Rua Nova do Conde, 229
Igreja Nossa Senhora do Carmo	1	Largo do Paço s/n
Igreja São Francisco de Paula	1	Largo de São Francisco s/n
Igreja de São Pedro	1	Rua de São Pedro s/n
Arcos da Lapa [Aqueduto da Carioca]	1	Lapa
Igreja de Nossa Senhora da Lapa do Desterro	1	Largo da Lapa s/n
Cemitério Permanente de São João Batista	1	Rua do Berquó (General Polidoro)
Capela Imperial	1	Largo do Paço s/n
Total	25	

Quadro 12. Ocorrências de pontos importantes/equipamentos urbanos.

Limites/Outros	Ocorrências
Praia da Glória	4
Praia do Flamengo	1
Corcovado	1
Total	6

Quadro 13. Ocorrências de limites/outros.