

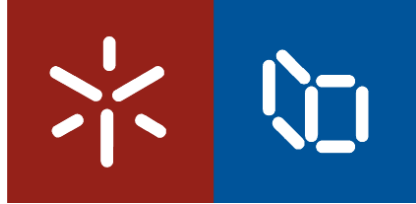
**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Isabel Maria de Bastos Peixoto Correia

**Arquitectura Doméstica na Ficção.  
«Eau et gaz à tous les étages»:  
Zola, Butor e Perec**

Junho de 2006



**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Isabel Maria de Bastos Peixoto Correia

**Arquitectura Doméstica na Ficção.  
«Eau et gaz à tous les étages»:  
Zola, Butor e Perec**

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação do

**Professora Doutora Maria Rosário Girão Ribeiro Santos**

Junho de 2006

### **Advertência**

De acordo com a legislação em vigor, não é permitida a reprodução, por qualquer meio mecânico ou electrónico, da totalidade ou de qualquer parte desta tese de Doutorado.

.....

## **Agradecimentos institucionais**

Esta tese foi realizada com o apoio do Ministério da Educação, que espero não ter desmerecido.

Agradeço à Senhora Professora Doutora Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, sem a qual nunca teria tido esta oportunidade. Por me ter orientado, ajudado e ensinado.

**Arquitectura Doméstica na ficção. «Eau et gaz à tous les étages»: Zola,  
Butor e Perec.**

**Resumo**

Esta tese aborda as representações da casa na ficção. Dado que elas provocam, muito frequentemente, uma impressão indelével no espírito do leitor, é quase irrelevante que se trate de casas vividas, de casas conhecidas ou de casas inventadas. Escrutinando os textos de dominante descritiva de várias obras, tentámos delimitar as funções que estes fragmentos desempenham na obra, as intenções que lhes subjazem e os efeitos que provocam no leitor. Da casa, *imago hominis*, passámos ao prédio. Numa primeira fase, encarámo-lo enquanto dispositivo visual, com consequências interessantes em vários domínios artísticos. Em seguida, transferimos o conceito para a literatura: o prédio pan-óptico permite visualizar tudo o que se passa em cada célula e justifica inúmeros trajectos e encontros. Em suma, concede ao narrador poderes demiúrgicos e transforma o leitor em voyeur. Em *Pot-Bouille* trata-se, ainda, de um dispositivo ingénuo, na medida em que o narrador zoliano se serve dele para tentar ‘curar’ uma sociedade que considera gravemente enferma. Tal não sucede em *Passage de Milan*: o narrador de Michel Butor dispõe as suas personagens neste espaço (quase) enclausurado e o leitor, a seu lado, observa a interacção dos habitantes do prédio e seus convidados. Em *La Vie Mode d’Emploi*, além do prédio (e das célebres “contraintes”), Georges Perec recorre a outro dispositivo visual que transforma em dispositivo literário: o quadro. Esta éfrase desmesurada representaria a existência do prédio e a vida dos seus habitantes.

De Zola a Perec, passando por Butor, o mecanismo criativo e literário que o prédio constitui afinou-se e complicou-se extraordinariamente, tendo-se transformado numa verdadeira *imago mundi*.

**Architecture Domestique dans la fiction. «Eau et gaz à tous les étages»:  
Zola, Butor et Perec.**

**Résumé**

Cette thèse aborde les représentations de la maison dans la fiction. Étant donné qu'elles provoquent, très fréquemment, une impression indélébile dans l'esprit du lecteur, peu importe s'il s'agit de maisons 'vécues', de maisons connues ou de maisons inventées. En examinant minutieusement les textes à dominante descriptive de plusieurs oeuvres, nous avons essayé de délimiter les fonctions que ces fragments jouent dans l'oeuvre, quelles sont leurs intentions sous-jacentes et quels sont les effets qu'ils provoquent chez le lecteur. De la maison, *imago hominis*, nous sommes passés à l'immeuble. D'abord, nous l'avons envisagé en tant que dispositif visuel, avec d'intéressantes retombées dans d'autres domaines artistiques. Ensuite, nous avons effectué un transfert dans le domaine de la littérature: l'immeuble *panopticon* permet de visualiser tout ce qui se passe dans chacune de ses cellules et justifie d'innombrables trajets et rencontres. En somme, il accorde au narrateur des pouvoirs démiurgiques et transforme le lecteur en voyeur. Dans *Pot-Bouille*, il s'agit encore d'un dispositif en quelque sorte naïf, dans la mesure où le narrateur zolien s'en sert pour essayer de 'guérir' une société qu'il croit gravement malade. Rien de tel dans *Passage de Milan*: le narrateur de Michel Butor enferme ses personnages dans cet espace (presque) clos et le lecteur, à ses côtés, observe l'interaction des habitants de l'immeuble et de leurs invités. Dans *La Vie Mode d'Emploi*, outre l'immeuble (et ses célèbres contraintes), Georges Perec a recours à un autre dispositif visuel qu'il transforme en dispositif littéraire: le tableau. Cette *ekphrasis* démesurée représenterait l'existence de l'immeuble et la vie de ses habitants.

De Zola à Perec, en passant par Butor, le déclencheur créatif et littéraire que l'immeuble constitue s'est épuré et est devenu incroyablement complexe, jusqu'à ce qu'il devienne une véritable *imago mundi*.

## Índice

Introdução.....	1-9
Capítulo I .....	10-106
Capítulo II .....	107-155
Capítulo III .....	156-277
Capítulo IV .....	278-342
Capítulo V .....	343-381
Conclusão .....	382-387
Lista das obras citadas.....	388-403
Índice onomástico 404.....	418

## Introdução

A palavra *casa*<sup>1</sup> é singularmente abrangente. Provém do latim *casa, casae* e tanto designa um edifício destinado à habitação, como a mobília e as alfaias necessárias a uma residência (montar ou trastejar<sup>2</sup> casa) e como, ainda, cada um dos compartimentos em que uma habitação é dividida (casa de banho, casa de jantar). Nestas três acepções, a palavra *casa* abarca elementos do mundo material que são menores do que ela ou cujas dimensões coincidem com as suas. Mas este vocábulo pode significar também as pessoas que nela habitam: os elementos de uma família, independentemente da sua extracção social; os membros de uma família nobre; uma linhagem monárquica. E pode aplicar-se aos assuntos domésticos, ao conjunto de negócios e ao rol de bens (móveis e imóveis) dessa mesma família, os quais ocupam um espaço maior do que o recinto da casa.

Na escrita egípcia, o mesmo signo hieroglífico significa *casa, cidade* ou *mãe*, como se estes três conceitos detivessem a mesma função<sup>3</sup>. Numa esfera completamente diferente, os astrólogos dividiam o céu em doze casas, correspondendo cada qual a cada um dos signos do Zodíaco. Por último, o antepositivo *cas-* permite a formação de palavras como *acasalar, acasalamento, acasalado*. Um dos seus sinónimos por extensão, *lar* (do latim *lar, lāris*), indica não só o local da cozinha onde se acende o fogo, mas também a pátria.

Em suma, *lar* e *casa* podem significar: uma alfaia doméstica, o local onde se acende o lume, um compartimento, o espaço onde se habita, um edifício, a vida doméstica, os elementos de uma família (e os seus servos), uma linhagem nobre, o pai, a mãe, a procriação, as propriedades, os negócios, a cidade, a pátria e o céu<sup>4</sup>. Não admira que duas palavras – dois conceitos – com um tal poder evocativo se tornem tão fascinantes. Na verdade, elas parecem conter uma parte significativa das preocupações humanas<sup>5</sup>. Mais do que mero abrigo contra as intempéries ou contra os animais selvagens<sup>6</sup>, a casa é a forma simultaneamente concreta e simbólica que alberga os sonhos do Homem (quer porque ele

---

<sup>1</sup> Todas estas acepções estão – salvo menção em contrário – atestadas em Houaiss, 2002, pp. 829-830 (*casa*) e em Houaiss, 2002, p. 2233 (*lar*). Procedemos, por questões de legibilidade, a alterações, razão pela qual não transcrevemos com aspas. Mas a paráfrase é difícil; por isso, assinalamos as incontornáveis similitudes entre este texto e as entradas que lhe servem de referência.

<sup>2</sup> Encontramos esta abonação em Camilo Castelo Branco, num excerto que oportunamente transcreveremos.

<sup>3</sup> Cf. Maillard; Christian, 1994, p. 9.

<sup>4</sup> Em *Manual de Pintura e Caligrafia* a letra final de “«Meu amor.»” é “ (...) o r feito casa, ou telheiro, ou dossel.” (Saramago, 1983, p. 307).

<sup>5</sup> François Vigouroux e Gilbert Durand estabelecem uma total homologia entre *homem* e *casa*, ao afirmarem: “[La maison] est le moi, avec son dedans et son dehors.” (Vigouroux, 1999, p. 175) e “Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos Dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcómico do corpo material e do corpo mental.” (Durand, 1980, p. 168).

<sup>6</sup> De acordo com Amos Rapoport (1972, p. 28), apesar da inclemência do clima, os Ona da Terra do Fogo e os aborígenes da Tasmânia não constroem casas.



os sonhe dentro da casa, quer porque ele sonhe a própria casa) e é frequentemente assimilada à sua identidade, constituindo, pois, uma *imago hominis*<sup>7</sup>, que é também uma poderosíssima *imago mundi*.

O estudo da casa não surge *ex novo* na literatura: a antiga retórica incluía-a na topografia<sup>8</sup>, a par da descrição de vales, de montanhas, de grutas, de jardins, “et j’en passe”. Mas os outros termos da enumeração de Fontanier sugerem que se trata da descrição do exterior da casa. Ora, neste trabalho, pretendemos tomar em consideração todas as suas componentes: arquitectura, decoração, móveis, objectos. Interessa-nos, por exemplo, comparar o discurso das personagens acerca da casa (afastando-nos, assim, da descrição pura) com a relação que, efectivamente<sup>9</sup>, elas entabulam com a morada. De facto, as aspirações implícitas ou explícitas relacionadas com a casa afiguram-se-nos um contributo que é, em determinadas economias narrativas, essencial para o retrato físico<sup>10</sup> e psicológico<sup>11</sup> das personagens. Esta afirmação aplica-se sem restrições a Émile Zola, com algumas restrições a Michel Butor e com muitas restrições a Georges Perec.

Na primeira fase da investigação, deparámos com alguns estudos que remetiam para a questão da representação da casa na literatura<sup>12</sup>. Tratava-se, todavia, de exegeses que não se aproximavam do que tínhamos em mente. Foi na sequência do estudo da obra de Philippe Hamon<sup>13</sup> que, de facto, o projecto começou a tomar forma. A abordagem que aqui propomos, sendo tributária do trabalho deste investigador, não se lhe compara, nem pela quantidade de informação, nem pela bibliografia consultada, nem pela complexidade, nem pela profundidade de análise. É uma filiação de algum modo epigónica, não apenas porque, cronologicamente, lhe sobrevém, mas também porque alguns mimetismos se afiguram inevitáveis. Talvez tenha sido, afinal, essa a motivação inconsciente da escolha do prédio como forma de representação da representação<sup>14</sup> arquitectónica na literatura. Hamon só incidentalmente se lhe refere, e em termos que nos suscitam algumas reservas:

---

<sup>7</sup> Na senda de Hölderlin, Heidegger (2003, pp. 170-193) afirma que “*Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre*” e que “(...) *habiter est le trait fondamental de l’être (Sein) en conformité duquel les mortels sont*”. Pela sua importância, que reputamos capital, esta citação será repetida ao longo do trabalho.

<sup>8</sup> “La *Topographie* est une description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu’un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc.” (Fontanier, 1977, p. 422, sublinhado da nossa responsabilidade).

<sup>9</sup> Temos sempre em mente as intenções do autor. Não nos esquecemos de que a vida das personagens é só a vida que para elas sonhou o seu criador. E temos a noção de que tudo o que dizemos é apenas uma interpretação, com os limites que se lhe reconhecem (Eco *dixit*).

<sup>10</sup> “La *Prosopographie* est une description qui a pour objet la figure, les corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l’extérieur, le maintien, le mouvement, d’un être animé, réel ou fictif, c’est-à-dire, de pure imagination” (Fontanier, 1977, p. 425).

<sup>11</sup> “L’*Ethopée* est une description qui a pour objet les moeurs, le caractère, les vices, les vertus, les talens (sic), les défauts, enfin les bonnes et les mauvaises qualités morales d’un personnage réel ou fictif.” (Fontanier, 1977, p. 427).

<sup>12</sup> Frank, 1979; Knapp, 1986; Rubiera, 1988; Chandler, 1991; Berthu-Courtivron, 1992; Peysson-Zeiss, 1998; Weatherhead, 2000; Parra Bañón, 2004.

<sup>13</sup> “Texte et architecture”; Hamon, 1981; Hamon, 1989; Hamon, 1991; Hamon, 2001.

<sup>14</sup> A redundância é, embora desagradável, voluntária.

“(…) *Pot-Bouille de Zola (1882) et La vie mode d’emploi de G. Pérec [sic] (1978)* romans dont les actions simultanées se passent entièrement aux divers étages et dans les divers appartements d’un même immeuble, paraissent (sic), dans certains de leurs thèmes (le puzzle chez Pérec, le fichier du vieux Vabre chez Zola), dans la distribution très fragmentée de leur intrigue, comme dans leur tendance à tourner au roman de «montage» et à dissoudre la notion même de héros, tributaires de ce choix «architectural» initial.”<sup>15</sup>

A nossa discordância prende-se com as questões da fragmentação da intriga e da dissolução do herói. Com efeito, como esperamos vir a demonstrar no capítulo consagrado a *Pot-Bouille*, consideramos a intriga deste romance zoliano extremamente bem arquitetada, de tal forma que, como veremos, certos efeitos de sentido se afiguram pouco subtis. A corroborar esta nossa convicção, reparar-se-á como a função mnemónica resulta tão clara a partir do estudo desta obra, o que prova que a intriga é, ao contrário do que afirma Hamon, bem entrecida e dotada de uma arquitetura rigorosa. E, embora de forma dissimulada, em *Pot-Bouille* há, efectivamente, um herói: o escritor.

Em Georges Pérec, a (efectiva) fragmentação da intriga é um efeito premeditado e advém do seu experimentalismo literário (este autor é um dos membros mais conhecidos do “Oulipo”, “Ouvroir de Littérature Potentielle”). Em suma, relativamente a *Pot-Bouille*, discordamos dos termos da primeira afirmação (embora tenhamos algumas dúvidas quanto à qualidade do resultado); no que respeita a *La Vie Mode d’Emploi*, concordamos com os seus termos (trata-se, mesmo, de uma questão constitutiva), mas consideramos que os resultados justificam os meios, sendo a obra perecquiana um excelente exemplo de desconstrutivismo textual que resulta num edifício de níveis de legibilidade notável<sup>16</sup>. Senão, faça-se a experiência de percorrer a obra de forma não linear, lendo, por exemplo, os textos consagrados a uma única célula, e constatar-se-á que a intriga não é tão fragmentada como à primeira vista poderia parecer.

A questão da dissolução dos heróis, sendo efectiva, também é relativa. Como teremos ocasião de reiterar na parte prática do trabalho, *Pot-Bouille* é um anti-falanstério, um exemplo de ‘más práticas’; daí que – à excepção do escritor que constitui uma “mise

---

Utilizaremos o vocábulo *prédio* na sua acepção de habitação multifamiliar de tipologia urbana, com vários pisos, ignorando assim outros significados, como os que lhe advém do étimo *praedium*, *ii* (propriedade, bens de raiz, terras). Cf. Houaiss, 2002, p. 2957.

<sup>15</sup> Hamon, 1989, p. 49. Dada a sua relevância para o nosso trabalho, esta citação será parcialmente repetida.

<sup>16</sup> Porque *La Vie Mode d’Emploi* pode ler-se a vários níveis. Para já, referir-nos-emos a uma recepção não complexa das histórias aí contadas. Na parte prática veremos que há uma estrutura profunda muito mais complexa do que a sua estrutura de superfície. Mas esta constatação é válida para qualquer obra artística, visto que o público em geral acede a determinados níveis de significação e o leitor especializado pode ter acesso a níveis mais profundos de análise.

em abyme” do próprio Zola – só haja anti-heróis<sup>17</sup>. *La Vie Mode d’Emploi* surge num contexto, numa corrente artística<sup>18</sup> e num autor em que a questão da centralidade do herói é anacrónica<sup>19</sup>. A nossa tese é a de que, tratando-se de uma obra de uma ambição avassaladora, que se impõe desde o título, em *La Vie Mode d’Emploi* tanto há heróis como anti-heróis e, até, não-heróis. Tal abundância implica uma proliferação de possíveis protagonistas, cujo percurso podemos seguir com maior facilidade se abandonarmos o modo canónico da leitura sucessiva e/ou linear. Basta-nos, como já dissemos, não ler a obra sequencialmente, página a página, ou seja, compulsar os textos relativos a uma das células habitacionais, ignorando os que lhe ficam de permeio; por exemplo, seguir a história de vida dos Altamont lendo o capítulo XIX da primeira parte, o capítulo XXV da segunda parte, o capítulo LXII da terceira parte, o capítulo LXIX da quarta parte e o capítulo LXXXVIII da quinta parte. Note-se que, para facilitar a tarefa do leitor (ou, mais provavelmente, para lhe propor um modo de leitura diferente do habitual), Perec insere, a seguir à menção a cada uma das células na “Table des Matières”<sup>20</sup>, o algarismo que indica a posição relativa de cada um dos fragmentos (assim, o capítulo XIX é o primeiro, o capítulo XXV o segundo, o capítulo LXII o terceiro, o capítulo LXIX o quarto e o capítulo LXXXVIII o quinto fragmento dedicado à célula dos Altamont). Para maior comodidade, o leitor curioso pode ainda socorrer-se do “Index”, tendo, assim, a certeza de que não lhe escapa nenhuma alusão ao herói ou anti-herói cuja história lhe interessa. Poder-se-ia, nesta sequência, admitir a hipótese teórica de *La Vie Mode d’Emploi* (romans e não roman, como se pode ler na folha de rosto) ser editado em folhetins, ou com uma ‘arrumação’ diferente<sup>21</sup>. Estas constatações, vindo ao encontro do que Philippe Hamon afirma no excerto acima transcrito (montagem das cenas e dissolução do herói, constatação que, a nosso ver, mereceria ser matizada), inscrevem a obra de Perec na vanguarda artística sua contemporânea, pois trata-se de uma obra aberta, tal como Umberto Eco a definiu<sup>22</sup>,

---

<sup>17</sup> Em “Éléments d’une poétique du roman au XX<sup>e</sup> siècle”, Belinda Cannonne (1993, p. 61) afirma que a personagem de Zola “(...) est comme en train de se dissoudre sous la pression de déterminations externes.”

<sup>18</sup> Georges Perec considera-se “(...) un produit de l’Oulipo. C’est-à-dire que mon existence d’écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j’ai connu l’Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d’écriture.” (Apud Magné, 2001, p. 52)

<sup>19</sup> Caso Philippe Hamon tivesse incluído Michel Butor neste paralelismo, as nossas discordâncias manter-se-iam.

As afirmações de Hamon relativamente a Perec contêm uma certa dose de exasperação, recordando-nos que, no capítulo XXXIV de *La Vie Mode d’Emploi*, a personagem Philippe Hémon (Cf. Perec, 1978, p. 636) é um dos juvenis autores de *La Piqûre Mystérieuse*, “roman feuilleton” (Cf. Perec, 1978, p. 657). Relembre-se a segunda das duas alusões directas a esta personagem: “Philippe Hémon a suggéré que, comme dans *Le Crime de l’Orient-Express*, ils soient tous coupables, mais les deux autres ont énergiquement refusé.” (Perec, 1978, p. 210).

<sup>20</sup> Perec, 1978, pp. 697-700.

<sup>21</sup> O que, obviamente, constituiria uma heresia e faria ruir o edifício literário que Perec laboriosamente construiu.

<sup>22</sup> Uma obra aberta tem, além da configuração que o autor lhe atribuiu, a “(...) possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.” (Eco, 1989, p. 68). De *La Vie Mode d’Emploi* pode ainda dizer-se que há um “(...) convite a fazer a obra com o autor (...) e que, estando “(...) fisicamente [concluída, é] contudo [aberta] a uma germinação

convocando de uma forma radical, simultaneamente séria e lúdica, o trabalho de leitura e de reconstituição de sentidos por parte do leitor. Matizemos, pois: se for essa a vontade do leitor, há heróis em *La Vie Mode d'Emploi*. Olivier Gratiolet é um bom exemplo. Assim, é possível ao leitor escolher, no “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage”<sup>23</sup>, a “Histoire de la famille Gratiolet”<sup>24</sup> ou a “Histoire du propriétaire qui jouait du fifre et écoutait la T.S.F.”<sup>25</sup> Pode seleccionar, na “(...) *longue cohorte des personnages [de Valène], avec leur histoire, leur passé, leurs légendes*”<sup>26</sup> que surge no crucial capítulo LI, o número 146: “L’ancien propriétaire rêvant de créer un vrai héros de roman”<sup>27</sup>. Pode ler os capítulos LVIII e LXXXII ou pode consultar no “Index” as páginas onde esta personagem é mencionada<sup>28</sup>. Se ler o capítulo XXI (para onde o “Index” o remete), pode constatar que a história desta família é escrita sob o signo de “Le Marquis de Carabas” de Charles Perrault<sup>29</sup>, ou seja, é uma história edificante, em que o herói luta contra a adversidade. E ainda pode confirmar nas “Repères”<sup>30</sup> os dados cronológicos que intuiu da leitura das histórias que gravitam em torno de Olivier Gratiolet. É significativo que este homem, descendente do antigo proprietário do prédio, acalente o seguinte sonho:

“(…) créer un héros de roman, un vrai héros: non pas un de ces Polonais obèses ne rêvant que d’andouille et d’extermination, mais un vrai paladin, un preux, un défenseur de la veuve et de l’orphelin, un redresseur de torts, un gentilhomme, un grand seigneur, un fin stratege, élégant, brave, riche et spirituel (...)”<sup>31</sup>.

O que é notável, e se deve à mestria de Georges Perec, é que Olivier Gratiolet corresponde ao herói que gostaria de criar<sup>32</sup>. Gratiolet sofre de uma forma de aporia, no

---

continua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no acto de percepção da totalidade dos estímulos.” (Eco, 1989, p. 91).

<sup>23</sup> Perec, 1978, pp. 691-695.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> Perec, 1978, pp. 568-573. Na verdade, este título refere-se ao bisavô de Olivier, mas é na sua sequência que sabemos qual é a vida do nosso herói no momento em que Valène se propõe pintá-lo (cf Perec, 1978, pp. 572-573).

<sup>26</sup> Perec, 1978, p. 292. Doravante, referir-nos-emos a esta parte do texto como “Sinopses”.

<sup>27</sup> Nosso sublinhado. Perec, 1978, p. 297.

<sup>28</sup> Perec, 1978, p. 633. Convenhamos que é o método mais fiável, no sentido em que há rigor na menção a qualquer personagem.

<sup>29</sup> Perec, 1978, p. 108.

<sup>30</sup> Perec, 1978, pp. 677-690.

<sup>31</sup> Perec, 1978, p. 347. Sublinhámos parte deste excerto para que a retoma da sinopse número 146 surja com mais clareza.

<sup>32</sup> Leiamos os fragmentos que confirmam o estatuto heróico de Olivier: 1. “(...) *des quatre [habitants] qui vivent encore aujourd’hui dans l’immeuble et qui étaient alors en âge de prendre parti, un seul s’engagea activement dans la Résistance, Olivier Gratiolet, qui fit marcher dans sa cave une imprimerie clandestine et qui garda pendant presque un an sous son lit, démontée, une mitrailleuse américaine qu’il avait transportée, en pièces détachées, dans un cabas à provisions.*” (Perec, 1978, p. 280). 2. “*Olivier passa le reste de la guerre [dans un appartement de l’immeuble de la rue Simon-Crubbellier], allant écouter dans la cave Des Français parler aux Français, et fabriquant et diffusant avec l’aide de Marthe et de François le bulletin de liaison de plusieurs groupes de résistance, une sorte de lettre quotidienne donnant des informations de Londres et des messages codés.*” (Perec, 1978, p. 280). 3. O capítulo LXIV (Perec, 1978, pp. 380-382) que, pela sua extensão, não transcrevemos, sendo quase inteiramente dedicado às actividades de Olivier como membro da Resistência, revela também o seu apagamento, no sentido em que ele é um herói na sombra: o oposto do herói galante que sonha criar (é extremamente interessante confrontar, por exemplo, o guarda-roupa do herói imaginado por Olivier, na página 347, com a forma como ele próprio se veste, na página 380).

sentido em que, tal como o quadro de Valène (*Passage de Milan*), a sua criatura permanece informe<sup>33</sup>.

Voltemos, porém, à questão do epigonismo, que atrás levantámos. Na verdade, escolher como objecto do nosso *corpus*<sup>34</sup> o prédio, escolher Michel Butor e Georges Perec (que se afastam da plêiade de autores maioritariamente Oitocentistas que Hamon elegeu) e estudar, ainda que de forma pouco sistemática, um *corpus* de textos literários portugueses, aos quais Hamon não teria, em princípio, acesso (quanto mais não fosse por questões linguísticas), significa que tentamos – pelo menos tentamos – não embaraçar o ‘pai’.

Mesmo com todas estas prevenções, com todas as cautelas para elaborar um trabalho original, que não se limitasse a seguir sendas abertas por outros, ainda nos estavam reservados alguns sobressaltos: já este trabalho ia avançado quando tomámos conhecimento do artigo de Anne-Claire Gignoux<sup>35</sup> que correlaciona *Pot-Bouille* com *Passage de Milan*. Episódios como este mesclam-se de alegria e de pânico. Alegria, porque uma ideia destas não terá parecido abstrusa, nem a uma reputada investigadora, nem ao corpo editorial dos *Cahiers Naturalistes*. Pânico, porque, se a análise fosse muito semelhante, talvez suscitasse dúvidas quanto à originalidade do tema, o qual tomou esta forma concreta, com estes autores, em 2001. Nesta e noutras situações, o alívio tem prevalecido, pois pessoas diferentes concretizam ideias semelhantes de formas dissemelhantes, como verificámos, também, relativamente à obra dirigida por Jorge Fernandes da Silveira, *Escrever a Casa Portuguesa*<sup>36</sup>. Das vinte e quatro comunicações<sup>37</sup> e da introdução a esta antologia surgiram novas ideias, novas sugestões de leitura – mas não a constatação de que a vinha estivesse vindimada. Na verdade, foi na diversidade de abordagens das colectâneas de comunicações em congressos<sup>38</sup> que encontrámos mais pistas interessantes<sup>39</sup>, mas não, ainda, a impressão de que o trabalho que tínhamos em curso carecesse de validade. Aliás, quando uma síntese comparativa se nos impôs – dada a amplitude dos capítulos dedicados aos três autores –, verificámos que cada obra tinha imprimido um ritmo (que resultou numa estrutura sequencial diferente) e uma exegese específicas à parte que lhe tinha sido consagrada. Assim, à medida que as ideias gerais do

<sup>33</sup> Gratiolet é o criador que nem um nome consegue atribuir à sua criatura (cf Perec, 1978, p. 347), Valène é o pintor que nem um quadro consegue pintar. O paradoxo, a que nos referiremos mais detidamente, é que Perec, *deus ex machina* narrativa, consegue gerar, escrevendo, o que as suas duas personagens são incapazes de criar.

<sup>34</sup> Começámos por considerar a casa [*“instrumento de análise da alma humana”*, segundo Bachelard (1998, p. 18)], porque julgamos que ela constitui um hiperónimo, de que *prédio* seria o hipónimo.

<sup>35</sup> Gignoux, 2000, pp. 127-144.

<sup>36</sup> Silveira, 1999.

<sup>37</sup> Não contabilizámos a parte “Casa de Poesia”, visto que circunscrevemos o *corpus* alargado e o *corpus* restrito ao domínio da prosa.

<sup>38</sup> Casari; Lorandi; Persi; Amaya, 1996; Gascoigne, 1997; Bertaud, 1999; Laurel, 2003; Richer, 2004; Levillain, 2005.

<sup>39</sup> Assinalamos ainda textos ‘desgarrados’, como por exemplo “La ville et la littérature” (Lanot, 2000) e “Tra architettura e letteratura. Il passato dell’apollide e il futuro del sonnambulo.” (Celant, 2004).

primeiro capítulo eram aplicadas às três obras em concreto, constatámos que o método de abordagem ia sofrendo mutações, para se adaptar à singularidade de cada uma delas – o que comprova que as taxinomias têm interesse organizativo, mnemónico e estruturante, mas que não devem ser aplicadas cegamente, sob pena de relegar para plano secundário aspectos capitais da hermenêutica textual. As obras contêm, em si mesmas, as suas chaves de leitura, o seu próprio sistema de indícios a que é imperioso estar atento – o que implica, às vezes, sabermos deixar para trás, sem remorsos, qualquer tipo de taxinomia.

Admitindo que nada do que é humano é alheio à literatura, um tema tão fértil tinha, forçosamente, de inspirar muitos escritores<sup>40</sup>. É por isso que, de cada vez que mencionamos a correlação arquitectura-literatura, os nossos interlocutores sugerem um ou mais livros que, a seu ver, são de leitura imprescindível. Dessas sugestões resultaram, por vezes, pistas preciosas. De outras vezes, lemos os livros que nos indicaram e ficámos desiludidos. A decepção não significa, porém, que a sugestão fosse errónea. Aquele leitor elaborou uma imagem mental altamente sugestiva, de forte impacto, que perdurou no seu espírito e de que nunca se esqueceu. Mas essa imagem pode ter sido criada a partir de elementos descritivos mínimos e, como tal, a obra tão solícita e encomiasticamente sugerida revelou-se irrelevante para o estudo que empreendemos.

O interesse que o controverso binómio literatura/arquitectura suscita constitui também o seu maior risco. É impossível abarcar todas as suas manifestações. É irrealista pretender, sequer, que as obras mais significativas para ilustrar esta correlação são as que seleccionámos para este trabalho. Mas este não é o único risco: há mais, muitos mais. Por exemplo, o risco de encontrar pontos de convergência entre artes tão diferentes entre si. Os especialistas de qualquer uma das artes análogas indignar-se-ão, e terão certamente bons motivos para tal, com a superficialidade com que abordámos a área de especialização que melhor conhecem. O risco de comparar o incomparável: a questão – delicadíssima, por si só merecedora de um trabalho à parte – da *écfrase*; o risco de tratar a descrição, a qual exigiria, igualmente, um estudo aprofundado; o risco de admitir, não a descrição impoluta, mas a impureza que os textos de dominante descritiva implicam<sup>41</sup>; o risco de aflorar a mimese, sem enveredar pelas inúmeras teorias que a ela, e só a ela, se consagraram; o risco de ousar pisar nos terrenos do espaço do romance, sem nos adentrarmos por essa linha de

---

<sup>40</sup> Aliás, de acordo com François Vigouroux (1999, p. 165), “(...) *seule la littérature peut rendre compte de la fonction de la maison dans ce qu'elle a de plus symbolique et de plus transcendant.*”

<sup>41</sup> O termo *descrição* é redutor, visto que nos referiremos também ao discurso das personagens. Doravante, sempre que necessário, recorreremos à expressão “textos de dominante descritiva”, que tomamos de empréstimo a Philippe Hamon – o qual, por sua vez, se inspirou em Jakobson e nos formalistas russos (Hamon, 1981, p. 5, p. 105, p. 159; 1991, p. 5).

investigação<sup>42</sup>; o risco de aludir ao romance casa-de-família sem encetar uma pesquisa à parte; o risco – de entre todos o mais melindroso – de sugerir, no vastíssimo campo da teoria literária, um conjunto de efeitos e de funções subjacentes aos textos de dominante descritiva<sup>43</sup>; o risco de não delimitar um período literário, um movimento ou escola específicos, um autor, uma língua, deixando-nos guiar pelas afinidades electivas (as nossas, as dos críticos que lemos, as dos amigos com quem falámos), pelas leituras sedimentadas, pelos títulos; o risco de permitir que conceitos exógenos à metalinguagem crítica contaminassem a leitura: a proxémia, os objectos-semáforo, os espaços “sociopètes”, as características pan-ópticas, as heterotopias; o risco, enfim, de, apesar das numerosas circum-navegações, dos inúmeros circunlóquios, das infindáveis precisões<sup>44</sup>, confundirmos a realidade sócio-histórica com os seus efeitos na ficção.

O *corpus* escolhido para este trabalho também nos levou a correr riscos: para não abandonar a ideia chave, cometemos a irresponsabilidade de escolher três autores, tendo plena consciência da impossibilidade de ler e conhecer toda a bibliografia que cada um deles suscitou. E ainda não nos referimos a esse outro risco, também este escusado, mas que assumimos pelo muito prazer que nos deu: a inserção de um capítulo intermédio onde operámos a transição da casa para o prédio – o que poderia ter sido feito no final do capítulo I – e onde nos permitimos ultrapassar o domínio exclusivo da literatura, alargando a correlação [representação da forma arquitectónica casa/prédio] a outras artes<sup>45</sup>, ainda que a traço grosso.

Seria de esperar que, nos três capítulos que constituem a parte prática do trabalho, nos dedicássemos a obras em que a casa fosse o tema congregador. Todavia, não foi essa a opção escolhida. A nosso ver, entre casa e prédio não há ruptura conceptual. A casa é do homem, o prédio é dos homens. Há mais homens que habitam em habitações multifamiliares do que homens que habitam em casas individuais. Quando um homem habita num prédio, essa é a sua casa (embora possa não ser a sua morada onírica<sup>46</sup>). Desse ponto de vista, *prédio* seria, pois, um substantivo colectivo susceptível de significar

---

<sup>42</sup> E sem nos adentrarmos pelo conceito de “*cronótopo*” (“*Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par «temps-espace»: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature.*”, Bakhtine, 1978, p. 237), quando, por vezes, interrelacionamos espaço e tempo.

<sup>43</sup> Apesar da sua utilidade evidente, as taxinomias são também altamente redutoras. Têm um óbvio interesse demonstrativo e didáctico, mas é difícil resistir à tentação de vergar a realidade ao molde em que a queremos verter. E, para demonstrarmos o nosso ponto de vista, somos, às vezes, obrigados a “retalhar” o texto literário de forma artificial e, até, herética. É uma subespécie moderna da colectânea de “*morceaux choisis*”, com todos os defeitos que, muito pertinentemente, se lhes apontavam.

<sup>44</sup> Não têm conta as vezes em que nos sentimos obrigados a precisar que nos referíamos a casas ou a seres ‘de papel’.

<sup>45</sup> Neste ponto em particular, o trabalho cede à tentação dos estudos culturais.

<sup>46</sup> Mas também pode sê-lo. Os três prédios lisboetas onde o protagonista do *bildungsroman* que *A Escola do Paraíso* de José Rodrigues Miguéis constitui passa a sua infância (sobretudo o primeiro, curiosamente situado na rua do Paraíso) constituem, para ele, casas de sonhos. Leia-se, a propósito, Ribeiro (1998).

“conjunto de homens”. E essa poderia ser, a nosso ver, uma boa definição para *imago mundi*: uma *imago mundi* menos consensual, menos fundadora. Às vezes, até, desprezada e rechaçada. Mas não deixa de o ser, e até talvez de uma forma mais directa, mais (passem a tautologia e a impropriedade) visual.

O *corpus* impôs-se, pois, por si. A estrutura geradora de *Pot-Bouille* (Émile Zola), de *Passage de Milan* (Michel Butor) e de *La Vie Mode d'Emploi* (Georges Perec) é, precisamente, o prédio, que confere às três obras um tom unitário (embora a concepção de escrita e o contexto literário de cada um dos autores sejam completamente diversos).

Eis, pois, delineados os traços gerais deste trabalho. Uma tese que se ocupa de um espaço intersticial, nem bem literatura, nem bem arquitectura. E, seja qual for o prisma, obra de amador.



## I

Neste capítulo questionamo-nos acerca das funções que os textos de dominante descritiva versando sobre a casa podem desempenhar no texto literário. Propomos nove funções: informativa, de ambiência, mnemónica, de revelação, estética, indicial, de verosimilhança, histórica, metalinguística<sup>47</sup>. Estas funções podem coexistir num mesmo texto. Mais raras, umas, mais frequentes, outras, elas são secundadas por determinados efeitos (de reforço, satírico, dilatatório e de prazer), os quais não estão adstritos a uma função em particular. À função de revelação subjazem, por vezes, três intenções (delatória, profiláctica e prescritiva).

Consideremos, numa primeira etapa, a função informativa. Trata-se de uma função transversal, que se desdobra noutras funções mais específicas ou que as contamina e da qual se encontram, por conseguinte, muitos mais exemplos. A descrição de casa, normalmente associada à categoria *espaço*, é explicitamente incluída na figura de retórica denominada topografia<sup>48</sup>. Todavia, é nossa convicção de que ela não se esgota nessa categoria, antes adquire a sua plena significação como complemento e, por vezes, como componente capital da caracterização de personagem<sup>49</sup>, cujo retrato físico e psicológico prolonga. Com efeito, a personagem é mais completamente inferida quando no romance se lê a descrição da casa onde vive, cujas particularidades são, regra geral, imputáveis aos seus gostos, decorrendo do perfil psicológico<sup>50</sup> que o autor para ela concebeu<sup>51</sup>.

Há certas descrições que resultam de fobias das personagens. É o caso das personagens voluntariamente enclausuradas (agorafóbicas), de que o narrador proustiano é exemplo paradigmático<sup>52</sup>, de Emily, personagem de *Casas Assombradas*<sup>53</sup>, de Astérior (“O labirinto”), cuja condição não-humana só gradualmente se revela<sup>54</sup>, ou dos narradores

---

<sup>47</sup> E, ainda, uma proto-função narrativa.

<sup>48</sup> Cf. Introdução.

<sup>49</sup> “*Décrire les meubles, les objets, c’est une façon de décrire les personnages, indispensable: il y a des choses que l’on ne peut pas faire sentir ou comprendre que si l’on met sous l’oeil du lecteur le décor et les accessoires des actions.*” diz Michel Butor em “Philosophie de l’Ameublement” (1964b, p. 55).

<sup>50</sup> Em certos casos, estabelece-se uma homologia entre casa e personagem. Quando conhece Madeleine, Guillaume de Viargue pensa: “*J’ai un gîte où je me suis réfugié pour la vie.*” (Zola, 1999, p. 141). A sua previsão só não se realiza por força das suas fobias, aliadas a um pernicioso conjunto de circunstâncias (que, a não ocorrer, destituiriam o romance da sua trama).

Em *Howards End*, Mrs. Wilcox é o *genius loci* da casa: “*She seemed to belong not to the young people and their motor, but to the house, and to the tree that overshadowed it.*” (Cf. Forster, 2000, p. 36). Para uma definição do significado da expressão *genius loci* e do conceito de “espaço existencial”, leia-se Norberg-Schulz, 1981.

<sup>51</sup> Gilbert Durand afirma “*A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. Balzac sabe-o bem ao começar os seus romances pela descrição minuciosa da casa Grandet, da do Chat qui pelote ou da pensão Vauquer.*” (1980, p. 168).

<sup>52</sup> “[Gilberte] me ferait plaisir de profiter de la présence de Françoise pour aller acheter aux Trois-Quartiers (ce magasin étant plus petit m’inquiétait moins que le Bon Marché) la guimpe de tulle blanc dont elle avait besoin.” (VI-1, 208).

<sup>53</sup> Tillman, 1996.

<sup>54</sup> Cf. Borges, 1998, p. 589 (trad. Flávio José Cardoso). O Minotauro refere-se por diversas vezes ao labirinto como sendo a sua casa.

de *La Salle de Bain*<sup>55</sup> e de *Un Homme qui Dort*<sup>56</sup>. A genealogia destas personagens entronca numa figura histórica, Xavier de Maistre, cujo livro, *Voyage autour de ma chambre*<sup>57</sup>, redonda no elogio do confinamento<sup>58</sup>. Todavia, isolamento não se confunde, nesta obra, com agorafobia – nem mesmo com claustrofilia –, visto que o percurso que Xavier de Maistre empreende através do quarto vai sendo pretexto para numerosas (e imaginárias) surtidas pelo exterior. Os objectos evocam, frequentemente, situações que extrapolam os muros do quarto e nos levam para fora. Assim, a experiência de encerramento do narrador (quarenta e dois capítulos correspondendo a quarenta e dois dias) é apenas um pretexto textual que evoca o episódio biográfico (o aprisionamento de Xavier de Maistre durante igual lapso de tempo), demonstrando que a clausura do corpo não representa um entrave para a libertação do espírito.

Há personagens que, padecendo de fobias que as levam a ter comportamentos estranhos, têm dificuldade em manter-se dentro dos limites da casa (claustrofóbicas<sup>59</sup>). Hercule Poirot, o detective de Agatha Christie, sofre de assimetrifobia, assim se explicando a sua atitude quando, ao entrar em ambientes estranhos, logo desloca qualquer objecto que não obedeça a padrões de simetria. Em *Os Maias*, Maria Eduarda é acometida por uma variante mais benigna desse distúrbio, o qual, aliás, parece encantar Carlos:

“Conversando, ainda de pé, ela dava aqui e além um arranjo melhor a um livro, ou ia mover uma cadeira que não estava no seu alinhamento; tinha o hábito inquieto de recompor constantemente a simetria das coisas; – e, maquinalmente, ao passar sacudia a superfície de móveis já perfeitamente espanejados com as magníficas rendas do seu lenço.”<sup>60</sup>

A patologia apelidada *domatofobia* (ou *ecofobia*, ou ainda *oikofobia*) consiste no medo de casas ou de estar dentro de casa. Já para não mencionar a *koinofobia*, o medo de quartos, ou a *nostofobia*, o medo de voltar a casa<sup>61</sup>. Em *Madeleine Féral*<sup>62</sup>, Zola encena

<sup>55</sup> Cf. Toussaint, 1985. No ensaio “De Descartes à Rothko: la clôture dans l’espace romanesque de J.-Ph. Toussaint”, Pascale McGarry (1997, p. 147) refere-se à *claustrofilia* do narrador de *La Salle de Bain* e afirma que esta característica “par mimétisme bloque le texte: le narrateur se refuse longtemps à sortir de la salle de bain, mais le lecteur, lui, ne s’en sort pas puisque le texte s’est immobilisé, figé (...)” (McGarry, p. 147). Dada a profissão do narrador, podemos pensar que este ilustra a tese de Paul Virilio em *A Inércia Polar*, segundo a qual a sociedade contemporânea tende ao imobilismo, à esfera da casa ou, mais redutor ainda, ao lugar do assento.

<sup>56</sup> Perec, 1967. Note-se que estas personagens *tendem* intermitentemente para a claustrofilia.

<sup>57</sup> Daniel Sangsue resolve a dificuldade taxonómica que a obra representa classificando-a como “récit excentrique” (*Un Maistre*, 2003, p. 33). Belinda Cannone, em “Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf” (Levillain, 2005 : 41-52) afirma, perifrasticamente: “(...) l’oeuvre de de Maistre (sic), tout en relevant bien de ce qu’aujourd’hui nous appelons fiction, inclut une bonne part de réflexion, ce qui est tout à fait dans l’esprit des oeuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque où la prose, notamment, est moins cloisonnée en genres.” (Levillain, 2005 : 41).

<sup>58</sup> Embora, de acordo com Gilbert Durand, haja em Maistre uma “double image obsédante de la pérégrination et de la claustrophilie” (Cf. “Le voyage et la chambre dans l’oeuvre de Xavier de Maistre, *Romantisme*, 4, 1972, p. 77, apud Maistre, 2003, p. 18).

<sup>59</sup> Um raro – e duvidoso – elogio à arquitectura modernista encontra-se em *Middlesex*: “Tessie [Stephanides] never stopped complaining about the lack of closet space and the impractical layout, but gradually, thanks to a touch of claustrophobia, she grew to appreciate Middlesex’s glass walls.” (Eugenides, 2003, p. 260).

<sup>60</sup> Queirós, s. d., p. 366.

<sup>61</sup> Manoir, personagem de *La Faculté des Songes* (Châteaureynaud, 1982, p. 92), tem um acesso temporário desta fobia, em virtude “(...) de l’emprise absolue de sa «crophobie» sur sa vie onirique”.

<sup>62</sup> Zola, 1999.

duas falsas crenças<sup>63</sup>, uma do domínio da fisiologia, a outra do domínio da casa. Nesta obra, a relação entre Guillaume e a sua futura mulher é condenada, desde o início, pelo facto de Madeleine não ser virgem e de já ter partilhado com o seu primeiro amante<sup>64</sup> o tálamo onde vai pernoitar com Guillaume. Madeleine apercebe-se do melindre desta situação, a que se seguirão outras de teor semelhante. Mas, sendo caracterizada como uma mulher forte, consegue ultrapassá-las – pelo menos durante alguns anos. Madeleine Férat é, pelas suas convicções, pelo seu modo de vida, pela insistência em prover ela própria às suas necessidades (patente em vários passos da obra), uma mulher emancipada “avant la lettre”. O seu avanço em relação à época é, por assim dizer, ‘retardado’ pela fragilidade psíquica do marido, bem como pelos preconceitos e falsas crenças do narrador que a cria. É possível que o modelo de Madeleine seja a própria Alexandrine Melay, futura Mme Zola, o que explica que as vicissitudes pelas quais o narrador a faz passar sejam tão credíveis e pungentes<sup>65</sup>. A independência de Madeleine é bem perceptível na sua relação com a casa: antes de se casar com Guillaume, após um período de concubinação, em Paris, a jovem instala-se em “La Source”, uma casa de quinta próxima de “la Noiraude”.

*“Madeleine ne s’était pas trompée: elle devait être heureuse dans ce coin perdu. (...) Ce qui la charmait, c’était d’être enfin chez elle. Elle disait: «Ma maison, ma chambre», avec une joie enfantine; elle faisait la ménagère, calculait le prix des plats qu’elle mangeait, s’inquiétait de la hausse des oeufs et du beurre. Jamais Guillaume ne la rendait si contente que les jours où il acceptait ses invitations à dîner; ces jours-là elle lui défendait d’apporter même des fruits de la Noiraude, elle voulait prendre à sa charge tous les frais, elle était ravie de ne plus recevoir et de donner à son tour. Elle put dès lors aimer son amant d’égal à égal, d’une affection libre. (...)”*<sup>66</sup>

A emancipação económica trará paridade ao casal, o que se traduz numa relação mais equilibrada<sup>67</sup>. Conclui-se, pois, que a tese de Virginia Woolf em “A room of one’s own”, além de se aplicar à produção literária feminina, tem sérias implicações nas formas de conjugalidade, na gestão dos afectos e até na prevenção da violência doméstica, como podemos observar no passo de *Madeleine Férat* que a seguir transcrevemos:

*“Guillaume fut surpris et charmé de découvrir ainsi dans Madeleine une femme qu’il ne connaissait point. Jusqu’à ce jour, elle avait été sa maîtresse; elle devint son*

---

<sup>63</sup> E, até certo ponto, dá credibilidade.

<sup>64</sup> O melhor amigo de Guillaume, Jacques Berthier.

<sup>65</sup> Cf. Henri Mitterand, prefácio de *Madeleine Férat* (Zola, 1999, p. 13).

<sup>66</sup> Zola, 1999, p. 133.

<sup>67</sup> Em *Os Maias*, Maria Eduarda tem os mesmos pruridos: “(...) Tive medo que o teu amor mudasse, que fosse de outro modo... Via-te já a tratar-me sem respeito. Via-te a entrar por aí dentro de chapéu na cabeça, a perder a afeição à pequena, a querer pagar as despesas da casa...” (Queirós, s. d., p. 500).

*amante. C'est-à-dire que, jusqu'à ce jour, il l'avait aimée chez lui, et que, dès lors, il alla l'aimer chez elle. Cette différence décida de leur bonheur. A son insu, il était moins libre dans la petite maison de Véteuil que dans le pavillon de la rue de Boulogne; il ne se sentait pas maître du logis, il se montrait plus reconnaissant des baisers que Madeleine lui laissait prendre. Leur liaison avait moins de brutalité; il éprouvait une sorte de gêne délicate qui doublait ses plaisirs, en leur donnant un charme nouveau et délicat. Son esprit, porté aux affections respectueuses, goûtait d'une façon exquise les nuances de leur nouvelle situation. Il lui plaisait de pénétrer chez une femme en amant librement choisi (...)"<sup>68</sup>.*

A heroína de Zola, tal como as heroínas de Edith Wharton, aparece ao leitor dos nossos dias como 'avançada' em relação à sua época: o seu comportamento, as suas atitudes e opções de vida não suscitarão hoje (tanto) escândalo. A forma como Madeleine Férat assume o seu estilo de vida, patente na relação com a casa, está nos antípodas de Maria de Nazaré, a futura doida do Candal<sup>69</sup>, personagem de reduzido relevo, cuja única função é dar à luz o filho de Marcos Freire – a quem, aliás, trata por “senhor”.

Falávamos, porém, de koinofobia: com efeito, Guillaume e Madeleine vão sofrer dois acessos deste distúrbio. Da primeira vez que, por força da intempérie, pernoitam juntos, Madeleine trai-se, confessando indirectamente a Guillaume (já por demais suspcioso) que conhece o quarto:

*“Guillaume voulut fermer les volets et y travailla longtemps sans pouvoir y parvenir; un obstacle devait exister quelque part.*

*«Il y a un crochet en haut», dit Madeleine malgré elle.*

*Guillaume la regarda en face, d'un mouvement instinctif. Ils devinrent très pâles l'un et l'autre. Tous deux souffrirent de cet aveu involontaire: la jeune femme connaissait le crochet, elle avait dormi dans cette chambre.”<sup>70</sup>*

O segundo acesso dá-se quando, fugindo de Jacques Berthier, Guillaume e Madeleine se acolhem num quarto de hotel – espaço escolhido pela sua impessoalidade<sup>71</sup> –, precisamente aquele onde Madeleine e Berthier haviam passado uma longa temporada, por

<sup>68</sup> Zola, 1999, pp. 133-134.

<sup>69</sup> Veja-se a obra homónima de Camilo Castelo Branco (Porto, 2003a). Já Augusta, a costureira que se tornará baronesa de Amares em *Onde está a Felicidade?*, conserva “(...) uma espécie de soberba no infortúnio” (2003b, p. 282).

<sup>70</sup> Zola, 1999, pp. 49-50.

<sup>71</sup> “Depuis hier, je [Guillaume] rêvais de nous exiler ainsi, de nous mettre hors du monde. Cette chambre est triste, mais elle a pour nous un grand charme: elle ne nous parle que de l'heure présente, elle nous calme de son vide et de sa banalité. Je m'applaudis d'avoir eu l'idée de nous arrêter en chemin.” (Zola, 1999, p. 243). Curiosamente, em *Os Maias*, Carlos define da seguinte forma as ligações que antecederam o seu relacionamento com Maria Eduarda: “- Até é uma profanação falar de «amor» quando se trata dessas coisas de acaso – murmurou Carlos. São quartos de estalagem onde se dorme uma vez...” (Queirós, s. d., p. 468). Assim, o quarto de hotel é desprovido do “génie du lieu” que preside ao lar e simboliza, em ambas as obras, a descartabilidade e o anonimato. Para Carlos, a mulher amada é o lar, as mulheres de ocasião são quartos de hotel. E essa é uma das obsessões que afligem Guillaume: o facto de, na sua mente, associar Madeleine a quartos de hotel.

imposição de uma doença da jovem. Apesar de não se aperceber inicialmente do lugar onde está, ela é de imediato reconhecida pelo empregado, o qual, maliciosamente, atribui a Guillaume o quarto que Madeleine e Jacques tinham ocupado. É aí que um objecto raro, a “pendule de verre filé”, produz o fatal reconhecimento<sup>72</sup>. Entretanto, Jacques – que se hospedara no mesmo hotel – vai ter com Madeleine. Embora a propensão da jovem para o equilíbrio seja notável<sup>73</sup>, o encontro com Jacques fá-la perder o auto-domínio. Por isso, descreve ao marido todas as recordações que guardou daquele quarto: as oito gravuras de Pyrame e Thisbé, as cortinas de “mousseline”, as vistas da janela, a cama. Madeleine, não se limitando a descrever os objectos de forma neutral, conta a Guillaume o que fez com Jacques, culminando a narrativa num comentário ao “leito de Procusto” (que simboliza a partilha da mulher): “*J’étais déjà forte, Jacques n’était pas mince, et le lit nous paraissait bien étroit...*”<sup>74</sup>. Esta descrição transgressora da vivência a dois do casal que Madeleine formou com Jacques não constitui, porém, o clímax da perda de controlo por parte da jovem. Numa reminiscência que transcende a sexualidade e cujo efeito será, por conseguinte, mais devastador para Guillaume e para a relação conjugal, Madeleine faz-lhe a seguinte revelação:

*“Attends, attends, murmura-t-elle, je dois avoir écrit quelque chose là... C’était la veille de notre départ, Jacques lisait, et je m’ennuyais à penser toute seule. Alors j’ai trempé le bout de mon petit doigt dans un encrier qui était devant moi, j’ai écrit quelque chose sur le bois... Oh! Je vais trouver, c’était bien marqué, ça n’a pas pu s’effacer...”*

*(...) «Je le savais bien, dit-elle. Tiens, lis: J’aime Jacques.»*<sup>75</sup>

Madeleine, tal como Catherine em *Wuthering Heights*<sup>76</sup>, grava no mobiliário do quarto uma inscrição cuja materialidade impede que alguém a ponha em causa. De certa forma, o carácter concreto destas inscrições faz com que um estado psíquico e emocional passado se inscreva no presente, num fenómeno semelhante ao da anamnese, mas susceptível de ser partilhado com outrem: neste caso, a pessoa que, possivelmente, mais gostaria de olvidar que a sua mulher teve um passado. Mas Zola vai ainda mais longe na sua obsessão em provar que a vida amorosa pretérita de uma mulher fica para sempre

---

<sup>72</sup> Em *A Doida do Candal* produz-se um fenómeno inverso, pois Maria da Nazaré é propositadamente conduzida à casa do Candal, a conselho dos alienistas, para recobrar a razão. E, embora o propósito inicial seja gorado, ele é pretexto para uma descrição dos jardins da casa (Castelo Branco, 2003a, p. 166).

<sup>73</sup> Quando Guillaume sonha com horizontes longínquos, Madeleine diz-lhe: “(...) *nous ne pouvons pas aller habiter tes châteaux en Espagne, mon cher poète, lui répondit-elle. Le bonheur doit être en nous, il est inutile de nous en remettre au hasard pour le trouver. (...) A présent, nous serons heureux partout... Je défie le malheur... Je ne sais quel frisson m’avait prise sur la route.*” (Zola, 1999, pp. 252-253).

<sup>74</sup> Zola, 1999, p. 282.

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> “*The ledge, where I placed my candle (...) was covered with writing scratched on the paint. This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small – Catherine Earnshaw, here and there varied to Catherine Heathcliff, and then again to Catherine Linton.*” (Brontë, 2002, p. 31).

inscrita nela: não apenas nos compartimentos, nos objectos em que toca, nas inscrições que faz, mas também na sua forma de ser<sup>77</sup>.

A tese de Zola – que se apoia em estudos médicos já fortemente contestados em 1868 – adquire uma proporção exorbitante com o “motif de l’imprégnation”<sup>78</sup>. Assim, quando Guillaume afirma que a filha se parece com Jacques e acusa Madeleine de ter pensado no primeiro amante no momento em que Lucie tinha sido concebida, o narrador ‘defende’ Madeleine das acusações de Guillaume com uma explicação igualmente fantasista: “*L’idée que la ressemblance de Lucie avec le premier amant de sa mère était un cas assez fréquent, ne pouvait lui venir, en un pareil moment d’angoisse.*”<sup>79</sup> O que é curioso é que a trama do romance permaneceria hoje inatacável caso estas explicações “científicas” fossem rasuradas em proveito de uma explicação psicológica, psiquiátrica ou psicanalítica. Assim, a ideia dos “intérieurs impressionnables”<sup>80</sup> (fisiológicos e arquitectónicos) corresponde a um pensamento mágico, animista, supersticioso e primitivo – “pero que los hay, los hay”... Aliás, a própria obra alude a esse percurso (ou falha, ou fraqueza) do pensamento que, mercê de certas circunstâncias, evolui (ou involui) no sentido da irracionalidade, ao apresentar-nos uma heroína racional, positiva e optimista que, perante múltiplos reveses (a instabilidade psíquica do marido, as recorrentes coincidências com Jacques Berthier e as ameaças apocalípticas de Geneviève), “(...) *finit par devenir superstitieuse, elle qui n’avait pu se faire une croyance.*”<sup>81</sup> Guillaume e Madeleine também padecem de nostofobia. Assim, o casal é sucessivamente rechaçado

---

<sup>77</sup> “*Il ne rêvait pas. En effet, Madeleine avait, par moments, des airs de ressemblance avec Jacques. Autrefois, partageant la vie du jeune homme, vivant dans son contact, elle s’était laissée aller à avoir ses goûts, ses façons d’être. Pendant une année, elle avait reçu de lui une sorte d’éducation physique qui la formait à son image (...). Ce penchant à l’imitation, qui donne à toute femme, au bout de quelque temps, une parenté de manières avec l’homme dans les bras duquel elle vit, la mena à jusqu’à modifier certains de ces traits, jusqu’à prendre l’expression habituelle du visage de Jacques. C’était là, d’ailleurs, une conséquence des fatalités physiologiques qui la liaient à lui: tandis qu’il mûrissait sa virginité, qu’il la faisait sienne pour la vie, il dégageait de la vierge une femme, marquait cette femme à son empreinte.*” (Zola, 1999, p. 307).

<sup>78</sup> A expressão é utilizada por Henri Mitterrand (in Zola, 1999, pp. 9-11 e Mitterrand, 1999, pp. 618-622).

<sup>79</sup> Zola, 1999, p. 223.

<sup>80</sup> Desta feita, tomamos a expressão de empréstimo a Philippe Hamon (2001, p. 107 e pp. 213-219). A leitura de *Madeleine Féral*, que interpretamos de um ponto de vista obviamente pessoal, sobreveio na sequência da obra de Philippe Hamon.

A personagem que dorme na cama do ser amado ou almejado para se ‘embeber’ dele tem uma ocorrência peculiar na obra de José Saramago: “*Uma noite fiquei a dormir na tua cama, disse [Isaura].*” (2000, p. 342). Em *Todos os Nomes*, o Sr. José, depois de uma longa demanda, consegue finalmente penetrar no apartamento da professora de Matemática e perscruta-o em busca dos vestígios materiais da vida da mulher (1997, pp. 269-273). Embora lhe ocorra deitar-se na cama dela, não o faz. Mas faz algo equivalente: “*Sentia que o seu corpo se acomodava à concavidade suave do estofado e das molas do sofá deixada por outro corpo.*” (1997, p. 271); “*(...) ao cheiro que despandiam [os vestidos] poderia chamar-se cheiro de ausência (...)*” (1997, p. 273).

Será talvez curial referir que não são apenas os interiores que se impregnam com as vivências dos seus ocupantes. Em *A Escola do Paraíso*, Gabriel assiste ao desfile de combatentes republicanos, entre os quais se encontrava um vizinho, o sr. Roque. A dado passo, “*(...) todas as caras dos combatentes se viraram para cima, de barba crescida, sorrindo, felizes. Aquele olhar ficou preso à fachada, tornou o prédio memorável.*” (Miguéis, 1995, p. 335).

<sup>81</sup> Zola, 1999, p. 292. Repare-se que a tese das paredes impregnadas pelos desgostos domésticos também é defendida por Vilaça, o procurador de *Os Maias* (Queirós, s.d., p. 7), embora contraditada por Afonso: “*(...) enquanto a lendas e agouros, bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol.*” (idem). Em “*Jardin, maison, opéra*”, Julien Károlyi (1997) afirma que o facto de, em *Le Fils du Concierge de l’Opéra* e em *La Faculté des Songes*, haver uma “*(...) valorisation du monde tel qu’il est perçu instinctivement, du Lebenswelt, à l’encontre du monde décrit par la science [cela] ne veut pas dire que ces oeuvres s’inscrivent naïvement “contre” la science, mais plutôt qu’elles constituent une célébration de l’enchantement nécessaire de la condition humaine.*” (Károlyi, 1997, p. 150. Consulte-se também Károlyi, 1997, p. 158 e 159). Parece, pois, evidente que, quer a casa literária transmita terror, quer veicule encantamento, esse é o efeito de uma percepção que o autor pretende transmitir ao leitor, independente dos conhecimentos científicos que ambos possuam.

pelas más recordações dos lares-refúgios que vai fabricando<sup>82</sup>. Desde o quarto onde consumam pela primeira vez a sua união, passando pela moradia da “rue” de Boulogne que Madeleine detestava, por sentir que se vendia; quedando-se em “La Source” (*locus amoenus* que se torna *locus horribilis*); demorando-se em “La Noiraude”, local de paz que reveste os dois amantes “comme un suaire”<sup>83</sup>, mas abandonado à pressa para fugir de Jacques; com um breve interregno no quarto de horrores do *Grand-Cerf* para regressar a “La Noiraude”<sup>84</sup>, de onde retrocedem à moradia em Paris e aos seus brandos costumes (que poderiam oferecer o refrigério de uma nova forma de conjugalidade tentada, mas mal sucedida<sup>85</sup>); enclausurando-se, enfim, em “La Noiraude”, onde o fatídico armário dos venenos os aguarda<sup>86</sup>. Por isso, as ilustrações do mito de Pyrame e Thisbé se revestiam de tão grande importância no quarto do *Grand-Cerf*: Guillaume e Madeleine, como os heróis mitológicos, como Romeu e Julieta, parecem ter, contra si, muros espessos. Só na morte os transpõem.

Ocupemo-nos, brevemente, da rupofobia, uma afecção comum nas empregadas domésticas literárias, as quais são, por vezes, compelidas para a ordem e para a limpeza: Zoé, a criada de Nana, manifesta sintomas desta tendência, na sua obsessão em limpar a nódoa de sangue deixada por Georges à entrada do quarto. Em “O jantar do Bispo”<sup>87</sup>, as pegadas de lama que o mendigo deixa na cozinha constituem a grande preocupação de Gertrudes. A novela termina, simbolicamente, com a criada limpando o último vestígio da presença de Deus e do Diabo na casa<sup>88</sup>. Sara, a criada de Andrée em “Carta a uma rapariga em Paris” de Júlio Cortázar, tem um apurado sentido da ordem, que torna as peripécias deste conto assaz inesperadas.

A casa da rua dos Arménios de *Onde está a Felicidade?*<sup>89</sup> constitui um exemplo paradigmático de lar “pobrezinho mas limpo”. Embora a não transcrevamos na totalidade, toda a passagem glosa este tema, que surge desde a descrição inicial: “*Amaral atravessara*

---

<sup>82</sup> Madeleine dirige-se a Guillaume nestes termos: “*Vois où nous en sommes arrivés. (...) Nous nous trouvons acculés tous les deux, traqués dans cette pièce où les faits ont fini par nous pousser. Chaque jour, nous avons perdu un peu de terrain, nous avons senti le cercle de fer qui nous entoure se resserrer et nous mesurer l’espace. Successivement, tous les lieux sont devenus inhabitables pour nos pauvres cerveaux malades: le pavillon voisin, notre petit hôtel de Paris, jusqu’à la salle à manger de la Noiraude, jusqu’à la chambre où vient de mourir notre petite fille. Maintenant, nous sommes fermés ici, au fond de cette retraite sinistre, de ce dernier asile digne de notre folie.*” (Zola, 1999, p. 361).

<sup>83</sup> Zola, 1999, p. 150.

<sup>84</sup> “*Quand les époux se trouvèrent ainsi acculés dans la Noiraude [par Vert-de-Gris], ils songèrent à s’enfuir à Paris.*” (Zola, 1999, p. 318). Vert-de-Gris parece ser uma reminiscência zoliana do “(...) pauvre diable vagabondant avec son bâton, tout au milieu des diligences.” que aparece em *Madame Bovary* (Flaubert, 1983, p. 303).

<sup>85</sup> “[*Pendant un mois, les époux s’efforcèrent d’entendre le mariage à la façon des gens du monde qui se marient par convenance, pour arrondir leur fortune et ne pas laisser périr leur nom.*” (Zola, 1999, p. 332).

<sup>86</sup> “*Et, maintenant, [cette pièce] s’ouvrait, [...] attirait [Guillaume] comme une proie qui lui était sans doute promise depuis longtemps.*” (Zola, 1999, p. 360).

<sup>87</sup> Andresen, 1970, pp. 61-132.

<sup>88</sup> “*E, pegando num pano, Gertrudes limpou no chão de tijolo as pegadas do mendigo.*” (Andresen, 1970, p. 132.)

<sup>89</sup> Castelo Branco, 2003b.

*um quadrado de vinte palmos, pouco mais ou menos, dividido de outro por uma esteira de enfardar costais, em forma de biombo. Era aí dentro que, sobre um leito de pau-cerdeira, limpamente enroupado, com sua coberta de chita escarlata, jazia (...) uma mulher.*”<sup>90</sup> Na segunda ocorrência, a descrição do interior da casa perpassa pelo discurso das personagens:

– *Quem vê esta casa de fora não imagina como ela está aseada, fresca, e encantadora por dentro.*

– *Casa de pobres – atalhou Augusta, recebendo o reparo com modéstia, mas gloriando-se de merecê-lo.*

– *Casa de pobres – tornou Guilherme – mas de pobres que não devem invejar o luxo dos ricos salões (...)*

– *Minha mãe – disse a costureira – era muito amiga do asseio. Este paninho vermelho que enfeita a cómoda custou muito barato; eu é que fiz a franja branca, que lhe dá graça. Estas cadeiras, fê-las meu pai, que era carpinteiro, e todos estes móveis foram arranjados por ele.*”<sup>91</sup>

Curiosamente, é graças ao tesouro escondido nessa casa que Augusta consegue redimir-se e alcandorar-se não somente à respeitabilidade, mas a um título nobiliárquico. A casa constitui o nó górdio da intriga, não apenas por encerrar o tesouro, mas também porque é a relação com a casa que determina a “felicidade” de Augusta. Com efeito, é a circunstância de a abandonar para ir viver em concubinato com Guilherme que faz com que a jovem caia em desgraça. E é o facto de a ela regressar, envergando orgulhosamente as mesmas roupas com que saíra, que determina a sua redenção pessoal e social. Além disso, sabendo o leitor de antemão da existência do tesouro, as repetidas vezes que Augusta tenta vender a casa criam um efeito de “suspense”.

Também as sucessivas casas da família em *A Escola do Paraíso* primam pela limpeza<sup>92</sup> (talvez por a mãe de Gabriel ter sido criada de servir, antes de ser elevada ao estatuto de governanta). Já Senhorinha, a criada do abade de Calvos (*A Brasileira de Prazins*), sendo uma boa cozinheira, parece descurar as restantes lides domésticas: a saleta

---

<sup>90</sup> Castelo Branco, 2003b, p. 115.

<sup>91</sup> Castelo Branco, 2003b, p. 127. A um excerto deste tipo pode estar subjacente aquilo que adiante classificaremos como “intenção prescritiva”.

<sup>92</sup> Respigámos, de entre múltiplos exemplos, “[a] mansarda pobre e reluzente de asseio (...) cheia a madeiras velhas ressequidas e à frescura do soalho ainda há pouco esfregado, amarelinho de ovos, onde se pode lamber o mel.” (Miguéis, 1995, p. 31); “(...) a dona Adélia (...) arruma a casa, põe cortininhas lavadas nas janelas, e tudo reluz de asseio, «a riqueza do pobre», diz ela.” (Miguéis, 1995, p. 48); a casa da Vizinha Delfina, na rua da Saudade, também é extremamente limpa (Miguéis, 1995, p. 25-26). A exemplo do que já temos afirmado noutros passos deste trabalho, usamos a palavra *casa* na acepção genérica de *morada*, pois as habitações desta obra migueisiana são, frequentemente, partes de prédios.



apresentava-se “(...) muito excrementícia de moscaria (...)”<sup>93</sup>, a qual estava “(...) esburacada e emporcalhada de escarros secos de antigas catarrais (...)”<sup>94</sup> e no relógio de parede viam-se “(...) moscas mortas, penduradas por uma perna, de ventres brancos muito inchados e as asas abertas.”<sup>95</sup>

Manoir, personagem de Georges-Olivier Châteaureynaud<sup>96</sup>, tenta combater os seus sonhos de cloaca com limpezas maníacas. Por sua vez, numa das senhoras da casa da Teixeira de *O Mosteiro*, Noémia,

*“[havia] uma compenetrada noção de remedeio, gostava de limpar, esfregar, restituir o brilho aos velhos tecidos, aproveitar retalhos, virar fatos, encurtar bainhas, prover a transformações. [Aurora conhecia um] fino êxtase com a minúcia (...) A sua vida, feita de pequeno saber e de resultados gloriosos, como se se tratasse de atingir um objectivo alto e de superior significado, tinha assim qualquer coisa de perfeito e de completo.”*<sup>97</sup>

Uma das personagens mais complexas, do ponto de vista da função informativa, é Utz<sup>98</sup>, que oscila entre a iconofilia e a iconoclastia, passando de uma vida dedicada à colecção de porcelanas de Meissen à sua total destruição. Por seu turno, Craft, personagem de *Os Maias*, é coleccionador de *bric-à-brac*. Mas trata-se de um entretenimento de diletante e não de uma verdadeira paixão, visto que, a dado momento, ele decide abandonar a colecção, tal como a constituía, e acaba por vendê-la a Carlos, para se dedicar apenas a um período decorativo.

Certas particularidades (propensão para o asseio ou para a imundície, hábitos de arrumação ou de desarrumação, tendência para o coleccionismo, pendor para a acumulação, inclinação para o despojamento, apego ou desapego a objectos de família, culto por objectos usados ou antigos) decorrem do perfil psicológico previamente definido pelo escritor<sup>99</sup>. As mudanças de rumo, quando existem, apontam no sentido da evolução do gosto (usual, no romance de educação) ou de alterações de estatuto social, associadas a mudança, evolução, progresso ou decadência. O complexo processo de evolução social,

---

<sup>93</sup> Castelo Branco, 1975, p. 69.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> Castelo Branco, 1975, p. 70. Desde *Eusébio Macário* e *A Corja* que Camilo ensaia um novo modelo de escrita. As suas tentativas são, como se pode ver, bem sucedidas.

<sup>96</sup> Châteaureynaud, 1982.

<sup>97</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 26.

<sup>98</sup> Chatwin, 1991.

<sup>99</sup> Numa perspectiva que privilegia, não a questão da representação, mas a questão da narrativa literária como modelo de leitura do mundo, Maria Hermínia Laurel assinala que “*C’est par la fictionnalisation des objets que les personnages d’Alice Rivaz construisent souvent leur rapport au monde. Or, le regard des personnages acquiert une importance déterminante dans ce procès de médiation.*” (2003, p. 67).

que implica uma metamorfose muito produtiva do ponto de vista ficcional<sup>100</sup>, é assim resumido por Marcel Proust:

*“Cela frappe chez ceux qui sont pauvres et venus de la province, sans relations, sans rien que l’ambition d’être un jour médecin ou avocat célèbre, ayant un esprit encore vide d’opinions, un corps dénué de manières et qu’ils comptaient rapidement orner, comme ils achèteraient pour leur petite chambre du Quartier Latin des meubles, d’après ce qu’ils remarqueraient et calqueraient chez ceux qui sont déjà «arrivés» dans la profession utile et sérieuse, où ils souhaitent de s’encadrer et devenir illustres.”*<sup>101</sup>

A casa e a respectiva decoração, prioritárias para a perspectiva hermenêutica que adoptámos, surgem, aqui, subsidiariamente. Todavia, é de frisar que este excerto demonstra que a casa constitui, a par das opiniões (as da *doxa*) e das (boas) maneiras, uma das componentes metamorfoseáveis (e manipuláveis) da *persona* que os “nouveaux venus” compõem para si mesmos, após observação dos já instalados<sup>102</sup>. Segundo Proust, a personalidade mobila-se como uma casa, e vice-versa.

Há muitas personagens de Camilo Castelo Branco para as quais a ascensão social ou a evolução pessoal passa pela casa, desde Calisto Elói em *A Queda dum Anjo*, aos barões autóctones ou de torna-viagem. Considere-se, em *Eusébio Macário*, Bento José Pereira Montalegre. Eis o projecto do futuro barão do Rabaçal: *“Pensava em dar [a Custódia] luxos de princesa, casa trastejada à grande, mobílias caras de papier-marché [sic], cristais, toilettes aparatosas, cetins, diamantes, caleches, tudo excepto a mão de esposo, aqueles cinco dedos grossos, vermelhaços (...)”*<sup>103</sup>. Na verdade, como veremos, Bento José acabará por dar à sua legítima mulher a mão de esposo, juntamente com as mesmas coisas que congeminara oferecer-lhe nos seus “[p]lanos desonestos, abrasileirados (...)”<sup>104</sup>. A arquitectura exterior da sua futura morada é concebida de acordo com o modelo de casa urbana corrente na época:

*“(...) um palacete de azulejo cor de gema de ovo, com terraço no tecto para quatro estátuas simbólicas das estações do ano, e dois cães de bronze, em baixo, sobre as ombreiras do portão de ferro, com as armas fundidas, de saliências arrogantes, entre os*

<sup>100</sup> De tal forma que constitui uma das temáticas de eleição de autores como Balzac, Stendhal e Zola, a quem devemos a criação de paradigmáticos fura-vidas (Rastignac, Julien Sorel, Octave Mouret). O mito de Pigmaléon está na base de obras cinematográficas muito interessantes, como, por exemplo, “Born yesterday” (1950) e “My Fair Lady” (1964) de Georges Cukor, baseado no texto dramático *Pigmaléon* de Georges-Bernard Shaw (1913).

<sup>101</sup> IV, 270.

<sup>102</sup> Em “Philosophie de l’ameublement”, a perspectiva de Edgar Allan Poe é menos benevolente, considerando que “le goût légitime” é apanágio exclusivo da “vraie noblesse de naissance” inglesa (1973, pp. 203-212). Esta perspectiva, imbuída ainda de colonialismo, é completamente diferente da perspectiva da também americana Edith Wharton, a qual, dedicando especial atenção à descrição de interiores na sua obra, estabelece distinções entre personagens que se baseiam no carácter, gostos, hábitos, cultura e extracção social. Mas não lhes nega ingenuamente a possibilidade de, apenas por serem de nacionalidade americana, serem dotadas de “bom gosto”.

<sup>103</sup> Castelo Branco, s.d., pp. 52-53.

<sup>104</sup> *Idem*.

*dois molossos de dentaduras anavalhadas, minazes, como todos os bichos da heráldica.*”<sup>105</sup>

O brasão que Bento pretende exibir no portão, idêntico ao do anel que mandara fabricar a “Araújo & Filhos”<sup>106</sup>, é totalmente fantasioso. Igualmente fantasiosa é a sugestão do abade para o frontão do palacete: “(...) *em vez das figuras das quatro estações, lembrava-lhe que seria mais útil aos bons costumes pôr no beiral do telhado os sete pecados mortais.*”<sup>107</sup> Nos planos arquitectónicos das duas personagens perpassa, pois, a intenção de se fazerem passar por aquilo que não são: nobre (o barão) e piedoso (o abade). Da análise deste excerto resulta um retrato que patenteia de forma risível as contradições e a hipocrisia de ambos.

O brasileiro socorre-se de dois métodos de aprendizagem distintos. O primeiro é assaz original: adquire todos os artigos que constam num rol de leilão, devidamente avalizados pelo facto de o visconde falido ser um homem de fino gosto. O segundo consiste em pedir conselhos de *toilette* “(...) *a um seu amigo, também titular e minhoto, o barão da Corujeira (...) casado com uma senhora elegante, de olhos piscos e luneta, muito falada na crónica dissoluta (...)*”<sup>108</sup>. Note-se que a presunção de fino gosto atribuído aos mentores é desmentida em ambos os casos: o primeiro, como se verá pelo excerto *infra*, parece ter predilecções *kitsch* e apreciar uma bizarra paleta cromática<sup>109</sup>. E sobre o barão da Corujeira, que propõe um exagero de produtos, impende a suspeição de imoralidade, que, de certa forma, ‘contamina’ a cópia de “vons pozes”<sup>110</sup> que recomenda ao amigo.

Mas esmiucemos o primeiro método, com perdão pela extensão do excerto citado: o corte no texto implicaria, com efeito, a ilegibilidade das características que gostaríamos de pôr em evidência.

*“Ele queria muitos trastes de papier-marché [sic], mogno reluzente, tremós, espelhos nas portas dos guarda-vestidos, sofás, divãs, poltronas várias de marroquim, de repes azul, de veludo encarnado; queria chaise-longue, chaise-lit, consoles, étagères, tête-à-tête, jardineiras, jarras com flores de penas e passarinhos amarelos, relógios de grandes campas de vidro com Napoleão de braços cruzados e o Abd-el-Kader à rédea*

<sup>105</sup> Castelo Branco, s.d., p. 53.

<sup>106</sup> Castelo Branco, s.d., p. 33-34. Embora Bento José seja filho de um miliciano, o Molarinho gravou-lhe as armas dos Braganças.

<sup>107</sup> *Idem*.

<sup>108</sup> Castelo Branco, s.d., p. 71.

<sup>109</sup> Embora o tempo da diegese de *O Senhor do Paço de Ninães* seja o século XVI, a obra quase se inicia com esta descrição de casa de brasileiro: “*Andados, pois, mil passos na quebrada da ramalhosa encosta, nos sai de rosto uma casa de dois sobrados, caiada, azulejada, com suas colunas pintadas de verde e como de papelão grudado à parede, com as bases amarelas e os vértices escarlates. Vão-se os olhos naquilo! Esta maravilha arquitectónica devem-na as artes ao gosto e génio pintoresco (sic) de um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob o inspirado pincel do trolha (...)*” (Castelo Branco, 1966, pp. 23-24). São as escolhas cromáticas do proprietário da casa que permitem concluir que esta descrição tem em vista a obtenção de um efeito satírico.

<sup>110</sup> Cf. Castelo Branco, s.d., p. 72.

*solta no deserto, com a cimitarra a relampejar e o bornous desfraldado nas asas do siroco; gravuras grandes de casos romanos de Tito Lívio, em caixilhos dourados com cordões vermelhos, toilettes com portinholas de espelho e repartimentos estofados de cetim azul; tapetes, reposteiros, galerias douradas com requifes paspalhões, bambinelas e transparentes com passarolos incrivelmente brasileiros, urubus e caracarás da América austral; aparadores, guarda-louças, plateaux. Ele pediu tudo, guiando-se pelos artigos que vira anunciados no leilão de um visconde que falira no Porto, um homem de gosto muito fino e perfeito em cores ardentes, infernais (...)*.<sup>111</sup>

Assinale-se, para além do interesse intrínseco da descrição, do óbvio efeito satírico (patente não apenas na acumulação, mas também nas designações, nomeadamente nos numerosos galicismos), do *pastiche* de Zola<sup>112</sup> (anunciado no subtítulo da obra, na dedicatória, na nota preambular, no prefácio da segunda edição e na advertência), da revelação do carácter emulativo e acrítico da personagem e da questão histórica do *horror vacui* que perpassa no texto<sup>113</sup>, o “suspense” em que o leitor fica, até que se revele o verdadeiro modelo textual que subjaz à enumeração: o inventário de falência e o catálogo de leilão. Philippe Hamon indica o inventário e o catálogo como ‘antepassados’ do texto descritivo<sup>114</sup>. Camilo vem fazer jus a essa afirmação, reinventando-a, precisamente no contexto de uma crítica “em acção” da escrita naturalista. O modelo textual sofre, porém, contaminações ocasionais: vejam-se os “requifes paspalhões”, as “bambinelas e transparentes com passarolos incrivelmente brasileiros” e as “cores ardentes, infernais”<sup>115</sup>. É o idiolecto camiliano, impossível de conter. Além disso, se cotejarmos os dois textos de dominante descritiva que Camilo dedica à mobília da casa do Poço das Gatas e do palacete do barão do Rabaçal<sup>116</sup>, verificamos que a decoração do interior das duas casas constitui um repositório de múltiplas correntes decorativas. A própria categoria genérica do exotismo subdivide-se em várias sub-correntes: o exótico imbuído de japonismo (“panoramas de guerras orientais”); o exótico zoomórfico sul-americano (“bambinelas e transparentes com passarolos incrivelmente brasileiros, urubus e caracarás da América

<sup>111</sup> Castelo Branco, s.d., pp. 70-71.

<sup>112</sup> Encontram-se, para além desta descrição, outras semelhanças com os processos satíricos a que Zola recorre. Para nos atermos a exemplos que serão objecto de análise no capítulo dedicado ao autor francês, lembremos o amor de D. Libânia da Casa Grande por Eugène Sue (Branco, s.d., pp. 46-47), muito semelhante ao apego de *Mme Jossierand* ao ‘seu’ Lamartine, ou à predilecção de *Mme Campardon* por Charles Dickens. Recordemos, ainda, a prestação de Maria da Nazaré ao piano (Castelo Branco, s.d., p. 92) e as suas similitudes com o episódio em que *Mme Jossierand* pede a Berthe “Et joue fort!” (Zola, 1999, p. 72).

<sup>113</sup> Embora José Gil considere essa característica uma ‘pecha’ nacional, com consequências que vão muito além da questão decorativa: “Nos interiores das casas, as pequenas coisas cobrem paredes, mesas, janelas, o mais pequeno espaço numa prateleira de um vão de escada, e os pensamentos saltitam estabelecendo relações extrínsecas ou insignificantes, ocupando constantemente a consciência, quando não a atafalha o entorpecimento. No interior como no exterior reina o pânico do vazio.” (Gil, 2005, p. 108).

<sup>114</sup> Hamon, 1991, p. 5-6.

<sup>115</sup> Os sublinhados dos três excertos são da nossa responsabilidade.

<sup>116</sup> Castelo Branco, s.d. [Porto], pp. 70-71 e pp. 72-73, respectivamente.

austral”); o exótico colonial europeu (“Napoleão de braços cruzados e o Abd-el-Kader à rédea solta no deserto, com a cimitarra a relampejar e o *bornous* desfraldado nas asas do siroco”). Outras categorias, mais marcadamente europeias, impregnam o texto: o estilo império antiquário, reabilitando a Antiguidade clássica (“gravuras grandes de casos romanos de Tito Lívio”) e, acima de tudo, o *Kitsch*. Segundo Abraham Moles<sup>117</sup>, os objectos *kitsch* ocupam todo o espaço disponível e agrupam-se heterogeneamente. A forma não segue necessariamente a função, as superfícies são extremamente adornadas, os ornamentos são rebuscados e, frequentemente, simbolizam ou representam algo. Há uma tendência para o excesso de variedade cromática, para as linhas curvas, para os materiais que imitam outros (*ersatz*) e para a distorção das proporções (agigantamento/redução). Uma outra tendência *Kitsch*, bem patente nesta descrição, é a busca do conforto e a afirmação de um estilo de vida. Embora a enumeração dos objectos seja, por si só, *Kitsch* (por implicar o atravancamento de todo o espaço), também o é a sua heterogeneidade.

O contraste entre a baixa extracção da personagem (e dos seus amigos) e o luxo de que se rodeia está, por mais de uma vez, patente em *Eusébio Macário*. A opulência e solenidade do quarto nupcial são literariamente anuladas pela chacota dos convidados:

*“Brasileiros de gosto com exclamações admirativas visitavam o quarto da noiva, diziam que estava uma capela, coisa muito papa-fina, uma riqueza; e, a respeito do leito nupcial com pavilhão franjado, faziam observações chulas, de um pitoresco obscuro, com gargalhadas e piparotes no ventre sonoro do barão.”*<sup>118</sup>

E, embora o barão deseje o melhor para o seu palacete, embora contrate profissionais para o auxiliarem, a verdade é que o seu passado rural ‘transparece’ através das decorações parietais. Desta forma, as “pinturas-semáforo” emitem sinais opostos àqueles que o barão tinha em mente. Em vez de servirem para rasurar o seu passado rural, vêm evidenciá-lo, pelo menos aos olhos de Felícia. O mesmo sucede – embora extravasando os limites deste trabalho – com a linguagem, os modos e até as canções que entoam as personagens. Ou com os “menus” de casa do barão. Quanto às decorações propriamente ditas, o mínimo que se pode dizer é que o japonismo e o bucolismo parecem desconchavados entre si. Muito interessante também é a escolha de adjectivos relacionados com as cores:

*“De quinze em quinze dias, o barão ia a Santiago da Faia ver a noiva, e deixava a irmã a vigiar, toda esfandegada, os arranjos da casa que eram complicações de artistas*

---

<sup>117</sup> Moles, 1994.

<sup>118</sup> Castelo Branco, s.d. [Porto], p. 78.

vários; alguns punham nas paredes papéis doirados, ou panoramas de guerras orientais, paisagens em que se viam borregos de cores fantasistas e pastores de cangalhas a tocarem flautas para consolação de umas pastoras com caras rubras que os escutavam de cordeiros no regaço e as pernas escarlates estendidas, nuas, sobre a relva. Felícia olhava para aqueles painéis, e sentia um vago de saudades da sua infância em Padornelos.”<sup>119</sup>

Também a casa de Dâmaso Salcede<sup>120</sup> acusa a influência do seu amigo Maia. Carlos surge por intermédio de três instâncias diferentes: enquanto elemento propriamente decorativo (a fotografia), enquanto mentor (autor da teoria das relíquias de amor) e enquanto decorador (a colcha da Índia). Nesta descrição, alguns dos elementos sofrem um rebaixamento: a fraca qualidade da moldura pouca o retrato, o sapato de cetim está demasiado em evidência e foi adquirido propositadamente para esta exibição, ostentando algo que não existiu na realidade<sup>121</sup>. Convenhamos que a teoria de Carlos acerca das relíquias seria, por si, merecedora de reparo, embora seja coerente com a descrição dos seus próprios aposentos e com a forma como encarou as ligações amorosas até ao momento em que conhece Maria Eduarda. Conquanto o bom gosto de Carlos seja superior, em todos os campos, ao dos seus pares, ele não é absolutamente isento de crítica, como se depreende do facto de a própria personagem ter em mais alta estima o génio decorativo de Craft (não é certamente por acaso que esta personagem é de ascendência inglesa, como se Eça de Queirós concedesse aos ingleses um maior *savoir faire* em questões decorativas<sup>122</sup>). Eça faz alguns reparos à “casinhola” de Craft e ao seu “lixo arqueológico”<sup>123</sup> e Maria Eduarda, quando chega à *Toca* (decorada por Craft), não a acha do seu agrado<sup>124</sup>. Mas em que consiste a questionabilidade das relíquias amorosas de Carlos? No facto de elas, tal como outros objectos *Kitsch*, representarem um estilo de vida (jovem conquistador), que assim se afirma. Até a sua acumulação nos aposentos de Carlos revela que se trata de despojos de conquistas e não de “reliquias”. A relíquia amorosa, quer no sentido cortês, quer no sentido burguês, pressupõe amor. Quando muito, sucessivos amores, em que o último sobrevém aos anteriores (mesmo se não os sobrepuja), o que implica que só as relíquias do último podem ser exibidas. Acumulá-las e expô-las é a negação do amor puro e desinteressado, discreto e respeitador da privacidade do outro – do amor cavalheiresco,

<sup>119</sup> Castelo Branco, s.d. [Porto], p. 73.

<sup>120</sup> Queirós, s.d., pp. 551-553.

<sup>121</sup> Enquanto as relíquias sentimentais de Carlos têm um valor de uso, no sentido em que foram efectivamente usadas pelas suas proprietárias, o sapato está lá porque Dâmaso o comprou. É, pois, um objecto *Kitsch*, um simulacro e um objecto-semáforo que veicula uma mentira.

<sup>122</sup> Carlos dispensara os serviços do arquitecto Esteves, contratado por Vilaça para renovar o Ramalhete, preferindo-lhe um arquitecto-decorador vindo de Londres (Queirós, s.d., pp. 7-8).

<sup>123</sup> Queirós, s.d., p. 416.

<sup>124</sup> Queirós, s.d., p. 432, 433, 434, 435 e 436.

semelhante ao que Carlos sentirá quando conhece Maria Eduarda. Embora se desculpe – presumivelmente por não as ter escondido –, Carlos não renega as suas relíquias de amor, antes afivela um ar risonho que demonstra que ele as considera, de algum modo, lisonjeiras:

*“Sobre uma cómoda Luís XV havia uma salva de prata, transbordando de retratos que Carlos se esquecera de esconder, a coronela de hussardos de amazona, Madame Rughel decotada, outras ainda. Ela mergulhou as mãos, com um sorriso triste, na profusão daquelas recordações... Carlos, rindo, pediu-lhe que não olhasse «esses enganos do seu coração»”.*<sup>125</sup>

Outro aspecto interessante na descrição do quarto de Dâmaso é o facto de a colcha da Índia estar presa por alfinetes, o que constitui uma alusão ao simulacro de amizade entretecido entre Dâmaso e Carlos. Carlos não lhe tem afeição, tolera-o; Dâmaso admira e emula Carlos, mas, à menor contrariedade, torna-se o seu mais perigoso inimigo.

*“O tapete era exactamente igual aos dos quartos de Carlos no Ramalhete. E em redor abundavam os vestígios da antiga amizade com o Maia: o retrato de Carlos a cavalo, num vistoso caixilho de flores em faiança: uma das colchas da Índia das senhoras Medeiros, branca e verde, enroupando o piano, arranjada por Carlos com alfinetes: e sobre um contador espanhol, debaixo de redoma, um sapatinho de cetim, de mulher, novo, que o Dâmaso comprara no Serra, por ter ouvido um dia a Carlos que «em todo o quarto de rapaz deve aparecer, discretamente disposta, alguma relíquia de amor»...”*<sup>126</sup>

O quarto de Dâmaso está sobrecarregado de objectos-semáforo, não apenas aqueles que resultam da influência de Carlos, mas também aqueles que, presumivelmente, Carlos enjeitaria, por não os considerar de bom-tom: *“(...) o grande e dispendioso espelho, tendo entalado no caixilho uma fila de bilhetes de visita, de retratos de cantoras, de convites para soirées.”*<sup>127</sup> Entre estes objectos contam-se, também, os livros luxuosamente encadernados<sup>128</sup>.

Castro Gomes, o pretenso marido de Maria Eduarda, é uma personagem muito mais sofisticada do que Dâmaso. As suas afirmações, contudo, informam-nos acerca do seu carácter e revelam-no: *“Eu possuo também em Paris um Constable muito chique – disse ele, sem embaraço, num tom arrastado, cheio de rr, que o sotaque brasileiro adocicava. – Mas é apenas uma pequena paisagem, com figurinhas. É um pintor que não me diverte, a*

---

<sup>125</sup> Queirós, s.d., p. 468.

<sup>126</sup> Queirós, s.d., pp. 551-552.

<sup>127</sup> Queirós, s.d., p. 552.

<sup>128</sup> Queirós, s.d., p. 552 e 553. Para uma perspectiva abrangente acerca desta temática, leia-se Maria do Rosário Cunha, *A Inscrição do Livro e da Leitura na Obra de Eça de Queirós* (2004).

dizer a verdade... Todavia dá muito tom a uma galeria. É necessário tê-lo.”<sup>129</sup> Através do discurso de Castro Gomes, Eça define indirectamente o que é um objecto-semáforo: algo que é necessário ter para exhibir, mesmo que não corresponda a um gosto pessoal.

O empresário Santoro, “self made man” português de *A Casa Eterna*, tem tudo aquilo que o dinheiro pode comprar. Tendo crescido “[...] na porcaria [...]. Sem água. Sem uma pia, com licença, em casa.”, possui agora quatro banheiras: “E das grandes. Levam um tempão a encher e a vasar.” Mas a casa com vinte e duas portas não lhe chega: “Tenho um sonho maior. Hei-de comprar a quinta e restaurá-la. E viver lá. Hã? Na Viçosa, pois.”<sup>130</sup> O vazio criado pelo sentimento de inferioridade nunca será preenchido pelas aquisições que Santoro vier a concretizar. Comprasse ele a quinta da Viçosa e nada se alteraria – é assim, pelo menos, que interpretamos o *constructo* criado por Hélia Correia nesta obra.

As mudanças de casa implicando ascensão social nem sempre vêm marcadas pela negatividade da apreciação do carácter da personagem. Assim, a descrição das casas onde a família de Gabriel de *A Escola do Paraíso* habitou é muito importante na estrutura do romance. Mudar de casa significa uma melhoria das condições de vida da família, sem que – à dissemelhança do que sucedia na resenha de exemplos que acabámos de apresentar – o narrador se distancie e satirize. Mudar é melhorar e progredir do ponto de vista material<sup>131</sup> (embora não exactamente do ponto de vista afectivo, já que Gabriel considera a mansarda da rua da Saudade a sua morada onírica) e essa mudança não é estigmatizada, talvez porque a narrativa se imbua de claros traços autobiográficos. Além disso, na obra descrevem-se não apenas as sucessivas casas do sr. Augusto e da dona Adélia, mas também as casas dos vizinhos, da ex-patroa da mãe e da proprietária do colégio, entre outras. É perscrutando o *modus agendi* e o *modus habitandi* das outras personagens, pertencentes a classes sociais distintas ou tendo estilos de vida muito diversos, que a criança aprende (sendo essa uma das características do romance de educação<sup>132</sup>). A varanda, embora lhe permita uma visão apenas parcial<sup>133</sup>, é um dos seus locais favoritos: “É o seu posto de observação da vida”<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> Queirós, s.d., p. 478.

<sup>130</sup> Correia, 1999, p. 120.

<sup>131</sup> “De casa para casa iam melhorando um pouco, alongando-se mais do quadro original, e a vida mudava com os novos horizontes. Ou eram eles, que mudavam, e os viam agora diferentes?” (Miguéis, 1995, p. 247). O mesmo se pode afirmar do senhor Serrano, ex-patrão da dona Adélia (uma espécie de Swann por quem ela tem um discreto “bêguin”), de quem o narrador diz: “A sua única ambição era mudar-se da Baixa para os bairros modernos, que então começavam a erguer-se da lama dos caboucos ao longo da Avenida, para lá do Passeio Público, nas ruas abertas pelo Rosa Araújo, o Cocó.” (Miguéis, 1995, p. 305).

<sup>132</sup> Cf. Ribeiro, 1998.

<sup>133</sup> “Da sacada inundada de sol fulvo, ele curva-se sobre a rua deserta e calada, abrindo a cabeça com um livro: pode ver assim um pouco do interior dos vizinhos, em baixo, mas só junto à janela.” Miguéis, 1995, p. 300.

<sup>134</sup> Miguéis, 1995, p. 297.



A observação dos interiores domésticos das outras personagens permite a Gabriel, curiosamente, experimentar outras vivências de casa, como o *horror vacui* da casa de Miquelina<sup>135</sup>. O atractivo desta casa, copiosamente descrita, não reside apenas na decoração, completamente diferente da austeridade da casa da mãe do protagonista. Adélia é austera em tudo, até nos afectos, enquanto a casa da vizinha tem uma aura de feminilidade<sup>136</sup>. A mudança de prédio vai proporcionar a Gabriel outras experiências, pois, observando os casais Queirós e Sepúlveda, ele tem ensejo de contactar com modos de vida ainda mais boémios do que o das actrizes. Além disso, estas duas famílias têm modos de se relacionar com a casa que estabelecem um violento contraste com a forma como a dona Adélia gere a vida doméstica.

Por vezes, a personagem vive num cenário que lhe é totalmente alheio. Contudo, a sua concepção de gosto também emerge, nem que seja *a contrario*<sup>137</sup>. Quando Carlos da Maia vai à casa da rua de S. Francisco para dar consulta à ama inglesa, a sua visão de Maria Eduarda é, de certo modo, engrandecida, pelo contraste entre a sua delicadeza e a banalidade da casa de Cruges: “*Entre aqueles móveis de repes, sob o tecto banal de estuque enxovalhado, toda a sua pessoa parecia a Carlos mais radiante, de uma beleza mais nobre, e quase inacessível (...)*”<sup>138</sup>. É uma inversão da técnica do contraste aviltante – algo como um contraste nobilitante –, processo que se prende com o olhar benevolente do apaixonado. Outro exemplo deste tipo de procedimento, embora mais distanciado e irónico, pois não temos apenas a mediação do amante, encontra-se no comentário distanciado e objectivo do pai de Marcel em *À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*:

“*Cet escalier, d’ailleurs (...) me semblait quelque chose de tellement prodigieux que je dis à mes parents que c’était un escalier ancien rapporté de très loin par M. Swann. (...) mon père m’interrompit en disant: «Je connais ces maisons-là; j’en ai vu une, elles sont toutes pareilles; Swann occupe simplement plusieurs étages, c’est Berlier qui les a construites.»*”<sup>139</sup>

Não é por acaso que os arroubos dos apaixonados são frequentemente veiculados por textos de dominante descritiva, onde a arquitectura desempenha um papel importante.

---

<sup>135</sup> Castelo Branco, s.d. [Porto], pp. 77-78. Há algumas semelhanças com a descrição de catálogo do *Eusébio Macário*. A casa da Miquelina vai sendo descrita com vagar, transpondo, inclusive, dois capítulos. De certa forma, ela opera uma tessitura entre as histórias. Assim, a descrição genérica é feita nas páginas 77-78; na página 81, podemos ler a descrição do toucador da Miquelina (móvel emblemático de uma feminilidade assumida e descomplexada) e, nas páginas 102-103, descreve-se a sala de estar. Estes elementos, longamente descritos, darão azo a curtas retomas ou alusões a objectos (como a caixa de música), sendo postas ao serviço da função mnemónica.

<sup>136</sup> Miguéis, 1995, pp. 79-82.

<sup>137</sup> Navari, 1997, p. 6.

<sup>138</sup> Queirós, s.d., p. 349.

<sup>139</sup> II-1, 73. O excerto, muito truncado, exalta ainda mais o valor artístico que o protagonista atribui à escada, a questão da mentira (que o não é, para ele) e o rebaixamento a que o pai submete as afirmações empoladas do filho.

Tal como sucede com a janela, a fachada e a entrada da casa são mais acessíveis ao apaixonado que ainda não entabulou relações de proximidade física que lhe dêem acesso imediato ao ‘objecto’ do seu amor. São limiares do desejo e, por isso, mais investidos, quer do ponto de vista relacional, quer do ponto de vista ficcional.

A matéria romanesca pode surgir, também, do confronto entre o local onde a personagem vive e a casa que gostaria de ter. Essa é uma das linhas narrativas principais em *Les Choses*. Colin, personagem de *L'Écume des Jours*, começa por ser aquilo que Jérôme e Sylvie (*Les Choses*) gostariam de ser: um jovem abastado, algo boémio, um diletante, tendo às suas ordens o perfeito cozinheiro, vivendo numa casa “extraordinária”, mas a sua casa vai, literalmente, diminuindo de dimensões à medida que a diegese avança. A casa das duas personagens perequianas também encolhe, mas num processo psicológico, que resulta do cotejo permanente entre o sonho e a realidade, e que, paradoxalmente, as impede de agir: “*Ils étaient renvoyés, alors que déjà ils rêvaient d’espace, de lumière, de silence, à la réalité, même pas sinistre, mais simplement rétrécie – et c’était peut-être pire –, de leur logement exigu (...)*”<sup>140</sup>. Também nesse sentido, Jérôme e Sylvie entregam-se com alguma volúpia à procrastinação. Daí que as suas casas reais difiram tanto das casas sonhadas. E quando, finalmente, atingem o desafogo financeiro que lhes permite obter todos os objectos que cobiçaram, tudo lhes parece insípido. O sabor vinha-lhes do desejo, saciou-se com a posse.

Muitas outras personagens literárias se definem pelo desejo de consumir (vestuário, adornos, objectos e pessoas): uma miríade de personagens balzaquianas, bem como a flaubertiana Emma Bovary; ou, a outro nível, o narrador de *À la Recherche du Temps Perdu*. Nana não deseja consumir, ela dilapida de uma forma tão extrema que arruina os objectos e as pessoas em que toca. O toque de Nana é inverso ao do rei Midas<sup>141</sup>; mas, à semelhança do que sucede com este, é um toque que esvazia de humanidade e que, no limite, implica a aniquilação própria e alheia. E ambos derivam de uma falta de inteligência intrínseca, de uma falta de cálculo insanável, embora Nana, curiosamente, tenha uma consciência incipiente das leis do mercado, quando, numa daquelas espirais de destruição que, periodicamente, a afligem, diz a Philippe que, se as coisas se não partissem, os comerciantes deixariam de vender.

Apesar de se manifestar com mais premência na literatura Oitocentista e Novecentista, o desejo de consumir não surge nesta época: sabemo-lo pela investigação

---

<sup>140</sup> Perec, 1965, pp. 17-18.

<sup>141</sup> “[Les] continuel[s] désirs [de Nana] y flambaient, un petit souffle de ses lèvres changeait l’or en une cendre fine que le vent balayait à chaque heure.” (1999c, p. 553).

histórica e sociológica<sup>142</sup>. Contudo, é a partir desta altura que atinge maior relevância a nível literário. Certas personagens, como certas pessoas, desejam ardentemente os bens que, segundo julgam, as fazem aparecer mais favoravelmente aos olhos dos outros. Para elas, só se é o que se tem<sup>143</sup>. Daí as perguntas: “Que carruagem é a tua? Onde vives? Que tamanho tem a tua casa? Quantos serviçais tens? Quantas camisas? Como as lavas? E quantas casacas possuis?” As respostas a estas questões permitirão traçar um retrato: “Isto és tu.”<sup>144</sup>

Eis o credo de Mme Josserand, em *Pot-Bouille*:

*“Moi, quand j'ai eu vingt sous, j'ai toujours dit que j'en avais quarante; car toute la sagesse est là, il vaut mieux faire envie que pitié... On a beau avoir reçu de l'instruction, si l'on n'est pas bien mis, les gens vous méprisent. Ce n'est pas juste, mais c'est ainsi... Je porterais plutôt des jupons sales qu'une robe d'indienne. Mangez des pommes de terre, mais ayez un poulet, quand vous avez du monde à dîner... Et tous ceux qui disent le contraire sont des imbéciles!”*<sup>145</sup>

A questão que Mme Josserand levanta neste excerto reflecte-se na literatura e é, de algum modo, afim da questão da casa, permitindo uma leitura do tipo “Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és”<sup>146</sup>.

Talvez a compulsão para o consumo seja difícil de evitar, mesmo exercendo uma constante vigilância sobre si. Na verdade, parece evidente, num romance, ridicularizar uma personagem que se preocupa mais com a aparência do que com a essência. Mas, actualmente, em finais do século XX e no início do século XXI, às vezes são ténues as fronteiras entre ser e ter. Se alguém aprecia música e tem muitos discos; se aprecia a leitura e tem muitos livros; se aprecia e possui pinturas, esculturas ou outros objectos de arte, interrogar-se-á provavelmente, um dia, se não está, também, a querer ter para ser. Se não está a ser manipulado por uma indústria da cultura tão fútil e tão manipulada como a

---

<sup>142</sup> Em *Casa e Família. Habitar, comer e vestir na Europa moderna*, Raffaella Sarti situa os primeiros sinais da obsessão pelos objectos entre finais do século XVI e o século XVII (2001, pp. 185-186). Referindo-se ao que denomina “consumo vistoso”, afirma: “os nobres, para o serem, tinham de gastar, e gastar para garantirem um certo tipo de bens e consumos, mesmo sob o risco de se endividarem fortemente” (*idem*).

<sup>143</sup> Umberto Eco afirma, em “Duas famílias de objectos” (1986, p. 190), o seguinte: “(...) as exposições universais são o templo em que estas mercadorias perdem todo o contacto real com o seu valor de uso e a maior parte dos contactos com o seu valor de troca, para se tornarem puros signos conotativos, a alta temperatura emotiva.” (nosso sublinhado).

<sup>144</sup> A casa é uma das instâncias que melhor permite essa leitura icónica do ser humano e, por conseguinte, aquela onde determinado tipo de pressões exteriores melhor se faz sentir. Veja-se o excerto de *O Homem sem Qualidades* onde Robert Musil se refere às prescrições e imposições das revistas de arte: “Diz-me como estás instalado e dir-te-ei quem és.” (Musil, s. d., p. 21. Este excerto será objecto de outros considerandos em outro passo deste capítulo, razão pela qual nos permitiremos repeti-lo.)

<sup>145</sup> Zola, 1999, p. 53. Em *Sono Crespuscular*, uma das personagens de Edith Wharton faz a seguinte reflexão: “Estava tudo errado – sim, havia algo de fundamentalmente errado naquilo tudo. Todos eles tinham projectos colossais para obterem poder e mais poder; e, uma vez alcançado esse poder, em que se traduzia ele senão em casas maiores, mais comida, mais automóveis, mais pérolas e uma filantropia ainda mais hipócrita?” (Wharton, 2001, p. 147. O sublinhado é da nossa inteira responsabilidade).

<sup>146</sup> O interesse por aquilo que as personagens ‘comem’ está na origem das cada vez mais numerosas iniciativas que aliam, com alguma oportunidade, turismo, gastronomia e cultura. Ou, se preferirmos, com algum cepticismo: que conferem ‘verniz’ cultural a eventos eminentemente sociais e altamente lucrativos.

da moda<sup>147</sup>. Temos tendência para considerar que há uma certa hierarquia e que se podem atribuir mais elevados objectivos a todos quantos privilegiam os bens culturais em detrimento dos bens materiais. Embora haja diferenças entre a ostentação do saber, mais ligada ao ser, e a ostentação do ter, sempre relacionada com o parecer, também há uma dimensão de parecer no ser das coisas da cultura. Busca-se sempre uma distinção. E pode haver ostentação em não ter, por opção, bens de aparato, havendo assim uma – só aparente – exibição de temperança, de frugalidade e de sobriedade.

O ser humano tem uma tendência inelutável para revestir-se de signos. A casa onde habita, o carro em que se desloca, o vestuário que enverga, o corte de cabelo e os ornamentos a que o seu corpo serve de suporte<sup>148</sup> – toda essa parafernália ‘diz’ o que *ser* quer ser<sup>149</sup>. Em *O Homem sem Qualidades*<sup>150</sup>, Robert Musil coloca no mesmo plano a morada e os signos que permitem a transformação do corpo, afirmando:

*“Na idade em que as pessoas ainda gostam de se ver ao espelho e em que ligam importância ao alfaiate e ao cabeleireiro, acontece também descrever-se um lugar onde se gostaria de passar a vida, pelo menos um lugar onde seria chique viver algum tempo, embora se adivinhe que, quanto a nós, não nos agradaria muito ali permanecer.”*

Todavia, na parte final do excerto, Musil estabelece uma distinção ‘operativa’ entre o que é ‘chique’ (e tratava-se de aspirações, de casas descritas, não de casas onde se vive) e o que agrada. A casa ideal (que constitui a “quête” de Jérôme e Sylvie em *Les Choses*) pertence ao domínio do imaginário. A casa concreta, aquela onde efectivamente se permanece, pertence ao domínio do vivido.

O ser humano reveste-se, dizíamos, de signos. Estes signos, aliados aos consumos culturais (livros, filmes, música, imprensa), inscrevem-no em grupos (ou ‘tribos’) que transcendem as classes sociais canónicas. E não se pense que a ausência de signos corresponde, necessariamente, à ausência de consumo, de capacidade aquisitiva ou de intenção: há grupos que negam o logótipo, o “gadget” e o consumo vistoso (não necessariamente o cultural), mas que, ao fazê-lo, se estão inscrevendo em determinados movimentos ideológicos: por exemplo os movimentos “no logo”, em que a ausência de sinal é o sinal.

---

<sup>147</sup> É a tese de Theodor W. Adorno em *Sobre a Indústria da Cultura* (Editora Angelus Novus).

<sup>148</sup> E que são cada vez mais numerosos e cada vez menos exclusivos do género feminino. Veja-se a crescente tendência para inscrever/escrever signos (n)no corpo: tatuagens, *piercings*.

<sup>149</sup> Naomi Klein (2002, p. 24) chama-lhes “humanos de marca”.

<sup>150</sup> Musil, s. d., p. 34.

Mas, por muito tentador que seja aderir às teses apocalípticas de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Abraham Moles<sup>151</sup> ou Naomi Klein (autores cujas críticas se revestem de grande interesse para este trabalho), convém enquadrá-las e introduzir-lhes alguns matizes. Daniel Roche<sup>152</sup> nota que

*“[a] história recente pôs fim à dimensão política do sonho marxista concebido como ruptura decisiva, mas não fez desaparecer o processo instaurado contra os objectos e a cultura material. O consumo que submerge as sociedades ocidentais permanece domínio das falsas representações e da alienação, «sistema dos objectos», lugar onde o homem é iludido pelos sinais. O objecto é um «gadget», um fétiche, uma relíquia do passado, a expressão de uma ideologia burguesa, a marca do efêmero e do inútil.”*

O processo instaurado aos objectos e ao consumo tem a sua razão de ser e é particularmente produtivo quando aplicado a determinadas obras literárias, em especial às que se enquadram no realismo-naturalismo, visto que os seus autores – situando-se num pedestal mais elevado do que os burgueses e pequeno-burgueses cujos consumos e aspirações criticam – comungam, efectivamente, das críticas ao objecto *Kitsch* (“avant la lettre”, pelo menos em termos terminológicos), ao *gadget* e aos consumos meramente vistosos. Esta é a posição genérica de Balzac, de Flaubert e de Zola, mas pode atingir, igualmente, alguns dos cultores do “nouveau-roman”<sup>153</sup>.

Daniel Roche faz notar que essas críticas elidem

*“[o] saber e [o] excedente de sentido ligados a todos os objectos. Vemo-lo no seu modo de aquisição em que a moral, os princípios de distinção, as opções pessoais intervêm no que respeita ao orçamento a consagrar-lhe, no seu modo de utilização em que se revelam um ensino e uma moral do uso nas normas e nas regras da boa educação, no seu modo de posse, em que a magnificiência e o esbanjamento dos grandes se opõem ao subconsumo ostentatório das burguesias ou ao consumo compulsivo dos novos-ricos.”*<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Consulte-se também o contributo de Collomb relativamente às perspectivas abertas por Moles (1987, pp. 42-44).

<sup>152</sup> Roche, 1998, p. 14.

<sup>153</sup> Roger Navarri afirma: “[le] «mauvais goût» de la plupart des personnages de Balzac, de Flaubert, de Proust, de Daudet, pour nous en tenir aux principaux auteurs évoqués au cours de cet ouvrage, révèle a contrario ce qui pour ces derniers révélait «le bon goût», celui des élites cultivées et en particulier de «l'aristocratie de l'esprit», selon la formule consacrée, constituée par les artistes. On aurait pu faire le même constat en s'appuyant de quelques-uns des «nouveaux-romans» des années soixante, sur l'image qu'ils donnent de certains aspects de la réalité urbaine envahie par les objets que la révolution technologique propose à la consommation des classes populaires et moyennes. En effet, alors même qu'elles semblent l'exclure, les marques hyperboliques de la neutralité, de la précision, de la minutie du regard qui s'y manifestent, font paradoxalement ressortir le point de vue subjectif d'un auteur qui, en tant qu'intellectuel et en tant qu'esthète, a sa propre conception du «vrai» par rapport au «faux», du simili par rapport à l'authentique, du «naturel» et du «pur» par rapport à l'impur ou à l'artificiel, de la liberté par rapport à l'aliénation (...)” (1997, p. 3).

<sup>154</sup> Roche, 1998, p. 14. Esta crítica não é totalmente justa. Leiamos, por exemplo, o que afirma Jean Baudrillard em *Le Système des Objets* “Anthropomorphiques, ces dieux lares que sont les objets se font, incarnant dans l'espace les liens affectifs et la permanence du groupe, doucement immortels, jusqu'à ce qu'une génération moderne les relègue ou les disperse ou parfois les réinstaure dans une actualité nostalgique de vieux objets. Comme les dieux souvent, les meubles aussi ont parfois la chance d'une existence seconde, passant de l'usage naïf au baroque culturel.” (1968, pp. 22-23. O sublinhado é da nossa responsabilidade).

Assim, os objectos possuídos não relevam necessariamente de uma obsessão ostentatória, como se poderia inferir da crítica materialista. Com efeito,

*“[se] admitirmos que o mundo exterior dos objectos não é o lugar da nossa total alienação mas o meio de um processo criativo e que a relação dos indivíduos com o social passa pela objectificação, a história dos consumos permite compreender melhor a continuidade do material e do simbólico, o esforço de inteligência e de trabalho cristalizado que se conserva no mais ínfimo dos objectos, a união das representações e das realidades.”*<sup>155</sup>

Esta tese é bem ilustrada pelo sucesso que os livros de Belche<sup>156</sup> granjeiam. Embora a obra da sua vida, que a última parte de *O Mosteiro* metalepticamente reproduz, seja “A Sebastianada”<sup>157</sup>, Belche escreve “(...) livros inspirados [em] velhas reservas artesanais (...)”<sup>158</sup>, como as serrações hidráulicas, “(...) negócio já ultrapassado pelas serrações mecânicas e os moinhos eléctricos (...)”<sup>159</sup>. A manutenção de ofícios economicamente inviáveis explica-se, segundo o narrador, pelo efeito hipnótico e sedativo “(...) da relação do homem com os objectos, excluindo todo o estado de alma (...)”<sup>160</sup>, que permite combater a angústia. Assim, “quando [Belche] falava duma simples cavilha ou dum formão que a talhava sobre o banco em que se enrolavam as lascas de madeira branca, as pessoas sentiam-se protegidas no génio do artífice e no universo directamente ligado à dificuldade.”<sup>161</sup>

As diferentes relações das personagens com o mundo material e com o mundo simbólico podem assumir, em literatura, múltiplas formas<sup>162</sup>. Se encontramos em Swann um carácter genuinamente culto, que aprecia as boas coisas da vida, sem para tal se querer distinguir dos demais – lembremo-nos que, enquanto celibatário, habitava no *Quai d'Orléans* (sendo suficientemente abastado para habitar num bairro mais prestigiante), apenas porque se apegava ao passado de comerciantes da sua família, que nunca renegou ou pretendeu fazer passar por aquilo que não era –, já os Verdurin emblematizam a atitude oposta. Os Verdurin cultivam todo o tipo de ostentação, inclusive a cultural. Swann é de tal forma autêntico que “[Il] avait la même considération – à un degré d'identité qu'ils n'auraient pu croire – pour des petits bourgeois qui faisaient danser au cinquième étage

---

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> Personagem principal e narrador de *O Mosteiro* de Agustina Bessa-Luís.

<sup>157</sup> É com este epíteto irreverente que as filhas de Paulina se referem à história sebástica encetada por Belche (Bessa-Luís, 1980, p. 211).

<sup>158</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 197.

<sup>159</sup> *Idem.*

<sup>160</sup> *Idem.*

<sup>161</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 190.

<sup>162</sup> Em “Objets: fiction et connaissance dans les récits d’Alice Rivaz”, Maria Hermínia Laurel assinala “*Un passage où Jeanne Bornand évoque tous les «sortilèges des besognes domestiques» et la beauté sensuelle de ces objets qui font partie de notre quotidien (...)*” (2003, p. 70), que também encontraremos em *Passage de Milan*, nas personagens de Virginie e de Charlotte.

*d'un escalier D, palier à gauche, que pour la Princesse de Parme qui donnait les plus belles fêtes de Paris (...)*"<sup>163</sup>. Repare-se como o narrador enfatiza, graças à especificação, em gradação decrescente, da entrada, do andar e do patamar, o contraste entre o palácio da Princesa e a célula familiar pequeno-burguesa.

O volframista de *O Mosteiro* de Agustina Bessa-Luís, que comprava livros a metro<sup>164</sup>, revela uma certa ingenuidade que não encontramos em Jérôme e Sylvie, os quais 'mobilam' a casa dos seus sonhos com estantes, secretárias e mesas de apoio ajuizadas de livros, alguns deles muito manuseados<sup>165</sup>. Estes objectos-semáforo<sup>166</sup> emitem sinais de cultura. E, como convém a personagens que Georges Perec quis dotar de grande sensibilidade ao espírito do tempo, os seus livros obedecem a uma desordem perfeitamente estudada com o objectivo de mostrar (ostentar) que estes livros são, efectivamente, lidos.

Uma das bibliotecas literárias mais conhecidas é a de Charles Bovary, que demonstra, paradoxalmente, a sua falta de cultura profissional – bem como a dos seus anteriores proprietários, pois, no fundo, toda a classe médica é atingida por esta crítica indirecta –, que culminará no episódio da operação ao pé de Hyppolyte: "*Les tomes du Dictionnaire des sciences médicales, non coupés, mais dont la brochure avait souffert dans toutes les ventes successives par où ils étaient passés (...)*"<sup>167</sup>

Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, que, ao longo de *A Queda dum Anjo*, sofre um processo que mescla o efeito de Pigmalião com o "aggionamento" puro e simples, mobila com grandes cuidados a casa de Sintra, onde vai instalar a 'prima' Ifigénia. A actualização do deputado passa pela casa, mas também pelo corpo (adornos capilares, postura, silhueta, indumentária). Atentemos, porém, apenas nos livros: "*Ifigénia foi surpreendida pelo seu gabinete de estudo, decorado de graciosas estantes e étagères, cheias de livros luxuosamente encadernados, acondicionados com tão elegante simetria*

---

<sup>163</sup> 1-2, 51. Coteje-se Swann com Simão Peixoto, o vilão de *A Doida do Candal*, a quem "[tanto fazia] levar o descrédito às alcatifas das salas como ao pavimento térreo dos sótãos. Sobejava-lhe democracia de vício para complanar a jerarquia das pessoas." (Castelo Branco, 2003a, p. 188).

<sup>164</sup> "Contava-se que o volframista usava pijama para jantar no hotel e comprava metros de biblioteca que jamais chegaria a ler, como mero esforço decorativo." (Bessa-Luís, 1980, p. 51). O pai de Alberto Manguel, autor de *Uma História da Leitura* (1998, p. 26), tinha mandado "(...) a secretária encher a biblioteca e ela comprara livros a metro e mandara-os encadernar à medida das prateleiras, de forma que os títulos no topo das páginas e, por vezes, até as primeiras linhas estavam cortados". Mas o exemplo mais caricato é o do suposto bibliófilo de *Les Caractères*, o qual, além de afirmar que nunca lê e que nunca está na sua biblioteca, diz ao seu interlocutor que "(...) sa galerie est remplie à quelques endroits près, qui sont peints de manière qu'on les prend pour de vrais livres arrangés sur des tablettes, et que l'oeil s'y trompe (...)" (La Bruyère, 1992, p. 157). Registemos, por risível, um excerto de *Sono Crepuscular*: "Estavam a acabar o café na sala de estar, as portas abertas para a imponente biblioteca para onde os homens iam sempre fumar – a biblioteca que Pauline, movida pela sua incorruptível honestidade (como Stanley Heuston certa vez observara), enchera efectivamente de livros." (Wharton, 2001, p. 228).

<sup>165</sup> "(...) deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle." (Perec, 1965, p. 9); "(...) deux étagères étroites et hautes contiendraient quelques livres inlassablement repris (...)" (Perec, 1965, pp. 11-12); "(...) Les murs, de haut en bas, seraient tapissés de livres et de revues (...)" (Perec, 1965, p. 13); "(...) une table étroite déborderait de livres." (Perec, 1965, p. 14).

<sup>166</sup> Adoptamos e adaptamos o adjectivo "sémiofóro", criado por Philippe Hamon (2001, p. 150, 177).

<sup>167</sup> Flaubert, 1983, p. 65.

*que induziam muito mais à contemplação que à leitura.*”<sup>168</sup> Relembremos que Calisto Elói amara a leitura de in-fólios com tal fervor que descurara todos os outros aspectos da sua vida<sup>169</sup>. Por isso, o leitor atento encontra mais sabor nesta descrição, onde o aspecto decorativo dos livros prevalece sobre o seu conteúdo.

A condessa de Gouvarinho tanto investe na indumentária como na decoração da casa, pelo que na mesa da sua salinha do fundo se vêem “(...) *romances ingleses, e uma “Revista dos dois Mundos” em evidência, com a faca de marfim entre as folhas.*”<sup>170</sup> Mesmo eximindo-nos a uma leitura psicanalítica que, eventualmente, pudesse ser inferida da faca de marfim, resulta óbvia a comparação entre a desordem casual da mesa de Eduarda e a desordem estudada da condessa. Com efeito, nas imediações de Maria Eduarda há sempre um trabalho de mãos<sup>171</sup>, enquanto na mesa da Gouvarinho coexistem os romances ingleses com a “Revista dos dois Mundos”, uma leitura muito mais ‘masculina’ do que romances ou novelas. Esta caracterização vem corroborar indirectamente a leitura que o narrador de *Os Maias* faz do comportamento da Gouvarinho: “*E naquela insistência ela era o homem, o sedutor, com a sua veemência de paixão activa, tentando-o, soprando-lhe o desejo; enquanto ele parecia a mulher, hesitante e assustada.*”<sup>172</sup>

Nesse sentido, encontramos personagens que, de forma tão calculada como aquelas que investem na sua indumentária, procedem a uma espécie de embelezamento da sua bagagem cultural ou do seu *eu* interior. E assim vemos, mais uma vez, como da casa de uma personagem, mais concretamente, das suas estantes cheias de discos ou de livros (muito, pouco ou nada lidos) se podem inferir mais alguns dados para o seu retrato psicológico.

Todavia, os livros (ou jornais) nem sempre são usados como sinal de distinção manipulado pela personagem, podendo contribuir para uma caracterização de personagem genuína, autêntica. J. D. Salinger, em *Franny e Zooey*, descreve o quarto de Seymour e Buddy, onde os livros ocupam um lugar proeminente e não apenas decorativo.

*“Most of the furniture belonged to a maplewood ‘set’: two day beds, a night table, two boyishly small, knee-cramping desks, two chiffoniers, two semi-easy chairs. Three domestic Oriental scatter rugs, extremely worn, were on the floor. The rest, with very little*

---

<sup>168</sup> Castelo Branco, s.d., p. 122.

<sup>169</sup> Camilo confere a este excerto um efeito satírico e um efeito de reforço.

<sup>170</sup> Queirós, s.d., p. 388. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

<sup>171</sup> Queirós, s.d., p. 454.

<sup>172</sup> Queirós, s.d., p. 340. A comparar com *Madame Bovary*: “[Léon] ne discutait pas [les] idées [d’Emma] ; il acceptait tous ses goûts ; il devenait sa maîtresse plutôt qu’elle n’était la sienne.” (Flaubert, 1983, p. 313)



*exaggeration, was books. Meant-to-be-picked-up books. Permanently-left-behind-books. Uncertain-what-to-do-with books. But books, books. Tall cases lined three walls of the room, filled to and beyond capacity. The overflow had been piled in stacks on the floor. There was little space left for the walking, and none whatever for pacing.*”<sup>173</sup>

Nesta residência americana também se encontram objectos relacionados com a música, como um piano e partituras. Os objectos culturais não surgem como bens, mas como conceitos que dimanam valores e um estilo de vida (o que confirma as afirmações de Daniel Roche atrás compulsadas<sup>174</sup>).

Em contrapartida, a *Sonata de Kreutzer*, que Charlotte Haze coloca em cima da cama do quarto de criada que pretende alugar a Humbert Humbert, apenas serve para aumentar a sensação de repugnância que o futuro inquilino sente pela casa – e pela sua hospedeira<sup>175</sup>. No *incipit* de *O Dom*, Nabokov insistia na distinção entre o casal burguês que se apega aos bens materiais e o jovem poeta que, acabando de publicar uma colectânea de poemas, cultiva o desapego material: “*No passeio, à frente da casa (onde também eu morarei), estavam duas pessoas que obviamente tinham vindo à rua ao encontro da sua mobília (na minha mala há mais manuscritos do que camisas).*”<sup>176</sup>

O narrador de *O Homem Suspenso* também ama os livros pelo seu valor de uso e não pelo seu valor de ostentação. Preza-os tanto que, tendo-se divorciado, afirma: “*Não sinto saudades da casa nem da vida: apenas da minha biblioteca.*”<sup>177</sup> Os livros corporizam o ciúme que a ex-mulher nutria pela sua vida interior e pela sua actividade intelectual. Quando regressa a casa para recolher os seus pertences, os vínculos que o ligam à mulher e aos livros parecem ter igual importância (como observaremos em *O Clube dos Anjos* de Luis Fernando Verissimo): “*Dirá adeus a Carminho, mas só depois de se despedir do seu território privado. É essa a última e única expressão do seu orgulho. Ali está quase toda a sua vida. O escritório.*”<sup>178</sup> As estantes assumem o carácter de arquitecturas de sonho (vejam-se, também, os casos de José Luís Peixoto e de Jeffrey Eugenides) e o leitor compulsivo, que carrega pouco a pouco os livros que farão parte da sua biblioteca, transforma-se, pois, em arquitecto e construtor:

---

<sup>173</sup> Salinger, 1964, p. 141. Ver também “A casa do mar” de Sophia de Mello Breyner Andresen: “*O quarto está cheio de livros empilhados nas mesas, na estante e mesmo nas cadeiras. Livros de capas amarelas e brancas e cinzentas. Alguns, dobrados ao meio, mostram a cor de trigo do papel e o desenho contínuo e cerrado das letras.*” (1995, p. 67)

<sup>174</sup> Consulte-se, também, Rapoport, 1972, p. 69.

<sup>175</sup> Nabokov, 1974, p. 39. Curiosamente, esta sonata de Beethoven está na base do crime passional em *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoi.

<sup>176</sup> 2004, p. 13. O itálico está conforme a versão traduzida da obra.

<sup>177</sup> Melo, 1996, p. 27.

<sup>178</sup> Melo, 1996, p. 99.

*“Tudo [no escritório] sobe até ao tecto da casa, lá muito acima da sua cabeça. As estantes cheias, a abarrotar, uma desordem rigorosa a toda a volta das paredes. Armários sólidos, estruturas castrenses que escoram um torreão carregado de livros (...) Levou anos a trazer para ali os grãos de sal da arte e da ciência, a abri-los, a anotá-los página por página, a fazer seus os segredos e os espantos deles. Sublinhados a lápis e com chamadas ao fundo de página. Como a formiga no seu carreirinho obstinado, erguera em torno de si um promontório de livros, para dentro dele entrar e residir em estado de paixão, para ali ter um dia a ilusão de sentar-se tendo então o resto da vida para acabar de relê-los.”*<sup>179</sup>

Assinalemos, por curiosos, dois exemplos de *A Casa Eterna* de Hélia Correia. No primeiro, os livros surgem na sua materialidade mais literal. Ironicamente, poder-se-ia inferir que podem durar mais do que a mobília ou a arquitectura:

*“É o quarto da avó Carlina.*

*Uma perna da grande cama preta foi substituída por livros em coluna. Álvaro sorriu desse pormenor. Está ali um tesouro em edições antigas. A caseira pensara que se esboroariam menos que tacos ou tijolos.”*<sup>180</sup>

No segundo, os livros surgem, do ponto de vista do seu proprietário, como objectos-semáforo. Mas defrontam-se com o olhar da narradora, um ponto de vista aprioristicamente crítico:

*“Em toda a volta [do escritório de Santoro] a fatuidade obscena das estantes, a nitidez das suas colecções: histórias disto e daquilo, enciclopédias. Posso estar a mentir, a pôr desprezo como lente fumada à frente da visão, tão tentada me sinto aos maus juízos. Na verdade, não sei o que existe para lá das encadernações. Nem terei tempo para averiguar.”*<sup>181</sup>

O *pick-up* e os discos de *L'Écume des Jours* também não são objectos-semáforo. O predomínio dos objectos culturais relacionados com a música, neste romance de Boris Vian, revela, no nosso entender, que, pese embora a natureza voluntariamente irreal da descrição, esta não se liberta totalmente do universo do real conhecido, como sucede também na narrativa de ficção científica. Uma tentativa de libertação absolutamente bem sucedida situar-se-ia nos limites do compreensível: para assegurar a inteligibilidade do universo recriado, alguns pressupostos realistas têm de ser minimamente cumpridos; o que pode variar é a aproximação ou o distanciamento em relação ao universo conhecido.

---

<sup>179</sup> Melo, 1996, p. 99.

<sup>180</sup> Correia, 1999, p. 35.

<sup>181</sup> Correia, 1999, p. 118.

Em *La Vie Mode d'Emploi* encontramos um curioso exemplo de manipulação dos objectos-semáforo, que confirma que a casa é um invólucro exterior (a par do vestuário), passível de uma metamorfose que tenha em vista a ascensão pessoal ou profissional (a Mme Moreau, singularmente desapaixonada<sup>182</sup>, apenas interessa o aspecto profissional): “*Pour être la femme d'affaires qu'elle avait décidé d'être, elle accepta sans efforts apparents de transformer ses manières d'être, sa garde-robe, son train de vie.*”<sup>183</sup> Reservando a quinta dos pais e um único quarto da residência parisiense para redutos onde se permite ser autêntica, no capítulo XXIII Mme Moreau encomenda ao decorador Henry Fleury o arranjo do seu apartamento. E apresenta-lhe um programa claramente definido:

“*[L]a demeure parisienne d'un chef d'entreprise, un intérieur spacieux, cosssu, opulent, distingué, et même faustueux, susceptible d'impressionner favorablement aussi bien des industriels bavarois, des banquiers suisses, des acheteurs japonais, des ingénieurs italiens, que des professeurs en Sorbonne, des sous-secrétaires d'État au commerce et à l'industrie ou des animateurs de réseaux de distribution par correspondance.*”<sup>184</sup>

Mme Moreau concede total liberdade a Henry Fleury. Essa liberdade é similar à liberdade do ficcionista, no sentido em que Fleury deve imaginar todas as situações com que Mme Moreau poderá, eventualmente, deparar e conceber, por conseguinte, um dispositivo que desencadeie conversas de circunstância com quase todo o tipo de pessoas, oriundas de diversos quadrantes sociais, profissionais, políticos e civilizacionais.

Ainda assim, Mme Moreau é a cliente perfeita, e Fleury aproveita a oportunidade<sup>185</sup>. É ele quem se encarrega de distribuir os seguintes objectos-semáforo: livros<sup>186</sup> (os quais nada têm a ver com a proprietária da casa, correspondendo presumivelmente aos gostos artísticos do próprio Fleury) que transmitem sinais de uniformidade, ordem, arrumação e, evidentemente, de (um determinado tipo de) cultura; publicações utilitárias antigas<sup>187</sup>; ferramentas<sup>188</sup>; o espólio do fisiologista Flourens; uma casa de bonecas. A eficácia do cenário comprova-se pelo facto de cada objecto ser susceptível de desencadear conversas com os clientes com os quais Mme Moreau deve

<sup>182</sup> Nesse sentido, Mme Moreau situa-se no pólo oposto de Jérôme e Sylvie, cujo principal traço de carácter no decurso da narrativa é o desejo de consumir, que só no *explicit* se debelará.

<sup>183</sup> Percec, 1978, p. 133.

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> “[A]lors que l'aménagement d'un cadre de vie résulte toujours de compromis parfois délicats entre les conceptions du maître d'oeuvre et les exigences souvent contradictoires des ses clients, il pourrait, avec ce décor prestigieux et au départ anonyme, donner une image directe et fidèle de son talent, illustrant exemplairement ses théories en matière d'architecture intérieure: remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles.” (Percec, 1978, pp. 133-134).

<sup>186</sup> “(...) un grand nombre de livres uniformément reliés en cuir havane, des livres d'art pour la plupart, rangés par ordre alphabétique” (Percec, 1978, p. 133).

<sup>187</sup> “(...) des vieux calendriers, des almanachs, des agendas du Second Empire, ainsi que quelques petites affiches (...)” (*idem*).

<sup>188</sup> “(...) seul rappel des activités de la maîtresse de maison – quelques outils anciens (...)” (*idem*).

entabular relações profissionais. Assim, os objectos-semáforo desempenham, neste contexto, uma função determinada: “briser la glace” conversacional, em especial com os Japoneses, os quais constituem o núcleo de clientes mais difícil para o encarregado de negócios europeu (Hall *dixit*<sup>189</sup>). Por fim, advertimos para o facto de esta casa não ser um lar: trata-se de um escritório<sup>190</sup> com um estatuto apenas ligeiramente mais íntimo, e, por isso também, concebido para impressionar favoravelmente os clientes: esta mulher de negócios admitiu-me no *sancto Sanctorum* que é a sua casa, por isso estou mais predisposto a fazer negócios com ela...

Quando cotejada com a escala dos negócios de Mme Moreau, a do empresário Santoro (de *A Casa Eterna*) é diminuta. Todavia, o seu escritório é concebido com uma lógica semelhante: “*Vê-se que houve o propósito de montar uma cena, que é lugar concebido para obter efeito naquele que o visitar. Como dizer? Veludos e pau-preto, águias de bronze; e em toda a volta a fatuidade obscena das estantes, a nitidez das suas colecções (...)*”<sup>191</sup>.

Da casa meramente funcional passemos à ausência de casa, questão que imediatamente ocorre quando se reflecte neste assunto: ela pode ser apenas aparente, sendo substituída por

“(...) other structures [that] metonymically replace the house and its formative and expressive functions – for example, the ship in Melville's *Moby-Dick*, the raft in Twain's *Huckleberry Finn*, the homemade camper truck in Steinbeck's *Travels with Charlie*, the car in Kerouac's *On the Road*, or the motorcycle in Pirsig's *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. In these works, too, the dwelling or vehicle becomes a home, assumes an inclusive symbolic importance, and defines the boundaries and practical challenges of a microcosmic private world.”<sup>192</sup>

Parafraseando uma canção, uma casa é onde um homem quiser<sup>193</sup>. E, de facto, as afirmações de Marilyn R. Chandler, cuja obra se situa na esfera da literatura norte-americana, podem aplicar-se, por exemplo, à literatura europeia<sup>194</sup>. As personagens de

---

<sup>189</sup> Edward T. Hall, o decano da proxémia, escreveu mesmo, em colaboração com Mildred Reed Hall, um guia intitulado *Comprendre les Japonais*.

<sup>190</sup> Ou, no limite, um parlatório. Com efeito, a vida de Mme Moreau é monástica.

<sup>191</sup> Correia, 1999, p. 118. Parte da citação é repetida.

<sup>192</sup> Chandler, 1991, p. 4.

<sup>193</sup> Alberto Manguel, em *Uma História da Leitura*, refere-se ao livro como lar: “*Como o meu pai estava no serviço diplomático, viajavamos muito; os livros davam-me um lar permanente, um lar que habitava à minha vontade, em qualquer altura, por mais estranho que fosse o quarto onde tinha de dormir ou por mais ininteligíveis que fossem as vozes ouvidas do outro lado da minha porta.*” (1998, p. 25). Em *La Faculté des Songes*, de Georges-Olivier Châteaureynaud, o pai de uma das personagens, tendo passado três anos num campo de concentração, vive no mar, porque “[il] n’y a pas de barbelés sur la mer” (entre aspas no texto original, 1982, p. 75).

<sup>194</sup> Leia-se, apesar da sua ancoragem histórica, a reflexão efabulada do imperador Hadrien: “*Sur vingt ans de pouvoir, j’en ai passé douze sans domicile fixe. J’occupais à tour de rôle les palais des marchands d’Asie, les sages maisons grecques, les belles villas munies de bains et de calorifères des résidents romains de la Gaule, les huttes ou les fermes. La tente légère, l’architecture de toile et de*

Magnus Mills<sup>195</sup> vivem de forma precária, embora não sejam sem-abrigo nem estejam desempregadas. Em *La Maison des Hallucinations*, Jean Ray justifica a violação de uma casa selada pela necessidade de um sem-abrigo de fresca data (antigo comerciante, cuja loja ardeu escassos dias depois de a apólice de seguro ter expirado), Félix Marwell.

Do mesmo modo, num dos contos recolhidos no volume *Autres Lieux* de Didier Daeninckx, intitulado “Mort en l’île”, Mireille – a sem-abrigo que poderia ter deslindado o assassínio para sempre enterrado sob as fundações de um campo de golfe – constrói uma casa, o seu lar, um paraíso, a partir de um amontoado de electrodomésticos onde, inclusivamente, “[Elle] se prenait de temps en temps d’une fringale de ménage...”<sup>196</sup>. Os símbolos do conforto doméstico da sociedade pós II Guerra Mundial, transformados em lixo sem préstimo, constituem o material de construção simbólico de um “detrito humano”, uma mulher que, apesar da sua condição, domina a arte da escrita<sup>197</sup>.

Num outro conto do mesmo volume deparamos com a questão das casas ocupadas. Grupos de tendências anarquistas denominaram este fenómeno, nos últimos decénios, por “okupação”. A designação é pitoresca, mas demasiado genérica, por acolher, sob a boa “trouvaille”, realidades sociais muito diferentes. Com efeito, os “okupas” do conto “Ce sont nos ennemis qui marchent à notre tête” são os da pior espécie, aqueles que o fazem não por ideologia mas por absoluta necessidade. E também não são verdadeiros “okupas”, porque têm de pagar para ocupar casas sobre as quais não têm qualquer espécie de direitos e das quais podem ser a qualquer momento despejados<sup>198</sup>. A opinião de Didier Daeninckx acerca da arquitectura das “cités” surge muito claramente explanada neste conto: “*Le Centre-ville, c’est comme la Campa, mais en plus neuf. Les architectes ont chié dans le même moule: dans dix ans, quand la peinture sera partie, on ne fera plus la différence.*”<sup>199</sup>

---

*cordes, était encore la préférée. Les navires n’étaient pas moins variés que les logis terrestres: j’eus le mien, pourvu d’un gymnase et d’une bibliothèque, mais je me défiais trop de toute fixité pour m’attacher à aucune demeure, même mouvante.*” (Yourcenar, 1974, pp. 136-137). E eis como ele define a “Villa Adriana”: “*La Villa était la tombe des voyages, le dernier campement du nomade, l’équivalent, construit en marbre, des tentes et des pavillons des princes d’Asie.*” (Yourcenar, 1974, p. 142).

<sup>195</sup> *Nada de Novo no Expresso do Oriente e O Curral das Bestas*, ambos publicados em Portugal pelas Edições Asa.

<sup>196</sup> 1993, p. 21.

<sup>197</sup> “*Les chenilles du bulldozer écrasèrent les bords de la caverne, bousculant les téléviseurs, les transistors, les aspirateurs, les grille-pain, les frigos qui servaient de remparts au paradis de Mireille.*” (Daeninckx, 1993, p. 23).

<sup>198</sup> “*Rodolphe et Marie-Claire payaient une sorte de loyer, chaque mois, à l’Office, une indemnité d’Occupation. Quand ils versaient du liquide, on oubliait de leur donner un reçu. L’argent s’évaporaient.*” (Daeninckx, 1993, p. 87). A precariedade da vida dos “okupas” é bem retratada no filme de Jacques Audiard “*De battre mon coeur s’est arrêté*” (2004, título português: “De tanto bater o meu coração parou”), embora constitua um motivo secundário relativamente à trama do filme.

O conflito entre direito à habitação e direito à propriedade é brevemente resumido por Ana Cristina Pereira em artigo inserido no *Público* de 28/8/2004 (“Quando viver é um luxo, ocupar é um direito?”). Assim, na Holanda, existe legislação que, de algum modo, concilia os interesses dos proprietários e os dos “okupas”, permitindo a ocupação de qualquer imóvel que esteja desocupado por mais de um ano, desde que o ocupante prove não ter onde morar e com a condição de sair no prazo de seis meses a partir da notificação de que o proprietário necessita da casa. Desta forma, “*o abandono do edificado é raro e a preservação um hábito*”.

<sup>199</sup> Daeninckx, 1993, p. 90.

Por sua vez, *La Faculté des Songes*<sup>200</sup> põe em cena três personagens à procura de uma casa. Manoir, cujo nome é motivado pela perda da casa da infância<sup>201</sup>, bombardeada durante a II Guerra Mundial, é um ser destituído, assombrado por ‘sonhos’ em que a coprofilia se alia à falta de intimidade<sup>202</sup>. O penoso percurso que empreende passa, numa primeira etapa, pela frequência de salas de cinema, onde tenta esquecer os seus pesadelos. Depois, começa uma fase de deambulação errática, onde encontra algum consolo na observação de casas<sup>203</sup>. Quando descobre uma que evoca na perfeição a casa perdida, a sua ânsia é tal que resulta em perda. Em seguida, encontra um refrigerio momentâneo na aquisição de objectos da ‘idade do ouro’ que o obceca. O dilema de Hugo é inverso: a casa onde sempre viveu, e de que era proprietário, é expropriada para se construir uma auto-estrada. Com a perda da casa, instalado numa “cité-nouvelle”, Hugo perde a identidade (“coquille”) que sedimentariamente adquirira. O problema de Quentin consiste em nunca ter tido uma verdadeira casa. Sempre viveu observando as casas dos outros, visto que a sua não passou de um sonho, nunca realizado, que os pais tiveram<sup>204</sup>. Estas três personagens desaguam numa casa abandonada, onde se lhes junta Louise, a qual, como Quentin intui, nela havia habitado no passado. À casa abandonada, também prometida a uma mudança de função iminente (destinada a tornar-se residência de professores de um pólo da Faculdade Paris III), chama Hugo “La Faculté des Songes”. Nesse lar improvável, as quatro personagens conseguem, graças à reconstituição da sua trajectória existencial pretérita, reconstruir-se: Hugo olha para trás e reconcilia-se com uma vida que lhe parecera, até então, destituída de sentido. Morre, mas fá-lo como um herói dos livros juvenis que venera. Quentin encontra um fio condutor para uma existência falhada, mesmo se se resigna e se torna um (autêntico) sem-abrigo. Manoir encontra, finalmente, a tranquilidade numa casa de um mau gosto execrável, mas que constitui um lar.

---

<sup>200</sup> Georges-Olivier Châteaureynaud (1982). Para uma leitura mais aprofundada desta obra, leia-se “Jardin, maison, opéra” (Károlyi, 1997).

<sup>201</sup> O único objecto que lhe resta da vida passada é um anel de brasão: “*Châtelain et fantôme de son nom, Manoir, de plus en plus orphelin, hantait les corridors et les escaliers déserts de sa vie.*” (Châteaureynaud, 1982, pp. 40-41).

<sup>202</sup> “*Il n’était plus question, sitôt s’était-il endormi, que de W.-C., de latrines, de feuilles et de cabinets malpropres, où le rêveur ne se tenait qu’à grand-peine. Il ne s’y estimait jamais à l’abri des regards. La porte était à claire-voie. Des vandales avaient arraché le loquet. Le mur du fond s’était effondré. Une foule malveillante rôdait autour de son réduit (...). Parfois aussi il traversait une ville bombardée, et le contenu des égouts éventrés jaillissait sous ses pas. Longtemps il titubait entre des geysers d’un bouillon brunâtre et fumant. Enfin, à demi aveuglé, couvert d’ordure des pieds à la tête, il apercevait la maison, sa maison, la seule intacte de toute la ville.*” (Châteaureynaud, 1982, pp. 36-37).

<sup>203</sup> “*Sa quête devient plus précise. Il ne s’émerveillait plus devant n’importe quelle bâtisse. Une forme se levait irrésistiblement dans sa mémoire. Une allure, un gabarit, des proportions modelaient avec une netteté croissante un archétype auquel, nuit après nuit, il comparait chaque maison de chaque rue.*” (Châteaureynaud, 1982, p. 69).

<sup>204</sup> “*Une habitation individuelle, un «pavillo» entouré d’un jardin, où sa mère ne se serait plus querellée avec les voisins, où son père ne se serait plus battu tous les quatre matins pour des histoires de poubelles renversées ou de pipis de chiens dans l’escalier, représentait l’ambition suprême de ses parents. Sur quoi vont se briser les coquilles de noix des existences humaines! Leur minuscule souhait ne s’était jamais réalisé, et leur vie avait tourné comme une assiette de soupe oubliée dans un placard (...). Mais avant de prendre le large à son tour, Quentin avait eu le temps de contracter le virus familial.*” (Châteaureynaud, 1982, pp. 88-89).

Embora, em bom rigor, o Alma Negra – personagem de *A Brasileira de Prazins*<sup>205</sup> – disponha de um local onde viver<sup>206</sup>, a posse de uma casa “(...) com três janelas e um quintal espaçoso”<sup>207</sup> justifica, a seus olhos, morte de homem: “– *A casa do Cambado é nossa, mas é preciso vindimar o Zeferino.*” E, embora não tenha assassinado a vítima designada, a casa será, efectivamente, sua<sup>208</sup>. Para Josefina – personagem de *O Mosteiro*<sup>209</sup> –, ter uma casa é razão suficiente para aceitar um pedido de casamento que, de outro modo, nem sequer consideraria<sup>210</sup>. Curioso é o caso de Manuel Monforte, o pai de Maria em *Os Maias*, que dorme numa rede<sup>211</sup>.

Não tendo casas, as personagens podem, pois, ter moradas. Em *The House of the Seven Gables*<sup>212</sup>, atribui-se a Phoebe a qualidade de criar à sua volta um lar. Quando ela chega à casa suja, soturna e abandonada, tudo parece regenerar-se<sup>213</sup>. Agustina Bessa-Luís atribui a Salvador, o pai de Belche em *O Mosteiro*, idêntica capacidade: “(...) *tinha raça dos exploradores que, com uma sertã velha e uma manta de cavalo, fazem um lar.*”<sup>214</sup> José Joaquín Parra Bañón<sup>215</sup> assinala que, para os casais José Anaiço e Joana Carda (*A Jangada de Pedra*) e Baltasar Sete-Sóis e Blimunda (*O Memorial do Convento*), casa é “o lugar do conhecimento, a câmara nupcial, a sede sagrada do primeiro quarto partilhado”, mesmo que revista a forma da tenda mais precária<sup>216</sup>. Maria Eduarda, de *Os Maias*, transforma os sucessivos espaços alugados, que ocupa, em lares<sup>217</sup>.

<sup>205</sup> Castelo Branco, 1975, pp. 185-192.

<sup>206</sup> “[Francisco Melro] *vivia apertadamente com mulher e quatro filhos (...)*” (Castelo Branco, 1975, p. 185). *Apertadamente* remete, em simultâneo, para o aperto monetário e para a escassez de espaço vital. Mais adiante, ficamos a saber que se tratava de uma “choupana alugada” (Castelo Branco, 1975, p. 192).

<sup>207</sup> Castelo Branco, 1975, p. 186.

<sup>208</sup> “*Enfim, você ganha a casa, compadre, porque mâtava Zéfêrino, se os outros não matam ele, hem?*” (Castelo Branco, 1975, p. 192).

<sup>209</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 185.

<sup>210</sup> O casamento dos pais de Josefina tem motivações análogas: “*Ele não era solícito com ela, e só a suportava pela grande fortuna e uma casa acastelada de dimensões impressionantes.*” (Bessa-Luís, 1980, p. 185).

<sup>211</sup> Queirós, s.d., p. 24.

<sup>212</sup> Hawthorne, 1981.

<sup>213</sup> “*Little Phoebe was one of those persons who possess, as their exclusive patrimony, the gift of practical arrangement. It is a kind of natural magic, that enables these favored ones to bring out the hidden capabilities of things around them; and particularly to give a look of comfort and habitableness to any place which, for however brief a period, may happen to be their home. A wild hut of underbrush, tossed together by wayfarers through the primitive forest, would acquire the home-aspect by one night’s lodging of such a woman, and would retain it, long after her quiet figure had disappeared into the surrounding shade.*” (Hawthorne, 1981, p. 72).

<sup>214</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 92.

<sup>215</sup> Parra Bañón, 2004, p. 82.

<sup>216</sup> Quando, em *A Caverna*, Marta propõe a Marçal abandonar o Centro, este recusa essa possibilidade [“ *Talvez para nós vá ter de ser assim, Assim, como, Morar em parte nenhuma, Todas as pessoas precisam de uma casa, e nós não somos excepção (...)*” (Saramago, 2000, p. 315)]. Todavia, após a descoberta da caverna, é isso mesmo que vai acontecer, e os casais Gacho e Algor partem “(...) *para uma viagem que não tem destino conhecido e não se sabe como nem onde terminará.*” (2000, p. 348).

A precariedade dos lares humildes em José Saramago é corroborada historicamente por Raffaella Sarti (2001, p. 29): “*Os homeless não são, certamente, uma invenção dos nossos dias: ao longo dos séculos, uma considerável massa de homens «viveu sem «morada fixa», sem «casa nem lugar».*” Esta autora refere-se, designadamente, a estúbulos, casas em ruínas, grutas (*idem*), abrigos móveis montados sobre rodas (Sarti, 2001, p. 33), tendas de feltro (*idem*), cabanas portáteis (Sarti, 2001, p. 34). O mesmo sucede relativamente às dimensões, funcionalidade e tipologia das casas de Saramago (Sarti, 2001, p. 138).

<sup>217</sup> Sejam eles o quarto do hotel Central: “*Naquela instalação banal de hotel, certos retoques de uma elegância requintada revelavam a mulher de luxo e de gosto: sobre a cómoda e sobre a mesa havia grandes ramos de flores: os travesseiros e os lençóis não eram do hotel, mas próprios, de bretonha fina, com rendas e largos monogramas bordados a duas cores. Na poltrona que ela usava, uma casimira de Tarnah disfarçava o medonho repes desbotado.*” (Queirós, s.d., p. 263); ou a casa alugada da rua de S. Francisco: “*Como no Hotel Central, esta instalação sumária de casa alugada recebera retoques de conforto e de gosto: cortinas novas de cretone, combinando com o papel azul da parede, tinham substituído as clássicas bambinelas de cassa: um pequeno contador árabe, que Carlos*

A morada da personagem pode surgir numa ocorrência única – o que, aliás, é, por razões óbvias, muito comum em contos e novelas – ou pode ser completada por descrições sucessivas. Por norma, essas ‘camadas descritivas’ retomam determinados pontos<sup>218</sup>. Quando os contradizem, esta contradição é perfeitamente deliberada. Nunca se repetem com exactidão, pelo que o seu cotejo se afigura extremamente interessante. Por outro lado, às vezes, a descrição é colmatada pelo discurso das personagens (textos de dominante descritiva). Assim, a casa tanto pode surgir na descrição de espaço ou na caracterização de personagem (embora as suas implicações, indirectas mas não menores, tendam a reverter para a perfectibilidade do retrato da personagem), como no discurso das personagens<sup>219</sup>. Embora a casa de Colin em *L'Écume des Jours* surja maioritariamente em momentos de descrição, a subversão das coordenadas espaciais emerge do diálogo entre Colin e o médico:

- “– *Vous avez changé d'appartement, dit le professeur, c'était moins loin avant.*  
– *Mais non, dit Colin. C'est le même.*  
– *Mais non, dit le professeur. Quand vous faites une plaisanterie, vous avez intérêt à être plus sérieux et à trouver des réponses plus spirituelles.*  
– *Oui? dit Colin... Certainement.*”<sup>220</sup>

Após a consulta, e dadas as extraordinárias mudanças – inclusivamente decorativas – operadas no quarto de Chloé, o médico comenta:

“–*Vous me direz encore que vous n'avez pas changé d'appartement, hein?*”

E, finalmente: “*J'aimais mieux votre premier appartement. Il avait l'air plus sain.*”<sup>221</sup>

Esta observação detém interesse, na medida em que subverte um lugar-comum do romance realista e naturalista, o qual consiste em fazer derivar a falta de saúde das personagens das más condições das casas onde habitam. Aqui, pelo contrário, é a casa que<sup>222</sup> segue o declínio de Colin e a doença de Chloé, reduzindo as suas dimensões, bloqueando as aberturas exteriores, deteriorando e sujando as superfícies, transformando materiais nobres em materiais menos nobres. Trata-se, pois, de uma concepção da casa como organismo vivo, que se desloca e é dotado de mimetismo e de capacidade de regeneração. Não é, contudo, o único caso em que as coordenadas espaciais se alteram,

---

*se lembrava de ter visto havia dias no tio Abraão, viera encher um lado mais desguarnecido da parede: o tapete de pelúcia de uma mesa oval, colocada ao centro, desaparecia sob lindas encadernações de livros, albúms, duas taças japonesas de bronze, um cesto para flores de porcelana de Dresda, objectos delicados de arte que não pertenciam decerto à mãe de Cruges.*” (Queirós, s.d., p. 347).

<sup>218</sup> Doravante, referir-nos-emos a este tipo de descrições como *retomas*. A expressão “reprise(s) descriptive(s) surge em Ricardou, 1967, p. 94.

<sup>219</sup> Philippe Hamon refere-se, em *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, a um *efeito-personagem*.

<sup>220</sup> Vian, 1963, p. 131.

<sup>221</sup> Vian, 1963, pp. 131-133.

<sup>222</sup> E até as personagens, visto que, no decurso do mesmo processo, Nicolas perde o seu ar apumado e as suas qualidades de perfeito serviçal.



contra toda a lógica: em *Malpertuis*, de Jean Ray, Bets e Jean-Jacques ‘perdem’ a loja de Eisengott e, por mais voltas que dêem, não só não conseguem localizar a rua Martinet como se encontram inelutavelmente defronte de Malpertuis. De igual modo, no capítulo II de *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, embora Alice se esforce uma e outra vez por subir a colina, depara sempre com a entrada da casa onde (ainda) não queria entrar. O avanço de Alice não se faz linearmente, obedecendo, numa fase inicial, a regras de sinal contrário às do senso comum (especulares) e, numa fase posterior, às regras (constantemente infringidas) de avanço dos peões no tabuleiro de xadrez. Esta subversão das regras de avanço no espaço remete o leitor, de forma imediata, para um universo onírico e leva-o a acreditar, como a Rainha Branca de Lewis Carroll, em seis coisas impossíveis antes do pequeno-almoço ou, por outras palavras, institui um particular protocolo de leitura.

Luis Sepúlveda escreve uma ‘novela de educação’ (“Uma casa em Santiago”<sup>223</sup>), cujo ponto fulcral é uma casa, perfeitamente identificada (o nº 20 da *calle* Ricantén, em Santiago do Chile), que desaparece, embora o seu registo iconográfico ficcional, uma fotografia, exista. O jovem narrador vai, juntamente com os seus dois amigos e companheiros de aventuras amorosas, a uma festa onde conhece Isabel, a filha dos proprietários da casa, envolvendo-se sentimentalmente com ela. Todavia, no dia em que marcam encontro, não consegue encontrar a casa. Os amigos conhecem-na, localizam-na, confirmam a sua descrição (ou seja, corroboram que o que aconteceu não foi um sonho), mas o narrador nunca conseguirá penetrar de novo no seu umbral, tal como jamais conseguirá encontrar a rapariga que representou a sua passagem para a adultícia e o consequente abandono da vida de rapaz.

Ao efectuar, pela segunda vez, o percurso em busca da casa de Isabel, o narrador depara com o fotógrafo inglês, que é, aliás, o seu oposto, na sua indumentária informal de ‘estrangeiro’ dos anos sessenta. Mas ambos procuram o mesmo:

“- *Vais dizer-me que procuras uma casa amarela com uma porta verde.*

- *Pois é! Conheces a casa? Não me digas que conheces a casa?*

- *Com uma mão de bronze empunhando uma esfera.*”<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> Sepúlveda, 1998, pp. 159-190.

<sup>224</sup> Sepúlveda, 1998, p. 187.

A descrição da casa, breve como convém a uma novela<sup>225</sup>, é recorrente. Destaca-se a cor amarela, frequentemente associada à ideia de desespero; a aldraba em forma de mão, simbolizando o destino ou o tempo, como se depreende do comentário do próprio narrador no final da novela: “*Uma mão invisível [que] trabalhava no meu rosto modelando a máscara definitiva que haveria de encontrar em todos os espelhos.*”<sup>226</sup> E o verde de caserna na porta. Se o verde simboliza a esperança amorosa, a referência disfórica à caserna e o facto de se sugerir que Isabel seduz muitos homens, de preferência militares, podem ser considerados um *topos* (que se encontra, igualmente, na novela “E aos costumes disse nada” de David Mourão-Ferreira)<sup>227</sup>. Todavia, Isabel detém uma dimensão trágica semelhante ao suplício de Tântalo: está encerrada num limbo de onde consegue seduzir, mas onde nunca pode consumir, para onde consegue atrair, mas onde não pode tocar. Isabel torna-se, assim, intangível e, como tal, representa, para o narrador, o momento mágico da passagem da adolescência à idade adulta, dos prazeres inconsequentes à verdadeira vida.

Na função informativa incluímos todos os excertos em que o escritor, usando a casa como mediação, nos diz o que a personagem é. É verdadeiramente, no sentido da sua essência profunda, e tendo em conta que o *ser* da dualidade *ser-parecer*, a que já aludimos, era um *constructo* especificamente engendrado para revelar as contradições e fragilidades da personagem. Afinal, as personagens, tal como as casas, são “seres de papel”. Quer os seus criadores clamem que surgem de uma inspiração divina – ou profana – (o que implicaria que ‘escapam’ ao controlo do seu demiurgo), quer admitam que houve um

<sup>225</sup> 1ª ocorrência (I), mas, na verdade a última em termos cronológicos, pois trata-se da descrição efrástica da fotografia: “*De repente, entre o solar e um edifício estreito (...), a maltratada porta verde com a mão de bronze empunhando uma esfera.(...) Era a casa. Reconheci o número vinte escrito num oval de latão azul.*” (Sepúlveda, 1998, p. 161). 1ª ocorrência (II) (ainda na exposição): “*Era a casa. E, entre ela e eu, o tempo, e mais qualquer coisa.*”

*O amarelo desbotado da parede, o verde agressivo e de caserna na porta, e a rígida mão de bronze empunhando uma esfera eram manchas vergonhosas na estética dos outros portais fotografados (...)*” (Sepúlveda, 1998, p. 162.)

2ª ocorrência (a 1ª vez que o narrador vê a casa): “*Ricantén, número vinte. A porta era verde de caserna. Era enquadrada por uma parede amarela de tinta a cair e, na parte superior, tinha uma mão de bronze empunhando uma esfera.*” (Sepúlveda, 1998, p. 164).

3ª ocorrência (descreve-se a casa que se encontra no mesmo número de polícia, seguido da evocação, pela negativa, da casa que reside na memória do narrador): “*Debaixo do número vinte encontrei uma casa cinzenta com as paredes gretadas pelo último tremor de terra. Uma casa com guarda-vento à inglesa e janelas protegidas por barrotes de ferro.*”

*(...) Sob o número cento e vinte também não estava a casa amarela, a porta verde de caserna e a mão de bronze empunhando uma esfera. Também não a encontrei no duzentos e vinte, a seguir acabava a rua.*” (Sepúlveda, 1998, pp. 173-174).

4ª ocorrência: “*Cheguei a esbofetear a própria cara para ver se recuperava a realidade perdida. A realidade era a casa que não estava (...). A realidade era a ausência de paredes amarelas, da porta verde-de-caserna e da mão de bronze empunhando uma esfera, todos esses pormenores que num lugar qualquer do mundo estavam inutilmente à espera da minha chamada*” (Sepúlveda, 1998, p. 174).

5ª ocorrência (em diálogo com os dois amigos): “*(...) Tu lembras-te de como era a casa? – perguntou o Tino.*”

- *Qual casa, a de agora?*

- *Não, poça. A casa da festa.*

- *Amarela cor de caca, com uma porta verde e uma aldraba de bronze.*” (Sepúlveda, 1998, p. 176).

6ª ocorrência (reconstituição imaginária do percurso): “*E pronto, terei chegado. No número vinte da calle Ricantén encontrarei a casa amarela, a porta verde e a mão empunhando uma esfera.*” (Sepúlveda, 1998, p. 183).

O excerto que figura no corpo do texto corresponde à sétima ocorrência.

<sup>226</sup> Sepúlveda, 1998, p. 187-188.

<sup>227</sup> Mourão-Ferreira, s.d.

modelo real que forneceu as ‘anedotas’, são criadas “de toutes lettres”<sup>228</sup>. O escritor dá-lhes existência, mesmo se a casa ou a personagem se concretizam ou corporizam, para o leitor, numa imagem mental diferente da que o autor conceptualizou.

Decorrente da função anterior, encontramos a função de ambiência. Esta função determina o ambiente geral que se vive nas casas descritas: inquietação, desconforto, segurança? Elegância, pobreza? Quer nos situemos no plano do real, quer no plano do ficcional, uma casa emite sempre sinais. De que natureza? A ambiência pode oscilar entre um pólo positivo (veja-se a casa de Colin no início de *L'Écume des Jours*, ou a casa de Eduard e Charlotte em *As Afinidades Electivas*, de Goethe) e um pólo negativo (a “Pension Vauquer”, enquanto *habitat* do “père” Goriot), podendo atingir o grau zero com a ausência de casa. Esta carência pode não implicar uma efectiva falta de domicílio (como se infere da citação de Marilyn Chandler), mas constitui, por vezes, uma falha essencial, como acontece a Miss Sarah em *A Tragédia da Rua das Flores*: – “E constantemente a sua conversação se enevoava de melancolia do tempo em que não dependia de ninguém e tinha um interior, uma casa sua, um lar, um home.”<sup>229</sup> – e a Charles Ryder em *Reviver o Passado em Brideshead*: “Talvez seja esse um dos prazeres da construção, tal como ter um filho, imaginando como ele vai crescer. Não sei; nunca construí nada e perdi o direito de ver o meu filho. Não tenho casa, não tenho filhos, sou de meia idade, não tenho amor, Hooper.”<sup>230</sup>

A casa pode também transmitir uma ambiência de irrealidade. É o que sucede quando, no início de *L'Écume des Jours*, se descrevem as abluções de Colin:

*“Il vida son bain en perçant un trou dans le fond de la baignoire. Le sol de la salle de bains, dallé de grès cérame jaune clair, était en pente et orientait l'eau vers un orifice situé juste au-dessus du bureau du locataire de l'étage inférieur. Depuis peu, sans prévenir Colin, celui-ci avait changé son bureau de place. Maintenant, l'eau tombait sur son garde-manger.”*<sup>231</sup>

Este trecho, embora constitua quase um *topos* da caracterização de rapaz jovem – permitindo simultaneamente a descrição dos seus rituais de higiene e ‘naturalizando’, em termos diegéticos, a inserção da descrição de um corpo nu, que também podemos observar em *Franny and Zooey*<sup>232</sup> –, transgride o que é expectável na descrição de uma casa: os orifícios são tratados de forma inabitual (o ralo da banheira tecnicamente impossível, a

---

<sup>228</sup> Às personagens e às casas literárias pode aplicar-se a “blague” de Mallarmé: “[sur une pierre] les pages se refermeraient mal.”

<sup>229</sup> Queirós, 1980, p. 26.

<sup>230</sup> Waugh, 2002, p. 376.

<sup>231</sup> Vian, 1963, p. 10.

<sup>232</sup> E ainda, com algumas diferenças, em *À la Recherche du Temps Perdu* e em *La Belle du Seigneur*.

canalização com ligação directa ao vizinho descrita como sendo normal e até recomendável) e a dinâmica das relações entre condóminos inverte-se, visto que é aquele que recebe a água que deve prevenir da mudança de mobiliário aquele que faz os despejos.

Na função de ambiência incluímos a atmosfera de medo ou terror que certas descrições de casas transmitem<sup>233</sup>. Em “The fall of the house of Usher”, Edgar Allan Poe discorre acerca da tristeza, desolação e terror que sentiu ao avistar a casa de Roderick e Madeline. O narrador não explica, supõe que “(...) *there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us (...). It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity of sorrowful impression.*”<sup>234</sup> Com efeito, o narrador afirma, em vários passos, a perfeita normalidade de tudo (designadamente do mobiliário), não deixando, todavia, de acentuar que a impressão geral é insólita. Tal registo dubitativo é característico deste tipo de narrativas<sup>235</sup>, porque admite e sugere, simultaneamente, explicações razoáveis e sobrenaturais, deixando o leitor na incerteza, o que constitui o cerne do fantástico como género<sup>236</sup>.

*Malpertuis*, de Jean Ray, é uma narrativa neo-mitológica, no sentido em que se postula que a existência dos deuses depende da fé que os homens lhes votam. Esquecidos pelos homens, os seus poderes enfraquecem. Na obra surgem, transfigurados, os deuses do Olimpo (Zeus, Hera, Afrodite, Hefesto e Apolo), divindades pré-olímpicas (as Górgones, as Erínias), divindades menores (Moiras), deuses domésticos (os Penates, divindades protectoras da casa para os romanos), a que se associam, ainda, alusões ao Cristianismo. À laia de explicação, o “abbé” Doucedame refere-se a um “«*pli dans l'espace*» pour expliquer la juxtaposition de deux mondes d'essence différente dont *Malpertuis* serait un abominable lieu de contact.”<sup>237</sup> Aprisionados numa casa maléfica, os deuses são reféns de cláusulas testamentárias que legarão uma enorme fortuna ao último sobrevivente. Para criar um efeito de terror, Jean Ray recorre a muitos expedientes, nem sempre devidamente

---

<sup>233</sup> Joël Malrieu (1991, pp. 115-116) considera que a casa da narrativa fantástica é um lugar de normalidade. Mellier, pelo contrário, afirma “*Il faut toujours, pour que le fantastique puisse advenir, un lieu, une permanence de pierre où ce qui terrifie demeure. Des ruines gothiques aux intérieurs de Poe, du Hill House de Shirley Jackson au Marsten House de Stephen King, bien plus qu'un cadre ou qu'un simple décor, le lieu est inséparable des stratégies du récit fantastique. (...) Le lieu abrite les terreurs. Il est lui-même terreur. Ainsi de ces maisons qui s'animent d'une vie mauvaise, effroyable métonymie du lieu et du principe malin qui en fait sa demeure. Maison où l'on aboutit pour y découvrir la mort et l'horreur, maison où ses habitants sont pris dans la gangue de leur race dégénérée ou des malédictions familiales*” (Mellier, 1993). Esta última observação adequa-se exemplarmente a *The House of the Seven Gables* de Nathaniel Hawthorne. A tese de Mellier parece-nos mais correcta. Albergar o sobrenatural, o inexplicável, dentro da casa, constitui uma violação tão aflitiva como as imagens que mostram as ‘entranhas’ de uma casa ou de um prédio.

<sup>234</sup> Poe, 1983, p. 533.

<sup>235</sup> Ver também, com implicações um pouco diferentes, as referências a Nathaniel Hawthorne e a Emily Brontë.

<sup>236</sup> Para uma explicação psicanalítica desta novela, leia-se François Vigouroux (1999, pp. 165-174).

<sup>237</sup> Ray, 1993, p. 88.

explicados ao longo da narrativa, que resulta algo confusa<sup>238</sup>. O carácter excessivo dos factos relatados em *Malpertuis* pode reportar-se ao conceito de *hybris*, “que surge frequentemente nos relatos míticos [e que consiste na] «desmesura» e, mais particularmente, [no] «orgulho» que leva os homens a querer igualar os deuses ou rivalizar com eles.”<sup>239</sup>

Em todo o caso, *Malpertuis* (cujo subtítulo é *Histoire d'une Maison Fantastique*) também contradiz a tese de Joël Malrieu acima explanada. *Malpertuis* representa um anti-Olimpo, onde os deuses, enfraquecidos e quase destituídos dos seus poderes, aguardam a morte iminente. Aliás, de acordo com o “abbé” Doucedame, o próprio nome da casa significa “(...) *la maison du mal, ou plutôt, de la malice.*”<sup>240</sup>, o que é corroborado pela iconografia escultórica da sua fachada.

Em *The House of the Seven Gables*, de Nathaniel Hawthorne<sup>241</sup>, a casa é descrita com todos os ‘ingredientes’ que poderiam fazer dela um *locus horrendus*, mas tal efeito é contrariado pelos comentários dubitativos do narrador, o qual, ao mesmo tempo que narra os factos, os mitiga, desmistificando a credence alheia com um desdém que, necessariamente, contagia o leitor e lhe não permite imbuir-se de terror, perante uma narrativa constantemente modulada pelo humor.

Os factos mais inexplicáveis de *La Maison des Hallucinations*, de Jean Ray, acabam, contra toda a expectativa, por ser esclarecidos. Tal como acontecia em *Malpertuis*, a explicação é híbrida, recorrendo a dados do domínio da medicina e da ciência, mas mesclando-os com explicações literalmente cabalísticas e com fenómenos pseudo-científicos. Um dos interesses desta narrativa consiste na criação de uma casa duplicada como forma de explicar as aparentes alucinações das vítimas, e ainda no pormenor curioso de, no final, a polícia se congratular com o facto de a casa, libertada da sua aura de terror graças ao engenho de Harry Dickson, ajudar a resolver a crise da habitação da cidade de Londres...

Os efeitos da função de ambiência parecem afectar mais directamente a personagem, pois o enredo decorre directamente da perturbação que a casa nela exerce. É a personagem que vai extravasando o terror que o narrador pretende inculcar no leitor. Em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, as casas, *per se*, não contêm elementos de terror. Embora haja figuras grotescas na fachada da casa onde Heathcliff vive, a desesperança, a

---

<sup>238</sup> “Ces motifs secondaires ont dans l’histoire une double fonction: celle de leurres et celle d’indices du surnaturel. Ils signifient le fantastique” (“Lecture” de Joseph Duhamel, in *Malpertuis*, p. 246).

<sup>239</sup> Martin, 1999, p. 141.

<sup>240</sup> Ray, 1993, p. 55.

<sup>241</sup> Hawthorne, 1981.

inquietação e o mistério que se desprendem da narrativa encontram-se nas personagens e não nos edifícios. Quer os terrores de Heathcliff, quer os dizeres do pequeno pastor, no final da narrativa, são sistematicamente negados pelo bom-senso (às vezes um pouco receoso) de Mrs. Dean. Mais uma vez se verifica que o leitor pode sentir temor, mas que o escritor insiste em fornecer-lhe uma explicação racional. Nesse sentido, poder-se-ia falar, aqui, de uma tendência para a preterição<sup>242</sup> por parte de Nathaniel Hawthorne e de Emily Brontë.

Consideremos, por outro lado, a um nível metaléptico e unicamente observável de forma empírica, os efeitos da função de ambiência no leitor. A atmosfera que se desprende de uma casa romanesca, para além de o fazer sonhar ou de o inquietar, projecta-se, de certo modo, no ambiente que o circunda no momento da leitura. Essa mudança de nível, que apelidamos metaléptica<sup>243</sup>, é descrita por Michel Butor em “L'Espace du Roman”: “*Quand je lis dans un roman la description d'une chambre, les meubles qui sont devant mes yeux, mais que je ne regarde pas, s'éloignent devant ceux qui jaillissent ou transpirent des signes inscrits sur la page.*”<sup>244</sup> De acordo com Butor, tal assunção significa que o lugar onde lê não o satisfaz. Esta opinião não é necessariamente partilhada por todos. Com efeito, encontramos recorrentemente, em textos literários, personagens que, de modo risível, se regozijam pelo facto de as suas condições de vida e de habitação serem significativamente melhores do que aquelas que são atribuídas às personagens dos romances que lêem<sup>245</sup>. Por risíveis e reprováveis que sejam, representam um pólo oposto ao postulado por Butor – a que poderíamos acrescentar os leitores que buscam, na literatura, o exotismo<sup>246</sup>; pois ler é viajar, viver experiências (por livro interposto), aflorar o desconhecido, quer o espacial quer o social, pouco importa. Embora a função didáctica seja, a nosso ver, uma questão menor do texto literário, cumpre referir que o leitor adquire, graças à leitura, conhecimentos, experiências, gostos – ou, às vezes, preconceitos e ideias feitas – que, de outro modo, tão-só pela sua experiência de vida, lhe poderiam ser para sempre alheios. Os livros juvenis de aventuras ou de mistério, onde esta função se

---

<sup>242</sup> “La *Préterition*, autrement dite *Prétermition*, consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent même avec force” (Fontanier, 1977, p. 143).

<sup>243</sup> A metalepse, segundo Gérard Genette, consiste numa “(...) *intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (...), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (...) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative.*” (Genette, 1972, p. 244).

<sup>244</sup> Butor, 1964, p. 43.

<sup>245</sup> De forma implícita, esse regozijo encontra-se no seguinte excerto de *Pot-Bouille*: “(...) *Rose, se carrant au milieu [de son lit], les membres écartés lisait Dickens, avec des larmes d'attendrissement.*” (Zola, 1999, p. 447). Este excerto repetir-se-á no capítulo consagrado a Zola: “De minimis non curat pretor”.

<sup>246</sup> “*L'exotisme est fonction de l'éloignement dans le temps ou dans l'espace, du «loin», mais aussi de la culture du lecteur visé, de sa formation, de ses dispositions mentales.*” (in Buisine; Dodille, 1988, p. 459). “[*En] effet, il paraît presque impossible d'envisager un exotisme qui ne renverrait pas, même métaphoriquement, à un espace, espace invoqué, espace désiré, mais espace toujours (...)*” (idem, p. 461). Para uma panorâmica mais vasta acerca desta questão, ver o capítulo “As experiências da viagem” (Machado; Pageaux, 2001, pp. 33-42).

manifesta com regularidade, são frequentemente os responsáveis pelas primeiras experiências gratificantes. Em *Uma Casa na Escuridão*, o narrador testemunha a importância dos livros, também como objecto, para a criança: “Quando eu era pequeno e brincava com os meus carrinhos, arrastava-os pelas prateleiras, que eram auto-estradas, e dos livros, que eram casas altas, aquele livro de lombada azul era sempre a minha casa.”<sup>247</sup> À familiaridade com o livro na sua materialidade atribuem os especialistas grande relevância nos futuros hábitos de leitura da criança<sup>248</sup>.

Em “The fall of the house of Usher”, sobrevém um momento metaléptico. Assim, à medida que o narrador vai lendo *Mad Trist*, para ‘animar’ Roderick, ambos ouvem claramente os sons descritos no livro. Detecta-se também uma “mise en abyme”, quando Usher pinta um quadro onde figura, de forma muito aproximativa, o túmulo onde Madeline será sepultada, envolto na luminosidade que nimbá o lago quando a casa se desmoronar. Estes dois momentos, pela sua impossibilidade física, vêm acrescer à atmosfera sobrenatural.

O meio a que recorre Julio Cortázar para suscitar no leitor a suspeita de que a vítima do livro é o leitor que o lê, ou seja, de demonstrar a metalepse em “Continuidad de los parques”, consiste precisamente na coincidência das coordenadas espaciais, arquitectónicas e decorativas: o parque, a casa e o “sillón [de espaldas] de terciopelo verde”.

Javier Cercas recorre a um processo semelhante na novela *O Inquilino*, onde o factor que desencadeia a revelação de que algo de estranho se passa é a constatação de que a casa ocupada pelo vizinho da frente (colega de Faculdade, usurpador de empregos, namoradas, amigos e chefes de departamento), Berkowick, constitui uma réplica perfeita do apartamento de Mario Rota. Ora, esse apartamento resulta da ‘sedimentação’ de objectos reunidos ao longo da vida, “(...) *objectos de diverso valor (...), insignificâncias que Mario fora acumulando ao longo dos anos sem afã colecionista ou sentimental.*”<sup>249</sup>. A probabilidade estatística de duas pessoas acumularem a mesma sùmula de objectos ao longo da vida é nula. A partir desse momento, Berkowick – que, no lapso de uma semana, revolucionara a vida de Mario, a ponto de este entrar num processo de perda irremissível – desaparece como se nunca tivesse existido, obliterando o lapso de tempo que permitiu a Mario rever os erros (pessoais e profissionais) que estava cometendo e entrar em processo

---

<sup>247</sup> Peixoto, 2002, p. 14.

<sup>248</sup> Cf., por exemplo, Daniel Pennac in *Como um Romance*.

<sup>249</sup> Cercas, 2005, pp. 19-20.

de redenção. O único resíduo palpável da existência de Berkowick é um artigo científico no meio de uma pilha de papéis.

A vários títulos interessante é o *incipit* de *O Dom*, de Vladimir Nabokov. Por um lado, porque, iniciando-se com uma mudança, corrobora a ideia de que nada do que diz respeito à casa parece ser alheio ao escritor. Por outro lado, porque o protagonista, que havia iniciado a sua narrativa descrevendo as manobras da carrinha de mudanças, comenta em registo metaléptico:

*“Um dia, pensou, tenho de usar uma cena assim para começar um romance dos antigos, bem grosso. Este pensamento fugaz estava impregnado duma ironia descuidada; uma ironia, contudo, que era bastante desnecessária, porque alguém dentro dele, em seu nome, independentemente dele, absorvera tudo aquilo, registara-o e classificara-o.”*<sup>250</sup>

De acordo com Georges Nivat, esta mudança simboliza a passagem da poesia à prosa: *“(…) un peu comme s’il était passé dans une ville russe de la rue Pouchkine à la rue Gogol (…)”*<sup>251</sup>.

Auto-consciente, desmultiplicando-se em *persona*, personagem, narrador e futuro escritor, Fiodor Godounov-Tcherdynski descreve, com menor distanciamento, o sentimento de pertença a uma rua:

*“Conhecia a rua e, de facto, toda a vizinhança: a pensão donde se mudara não era longe; até hoje, no entanto, a rua rodara e deslizara para um lado e para outro, sem qualquer ligação com ele; hoje, parara subitamente; doravante, estabilizar-se-ia como prolongamento do seu novo domicílio.”*<sup>252</sup>

Este excerto comprova que, assim como a casa é um prolongamento da personagem, a rua também o pode ser.

A função mnemónica permite garantir a coerência das notações relativas à casa numa obra ou numa série de obras. Para o narrador, trata-se de uma função instrumental: quer o escritor tenha um suporte físico para as suas notas (sob as múltiplas formas que o ‘caderno de encargos’ pode revestir<sup>253</sup>), quer não, importa assegurar o registo coerente das diferentes manifestações da casa. A personagem encontra, assim, a completude da sua descrição, visto que, na casa, o retrato psicológico (etopeia) vem completar o retrato físico

---

<sup>250</sup> Nabokov, 2004, p. 14.

<sup>251</sup> Nivat, 1999. Cf., em particular, pp. 51-52.

<sup>252</sup> *Idem*. Desobrigamo-nos, desde já, da repetição deste excerto.

<sup>253</sup> Émile Zola recorria a informadores que lhe descreviam edifícios cujo pormenor desconhecia: “Les Halles” para *Le Ventre de Paris* ou “Le Palais-Boubon” para *Son Excellence Eugène Rougon*. O secretário-geral de *Le Bon Marché* – bem como outros empregados – facultou-lhe informações acerca do modo de funcionamento do armazém e Frantz Jourdan emprestou-lhe o seu projecto arquitectónico. Zola, todavia, desenha o seu próprio *Au Bonheur des Dames* (Cf. Lumbroso; Mitterand, 2002, pp. 422-442. Ver também Lumbroso, 2004). Marcel Proust tomava notas e fazia esboços, Michel Butor traçou uma série de planos e cortes para *Passage de Milan* e Georges Perec elaborou um complexo “Cahier de charges” para *La Vie Mode d’Emploi*.



(prosopografia), constituindo como que uma moldura. Com efeito, a menção da casa, quando existe, confere uma dimensão muito significativa ao retrato das personagens. Trata-se de um retrato alargado<sup>254</sup>, efectuado camada a camada: retrato físico – indumentária – gestos – cinética – hábitos – higiene de vida – retrato psicológico – discurso – boas (ou más) maneiras – leituras – casa. Estas categorias não são estanques. Separá-las por níveis corresponde, por um lado, a técnicas de escrita e, por outro, a modelos de análise consagrados na teoria e na prática literárias. Há, pois, que ter em conta a miscibilidade dos níveis, o facto de algo tão concreto como o recheio de uma casa poder ‘contar’ algo tão intangível como a personalidade que se quer atribuir a uma personagem; ou o facto de, muito comumente, as teorias fisiognomónicas e frenológicas, hoje abandonadas pela comunidade científica, perdurarem como verdades incontestadas nos livros que lemos (onde, por vezes, produzem efeitos *Kitsch*): daí, que o narrador faça com que o leitor reconstitua, a partir de diferentes troços do seu ‘ADN’, toda a personagem.

Finalmente, essa coerência é fundamental para o leitor, o qual vai completando, de fragmento em fragmento, uma imagem mental da casa. Quando falamos em coerência, não pretendemos afirmar que há sempre consonância de descrição para descrição. Geralmente há, e, neste caso, existe um efeito de reforço na descrição da personagem. Mas pode tratar-se de uma personagem que muda, ou que cresce, ou cujos valores estéticos se alteraram, ou que é incoerente, inconstante, inconsistente. O narrador pode desejar sublinhar essas diferenças pela via da descrição da casa ou dos elementos que a integram, como o mobiliário, a pintura e os objectos. Proust fá-lo com numerosas personagens, designadamente com Oriane de Guermantes e Odette de Crécy. A Oriane de *Du Côté de Chez Swann* detesta o estilo império<sup>255</sup>, o que aliás não admira, uma vez que a emergência deste estilo coincide com a queda do *Ancien Régime*. A sua opinião alterar-se-á radicalmente. Tal mudança ilustra a pendularidade dos fenómenos de moda, os quais derivam em boa parte de factores estéticos, morais, políticos e sociológicos, e têm como consequência o favorecimento da economia. Com efeito, em 1900 (teria Oriane 50

---

<sup>254</sup> Michel Butor refere-se ao entrecruzamento do retrato físico e do retrato psicológico operado, justamente, pelos objectos: “*Les objets ont une vie historique corrélative de celle des personnages, parce que l’homme ne forme pas un tout à lui seul. Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n’est jamais un individu, c’est un corps vêtu, armé, muni; certains animaux ont des pincés, d’autres des becs piquants, des cornes, l’homme ne peut pas se passer de ceux qu’il a fabriqués.*” (1964b, p. 55).

Em *La Faculté des Songes*, Georges-Olivier Châteureynaud descreve a ligação visceral de Hugo à sua casa: “*Cet argent, les quelques dizaines de millions anciens qu’on lui verserait pour s’excuser de le chasser de son territoire, n’existait pas, ou à peine, à ses yeux. Il leur avait dès le début préféré ses vieux murs, son toit percé en dix endroits, ses planchers gondolés, son jardin en friche. Il les avait toujours connus, il les avait toujours aimés, un lien de chair le rattachait à eux, comme à des organes excentriques et cependant vitaux. La vilaine grille rouillée qui clôturait le terrain délimitait son être ainsi qu’une seconde peau. Du puits de l’est à la rocaille de l’ouest, du mur nord (...) à la façade sud (...), c’était à lui, c’était lui-même.*” (1982, pp. 73-74).

<sup>255</sup> “[Je] ne connais rien de plus pompier, de plus bourgeois que cet horrible style avec ces commodes qui ont des têtes de cygnes comme des baignoires.” (1-2, 112)

anos<sup>256</sup>), a peça de Edmond Rostand *L'Aiglon* é encenada em Paris, lançando a voga do revivalismo “primeiro império”. E, em *Sodome et Gomorrhe*, vemos Oriane extasiar-se com uma cómoda império<sup>257</sup>. Caso o leitor não se lembrasse do que lera no primeiro volume de *À la Recherche du Temps Perdu*, o narrador faz notar: “*M. de Guermantes sourit. Il devait pourtant se rappeler que les choses s'étaient passées d'une façon fort différente.*”<sup>258</sup> Esta tirada, que não transcrevemos na íntegra pelo facto de ser bastante longa, revela-nos uma Oriane capaz de caracterizar o estilo em termos técnicos rigorosos. Mas não é tudo. Em *Le Temps Retrouvé*, Oriane volta a mudar de opinião: “*Ce style empire, Mme de Guermantes déclarait l'avoir toujours detesté; cela voulait dire qu'elle le détestait maintenant, ce qui était vrai car elle suivait la mode bien qu'avec quelque retard.*”<sup>259</sup>

Se Oriane de Guermantes se contradiz porque, embora com algum atraso<sup>260</sup>, segue a moda, o percurso de Odette de Crécý é bem mais penoso. A casa de Odette surge pela primeira vez em *Du Côté de Chez Swann*<sup>261</sup>, quando Swann a visita na “rue” La Pérouse. A correlação estatuto moral e social/casa da personagem está patente no excerto<sup>262</sup> de *Du Côté de Chez Swann*, em que dois anónimos, passeando no *Bois de Boulogne*, travam o seguinte diálogo:

– «*Mais savez-vous qu'elle [Odette] ne doit plus être de la première jeunesse! Je me rappelle que j'ai couché avec elle le jour de la démission de Mac-Mahon.*»

– «*Je crois que vous ferez bien de ne pas le lui rappeler. Elle est maintenant Mme Swann, la femme d'un monsieur du Jockey, ami du prince de Galles. Elle est du reste encore superbe.*»

– «*Oui, mais si vous l'aviez connue à ce moment-là, ce qu'elle était jolie! Elle habitait un petit hôtel très étrange avec des chinoiseries.*»<sup>263</sup>

Constatamos, por conseguinte, que o gosto de Odette pelo japonismo é bastante duradouro<sup>264</sup>, e que só em *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* se alude ao seu progressivo abandono: “*(...) l'Extrême-Orient, reculait de plus en plus devant l'invasion*

<sup>256</sup> De acordo com a datação estabelecida por Pierre Jaquillard (1956, pp. 198-207).

<sup>257</sup> “*C'est une pièce magnifique. Je vous dirai que j'ai toujours adoré le style empire, même au temps où cela n'était pas à la mode.*” (IV-184).

<sup>258</sup> IV-184.

<sup>259</sup> VIII-2, 229-230.

<sup>260</sup> “*Par quels degrés [Oriane] était revenue de ce culte [de Delacroix] importe peu, puisque ce sont là des nuances des goûts que le critique d'art reflète dix ans avant la conversation des femmes supérieures.*” (VIII-2, 229-230).

<sup>261</sup> De acordo com a datação estabelecida por Jaquillard (1956), decorria o ano de 1881.

<sup>262</sup> Este excerto contém uma rara notação cronológica exacta da obra (3 de Janeiro de 1879).

<sup>263</sup> I-2, 184.

<sup>264</sup> Para uma visão mais completa acerca deste assunto, veja-se *Proust et le Japonisme* (Fraisie, 1997).

*du XVIII<sup>e</sup> siècle.*”<sup>265</sup> Esta tendência de Odette, tal como a de Oriane, ancora-se em circunstâncias históricas concretas, que tiveram reflexos nas artes decorativas, na pintura e na literatura, até porque, entre os divulgadores e cultores do japonismo em França no século dezanove, se encontravam Pierre Loti e os irmãos Goncourt. É de referir que a voga do japonismo nem sempre correspondeu a um extremo rigor, ficando-se frequentemente por interpretações livres de uma certa ideia do Oriente (*japonismo* era, com efeito, um conceito assaz abrangente, que incluía manifestações artísticas oriundas da China, por exemplo). Marcel Proust compraz-se em traçar retratos que exacerbam as fragilidades, contradições e incoerências que atingem boa parte das suas personagens, obtendo, assim, efeitos satíricos e humorísticos.

Aliás, os textos de dominante descritiva versando sobre a casa concorrem amiúde para a obtenção desse efeito. A contradição em que incorre Marcos Rebelo, abade de Calvos, é de outra ordem: atentemos no início da descrição da sua casa de realista e legitimista convicto.

*“Na saleta caiada, muito excrementícia de moscaria, com tecto de castanho esfumaçado e o pavimento lurado de caruncho, havia a um lado duas caixas de cereais, no outro algumas cadeiras velhas de nogueira de diversos feitios, esfarpeladas no assento; nas paredes duas litografias – o retrato de D. João VI, com o olho velhaco e o beiço belfo, e o marquês de Pombal, sentado com o decreto de expulsão dos jesuítas, apontando parlapatonamente para a barra onde alvejam panos de navios que levam os expulsos.*”<sup>266</sup>

O efeito satírico obtido por Camilo nesta descrição – e note-se que se trata de uma inflexão da gramática estilística do escritor, visto que *A Brasileira de Prazins* é posterior aos romances *Eusébio Macário* e *A Corja* – atinge vários alvos. São eles: a falta de inteligência do abade, que não se dá conta de que a gravura figurando o Marquês de Pombal jamais deveria ser exibida na sala de um eclesiástico<sup>267</sup> (donde advém, também, a existência da função indicial, pois um homem que ignora tais subtilezas constitui a vítima ideal para um embuste perpetrado por um falso D. Miguel); a falta de higiene; a ausência

---

<sup>265</sup> II-1, 172.

<sup>266</sup> Castelo Branco, 1975, p. 69.

<sup>267</sup> Em *A Escola do Paraíso* (1995, p. 187) José Rodrigues Miguéis recorre a um contraste semelhante, mas visa um efeito um pouco diferente, que consiste em mostrar a ingenuidade infantil de Gabriel “- *Ande, menino, coma-lhe, que estas são boas, são da Marselhesa. Ele conhecia-as. No papel que forrava a lata, uma estampa colorida mostrava um sujeito de casaca, com uma das mãos no peito e a outra no ar, cantando junto de um piano ou cravo, para as pessoas que o rodeavam com um fogo de admiração nos olhos: «Rouget de Lisle cantando a Marselhesa.» (...)* Como é que vinha agora encontrar bolachas Marselhesa em casa desta gente talassa?... Era talvez por isso que as escondiam naquele aparador sem fundo?”

de gosto; e, finalmente, a proeminência dos trabalhos da lavoura sobre o labor espiritual (vejam-se as caixas de cereais).

A descrição da sala do paço de Ninães, apresentando semelhanças formais com a anterior, visa objectivos diametralmente opostos:

*“Abriu Rui as portadas do sobrado em que o morgado de Pouve entrou olhando a um lado e outro a sala em que hospedava suas visitas o senhor de Ninães.*

*- Que viver este de cabaneiros! – dizia entre si o sobrinho do chanceler como anojado de ver montes de milho e feijões, rimas de abóboras e cebolas de envolta com tamboretas de Moscovia, e contadores lavrados com atauxias de cobre e prata.*

*Rui não pediu vénia da desordem da sua sala; chegou-lhe o mais alto tamborete, e dispôs-se a receber a visita com uma seriedade e apostura tão cerimoniosa, que o de Pouve esteve a espirrar de riso, combinando a cortesia com o local, a rima das cebolas ao lado do canestro provinciano.”<sup>268</sup>*

Verifica-se, pois, que, em *A Brasileira de Prazins* e *O Senhor do Paço de Ninães*, Camilo descreve duas salas onde sobressai uma característica comum<sup>269</sup>: a sua função (receber visitas) é contrariada pelo uso (arrecadar produtos agrícolas). Todavia, a intenção subjacente a cada uma destas descrições é, como já referimos, completamente diferente: em *A Brasileira de Prazins*, a descrição da sala serve objectivos satíricos que o leitor apreenderá ou não. Se é improvável que ignore a intenção com que o narrador insiste nas marcas de sujidade, é possível que a simbologia das gravuras lhe escape. Em *O Senhor do Paço de Ninães*, a descrição tem como objectivo realçar a superioridade de Rui Gomes sobre o morgado de Pouve. A “sala vaga” do Paço de Ninães indicia o traço mais marcante da caracterização de Rui enquanto homem maduro: o despojamento. Mas atentemos nas diferenças entre os dois jovens que ressaltam deste fragmento do texto<sup>270</sup>: Rui Gomes de Azevedo é um bom administrador da sua casa agrícola, enquanto João Esteves Cogominho é um homem fútil e dissipador. Rui é de estirpe e modos nobres, João é um cortesão taful. João Esteves declara-se fiel ao seu Rei, Rui quer ser fiel à mãe que o não “quer soldado”<sup>271</sup> – e, no entanto, será Rui a combater na segunda jornada sebástica, enquanto João ficará no cais a ver partir a armada. O contraste que Camilo pretende vincar está, pois, patente logo no primeiro encontro dos dois primos na sala do paço de Ninães e manifesta-se a três

<sup>268</sup> Castelo Branco, 1966, pp. 49-50.

<sup>269</sup> Ressalvemos, todavia, as diferenças relativas às questões da sujidade, das gravuras e da qualidade do mobiliário.

<sup>270</sup> Dilucidadas por Maria Fernanda de Abreu nos seguintes termos: “(...) a autodefinição dos Morgados, o de Pouve e o de Ninães será feita não só através do diálogo que entre si travam ambos os jovens mas antes dele, no caso de Rui pelo aspecto da casa e como Rui com ela se apresenta solidariamente; no caso do de Pouve pela forma como reage a essa casa.” (“A casa onde nasceu o Senhor de Ninães” in Silveira, 1999, p. 263).

<sup>271</sup> Castelo Branco, 1966, p. 52.

níveis: ao nível da descrição do mobiliário, ao nível do que João Esteves ajuíza da sala e ao nível da atitude proxémica de Rui Gomes.

Calisto Elói, cuja falta de coerência no percurso (e nos discursos) constitui um dos mais interessantes motivos de *A Queda dum Anjo*, começa por abominar os galicismos relacionados com a decoração:

*“O homem pasmava dos nomes daqueles objectos, nenhum dos quais soava portuguesmente.*

*- Porque chamam a isto chaise longue? – perguntava Calisto Elói ao engenhoso Margoteau.*

*- Porque chamam?!”*

*- Sim; eu creio que se não ofende a França no caso de chamarmos a este móvel uma cadeira longa, ou uma preguiceira, que soa melhor. E étagère, e console, e tête-à-tête, e onaise [sic]? E é caríssimo tudo isto! A gente, pelos modos, de fora parte os objectos, também paga a lição de francês de samblador, que vem aqui aprender?”<sup>272</sup>*

E, no entanto, quando “trasteja”<sup>273</sup> a casa de Ifigénia, Calisto Elói não podia deixar de incluir “graciosas estantes e étagères”<sup>274</sup>, embora não resulte claro se a coincidência semântica entre umas e outras é intencional.

Em *Madame Bovary*, obtém-se um interessante efeito satírico aquando da visita de Emma e Léon à casa da ama de Berthe. Léon nota o contraste entre o esmero e elegância de Emma e as condições em que a sua filha vive<sup>275</sup>. Assim, o efeito satírico subsume-se frequentemente na função de revelação<sup>276</sup>. Por outro lado, já sem esta carga satírica, como sucede em *L'Écume des Jours*, a casa pode transmudar-se, reflectindo a mudança da qualidade de vida da personagem.

A função estética não se prende, ao contrário do que se poderia pensar, com a caracterização da personagem. Há, efectivamente, personagens cujas preocupações estéticas com a casa são por demais evidentes, como a já citada Emma Bovary ou o Barão de Charlus. Ardwin, o decorador de *Sono Crepuscular*, de Edith Wharton, manda emparedar uma janela com vista para a ponte de Brooklin e para o East River e, em seu lugar, põe “(...) *uma tela que simulava uma janela aberta para uma representação*

---

<sup>272</sup> Castelo Branco, s.d., p. 111.

<sup>273</sup> Cf. Castelo Branco, s.d., p. 67.

<sup>274</sup> Castelo Branco, s.d., p. 122.

<sup>275</sup> “Léon se promenait dans la chambre; il lui semblait étrange de voir cette belle dame en robe de nankin, tout au milieu de cette misère.” (Flaubert, 1983, p. 126).

<sup>276</sup> “(...) l'ameublement dans le roman ne joue pas seulement un rôle «poétique» de proposition, mais de révélateur, car ces objets sont bien plus liés à notre existence que nous ne l'admettons communément.”, afirma Michel Butor em “Philosophie de l'Ameublement” (Butor, 1964b, p. 53). O título deste artigo de Michel Butor inspira-se no texto homónimo de Edgar Allan Poe traduzido por Charles Baudelaire.

geométrica de paredes de tijolo, escadas de incêndio e quintais”<sup>277</sup>, ou seja, por um excesso de esteticismo, a personagem faz substituir um ponto de vista urbano autêntico pelo seu simulacro, representando uma vista de janela suburbana. O snobismo da personagem é tal que, para se distinguir das pessoas vulgares e do seu discurso vulgar (“Não havia ninguém que, em chegando à janela, não exclamasse: «Oh, um nocturno de Whistler!»”), não hesita em substituir o que seria um objecto semáforo ‘simples’ por um objecto semáforo mais complexo, que oculta o que é nobre e privilegiado. Ardwin adopta um ponto de vista oposto aos de John Ruskin e de William Morris, defendendo que “[em] arte, tudo deveria ser falso”, mas o efeito satírico surge evidente<sup>278</sup>.

Um caso absolutamente simétrico, mas com resultados semelhantes, é o de Leonard Bast, personagem de *Howards End*, cujo livro de cabeceira é *Stones of Venice* de John Ruskin<sup>279</sup>. Leonard tem tendência para idealizar (considera Helen e Margaret Schlegel reencarnações da pintura pré-rafaelista, “et pour cause”) e acredita que lendo Ruskin, assistindo a muitos concertos no *Queen’s Hall* e apreciando muitos quadros de Watts, “(...) *he would one day push his head out of the gray waters and see the universe.*”<sup>280</sup> A nosso ver, esta personagem partilha algumas características com Emma Bovary. Dado que é um autodidacta, Leonard inquire o estilo de Ruskin<sup>281</sup>. O fragmento que Leonard anda a ler é: “«*Let us consider a little each of these characters in succession; and first (for all the shafts enough have been said already), what is very peculiar to this church, its luminousness.*»” Eis como o narrador caracteriza o estilo de John Ruskin:

“*And the voice in the gondola rolled on, piping melodiously of Effort and Self-Sacrifice, full of high purpose, full of beauty, full even of sympathy and the love of men, yet somehow eluding all that was actual and insistent in Leonard’s life. For it was the voice of one who had never been dirty or hungry, and had not guessed successfully what dirt and hunger are.*”<sup>282</sup>

Leonard considera a hipótese de adaptar o texto de Ruskin à próxima carta que envie ao irmão, mas o melhor que consegue escrever é: “*Let us consider a little each of*

---

<sup>277</sup> Wharton, 2001, p. 71.

<sup>278</sup> Não é por acaso que Edith Wharton é uma observadora tão atenta à decoração de interiores: em parceria com o arquitecto Ogden Codman, escreveu *The Decoration of Houses* (apud Gruber, introdução).

É curioso confrontar este trecho com um interessante excerto de *A Escola do Paraíso*, onde sucede o inverso, dado que a vista das janelas é, precisamente, uma parede de tijolo que obceca Gabriel e que Adélia tenta dissimular: “*Pela janela de frestas, fica a olhar os tijolos vermelhos do prédio contíguo; por entre eles, a argamassa transborda como um bolo petrificado, que ele tenta, secretamente e em vão, esboroar com os dedos. Esta visão uterina fá-lo sentir-se emparedado em vida e aterra-o de repente, como se fosse a origem dos maus sonhos que ultimamente o têm assaltado. A mãe até já pôs cortinas na janela de frestas para a esconder.*” (Miguéis, 1995, p. 74).

<sup>279</sup> Forster, 2000, p. 66.

<sup>280</sup> Forster, 2000, p. 62.

<sup>281</sup> “*Leonard was trying to form his style on Ruskin: he understood him to be the greatest master of English prose.*” (Forster, 2000, p. 61). *Em Reviver o Passado em Brideshead*, Ruskin também é alvo de reflexões jocosas.

<sup>282</sup> Forster, 2000, p. 62.

*these characters in succession; and first (for of the absence of ventilation enough have been said already), what is very peculiar to this flat, its obscurity.*”<sup>283</sup> Depressa se apercebe, porém, de que a frase “*My flat is dark as well as stuffy*”<sup>284</sup> não só se adequa melhor ao estilo que deve empregar nas cartas cujo destinatário é o irmão, como, mais importante do que isso, descreve melhor a subcave onde reside: “*And meanwhile his flat was dark and well as stuffy.*”<sup>285</sup> É, pois, através da morada que a personagem toma consciência da sua condição. No entanto, quando Jacky entra em casa, Leonard esconde, sintomaticamente, o cartão dentro de *Stones of Venice*<sup>286</sup>.

Os casos atrás apontados resultam da súpula de características que o narrador pretendeu conferir às duas personagens. Apesar da sua complexidade, relacionam-se com o efeito de personagem a que Hamon alude. Para nós, a função estética resulta das concepções artísticas que alguns narradores (essencialmente aqueles por detrás dos quais se escondem escritores com preocupações sociais e que encaram a literatura como meio de alteração das mentalidades) veiculam por intermédio das descrições da casa. Os narradores deste tipo recorrem à descrição da casa para condenar aspectos que consideram particularmente abomináveis (por exemplo, a deficiente educação das raparigas, como faz Emile Zola em *Pot-Bouille*).

Em “*Philosophie de l’ameublement*”<sup>287</sup>, Edgar Allan Poe ataca veementemente o mau gosto dos “parvenus” americanos, que confundem “*les deux idées, entièrement distinctes, de sumptuosité et de beauté. (...) le coût d’un article d’ameublement est devenu, à la fin, pour nous, le seul critérium, de son mérite au point de vue décoratif (...)*”<sup>288</sup>.

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> *Idem.*

<sup>285</sup> Forster, 2000, p. 63.

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> Poe, 1973. Esta história pertence a um “trípico” constituído por “Le domaine d’Arnheim”, “Le Cottage Landor, pour faire pendant au domaine d’Arnheim”. Na primeira, Poe dedica-se aos princípios do *jardin-paysage*. Na segunda, consagra-se à perfeita inserção da arquitectura na paisagem. A última é “Philosophie de l’ameublement”. Note-se que, nas três histórias, estamos perante longas digressões de carácter prescritivo, onde a descrição tem por objectivo demonstrar como obter um arranjo paisagístico e arquitectónico que possa satisfazer “l’artiste”. A aporia e a hipotipose são as figuras dominantes ao nível micro-textual: “(...) *je me sers de ce terme [gorge], bien qu’il ne soit pas exactement applicable ici, parce que la langue ne me fournit pas un mot qui représente mieux le trait le plus frappant et le plus distinctif du paysage.*” (aporia em “Le domaine d’Arnheim”); “*Je m’arrête, ce travail n’ayant pas d’autre but que de donner une peinture détaillée de la résidence de M. Landor, telle que je l’ai trouvée.*” (o facto de a conclusão de “Le Cottage Landor” ser deste teor revela a dominância da hipotipose); “*Pendant que la scène se révélait à ma vue, graduellement, comme je la décris, – morceau par morceau, ici un arbre, là un miroitement d’eaux, et puis là un bout de cheminée (...)*”; “*Le point de vue d’où j’avais d’abord contemplé la vallée, n’était pas absolument, quoiqu’il s’en rapprochât beaucoup, le meilleur point de vue pour juger la maison. Je la décrirai donc telle que je la vis plus tard, en prenant position sur le mur de pierre à l’extrémité méridionale de l’amphithéâtre.*” (p. 195); “*Je ne restai pas très-longtemps sur le sommet de la colline, mais assez toutefois pour étudier complètement le paysage placé sous mes pieds*” (p. 199); “*Étant venu surtout pour observer, je notai qu’à ma droite, en entrant, il y avait une fenêtre, semblable à celles de la façade; à ma gauche, une porte (...)*” (p. 200); “[*Le propriétaire*] *avait des manières polies, et même cordiales; mais, en ce moment, mon attention était beaucoup plus occupée des arrangements de la maison qui m’avait tant intéressée que de la physionomie personnelle du propriétaire.*” (p. 201) (modo de olhar e *modus faciendi* descritivo). As personagens das três histórias são meros figurantes, cujo retrato físico e espiritual vem acrescer à função estética desempenhada pela verdadeira personagem: a paisagem, a arquitectura e o interior da casa. Ao nível macro-estrutural, estes textos constituem topografias\*.

Imbuído de um espírito semelhante, Oscar Wilde deslocou-se aos Estados-Unidos, onde proferiu três conferências significativamente intituladas “House decoration”, “Art and the handicraftman”, “Lecture to art students”. Oscar Wilde, todavia, dirigia-se, não à “l’aristocratie de[s] dollars”, como faz Poe, mas às classes menos favorecidas.

<sup>288</sup> Poe, 1973, p. 204.

Essas descrições implicam uma intenção delatária. A intenção profiláctica está interligada com a anterior, embora esteja centrada no leitor: é a ele que se dirigem as indicações do que se deve evitar, decorrentes da censura. Segue-se-lhes a intenção prescritiva. O narrador ‘empenhado’ mostra, demonstra, diz o que se deve fazer. A nosso ver, pode concluir-se que as dimensões ética e utópica lhe estão subjacentes, na medida em que o escritor considera que a sua obra pode desempenhar um papel relevante na transformação da sociedade. O tom panfletário que Edgar Allan Poe emprega na primeira parte de “Philosophie de l’ameublement” – intenção delatária – faz com que a segunda parte adquira uma feição prescritiva.

Em *Franny e Zooey*, de J. D. Salinger, a descrição do interior da casa dos Glass afigura-se-nos importante, pois permite inferir a genuinidade da cultura de todos os membros da família. Veja-se a descrição da sala de estar<sup>289</sup>: ao contrário do que sucede, por exemplo, em Maupassant, Zola ou Eça de Queirós, as manchas do tapete e o estado lastimoso em que se encontra a mobília não funcionam como indício do destino e degradação das personagens, antes revelam desapego pelos bens materiais e consequente apego pelos bens culturais e espirituais. Há, nesta sala, um valor de uso e um acréscimo de sentimento que o narrador põe em evidência. Nesse sentido, é o inverso do esteticismo a que adiante nos referiremos:

*“Sunshine was very unkind to the room. Not only were the furnishings old, intrinsically unlovely, and clotted with memory and sentiment but the room itself in past years had served as the arena for countless hockey and football (tackle as well as ‘touch’) games, and there was scarcely a leg on any piece of furniture that wasn’t badly nicked or marred. There were scars much nearer to eye level, too, from a rather awesome variety of airborne objects (...) Sunshine, however, was perhaps particularly unkind to the carpet. It had originally been a port-red color (...) but it now featured a number of rather pancreas-shaped faded spots, unsentimental mementos, all, of a series of household pets.”*<sup>290</sup>

Este fragmento opõe-se diametralmente a muitas linhas descritivas de Zola e de Maupassant. As nódoas, nas obras destes dois autores, indiciam sempre comportamentos duvidosos ou claramente imorais. Neste caso específico são, pelo contrário, vestígios de uma educação saudável, onde os interesses das crianças se sobrepõem aos dos adultos e

---

<sup>289</sup> *Idem*, pp. 110-111. Note-se que este fragmento é uma retoma de um excerto de muito maiores dimensões (pp. 108-110) que revela os interesses culturais heteróclitos dos Glass, o seu desprendimento em relação aos bens materiais e a sua tendência para a acumulação, resumida, por exemplo, neste extracto: “The decoration theme for the walls was, in fact, the brain child (...) of Mr Les Glass, the children’s father, a former international vaudevillian and, no doubt, an inveterate and wistful admirer of the wall décor at Sardi’s theatrical restaurant. (Salinger, 1964, p. 97).

<sup>290</sup> Salinger, 1964, pp. 98-99.



onde a tónica se coloca na arte, no desporto, no contacto com os animais. Trata-se, pois, de um anti-*Pot-Bouille*. Nesse aspecto, J. D. Salinger providencia um bom exemplo de efeito americano, tal como Philippe Hamon se lhe refere em *Imageries. Littérature et Image au XIX<sup>e</sup> Siècle*<sup>291</sup>. À educação académica que Franny abomina<sup>292</sup>, contrapõe Salinger o ideal da educação americana saudável.

De igual modo, a personagem de Phoebe, em *The House of the Seven Gables*, com o seu optimismo, espírito prático e empreendedor – características que resultam de uma saudável educação na aldeia e da falta de contacto com a família degenerescente –, consegue inverter o trágico destino anunciado desde o início (embora de forma humorística, como já afirmámos) pelo narrador. *The House of the Seven Gables* pode ler-se como uma ilustração da fábula dos “Sete anõezinhos da Tia Verde-Água”, uma apologia do labor como solução para todos os problemas, visto que Phoebe, ao chegar à mansão dos Pyncheon, se dedica ao trabalho (que a sua velha tia sempre desdenhara e que nunca soubera fazer), conseguindo mudanças surpreendentes na casa, nos seus habitantes e na loja. O seu par masculino, Holgrave, é um homem de baixa extracção social e, por conseguinte, de sangue mais renovado do que o dos Pyncheon. Assim, ele encarna o artista progressista da época. Daguerreotipista, filósofo, autodidacta, livre-pensador, socialista utópico, ele preconiza uma sociedade onde a casa deve tão somente ser abrigo temporário. Boa parte destas teorias se esfuma quando, graças à aliança com Phoebe, acede a uma grande fortuna. Defende, então, como um verdadeiro fundador de uma nova linhagem (renovada pela aliança do sangue dos Pyncheon com o dos Maule), que a casa da família deve ser erigida em pedra e não em madeira, para que o seu aspecto exterior (a fachada simbólica) se mantenha, enquanto o interior pode sofrer melhoramentos. Passem embora as hilariantes mudanças ideológicas operadas no espírito de Holgrave, ele mantém o entusiasmo inicial, as ideias excêntricas, a tónica no futuro. Com uma ‘pequena’ diferença: as razões que o movem deixam de ser a sociedade em geral e passam a ser os destinos da família que vai fundar – instituição que, aliás, vilipendiara violentamente no seu primeiro encontro com Phoebe.

As irmãs Schlegel, concebidas por E.M. Forster, encaram a casa de forma semelhante às personagens de Salinger e de Hawthorne. Ao contrário da tia Juley<sup>293</sup>, não têm medo que Leonard Bast (que Margaret tinha acabado de conhecer no *Queen’s Hall*) as

---

<sup>291</sup> 2001, p. 300.

<sup>292</sup> Salinger, 1964, p. 116.

<sup>293</sup> “That reminds me, Margaret. We might have taken that young man in the dining-room, at all events. Only the majolica plate – and that is so firmly set in the wall.” (Forster, 2000, p. 57).

roube. O rapaz fica desorientado e desconfiadíssimo com o à-vontade das duas irmãs, que usufruem descontraidamente dos luxos da casa de Wickham Place. Depois de se casar com Henry Wilcox, Margaret encara a escolha do local onde irá viver com naturalidade, sopesando a paisagem, a arquitectura interior e exterior, bem como o círculo social que cada uma das casas que os Wilcox possuem lhe proporciona. O marido, pelo contrário, não se consegue abstrair da sua faceta de homem de negócios, que o leva a omitir os defeitos da casa de *Ducie Street* quando a mostra a Margaret, como pretexto para a pedir em casamento.

Sendo insondáveis os desígnios dos escritores, em particular no que às intenções delatória, profiláctica e prescritiva diz respeito, é bem possível que Camilo Castelo Branco tivesse algo de semelhante em mente quando concebeu *A Queda dum Anjo*<sup>294</sup>. O casamento de Calisto Elói e D. Teodora Figueiroa decorre em perfeita harmonia enquanto o futuro deputado desconhece os frutos da árvore do pecado. Todavia, mal conhece Adelaide, discorre acerca do casamento nos termos que se seguem: “*Eu já disse a V. Ex.<sup>a</sup> que minha prima Teodora entendeu no sumo rigor da expressão a palavra “casamento”. Casamento deriva de casa. Senhora de casa e para casa é que ela é. E eu assim a aceito e prezo.*”<sup>295</sup> O matrimónio de Calisto e Teodora está, com efeito, estreitamente ligado à casa no sentido alargado, compreendendo a morada, a propriedade e o capital simbólico ligado ao apelido familiar<sup>296</sup>. A crise por que passam fá-los compreender que o seu modo de vida ancestral é desconfortável e anacrónico. A missiva que Calisto envia a Teodora é muito clara a esse respeito: “*Até aqui vivemos miseravelmente; quando eu voltar a casa, quero que mudes de vida, prima. Hei-de reformar o nosso palacete de Miranda, e viveremos como nossos avós, com representação e comodidade próprias deste tempo.*”<sup>297</sup> Teodora, que, com a ajuda do primo Lopo de Gamboa e das meninas da estalagem de Penafiel, iniciará o seu próprio “aggiornamento”, resume desta forma o que pensa da casa que Calisto ‘montou’ a Ifigénia na rua de S. João dos Bem-Casados: “*Olha o meu dinheiro por*

---

<sup>294</sup> s.d.

<sup>295</sup> Castelo Branco, s.d., p. 93.

<sup>296</sup> O rei de Uruk apresenta-se da seguinte forma: “*Gilgamesh é o meu nome, e sou de Uruk, da casa de Anu.*” [Vega, Lisboa, 2000, p. 59 (versão de Pedro Tamen)].

A importância do elo que une casa e personagem/personagens não se restringe à literatura. Marc Augé, em *Domaines et Châteaux*, afirma: “*Quand le rapport métaphorique de la demeure et du domaine à la famille qui y vit, y a vécu et y vivra est le plus étroit, quand on peut parler indifféremment de grande famille ou de grande maison, le terme en vient à désigner simultanément la demeure matérielle et la présence permanente dont elle est le lieu et le symbole.*” (1989, pp. 171-172). Raffaella Sarti também se refere a este fenómeno (2001, pp. 75-76). Cf. ainda Jean-Louis Flandrin (1994, pp. 14-15 e 19-22). Já Xénophon (para facilitar a pesquisa onomástica e bibliográfica, recorremos à versão francesa deste nome. O mesmo faremos relativamente a Petrone e a Hadrien) se referira ao conceito de casa alargada nos seguintes termos: “*Mais une «maison», qu’entendons-nous par là? [demanda Socrate] L’identifions-nous donc avec l’habitation, ou bien est-ce que tout ce que l’on possède en dehors de l’habitation appartient encore à la «maison»? Il me semble en tout cas, dit Critobule, que toute propriété que l’on possède en dehors de l’habitation fait partie de la «maison», même située hors de la ville du propriétaire (...)*” (1993, p. 33).

<sup>297</sup> Castelo Branco, s.d., p. 113.

*onde anda!*”<sup>298</sup>. Assim, para Teodora, a prevaricação do marido e a dissipação do seu “dinheirinho”<sup>299</sup> equivalem-se, e a constatação *in loco* das duas perdas<sup>300</sup> fazem-na mudar de rumo e dar melhor destino à sua vida e aos seus bens:

*“Cuidou logo em transferir-se para o seu solar, e repartiu entre o velho Paulo e seu primo Lopo o cuidado da administração dos seus abastosos vínculos. Ora, o primo Lopo, a fim de esmerar-se na tarefa que lhe era confiada, mudou a residência para casa da prima e cuidou de restituir àquele solar a antiga majestade dos defuntos Figueiroas.”*<sup>301</sup>

Embora Teodora pareça ter escolhido um companheiro pouco adequado, o seu comportamento é, do ponto de vista patrimonial, ético: *“Chegou a Paris a boa nova (...) Dizia apenas o feitor do morgado que a fidalga se retirara para Travanca, deixando tudo que encontrara e levando tudo que trouxera.”*<sup>302</sup> O ‘saldo de contas’ conjugal<sup>303</sup> é positivo e não dá lugar a expiações<sup>304</sup>. Assim, ao romance *A Queda dum Anjo*, para além de um efeito satírico, presente nos textos de dominante descritiva alusivos à casa<sup>305</sup> – mas disseminado ao longo de toda a obra –, parece subjazer as intenções delatória, profiláctica e prescritiva. Depois de denunciar os perigos que correm as pessoas afastadas do mundo e destituídas de curiosidade intelectual (e não só), Camilo dá a sensação de prescrever aos seus leitores um *carpe diem* que, por vezes, se transforma num *carpe domum*, o qual, ao contrário do que acontece em certos livros do escritor, onde às mulheres é reservado um papel subalterno, é extensível a Teodora<sup>306</sup>. E, se da leitura desta obra resultarem menos pessoas infelizes, então a intenção profiláctica atingiu os objectivos que o escritor se propunha.

Emma Bovary exemplifica, de forma irónica, o efeito da intenção prescritiva sobre a personagem má leitora, quando Flaubert a faz analisar as descrições de mobiliário em Eugene Sue<sup>307</sup>. A literatura serve para tudo, até para isto. Umberto Eco refere-se, em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*<sup>308</sup>, a este tipo de uso da literatura, comentando: *“Não é proibido usar um texto para o devaneio, e fazemo-lo frequentemente, mas o devaneio não*

---

<sup>298</sup> Castelo Branco, s.d., p. 157.

<sup>299</sup> Castelo Branco, s.d., p. 159.

<sup>300</sup> *“À saída daquela casa, D. Teodora, a consorte fiel, a mulher que fez eclipse nas virtudes conjugais do Indostão, sentiu quebrar-se o último cabelo que a prendia à história das esposas exemplares.*

*Naquela hora funesta, lembrou-se com saudades do primo Lopo de Gamboa.”* (Castelo Branco, s.d., p. 159).

<sup>301</sup> Castelo Branco, s.d., p. 160.

<sup>302</sup> Castelo Branco, s.d., p. 162.

<sup>303</sup> Título do capítulo XXXVI.

<sup>304</sup> *“Averigüei quanto em mim coube o viver interno de Ifigénia e do primo. Convinha-me descobrir amarguras lá dentro, para tirar delas o sintoma de expiação. Não descobri coisa alguma que não fosse invejável.”* (Castelo Branco, s.d., p. 163).

<sup>305</sup> E até na toponímia.

<sup>306</sup> Esta personagem feminina abastada apresenta algumas semelhanças com Augusta, a costureira de *Onde está a Felicidade?*

<sup>307</sup> *“Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublement.”* (Flaubert, 1983, p. 90).

<sup>308</sup> Eco, 1994, p. 16.

*é uma coisa pública; leva-nos a avançar dentro do bosque narrativo como se fosse o nosso jardim privado*". Ora isso – escreve Eco – não é interpretar um texto.

As intenções delatária, profiláctica e prescritiva estão estreitamente ligadas, por razões óbvias, ao realismo e ao naturalismo. Em alguns autores posteriores, designadamente naqueles cujas preocupações sociais são mais marcadas, encontram-se, aqui e além, laivos e cambiantes actuais dessas atitudes, como, por exemplo, um apelo – tão difuso quanto profuso – a um modo de habitar ancestral considerado, por parte de José Saramago<sup>309</sup>, como mais ‘natural’. Da mesma forma, em *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós defende o regresso à vida simples no campo.

Através da casa, o narrador pode disseminar pistas acerca do destino da personagem, que cabe ao leitor decifrar<sup>310</sup>. Regra geral, essa leitura indiciária tende para a decadência, destruição, morte. Trata-se da função indicial. Em *Sono Crepuscular*, a decoração da casa funciona como um sintoma de que algo vai mal no casamento de Jim e Lita:

*“Aquela sala de estar (ocorreu de súbito [a Nona]) dizia muitíssimo sobre o estado do casamento moderno. Apesar de todos os seus efeitos cuidadosamente planeados, de uma nervosa atenção a «valores», cores complementares, e todas essas coisas que são, para o decorador moderno, a causa de muitas noites em claro, aquela sala de estar assemelhava-se mais a uma sala de espera requintada de uma estação de caminhos de ferro do que ao cenário adequado a um modo de vida convencional.”*<sup>311</sup>

Um excelente exemplo desta função encontra-se em *A Casa da Morte Certa* de Albert Cossery, onde as numerosas indicações acerca da ruína iminente da casa redundarão no aniquilamento inevitável do sistema político e social que lhe subjaz e a sustenta. No início de “The fall of the house of Usher”, Edgar Allan Poe afirma que talvez um observador atento – que o narrador afirma não ser – pudesse ver uma fenda em ziguezague nas paredes da casa<sup>312</sup>. Efectivamente, esta fender-se-á em duas partes no final, precipitando-se no lago:

*“The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed,*

---

<sup>309</sup> Cf. Parra Bañón, 2004.

<sup>310</sup> Atente-se no incipit de *La Recherche de l’Absolu* (Balzac, 1999, p. 45).

<sup>311</sup> Wharton, 2001, p. 26.

<sup>312</sup> “Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.” (Poe, 1983, pp. 534-535).

*this fissure rapidly widened (...) and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the «House of Usher».*”<sup>313</sup>

Esta fenda será ‘sonhada’ por Valène no capítulo XLIX de *La Vie Mode d’Emploi*. As semelhanças são nítidas: alude-se à fenda em zigzague, ao turbilhão e ao ruído; da lua vermelha passa-se para o “sistema solar” e o lago surge elidido na menção ao naufrágio.

*“Valène, parfois, rêvait de cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison toute entière comme un fétu de paille et feraient découvrir à ses habitants naufragés les merveilles infinies du système solaire; ou bien une fissure invisible la parcourerait de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et profond, elle s’ouvrirait en deux, s’engloutirait lentement dans une béance innombrable (...).”*<sup>314</sup>.

Em *L’Immeuble Taub*, *“(…) une longue lézarde noire zigzaguait dans la muraille blanche, comme la photo négative d’un éclair”*. E, em *A Casa da Morte Certa*<sup>315</sup>, vê-se *“(…) entre [a mucharabié] e o resto da casa uma macabra fissura, que corria ao longo da parede, semelhante a uma serpente desmesurada.”*<sup>316</sup> A história do avanço da fissura, seguida *pari passu* pelo incremento da consciência social de Abdel Al, é a história do avanço da narrativa.

Reportemo-nos à fenda metafórica de *Passage de Milan*. Henri Delétang comete um roubo com o objectivo de desestabilizar a dormência pequeno-burguesa de três famílias que odeia – incluindo a sua:

*“La suspicion, soupçons, soupçons, personne n’y comprend rien, car: pourquoi? Mais tout le monde à la maison: suspects; on n’en démordra pas si vite. C’est comme une fente dans un mur, elle finira par le détruire, surtout si on évite de la voir; et la belle raison sociale Petitpaté, Delétang, Vertigues et Cie, se fendille de la façon la plus réjouissante...”*<sup>317</sup>

Também a fenda de *La Modification* faz perigar um equilíbrio afectivo. Léon Delmont oscila entre Henriette e Cécile, e a sua afectividade, que revestia a forma de um edifício, entra em perda:

---

<sup>313</sup> Poe, 1983, pp. 547-548.

<sup>314</sup> Perec, 1987, p. 281-282. Note-se que, na recolha de textos intitulada *L’Infra-ordinaire* (Perec, 1989, pp. 21-22), num texto denominado “rue Vilin”, datado de 27 de Fevereiro de 1969 (*La Vie Mode d’Emploi* é redigida entre 1969 e 1978), Perec inventaria a rua onde viveu. O projecto tem relevância para a concepção desta obra de Perec. Todavia, neste passo do nosso trabalho, cumpre-nos chamar a atenção para a seguinte descrição: *“Au 53-55, il y avait un Vins & Charbons «AU REPOS DE LA MONTAGNE»: l’immeuble s’est fendu en son milieu, de haut en bas, le 5-4-68 (ce sont les dates inscrites sur les plâtres-tests). On a muré les trois portes aux trois fenêtres au premier.”*

<sup>315</sup> Albert Cossery, 2001, p. 14.

<sup>316</sup> Anglade, 2001.

<sup>317</sup> Butor, 1954, p. 202.

*“Seriez-vous maintenant ballotté entre ces deux reproches, ces deux rancunes, ces deux accusations de lâcheté? Alliez-vous laisser augmenter cette mince lézarde qui risquait de corrompre et de faire tomber en poussière cet édifice de salut que vous aviez vu pendant ces deux ans s'élever, s'affermir, s'embellir à chaque voyage?”*<sup>318</sup>

Nas obras realistas e naturalistas a sujidade e a nódoa (nos tecidos, nos tapetes) aparecem, quase sempre, como marca disfórica e, o mais das vezes, como prenúncio de perdição. Quer se trate da inquietante nódoa de sangue em *Nana*<sup>319</sup>, a que já aludimos, quer da nódoa suspeita, muito frequente, ela constitui um indício de algo que impressiona negativamente uma personagem, antes de impressionar o leitor. Em “La confession”, de Guy de Maupassant, “(...) *une honte (...) saisit [le capitaine de Fontenne] quand il se vit debout, en tenue, sabre au côté, dans ce logis meublé, aux rideaux fripés, dont le canapé, marbré de taches, avait une allure suspecte (...)*”<sup>320</sup>.

Em “L'Armoire”, do mesmo autor, o narrador afirma: “[Je] *pénétrai dans la chambre de toutes les filles, la chambre meublée, avec les rideaux de reps, et l'édredon de soie ponceau tigré de taches suspectes.*”<sup>321</sup> É muito interessante, neste excerto, o recurso sistemático a determinantes artigos definidos, significando que esta descrição não é individuante, mas colectivizante. E a verdade é que, até em Portugal, até em Eça, a descrição da casa arrendada mobilada de Genoveva em *A Tragédia da Rua das Flores* inclui cortinas de repes (azul), semelhantes manchas de sujidade, idênticas marcas do uso de muitos desconhecidos, embora Genoveva consiga dar ao seu quarto “(...) *um vago aspecto rico e interessante*”. Genoveva, Phoebe Pyncheon e muitas personagens femininas em José Saramago têm, já o assinalámos, o condão de criar um lar em seu redor.

Andrée, a destinatária de “Carta a uma rapariga em Paris”<sup>322</sup>, decorou o seu apartamento da Rua Suipacha “com encanto”<sup>323</sup>, mas também com tanta precisão e rigor que a deslocação de qualquer objecto é uma intrusão. A carta inicia-se precisamente com a menção de que o menor movimento altera o *constructo* perfeito que aquela decoração constitui:

*“Mover esta tacita altera o jogo de relações de toda a casa, dos objectos entre si, de cada momento da sua alma com a alma inteira da casa e da sua longínqua habitante. E*

<sup>318</sup> Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 106.

<sup>319</sup> “[Chacun] de ces messieurs, Foucarmon, Steiner, La Faloise, Fauchery, avait emporté un peu de la tache à ses semelles. Et Muffat, que le trait de sang préoccupait comme Zoé, l'étudiait malgré lui, pour lire, dans son effacement de plus en plus rose, les hommes qui passaient. Il en avait une sourde peur, toujours il l'emjambait, par crainte brusque d'écraser quelque chose de vivant, un membre nu étalé par terre.”

<sup>320</sup> Maupassant, 1988, p. 1072.

<sup>321</sup> Maupassant, 1988, p. 592.

<sup>322</sup> Cortázar, 1986, pp. 23-34.

<sup>323</sup> Cortázar, 1986, p. 23.

*eu não posso aproximar os dedos dum livro, diminuir levemente o cone de luz dum candeeiro, abrir a caixa de música, sem que um sentimento de ultraje e desafio me passe pelos olhos como um bando de pardais.*”<sup>324</sup>

Talvez por esta razão é que este conto se apoia em dois vectores de “suspense” completamente diversos, mas igualmente insuportáveis para o leitor, num crescendo de tensão em que o suicídio parece ter um peso similar ao da destruição da casa, em que o peso da morte de um homem é semelhante ao da aniquilação de um apartamento. Esta obra de Cortázar inclui outros contos em que a casa aparece sitiada por entes que se não podem nomear (“Casa ocupada”), animais existentes (“Bestiário”) ou imaginários (“Cefaleia”). As casas cercadas simbolizam a *psique* ‘cercada’ dos seus habitantes. Nesse sentido, a casa é a normalidade ameaçada pelo interior e não, como sugeriria uma leitura linear dos contos, pelo exterior (os “entes”, os animais).

No capítulo III de *Nana* é descrita, como nota incongruente no ambiente extremamente severo e antiquado do salão da condessa Muffat, uma *chaise longue* de seda encarnada<sup>325</sup>. No mesmo capítulo, um dos convidados considera-a com estranheza e dá-lhe desde logo um significado premonitório<sup>326</sup>. No capítulo XII, o salão surge completamente modificado, reconvertido e modernizado. A *chaise longue* foi absorvida<sup>327</sup>. Os três fragmentos textuais veiculam e reforçam uma mesma ideia: as vicissitudes da vida de Sabine Muffat.

Também há uma incongruência no quarto de hotel que Maria Eduarda ocupa:

*“(…) Carlos notou ainda sobre a mesa alguns livros de encadernações ricas, romances e poetas ingleses: mas destoava ali, estranhamente, uma brochura singular – o «Manual de interpretação dos Sonhos». E, ao lado, em cima do toucador, entre o marfim das escovas, os cristais dos frascos, as tartarugas finas, havia outro objecto extravagante, uma enorme caixa de pó de arroz, toda de prata dourada, com uma magnífica safira engastada na tampa dentro de um círculo de brilhantes minúsculos, uma jóia exagerada de cocotte, pondo ali uma dissonância audaz de esplendor brutal.*”<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> *Idem.*

<sup>325</sup> “On entrait dans une dignité froide, dans des moeurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion. Cependant, en face du fauteuil où la mère du comte était morte, un fauteuil carré, au bois raidi et à l'étoffe dure, de l'autre côté de la cheminée, la comtesse Sabine se tenait sur une chaise profonde, dont la soie rouge capitonnée avait une mollesse d'édredon. C'était le seul meuble moderne, un coin de fantaisie introduit dans cette sévérité, et qui jurait” (Zola, 1997, pp. 80-81).

<sup>326</sup> “[Fauchery] se trouva ridicule d'avoir soupçonné un instant la comtesse Sabine.

Pourtant, la grande chaise de soie rouge, où la comtesse s'asseyait, venait d'attirer son attention. Il la trouvait d'un ton brutal, d'une fantaisie troublante, dans ce salon enfumé. À coup sûr, ce n'était pas le comte qui avait introduit ce meuble de voluptueuse paresse. On aurait dit un essai, le commencement d'un désir et d'une jouissance.” (Zola, 1997, p. 94).

<sup>327</sup> “On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois étonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aigue, qui brûlait avec la violence des feux tardifs.” (Zola, 1997, p. 531).

<sup>328</sup> Queirós, s. d., p. 263.

O valor indicial desta descrição será confirmado quando Carlos toma conhecimento de que Maria Eduarda não é casada com Castro Gomes:

*“Porque lhe aceitara uma casa já mobilada, com a facilidade com que lhe aceitava os ramos? E outras coisas ainda, pequeninas, mas que não teriam escapado ao mais simples: jóias brutais, de um luxo grosseiro de cocotte; o livro da «Explicação dos Sonhos», à cabeceira da cama; a sua familiaridade com Melanie...”*<sup>329</sup>.

O narrador virá a dirimir parcialmente a impressão causada pelos dois textos, justificando diegeticamente a irregularidade da vida de Maria Eduarda.

Já a poltrona onde Georges Deroy, protagonista de *Bel-Ami*, se senta, em casa de Forestier, anuncia um futuro promissor:

*“Il s'assit sur un fauteuil qu'elle lui désignait, et quand il sentit plier sous lui le velours élastique et doux du siège, quand il se sentit enfoncé, appuyé, étreint par ce meuble caressant dont le dossier et les bras capitonnés le soutenaient délicatement, il lui sembla qu'il entrait dans une vie nouvelle et charmante, qu'il prenait possession de quelque chose de délicieux, qu'il devenait quelqu'un, qu'il était sauvé (...)”*<sup>330</sup>.

Em *Voyage autour de ma Chambre*, Xavier de Maistre põe em evidência duas peças de mobiliário: a poltrona e a cama. Para de Maistre (como para Blaise Pascal<sup>331</sup>, para Montaigne<sup>332</sup> e para Kafka<sup>333</sup>), o silêncio e o isolamento propiciam a reflexão. O sujeito pensante deve, pois, resguardar-se do bulício do mundo dentro da casa, dentro do quarto, sentado ou deitado nesses prolongamentos ergonômicos do corpo: *“C'est un excellent meuble qu'un fauteuil; il est surtout de la dernière utilité pour un homme méditatif.”*<sup>334</sup>; *“(...) je prolonge toujours, autant qu'il est possible, le plaisir que je trouve à méditer dans la douce chaleur de mon lit.”*<sup>335</sup>

A experiência de confinamento ao quarto é irônica e oximoricamente definida da seguinte forma: *“(...) tout en me balançant à droite et à gauche, et gagnant du terrain, j'étais insensiblement parvenu tout près de la muraille [de ma chambre]. – C'est la*

---

<sup>329</sup> Queirós, s. d., p. 484.

<sup>330</sup> Maupassant, 1988, p. 282.

<sup>331</sup> *“(...) j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre.”*

<sup>332</sup> *“La plus grande chose au monde c'est de savoir être à soi.”*

<sup>333</sup> *“Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta chambre. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi.”* [epigrafe de *Un Homme qui Dort* (Perec, 1967)].

<sup>334</sup> Maistre, 2003, p. 48.

<sup>335</sup> Maistre, 2003, p. 50. Em *Espèces d'Espaces* (Perec, 1974, p. 26) Georges Perec faz a seguinte afirmação: *“Le lit est (...) l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps (...) C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu Vingt Ans Après, L'île mystérieuse et Jerry dans l'île. Le lit devenait cabane de trappeurs, ou canot de sauvetage sur l'Océan en furie, ou baobab menacé par l'incendie, tente dressée dans le désert, anfractuosité propice à quelques centimètres de laquelle passaient des ennemis bredouilles”.*



*manière dont je voyage lorsque je ne suis pas pressé.*”<sup>336</sup> A meditação, a leitura e a escrita substituem a viagem, que sofre uma transposição semântica e deixa de denotar exotismo, desenraizamento ou deslocação, para passar a evocar a aventura do espírito. *Voyage autour de ma Chambre* é, pois, uma falsa narrativa de viagem, onde os parâmetros espaciais deste tipo de relatos (alargados, por definição) são reduzidos à escala do quarto. O capítulo IV indica, jocosamente, as coordenadas ‘geográficas’ do quarto de dormir: “*Ma chambre est située sous le quarante-cinquième degré de latitude, selon les mesures du père Beccaria; sa direction est du levant au couchant (...)*”<sup>337</sup>. Os percursos serão objecto de uma descrição *pari passu*: “*(...) je la traverserai de long en large, ou bien diagonalement, sans suivre de règle ni de méthode. – Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie, si le besoin l’exige.*”<sup>338</sup> No capítulo IV, o narrador vai da mesa para o quadro, do quadro para a porta e desta para a poltrona. Mas só no capítulo V chega à cama. Após um interregno de seis capítulos, no capítulo XI a cama volta a estar em foco e, no capítulo XXVIII, “*J’étais enfin arrivé tout près de mon bureau; déjà même, en allongeant le bras, j’aurais pu en toucher l’angle le plus voisin de moi (...)*”<sup>339</sup>.

Em *L’Écume des Jours*, a doença de Chloé é simbolizada e materializada pela casa, a qual, tal como um corpo doente, perde massa, brilho, luz, vitalidade, qualidades e até a sua localização inicial, esvaecendo-se por completo no *explicit*. Este efeito de degradação é antecipado pelo leitor, graças à leitura indicial. Fenómeno oposto se observa em *Uma Casa na Escuridão*, de José Luís Peixoto. Após um período de decadência que coincide com a morte do pai, e graças à escrava miriam (*sic*),

“*Com uma rapidez espantosa, a casa rejuvenescia. Era como se o tempo tivesse parado num instante e, a partir desse instante, tivesse começado a andar para trás. As paredes limpas, os pratos substituídos, os talheres a brilharem luz no extremo dos contornos. (...) A minha mãe ficava cada vez mais magra, rejuvenescia e, também para ela, o tempo parecia correr ao contrário.*”<sup>340</sup>

O musgo<sup>341</sup> e o lodo<sup>342</sup>, associados à casa dos Paulos, funcionam como indícios da destruição a que a casa da Duna está votada. Essa destruição não se explica apenas pelo

---

<sup>336</sup> Maistre, 2003, p. 60.

<sup>337</sup> Maistre, 2003, p. 47.

<sup>338</sup> *Idem*.

<sup>339</sup> Maistre, 2003, p. 96.

<sup>340</sup> Peixoto, 2002, p. 70.

<sup>341</sup> “[Paulina] avistava dali o casarão da quinta dominando a aldeia, sobre o dorso da duna, com as suas paredes altas, esverdeadas de musgo, e a alpendrada que tornava as salas escuras.” (Oliveira, 2004, p. 41)

<sup>342</sup> “Apanhar desgraçados com a língua de fora e exigir hipotecas fazia parte dos hábitos da casa. Desde o início, das primeiras patifarias de Silvério Coxo. Não faltavam provas nos cartórios. A quinta de Corrocovo nascera desse lodo moral.” (Oliveira, 2004, p. 79).

incêndio final<sup>343</sup>, mas radica, mais solidamente ainda, na degenerescência familiar<sup>344</sup>, na ausência de adaptação ao progresso<sup>345</sup> e na própria casa<sup>346</sup>.

Do mesmo modo, em *Os Maias*, há vários momentos onde a função indicial se entrevê através da descrição da casa e do jardim. Tal como em *A Casa da Duna*, a humidade desempenha um papel relevante no jardim do Ramalhete<sup>347</sup>. Os elementos disfóricos predominam na descrição: desde a designação (“quintal”), que lhe retira dignidade e dimensão, para além de lhe alterar o uso (sendo contraditória com os elementos lá colocados, que nada têm a ver com um quintal), à péssima manutenção (“pobre quintal inculto”, “ervas bravas”, “cascatazinha seca”, “tanque entulhado”), passando pelo cipreste e pelo cedro, árvores que, em Portugal, são geralmente plantadas em cemitérios, ao contrário do que sucede, por exemplo, em certas regiões de Itália ou do Líbano, até à supracitada humidade, que ‘enegrece’ a estátua da Vénus Citereia. Embora, depois das obras, o jardim tenha sido arranjado<sup>348</sup> e dignificado, mantém-se parte da sua tristeza e melancolia. Após a eclosão da tragédia e o exílio de Carlos em Paris, regressa-se, pela última vez, ao jardim do Ramalhete. A sua ‘manutenção’ (perdoe-se-nos, mais uma vez, o termo técnico) dever-se-á, presumivelmente, aos bons serviços de Vilaça. Porém, o jardim parece ter perdido a alma:

*“Em baixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de Inverno, tinha a melancolia de um retiro esquecido, que já ninguém ama: uma ferrugem verde, de humidade, cobria os membros da Vénus Citereia: o cipreste e o cedro envelheciam juntos, como dois amigos num ermo; e mais lento corria o prantozinho da cascata, esfiado saudosamente, gota a gota, na bacia de mármore.”*<sup>349</sup>

É um jardimzinho romântico, quer no desenho, quer na forma como a descrição se processa (vejam-se os *topoi* do cipreste e do cedro, da tristeza e da melancolia, do ermo e do retiro, do pranto e da saudade), embora se lhe não descortine – salvo melhor opinião – um intuito satírico, bem patente, por exemplo, na personagem Alencar.

<sup>343</sup> Oliveira, 2004, pp. 130-131.

<sup>344</sup> Mariano Paulo “[confidenciava] ao Dr. Seabra: - Há famílias assim, votadas à destruição.” (Oliveira, 2004, p. 118).

<sup>345</sup> “Mariano rejeitava a modernização da agricultura, a compra das máquinas.” (Oliveira, 2004, p. 49).

<sup>346</sup> “As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se: Hilário, D. Conceição, o velho Paulo.” (Oliveira, 2004, pp. 94-95).

<sup>347</sup> “(...) o Ramalhete possuía apenas, ao fundo de um terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde o Monsenhor reconheceu logo Vénus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta humidade das ramagens silvestres.” (Queirós, s.d., p. 6)

<sup>348</sup> “Não era decerto o jardim de Santa Olávia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vénus Citereia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do Grande Século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náiade doméstica, esfiado gota a gota na bacia de mármore.” (Queirós, s.d., p. 10).

<sup>349</sup> Queirós, s.d., p. 710.

Vilaça detém, também, um papel importante na função indicial adstrita à casa em *Os Maias*. Assim, quando Afonso decide ir habitar o Ramalhete, o procurador alude “(...) a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete.”<sup>350</sup> Dado que o procurador fora contrário à venda do palacete de Benfica, “(...) só pela razão de aqueles muros terem visto tantos desgostos domésticos. Isso, como dizia Vilaça, acontecia a todos os muros.”<sup>351</sup>, algumas hipóteses se podem aventar, eventualmente contraditórias entre si: ambas as casas são funestas aos Maias (relembre-se que Carlos tem uma particular apetência pela aquisição, aluguer e decoração de espaços domésticos ou de trabalho); Vilaça aduz este argumento como estratégia retórica para contrariar um negócio com o qual não concorda; o procurador, supersticiosamente, considera de mau agouro alienar um património tão significativo para a família, que fica, assim, à mercê de estranhos. Seja como for, Vilaça vem invocar, no final de *Os Maias*, o seu presságio inicial: “- Há três anos, quando o sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. O sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... Pois fatais foram!”<sup>352</sup>

A descrição da morada pode reforçar o “effet de réel”<sup>353</sup>. Quanto maior a consonância com os valores arquitectónicos, decorativos e/ou de uso da casa numa determinada época histórica, mais facilmente se suscita a ideia de que o que se lê está conforme ao real (função de verosimilhança). Em “Philosophie de l'Ameublement”, Michel Butor faz a seguinte afirmação:

*“A l'intérieur d'un roman, si je veux qu'il y ait une maison qui soit supérieure aux autres, une maison dans laquelle les personnages et les lecteurs aient envie de vivre, si je veux décrire des gens intelligents, qui ont du goût, qui savent vivre, donc les loger dans une maison bien installée, je peux prendre un modèle dans la réalité, recopier l'appartement d'un ami meuble par meuble, mais dans le meilleur des cas il y aura toujours quelque chose que je préférerais arranger autrement. Je pousserai un peu les murs d'une pièce, déplacerai tel meuble, changerai la matière de tel autre, et ferai par conséquent dans mon roman le même travail qu'un architecte décorateur, avec cette différence que les limitations données au début sont d'une autre espèce.”*

---

<sup>350</sup> Queirós, s.d., p. 7.

<sup>351</sup> *Idem.*

<sup>352</sup> Queirós, s.d., p. 681.

<sup>353</sup> Expressão celebrizada pelo ensaio homónimo de Roland Barthes, inserto em *Littérature et Réalité* (1983, pp. 81-90).

*Mais le romancier a tout avantage à savoir comment de son temps on aborde et résout certains problèmes «pratiques», car cela lui permet d'améliorer son invention (...)*”<sup>354</sup>.

Trata-se, a nosso ver, de uma afirmação crucial, até porque, defendendo a verosimilhança posta ao serviço da invenção romanesca (embora assumindo que a diferença no *medium* confere ao romancista maior liberdade do que aquela que assiste ao arquitecto e/ou ao decorador), não é da autoria de um escritor realista ou neo-realista. Na verdade, Butor encena esta situação em *L'Emploi du Temps*, em que um dos indícios do enigma (nunca resolvido) é precisamente a circunstância, várias vezes repetida, de o escritor J.-C. Hamilton ter reproduzido fielmente em “Assassinato em Bleston” a casa de uma das personagens.

Interrogado por Cristina Grau acerca da influência das gravuras de Piranesi e do cemitério de La Recoleta em “El inmortal”, Borges confirmava e respondia: “*Uno siempre escribe sobre lo que conoce, y lo agranda o lo achica, pero no inventa realmente nada.*”<sup>355</sup>

Marcel Proust, por seu lado, escrevia em *Jean Santeuil*: “*(...) la maison d'un Edmond de Goncourt, d'un Anatole France, d'un Robert de Montesquiou intéressent le romancier et redeviennent pour lui matière à description (...)*”<sup>356</sup>

Embora se não refira à casa em particular, é irresistível referir a *blague* de Camilo Castelo Branco em *A doida do Candal*: “*Todas as histórias dos meus romances são verdadeiras (...) Uns casos aconteceram, outros podiam acontecer; e, logo que podiam, é quase evidente que aconteceram; porque as dores não se inventam: ou se experimentam ou se adivinham.*”<sup>357</sup> Ou essa outra que serve de exórdio a *La Vie Mode d'Emploi* de Georges Perec: “*L'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre. Toute autre ressemblance avec des individus vivant ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence.*” Citemos, por último, o “Avant-propos” de *L'écume des jours*: “*(...) l'histoire est entièrement vraie, puisque j'ai tout imaginée d'un bout à l'autre.*”<sup>358</sup>

---

<sup>354</sup> Butor, 1964, p. 53. A citação é longa. Parece-nos, todavia, capital transcrevê-la na íntegra, dada a sua importância para duas componentes fundacionais deste edifício argumentativo: a presente tentativa teórica e a prática que dela decorre.

<sup>355</sup> 1997, p. 150.

<sup>356</sup> Proust, 1971, p. 436.

<sup>357</sup> Castelo Branco, 2003a, p. 243.

<sup>358</sup> Não pertencendo ao domínio da literatura, mas digna de menção, é a frase que figura no genérico de “L'ivresse du pouvoir” de Claude Chabrol (França, 2005, título português: “A comédia do poder”): *Toute ressemblance avec des personnages connus serait, comme on dit, fortuite...*

Podemos supor que este tipo de afirmações é susceptível de se aplicar a alguns excertos anteriormente comentados, como, por exemplo, os de *Franny and Zooey* e os de *Les Choses*. Aliás, por norma, a opção pela verosimilhança é mais comum do que a opção pela inverosimilhança.

A função de verosimilhança pode, por vezes, revestir matizes muito interessantes. Virginia Woolf, por exemplo, serve-se da descrição das casas para operar um dos grandes saltos temporais de *Orlando* e para descrever simbolicamente o clima vivido na época vitoriana<sup>359</sup>.

Um dos processos utilizados em literatura para conferir verosimilhança aos fragmentos arquitectónicos ou decorativos na obra consiste no recurso a personagens que, por dever do ofício, incumbência circunstancial, encargo temporário ou pura e simples coscuvilhice, desvendam a outra(s) personagem(ns) o que a casa tem para mostrar. E, por extensão, também o leitor se imbuí da mesma sabedoria. A expressão mais simples desta personagem é assumida pelo típico “flâneur”, pelo “badaud” e até pelo “voyeur”. Em português temos o transeunte, o passeante, o mais provinciano patego, o mirone<sup>360</sup>. As personagens de *La Faculté des Songes* patenteiam comportamentos típicos de “voyeurs”, sem o serem. Quentin e Manoir observam casas, não por voyeurismo, mas como busca pessoal de uma identidade:

*“La maison était le monde et le monde était maison; l’aspiration la plus profonde de Manoir s’exprimait là de la manière la plus achevée. De temps à autre, au hasard de ses déambulations, il poussait une porte qui donnait sur l’enclave d’un jardinet. (...) La maison-monde était ainsi un musée qu’il visitait et qu’il gardait à la fois.”*<sup>361</sup>

Esta tarefa pode ser assumida pelo próprio narrador, o qual, perante um panorama, uma esplanada, um miradouro ou um “belvédère”, se extasia com o que vê e connosco

---

<sup>359</sup> “The chill which [the country gentleman] felt in his legs soon transferred to his house; furniture was muffled; walls and tables were covered; nothing was left bare. Then a change of diet became essential. The muffin was invented and the crumpet. Coffee supplanted the after-dinner port, and, as coffee led to a drawing-room in which to drink it, and a drawing-room to glass cases, and glass cases to artificial flowers, and artificial flowers to mantelpieces, and mantelpieces to pianofortes, and pianofortes to drawing-room ballads, and drawing-room ballads to (skipping a stage or two) innumerable little dogs, mats, and china ornaments, the home – which had become extremely important – was completely altered.

*Outside the house (...) ivy grew in unparalleled profusion. Houses that had been of bare stone were smothered in greenery. No garden, however formal its original design, lacked a shrubbery, a wilderness, a maze.”* (Woolf, 2000, p. 147). Veja-se outro salto temporal, em retoma reduzida: “Ivy had perished or been scraped off houses.” (2000, p. 194). Para uma abordagem biografista de *Orlando*, leia-se “Virginia Woolf: The Country House Genre” (Weatherhead, 2000, pp. 58-71).

Embora a autora inglesa se refira às mudanças que resultam de uma mutação do gosto e a autora portuguesa aluda ao atraso no seguimento da moda que se verifica na província, há algumas similitudes descritivas entre este passo de Virginia Woolf e o trecho descritivo de Agustina Bessa-Luis em *O Mosteiro* que a seguir transcrevemos: “A casa [dos pais de Josefina] tinha sido construída dentro dum estilo que rapidamente caíra em desuso; estava cheia de almofadas do género que tia Assunta costumava chamar «bouillonné»; e o «plafonnier» que escondia as lâmpadas por sobre a mesa da sala de jantar era bordado com motivos árabes. Uma pequena pinha de contas de madeira rematava-o, e nós divertiamo-nos a dar-lhe ligeiros golpes que faziam voar o folho dourado. Começavam a estar na moda as mobílias nórdicas, mas até nas casas de província mais abastadas persistiam os aparadores com motivos de conchas nas cimeiras e grandes guarda-fatos com espelhos de três faces (...)” (Bessa-Luis, 1980, p. 253).

<sup>360</sup> Curiosamente, o vocábulo *mirone* provém do nome do escultor grego Myron (séc. V a.C.), autor do “Discóbolo”.

<sup>361</sup> Châteaureynaud, 1982, p. 93.

compartilha os pensamentos e as sensações que vivencia. Em *La Fille aux Yeux d'Or*<sup>362</sup> e em *O Senhor do Paço de Ninães*<sup>363</sup>, o narrador torna-se o cicerone do leitor<sup>364</sup>. Uma variante interessante, muito comum, é a do apaixonado que vê a cidade pelos olhos da amada ou que suspira sob as suas janelas, frequentemente fantasiando, em delírios de ciúme, o que dentro da casa interdita se passa<sup>365</sup>. Swann<sup>366</sup> e o narrador de *À la Recherche du Temps Perdu*<sup>367</sup> fazem-no relativamente a Odette, a Gilberte e a Albertine. O protagonista-narrador tem consciência de que se trata de um ponto de vista meramente subjectivo: “*Mon imagination avait isolé et consacré (...) dans le Paris de pierre [...] une certaine maison dont elle avait sculpté la porte cochère et rendu précieuses les fenêtres. Mais ces ornements, j'étais seul à les voir.*”<sup>368</sup> Todavia, a janela iluminada na rua escura atrai magneticamente a atenção do passageiro desinteressado, por razões práticas que o narrador proustiano evoca:

“(...) un Paris plus sombre qu'aujourd'hui, et qui, même dans le centre, n'avait pas d'électricité sur la voie publique et bien peu dans les maisons, les lampes d'un salon situé à un rez-de-chaussée ou à un entresol très bas (tel qu'était celui des appartements où recevait habituellement Mme Swann), suffisaient à illuminer la rue et à faire lever les yeux au passant (...)”<sup>369</sup>.

Não será o caso de Londres na época em que E. M. Forster a descreve, mas é mesmo assim digno de menção o paralelo entre a chama do cigarro e as luzes das janelas dos apartamentos da frente: “*And the conversation drifted away and away, and Helen's cigarette turned to a spot in the darkness, and the great flats opposite were sown with lighted windows, which vanished and were relit again, and vanished incessantly.*”<sup>370</sup> As

<sup>362</sup> Balzac, 1976, p. 253.

<sup>363</sup> Castelo Branco, 1966, pp. 23-27.

<sup>364</sup> Em “A casa onde nasceu o Senhor de Ninães” (Silveira, 1999, p. 259), Maria Fernanda de Abreu refere que “(...) J. do Prado Coelho chamou a este narrador camiliano um «cicerone» (...)”.

<sup>365</sup> Note-se que a janela serve os intuitos do narrador. Leiam-se, a esse respeito, a perspectivas diversas, mas igualmente interessantes, de Michel Erman [(“L'oeil du voyeur comme celui du narrateur saisissent une réalité fragmentée, divisée en un ordre géométrique, fenêtres qui sous la plume de l'écrivain deviennent des tableaux.” (1988, p. 99)] e de Roland Barthes [“Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle.” (1970, p. 61)].

<sup>366</sup> Swann enlanguesce perante “(...) cet escalier pestilenciel et désiré de l'ancienne couturière, comme il n'y avait pas un second pour le service, [où] on voyait le soir devant chaque porte une boîte au lait vide et sale préparée sur le paillason (...)” (I, 2, 100), só porque Odette dispndia muito tempo com a sua amiga costureira.

<sup>367</sup> Também Marcel se deleita com “[le] paillason dont ma mère avait osé dire, l'ayant perçu comme moi, (...), qu'il était en bien mauvais état” (III, 28). Há alguma similitude entre a forma como os objectos domésticos servem a Zola e a Proust para marcar contrastes aviltantes. Zola fá-lo frequentemente em *Pot-Bouille*: lembremos, mais uma vez, o *Jocelyn* de Lamartine, que a criada utiliza como suporte para fazer as contas domésticas, de rojo na cozinha sujíssima.

<sup>368</sup> I-2, 179.

<sup>369</sup> II-1, 151. A citação de Baudelaire que a seguir transcrevemos é anterior ao advento da luz eléctrica: “Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.” (1961, p. 288).

<sup>370</sup> Forster, 2000, p. 57.

duas irmãs Schlegel estão fascinadas pela família Wilcox, que reside num andar do prédio da frente.

Quando conhece Maria Monforte, Pedro da Maia “(...) andou rondando uma hora, com a imaginação toda acesa, o palacete dos Vargas, apagado e mudo.”<sup>371</sup> Também o seu filho Carlos perscruta as janelas de Maria Eduarda, mesmo sem a conhecer<sup>372</sup>, e começa a vigiá-las<sup>373</sup>, pois estas aberturas são visualmente acessíveis para o apaixonado que ainda não logrou encontrar um espaço de partilha comum à amada ou ao amado<sup>374</sup>. Além de conotarem curiosidade<sup>375</sup>, as janelas simbolizam esperança: “Agora, por trás do estore branco, havia uma vaga claridade de luz. Ele olhou-a como se olha uma estrela.”<sup>376</sup>

Podem ser proteiformes, como sucede na novela “Negócio de pomba”, de Vitorino Nemésio. Numa primeira fase, Renato ‘pretende’ Ângela, que não corresponde ao seu interesse: “Quando [Renato] chegava à praça e [Ângela] estava à janela, punha os olhos no chão, fingia-se muito animado para o lado da Barroca, a cumprimentar alguém, «viva, meu amigo!»; ou, se era o Maurício, qualquer rapaz do seu tempo, – uma grande rodada de mão acompanhada da aba do casaco, como toureiro no redondel: «Adeus ó tu!»; muita festa para a festa. Mas, enquanto esgrimia e se espalhava assim longe da área de Ângela, o seu ser orientava-se, como um girassol, para a janela.”<sup>377</sup> Numa segunda fase, quando toda a vila supõe que Renato vai herdar, “Principalmente de noite, o que vivia muito era a cortina da travessa. Fechava-se, abria-se, ficava de vidraça subida e de cortina a abanar, com uma pessoa debruçada ou de portadas encostadas, completamente corrida (portadas e tudo), como se tivesse morrido gente, ou toda escancarada e a ver-se o espelho, uns braços de mulher levados ao cabelo, um movimento repetido cuja verdadeira natureza escapava aos esforços de Renato.”<sup>378</sup> Finalmente, quando o protagonista renuncia à herança, “Só a janela da travessa, o velho semáforo, fechada: uma tríplice muralha de vidro, tule e pau.”<sup>379</sup>

---

<sup>371</sup> Queirós, s. d., pp. 25-26.

<sup>372</sup> “- Então essa senhora brasileira vive aqui? – perguntou Carlos, que dera dois passos, [sic] olhava uma janela alumiada no segundo andar.” (Queirós, s. d., p. 177).

<sup>373</sup> “Quando parou diante do portão – alguém, por dentro das janelas dela, ia correndo lentamente os estores. (...) De dentro não vinha um rumor: – e este pesado silêncio, juntando-se ao movimento de estores que ele vira fechar-se, parecia cercar as pessoas que ali viviam de solidão e de impenetrabilidade.” (Queirós, s. d., p. 342). Ver também p. 364.

<sup>374</sup> No início da sua demanda, o Sr. José, personagem de *Todos os Nomes* “[contenta-se] com olhar as janelas da casa onde a mulher desconhecida vivera quando jovem (...)” (Saramago, 1997, p. 152). O capítulo VI de *Introduction à l’Analyse du Descriptif* é dedicado a este topos (Hamon, 1981, pp. 224-262).

<sup>375</sup> Na novela *Sarrasine* de Balzac, o narrador, “Assis dans l’embrasure d’une fenêtre et caché sous les plis onduleux d’un rideau de moire (...)” tem um posto de observação e de audição privilegiado (Barthes, 1970, p. 227).

<sup>376</sup> Queirós, s. d., p. 342.

<sup>377</sup> 1995, p. 103.

<sup>378</sup> 1995, p. 119.

<sup>379</sup> 1995, p. 143.

Curiosíssimo é o caso da novela de Machado de Assis, “O Alienista”, onde surge uma casa “suntuosa” cujas “(...) janelas viviam abertas (...)”<sup>380</sup>. O seu proprietário, antigo alabardeiro, de manhã “[estatelava-se], no meio do jardim, com os olhos na casa, namorado, durante uma longa hora (...)”<sup>381</sup> e de tarde “[postava-se] à janela, bem no centro, vistoso, sobre um fundo escuro, trajado de branco, atitude senhoril, e assim ficava duas ou três horas até que anoitecia de todo.”<sup>382</sup> A ‘bipolaridade’ da personagem servirá de pretexto para o alienista, Simão Bacamarte, o internar na “Casa Verde”<sup>383</sup>.

As janelas representam, pois, uma abertura para um mundo almejado, seja ele o local onde o ser amado vive, seja o *modus vivendi* inalcançável das classes mais elevadas (em ambos os casos, espaço de mediação entre o *eu* e o *outro*), como sucede em *À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*:

“(...) l’hôtel où les sources électriques faisaient sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l’ombre, s’écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d’or la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges.”<sup>384</sup>

A esta descrição segue-se um parêntesis: “(une grande question sociale de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger.)”<sup>385</sup> Ao contrário do que acabámos de observar em Proust, em *Casa na Duna* não existe uma reflexão contígua à descrição: “[Aos] domingos, o povo ficava cá em baixo a olhar as janelas iluminadas pela noite fora.”<sup>386</sup> No entanto, o livro constitui, na realidade, uma demonstração das mutações sociais pelas quais Corrocovo irá passar.

O papel de cicerone textual também pode ser desempenhado pelo cidadão que mostra a grande cidade ao provinciano, desvendando-lhe a sua topografia, a sua arquitectura, mas também os seus meandros mais íntimos. Campardon, em *Pot-Bouille*, alia vários atributos: habita em Paris, é profissional de arquitectura, inquilino do prédio em

---

<sup>380</sup> Assis, 1985, p. 264.

<sup>381</sup> *Idem*.

<sup>382</sup> Assis, 1985, pp. 264-265.

<sup>383</sup> Não sem antes lhe diagnosticar uma doença que “(...) descobrira e estudava desde algum tempo (...)”, o “(...) amor das pedras (...)” (1985, p. 265), a comparar com a “(...) *maladie de la pierre*...” a que se alude em Denis, 2004, p. 18, e a que voltaremos a referir-nos.

<sup>384</sup> II-1, 229-230.

<sup>385</sup> II-1, 230.

<sup>386</sup> Oliveira, 2004, p. 11.



que o jovem Octave virá habitar e mais velho do que ele. Ainda que momentaneamente, os dois estabelecem uma relação mestre-aprendiz.

Em *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, estabelece-se entre Forestier e Duroy uma variante deste tipo de par textual, em que o primeiro mostra a cidade e os seus meandros ao camarada de armas menos afortunado. Mas o exemplo de aprendiz mais flagrante é o do narrador de *À la Recherche du Temps Perdu*. Com efeito, o jovem Marcel tudo desconhece, incluindo as questões relacionadas com a arquitectura e com as artes decorativas. Swann e Charlus servem-lhe de guias, à semelhança da influência que as obras de Émile Mâle e John Ruskin exerceram sobre Proust. Marcel tem uma particularidade: tratando-se de uma personagem assaz ingénua (uma característica extremamente recomendável para a particular categoria de aprendizes a que nos temos vindo a referir), é preciso explicar-lhe tudo (elucidando, de forma quase insidiosa, o leitor). Embora não apreenda imediatamente o significado do que vê e do que lhe dizem, Marcel descreve e relata com minúcia, de forma a que o leitor, porventura mais avisado, possa desvendar os significados ocultos. Eis um artifício proustiano cujos resultados são excelentes.

Os apaixonados também desempenham com gosto a função de cicerones. Swann fica tristíssimo por não poder mostrar Pierrefonds a Odette, a qual preferira a companhia dos Verdurin:

“- *«Penser qu'elle pourrait visiter de vrais monuments avec moi qui ai étudié l'architecture pendant dix ans et qui suis tout le temps supplié de mener à Beauvais ou à Saint-Loup de Naud des gens de la plus haute valeur et ne le ferais que pour elle, et qu'à la place elle va avec les dernières des brutes s'extasier devant les déjections de Louis-Philippe et devant celles de Viollet-le-Duc! (...)*»<sup>387</sup>.

Em *Le Diable Boiteux*, o cicerone é Asmodeu e o aprendiz é Don Cléofas Leandro Perez Zambullo, jovem “Ecolier de l’Alcala”. A Asmodeu não basta retirar os telhados às casas:

*“(...) cette confusion / d'objets que vous regardez avec / tant de plaisir, est, à la vérité, / très-agréable à contempler. Mais / ce n'est qu'un amusement frivole. / il faut que je vous le rende utile; / pour vous donner une parfaite / connoissance de la vie humaine, je / veux vous expliquer ce que font / toutes ces personnes que vous / voïez. Je vais vous*

---

<sup>387</sup> I-2, 71-72. A sequência deste excerto também é interessante: *Mais, quand elle était partie pour Dreux ou pour Pierrefonds, (...) il se plongeait dans le plus enivrant des romans d'amour, l'indicateur des chemins de fer, qui lui apprenait les moyens de la rejoindre, l'après-midi, le soir, ce matin, même!*”(idem).

*découvrir les / motifs de leurs actions, & vous révéler jusqu'à leurs plus secretes / pensées.*”<sup>388</sup>

O diabo duplica os poderes do escritor. O estudante, ao qual tudo deve ser explicado, é um duplo do leitor.

A pretexto de lhe contar a estada de Álvaro Roiz em Amorim, Perpétua Dimas (*A Casa Eterna*) mostra à narradora a casa da quinta da Viçosa. É curiosa a forma como o faz: “*Há como que um instinto narrativo na escala com que [Perpétua] ordena esta visita, um faro que estabelece e isola os fulcros onde o que quer que fosse de ousado e misterioso veio a ter um lugar.*”<sup>389</sup> Neste breve excerto, fica patente que o cicerone literário é, na verdade, um *alter ego* de quem escreve – embora, como já mencionámos, a função de cicerone possa ser exercida cumulativamente pelo narrador, como sucede em *O Senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco.

Quando, graças à descrição da casa, o narrador instila no leitor a suspeição de que se entra nos territórios do fantástico, estamos, ainda, perante a função de verosimilhança, usada deliberadamente *a contrario*, mas para a qual propomos manter a mesma designação. Este emprego especular da função de verosimilhança é mais raro, porque inscreve o texto em determinado género e a ele se circunscreve. Ainda assim, a casa assombrada encontrou expressão em muitos autores: Edgar Allan Poe, Jean Ray, mas também Alberto Savinio, Sax Rohmer e Howard Philip Lovecraft. Note-se que, segundo François Vigouroux, “*(...) à l'origine de ce qu'on appelle «maison hantée», on trouve toujours les difficultés et les souffrances physiques, plus ou moins inconscientes, de ses occupants ou de leur voisinage*”<sup>390</sup>, teoria que nos esforçámos por comprovar em *Wuthering Heights*, em “The fall of the House of Usher” e em *The House of the Seven Gables*.

A função decorativa, também bastante marcada do ponto de vista da história literária, consiste na concepção da descrição como espaço privilegiado para o narrador ostentar o seu saber enquanto artífice da escrita, enquanto detentor de uma cultura geral muito alargada e enquanto *deus ex machina* da narração, que, de alguma forma, é protelada por um fragmento textual (efeito dilatatório). Esta concepção, cujo cultor por excelência é Balzac, está ligada a alguns equívocos relacionados com a descrição, como a ideia de que o fragmento descritivo é facultativo. Balzac demonstra o seu ponto de vista no *incipit* de *La Recherche de l'Absolu*:

---

<sup>388</sup> Lesage, 1999, p. 26.

<sup>389</sup> Correia, 1999, p. 40.

<sup>390</sup> Vigouroux, 1999, p. 134.

*“[Mais] avant de décrire [la maison], peut-être faut-il établir dans l'intérêt des écrivains la nécessité de ces préparations didactiques contre lesquelles protestent certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs, la fleur sans la graine, l'enfant sans la gestation. L'Art serait-il donc tenu d'être plus fort que ne l'est la Nature?”*

*Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations et les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publiques ou par l'examen de leurs reliques domestiques. (...) De là vient sans doute le prodigieux intérêt qu'inspire une description architecturale quand la fantaisie de l'écrivain n'en dénature point les éléments.*”<sup>391</sup>

A análise de algumas funções anteriormente explanadas, designadamente a função indicial, revela quão erróneas são as considerações que postulam o carácter subsidiário da descrição. Além disso, a narradores que se comprazem na descrição correspondem leitores que com ela se deleitam, obtendo, graças à descrição em geral, e à de casas em particular, um efeito de prazer. Este efeito não é exclusivo do texto literário, mas parece ser o mínimo divisor comum de textos alusivos a casas. Marc Augé, em *Domaines et Châteaux*<sup>392</sup>, refere-se ao prazer que encontra na leitura de simples anúncios imobiliários e atribui-o às potencialidades ficcionais desse tipo de texto, chamando-lhes “tentação romanesca” e aludindo ao “poder de evocação semântica”<sup>393</sup> das palavras neles utilizadas. Eis uma das particularidades deste modo descritivo: sendo o habitar inerente ao ser humano, a descrição do que lhe diz respeito evoca sempre algum sentimento no leitor. Pode gerar sentimentos de adesão ou de repulsa, jamais de total desconhecimento. Há sempre identificação, seja ela associativa ou dissociativa. Heidegger, em “Bâtir Habiter Penser” (1951)<sup>394</sup>, vai mais longe neste raciocínio, afirmando não apenas que “*Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre*”<sup>395</sup>, mas ainda que “*(...) habiter est le trait fondamental de l'être (Sein) en conformité duquel les mortels sont.*”<sup>396</sup>

Assim, a descrição e decifração de moradas literárias parece provocar um certo deleite no escritor e nos seus leitores. E, embora certas casas literárias possam,

<sup>391</sup> Balzac, 1999, p. 45. Os sublinhados, que nos são imputáveis, realçam afirmações de Balzac que reputamos interessantíssimas do ponto de vista da nossa tese e que poderiam ser inseridas noutros pontos deste trabalho.

<sup>392</sup> 1989. Leia-se, por exemplo, a página 17: “*La scène est vide, en attente de personnages, même si le décor porte encore la marque de ceux qui viennent de la quitter. A la contempler, on peut être tenté d'imaginer aussi bien les drames et les bonheurs dont elle fut le lieu et peut-être l'enjeu que ceux dont la mise en vente ouvre la possibilité. Cette double tentation romanesque est au principe du plaisir très particulier que suscite chez les vrais amateurs d'annonces immobilières la combinaison réussie d'un texte et d'une image.*”

<sup>393</sup> Augé, 1989, p. 21.

<sup>394</sup> Heidegger, 2003, pp. 170-193.

<sup>395</sup> Heidegger, 2003, p. 175.

<sup>396</sup> Heidegger, 2003, 192.

metalepticamente, causar sofrimento ao leitor – como sucede com a “Pension Vauquer” de *Le Père Goriot*, certos *habitats* dickensianos, a fantástica *Malpertuis*, a assombrada *Maison des Hallucinations*, a contra-utópica *Maison aux Mille Étages* –, esse sofrimento confina-se aos limites estabelecidos pela leitura. Lido ou fechado o livro, essa impressão acabará por dissipar-se.

Outra consequência resultante da função decorativa consiste no efeito dilatatório. Seja como for, quer se pretenda com aquele fragmento protelar o decurso da acção, quer não, o que sucede é que efectivamente esta é diferida. Se ao leitor apressado é muitas vezes atribuída a vontade e até a possibilidade de ‘saltar’ esse momento – donde resulta a aparente e falaciosa secundarização da descrição –, ao leitor atento cabe ler nas entrelinhas do fragmento descritivo importantes ilações narrativas (função indicial). Em casos extremos, a descrição da casa, de um móvel, pintura ou objecto de arte pode ser tratada como uma *écfrase*. Em casos-limite, a casa pode ser, toda ela, representada num quadro, fazendo da casa e da obra – *La Vie Mode d'Emploi* – um gigantesco quadro inacabado.

A questão da *écfrase* tem ocupado inúmeros investigadores, que nela vêm, segundo a perspectiva em que se enquadram, desde um dos exercícios de retórica aplicada do *progymnasmata*, utilizado com objectivos pedagógicos, até um princípio transversal que atravessa toda a literatura.

A *écfrase* interessa-nos, aqui, na acepção de representação verbal de uma representação visual. O exemplo clássico deste tipo de *écfrase* consiste na descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*<sup>397</sup>. Trata-se de um artefacto artístico, confeccionado por Hefesto, que contém várias cenas de grande pormenor e densidade. Estas cenas jamais poderiam ser gravadas num escudo, mesmo que se diga que este era grande e robusto: servindo para proteger um homem e tendo de ser sustentado por ele, seria necessariamente concebido à escala humana, não podendo, pois, ultrapassar determinadas dimensões. Além disso, Hefesto teria nele representado acções que se desenrolam no espaço e no tempo, o que se pode transmitir por palavras, escritas para serem lidas numa sucessão pré-determinada (Homero fá-lo), mas não se pode gravar ou esculpir numa superfície como a do escudo, excepto se usarmos técnicas que ‘signifiquem’ a sucessividade temporal (como sucede com a banda desenhada, ou as suas precursoras, como as tapeçarias de Bayeux ou as pinturas em pequenos quadros justapostos da escola de Colónia) e que implicariam uma ainda maior extensão da superfície a gravar.

---

<sup>397</sup> Homero, 1988, pp. 271-274.

Em *Le Diable Boiteux*, Lesage procede ao retrato físico e psicológico (prosopografia e etopeia) de Asmodeu, rematando com a descrição da túnica: uma peça de vestuário (cujas dimensões, tal como sucedia com o escudo, não excedem as de um corpo humano), que é aqui explicitamente delimitada pelo autor. “(...) *une / figure d’homme en manteau de la / hauteur d’environ deux pieds & / demi (...)*”<sup>398</sup>. Porém, a indumentária de Asmodeu serve a Lesage para descrever “*une infinité de figures peintes*”<sup>399</sup>, só possível “[*si*] *le Diable s’en fût mêlé*”<sup>400</sup>. Desenha-se, assim, uma subliminar analogia entre os poderes do literato e os poderes diabólicos.

A écfrase de Lesage é também uma “mise en abyme” dos maus costumes de representantes de vários povos (*une dame Espagnole, une Dame Française, des Cavaliers Italiens, des Allemands, un Seigneur Musulman, un Gentilhomme Anglois*), pintados mais detidamente no decurso da obra. Lesage termina a sua écfrase nomeando o seu modelo: “*Enfin, l’on y / voioit autant de choses curieuses / que sur l’admirable bouclier que / le Dieu Vulcain fit à la priere de / Thétis. Mais il y avoit cette différence / entre les ouvrages de ces / deux Boiteux, que les figures du / bouclier n’avoient aucun raport / aux exploits d’Achille, & qu’au / contraire celles du manteau étoient / autant de vives images de / tout ce qui se fait dans le monde / par la suggestion d’Asmodée.*”<sup>401</sup>

Em *Satyricon*<sup>402</sup>, de Petrone, o objecto da écfrase é uma casa. Tal como acontecerá muito mais tarde em *Pot-Bouille*, o que o narrador quer realçar na morada de Trimakion é o seu mau gosto e as suas pretensões. E uma das formas de fazê-lo consiste em pôr em evidência o *kitsch*<sup>403</sup> do átrio e em descrever as pinturas em “trompe l’oeil”, o luxo excessivo e as cores berrantes.

Também *La Vie Mode d’Emploi* é, na sua globalidade, uma “mise en abyme” e uma meta-écfrase, concebida à imagem e semelhança da écfrase fundadora na *Iliada* e detentora do mesmo tipo de impossibilidades (o quadro de Valène). Quer em Homero, quer em Perec, a écfrase constitui um exercício de estilo que convoca necessariamente a cumplicidade e a benevolência dos leitores, visto que implica que estes aceitem a inverosimilhança que lhes é imposta<sup>404</sup>. Mas, se nos referimos a *La Vie Mode d’Emploi*

<sup>398</sup> Lesage, 1999, p. 13.

<sup>399</sup> Lesage, 1999, p. 15.

<sup>400</sup> *Idem*.

<sup>401</sup> Lesage, 1999, pp. 16-17.

<sup>402</sup> Petrone, 1981, pp. 87-88.

<sup>403</sup> Nomeadamente um mosaico de um cão tão realista que o narrador, Encolpe, se assusta e cai por terra. A legenda, a lembrar a famosa imagem de Pompeios, é: “Cave canem”. Em *Passage de Milan* há um efeito semelhante, com Ahmed ‘inscrito’ na parede: “*L’impénétrable gardien se tient immobile tout auprès [de la tenture] comme s’il était peint sur le mur, et que seul son sourire s’en détachât.*” (Butor, 1954, p. 196).

<sup>404</sup> Leia-se a introdução de *Le Texte de l’Oeuvre d’Art*: “*Une scène représentée sur un tableau saisit le moment précis d’un récit, dont elle écarte l’avant et l’après. Mais pour comprendre le sens de cet instantané, il est évidemment nécessaire d’évoquer au cours de la*

como meta-écfrase, considerando, pois, que a descrição é a instância fundadora de toda a obra, estamos a considerar que a narração lhe está de alguma forma subordinada, e que Perec se apropriou do *modus faciendi* dos historiadores de arte<sup>405</sup>. O facto de o quadro que Perec descreve não existir em nenhum museu não invalida esta teoria, visto que também a célebre *Galerie des Tableaux* de Filostrato<sup>406</sup> jamais teve existência real (a não ser *a posteriori*, o que é muito interessante, por configurar um daqueles casos raros em que a realidade segue a ficção). É do ponto de vista da estrutura do texto e da hierarquia das partes que *La Vie Mode d'Emploi* mais se afasta do discurso do historiador de arte, visto que Perec, maliciosamente, introduziu *complicatio* adicionais.

Dentro da gigantesca écfrase perequiiana encontramos também écfrases menores de gravuras, como as do capítulo LXXXVI, as miniaturas de Marguerite, de quadros (ver, por exemplo, o capítulo L) ou de móveis (a arca de Winckler).

A écfrase mais praticada é, porventura, aquela que se propõe descrever pinturas (não se trata, aqui, do celeberrimo preceito *ut pictura poesis*). Mas é nesta acepção que se fala da transversalidade e omnipresença da écfrase na literatura, visto que o objectivo (impossível, como veremos) da écfrase consiste em fazer ver<sup>407</sup>. Ora, fazer ver constitui um dos objectivos de toda a descrição literária, embora o que se vê seja “cosa mentale”.

Um outro modo de écfrase é aquele cultivado por Michel Butor, o qual, para além das múltiplas formas que a écfrase tomou na sua escrita (veja-se *Les Mots dans la Peinture*), concebeu os textos de cerca de trezentos livros manuscritos, previamente pintados, numa inversão da ordem geralmente admitida e praticada, segundo a qual o pintor ou ilustrador transforma as palavras em imagens.

A especificidade da representação da arquitectura no texto literário consiste, a nosso ver, no carácter arquetípico do conceito de casa e na sua dimensão de experiência e de uso: o leitor pode nunca ter visto o objecto *escudo*, pode nunca ter apreciado uma pintura de determinado género (a natureza-morta com os seus códigos, por exemplo), de determinada corrente estética, ou realizada com recurso a determinada técnica (pontilhista, por hipótese), mas teve necessariamente vivências relacionadas com a casa.

---

*description de la scène, l'histoire elle-même, c'est-à-dire – une trame narrative. Si la description de l'historien d'art n'était que la transcription des corps “étendus dans l'espace”, comme dit Lessing, le tableau deviendrait inintelligible... Ainsi, la seule forme de compte rendu d'une représentation peinte, ne serait-elle pas, plutôt qu'une description, un récit?*” (Recht, 1998, p. 12).

<sup>405</sup> Para uma definição clássica dessas regras, cf. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento* (Panofsky, 1986, pp. 19-29).

<sup>406</sup> Na verdade, os *Eikônes* devem-se provavelmente a dois autores, Filostrato de Lemnos e Filostrato o Jovem, respectivamente avô e neto. Uma das curiosidades desta galeria imaginária é que também continha a descrição do local arquitectónico onde, supostamente, os quadros se exibiam. A questão da representação (real) de quadros fictícios, que ocorre no Renascimento, deu-se também com Marco Vitruvio Polión, cujas descrições arquitectónicas (sem ambições literárias) em *Los Diez Libros de Arquitectura* vieram a ser ilustradas, tendo tido grande influência, nomeadamente na definição das ordens arquitectónicas.

<sup>407</sup> Aliás, a epígrafe de *La Vie Mode d'Emploi*, oriunda de Michel Strogoff, é: “*Regarde de tous tes yeux, regarde.*”

O fascínio da descrição da casa na literatura pode advir para o leitor, precisamente – como veremos, adiante, com o romance-casa-de-família –, da possibilidade de conceber usos diferenciados da casa que lhe ampliem a experiência ou que o projectem numa realidade social outra (e que tanto pode ser inferior como superior).

Por outro lado, quando o fragmento textual constitui uma representação de uma construção existente na realidade (ou de uma amálgama de construções, como Butor descreve nos dois ensaios atrás referidos), trata-se da representação, efectuada num determinado sistema semiótico (o literário) e possuindo o carácter intrínseco de obra de arte, de uma obra de arte pertencendo a um outro sistema semiótico (o arquitectónico), existente na realidade<sup>408</sup>, o que faz com que esta representação contenha várias “espessuras de arte”<sup>409</sup>. Cristina Grau demonstrou, em *Borges y la Arquitectura*<sup>410</sup>, que o escritor argentino se baseou em construções reais que amalgamou na sua produção literária. A vantagem de Grau foi que pôde entrevistar o escritor e confrontá-lo com as suas intuições. É possível que outros escritores se tenham baseado em idênticas inspirações; pensemos, por exemplo, nas construções de Kafka, nas cidades invisíveis de Italo Calvino ou nas urbes inventadas de Andrew Crumey; ou, ainda, nos cenários sadianos. E, contudo, essas construções puramente imaginadas podem ter existência física, embora rarissimamente tridimensional<sup>411</sup>.

---

<sup>408</sup> Embora o arquitecto seja, como assinala Paulo Varela Gomes em “Tomar partido”, “(...) aquele que é capaz de projectar in mentis (...) os efeitos espaciais (corporais, sentimentais, intelectivos) de formas pensadas a outra escala.” (2005, pp. 164-165).

<sup>409</sup> Utilizamos a expressão do narrador proustiano referindo-se às gravuras que a avó lhe oferece (I-1, 42).

<sup>410</sup> 1997.

<sup>411</sup> Segundo Cristina Grau, “(...) la arquitectura relatada es una suma de experiencias arquitectonicas que pertenecen al pasado y que Borges entrelaza y confunde en una sola, diferente y singular a través de la literaturización del espacio” (1997, p. 91). O próprio Borges confirma que teve um pesadelo onde se amalgavam os espaços da quinta de Adrogué onde passou algumas férias e de uma quinta de Montevideo, propriedade de uns primos da sua mãe. “El resto pertenece al sueño y a la fiebre, supongo” (Grau, 1997, p. 94). Borges conclui dizendo que, no conto “La muerte y la brújula”, “(...) la ciudad es Buenos Aires, la rue Toulon es el paseo de Colón, la quinta de Triste-le-Roy es Adrogué” (Grau, 1997, p. 95).

Embora Borges escreva que “Um labirinto é uma casa urdida para confundir os homens; a sua arquitectura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim” [“O Imortal”, Borges, 1998, p. 557 (trad. Flávio José Cardoso), nosso sublinhado], consideramos que os labirintos não pertencem ao âmbito da arquitectura doméstica, a cujos limites circunscrevemos este trabalho. Limitamo-nos, pois, a indicar que C. Grau confirma junto do próprio Borges a influência da arquitectura funerária de La Recoleta e das gravuras de Piranesi em “La ciudad de los inmortales”.

Por norma, os autores que se dedicam ao estabelecimento de relações entre a literatura e arquitectura eximem-se a representar os espaços literários. Os esquemas que Bettina Liebowitz Knapp insere em *Archetype, Architecture, and the Writer* (1986, p. 52, p. 72 e p. 105) constituem uma excepção. Desses três esquemas (bidimensionais) apenas o relativo a “A Biblioteca de Babel”, de Borges, pretende representar um edifício arquitectónico. Algo similar sucede com a representação dos prédios de Zola e de Butor (Gignoux, 2000, p. 128).

Em *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier* (1995) de Anthony Vidler, há quatro representações da arquitectura na obra de Sade. Os três diagramas (um de *Justine* e dois de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*) não estão referenciados e a gravura de *Les Cent Vingt Journées de Sodome* é de Ramon Alejandro [publicada em *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes, Paris, 1971].

As lendas arturianas estão na origem de algumas contrafacções, referenciadas em *The Arturian Handbook*. De acordo com esta obra, “From the late Middle Ages, the table [hanging on the great hall of Winchester Castle in England] was accepted as the authentic original. Even Caxton promoted this belief in his introduction to Malory’s *Le Morte Darthur*. It was, in fact, crafted sometime in the mid-fourteenth century, when «Round Table» tournaments were popular as aristocratic entertainment.” (Ashe; Lacy, 1997, p. 209). Trata-se, pois, de uma representação tridimensional.

A literatura pode, às vezes, ter efeitos interessantes na toponímia: em virtude da notoriedade que Proust lhe conferiu, Illiers muda de nome e torna-se Illiers-Combray.

Ocupemo-nos, porém, da questão da impossibilidade: mesmo quando operada a partir de casas, com as limitações a que nos referimos, a écfrase é uma utopia, no sentido em que nenhuma representação verbal poderá jamais produzir na mente do leitor uma imagem idêntica à que o escritor visualizou (ou porque viu, efectivamente, ou porque imaginou)<sup>412</sup>. Nesse sentido, a écfrase é sempre uma “belle infidèle”. A imagem mental produzida pela leitura dos signos verbais depende ainda de muitos factores, como o sexo, a experiência, as vivências, a quantidade de imagens (artísticas ou não) a que o leitor teve acesso ao longo da sua vida, o facto de elas lhe ocorrerem quando lê, a sua imaginação e a sua memória<sup>413</sup>. Para cúmulo, em termos de teoria da imagem, a casa poderia ser definida como um super-signo, na medida em que congrega um conjunto de signos elementares que a memória humana percepçiona como um todo.

A este feixe de restrições vem juntar-se um critério vago e difuso: o gosto, tão difícil quão interessante. Quando Edgar Allan Poe, Oscar Wilde ou Honoré de Balzac se referem, em ensaios ou romances, ao (bom) gosto, aquilo que eles têm em mente é certamente muito diferente daquilo que, para outros, constitui “bom gosto”. Já nos referimos ao caso de “Philosophie de l’ameublement”, do autor norte-americano<sup>414</sup>. Na parte prática referir-nos-emos à percepção da densidade de decoração que um leitor actual tem. Recorramos à “petite histoire”, tão saborosa quanto anódina, mas, paradoxalmente, representando um perigo num trabalho desta natureza. Corramos esse risco, apenas para tentar demonstrar que o belo descrito pode ser o execrável claramente visto: Balzac era

---

<sup>412</sup> Pelo menos sem o auxílio exterior que poderiam constituir suportes visuais tais como fotografias ou gravuras, situação de que não nos ocuparemos aqui e que é percebida por alguns autores como sendo o “perigo” da écfrase, na medida em que tende a fixar uma imagem dada por outrem e, por conseguinte, a cercear a imaginação. Em *Voyage autour de ma Chambre*, Xavier de Maistre afirma: “*Les murs de ma chambre sont garnis d’estampes et de tableaux qui l’embellissent singulièrement. Je voudrais de tout mon coeur les faire examiner au lecteur les uns après les autres, pour l’amuser et le distraire le long du chemin que nous devons encore parcourir pour arriver à mon bureau; mais il est aussi impossible d’expliquer clairement un tableau que de faire un portrait ressemblant d’après une description.*” (2003, p. 79, sendo o sublinhado da nossa lavra). No entanto, trata-se de uma preterição, visto que o autor vai, mesmo assim, empreender uma descrição dos quadros e gravuras que pendem nas paredes do seu quarto.

<sup>413</sup> Cristina Grau problematiza a questão desta forma: “*Las experiencias personales del lector referentes al espacio le permiten asociar a las descripciones de Borges, espacios de la realidad construida, recorridos por edificios que producen sensaciones similares*” (1997, p. 75).

<sup>414</sup> (Poe, 1973). Neste ensaio, o autor opõe sistematicamente as expressões “goût naturel”, “goût légitime”, “sentiment juste” a “corruption du goût”, “perversion du goût”, “privé de goût” ou “faux goût”. Os americanos (“les yankees”) são inelutavelmente “des parvenus” e confundem beleza com preço e sumptuosidade. Só os artistas conseguem seguir os “principes indéfectibles qui gouvernent toutes les variétés de l’art”, o que significa que, para Edgar Allan Poe, tal como para William Morris, não há hierarquia entre artes maiores e artes menores. Poe enumera todos os defeitos de que os interiores americanos, no seu entender, padecem (falta de harmonia nas cores, inadaptação da forma ao uso, linhas direitas ou linhas curvas demasiado uniformes, excesso de drapeados nos reposteiros, tapetes com desenhos pouco apropriados às dimensões, excesso de brilhos, iluminação inadequada, espelhos a mais). Só os tapetes de Saxe e os candeeiros de Argand são admissíveis. Na primeira parte da história é-nos dada a observar a função delatária no seu estado puro. Na segunda, descreve-se um compartimento cujas características um temperamento artístico, alegadamente, consideraria harmoniosas. Assim sendo, é curioso constatar que Poe descreve um compartimento que responde especularmente aos defeitos que apontara nos interiores da “Apalachie” (o tom da primeira parte, como se depreende, é de acinte). Estamos perante um bom exemplo de função prescritiva. Aliás, este texto, embora inserido num volume de *Histoires*, tem um estatuto dúbio, na medida em que na primeira parte Poe escreve como um cronista com tendência para a polémica ou como um sociólogo de mau-génio. Na segunda parte, há uma personagem que permanece adormecida durante o périplo que o narrador faz ao compartimento. Trata-se, pois, de um texto puramente descritivo. O mesmo sucede no texto “A casa do mar” de Sophia de Mello Breyner Andresen, onde, da figura humana, há apenas vestígios: “*Há o frasco de vidro dentro da caixa verde, a caixa de loiça, a tesoura, o anel esquecido, a echarpe caída.*” (1995, p. 69); “*Sobre a mesa verde, ao lado dos cadernos de capa de oleado, onde, na leve escrita acinzentada do lápis, as palavras se alinham dia após dia como se emergissem dos dias, está uma jarra de vidro coalhado azul cheia de cravos (...)*” (1995, p. 70). A topografia\* é, pois, uma figura macro-textual, que coincide com os limites do texto.



conhecido pelas compras desastrosas que fazia, por comprar caro e mal. Oscar Wilde, visitando Marcel Proust em Paris, deixa escapar o comentário: “ – *Comme c’est laid chez vous!*”<sup>415</sup> – e esta frase lapidar aparece na *Recherche*, em tom como que de desafio, servindo a Charlus para caracterizar a casa de Marcel.

O carácter utópico da éfrase reside também na esperança (a de fazer ver) e na generosidade que imbuem o seu cultor. Encontramos mais voluntarismo num projecto como o de Zola, onde à descrição de casa subjaz uma intenção reformista e moralizadora, do que em projectos como os de Georges Perec e de Michel Butor. Todavia, parece-nos virtualmente impossível, como tentámos demonstrar através da descrição da casa de Colin em *L’Écume des Jours*, evitar por completo um juízo de valor sobre a descrição de morada.

Seria interessante, embora não possamos passar do plano das conjecturas, verificar se princípios *soi-disant* gerais, como a questão da simplicidade (na arquitectura, no mobiliário, na densidade de mobiliário, por exemplo), não nos poderiam fornecer algumas analogias que nos elucidassem relativamente à impossibilidade da éfrase. Ou seja: quando Edgar Allan Poe aborda, em “Philosophie de l’ameublement”, a racionalidade e a ausência de pretensão de um aposento que, à luz dos parâmetros actuais, seria considerado pouco prático e sufocantemente mobilado, será que o leitor não infere dessa descrição os mesmos preceitos que hoje podem presidir à decoração de uma divisão? Se um leitor tentasse, hoje, evitar os defeitos enunciados por Poe (confusão entre beleza e sumptuosidade, eleição do preço como critério de escolha, falta de harmonia, excesso de linhas rectas, exagero nos drapeados, nos espelhos e nos brilhos, critérios de escolha dos desenhos dos tapetes) poderia conceber a decoração do interior de um aposento contemporâneo que fosse considerado de bom gosto – embora, obviamente, Poe o pudesse considerar execrável. O que Poe critica na época continua a existir nos dias de hoje e é frequentemente lido como “nouveau riche”. A questão é que ninguém percebe aquilo de que gosta como feio. O feio está sempre relacionado com o Outro<sup>416</sup>. Em *Maisons de Rêve au Portugal*<sup>417</sup>, as casas de emigrantes não são encaradas de forma apocalíptica (que consistiria em encará-las como um flagelo urbanístico e arquitectónico) nem integrada (considerando-as uma nova linguagem vernacular). A virulência das críticas de que têm sido alvo é análoga às críticas que as “casas de brasileiros” suscitaram no passado, embora se trate de situações distintas,

---

<sup>415</sup> VI-2, 251.

<sup>416</sup> Daí a razão de ser do título de um filme que, justamente, se dedica a esta temática: *O Gosto dos Outros* (Agnès Jaoui, França, 1999).

<sup>417</sup> Leite; Villanova; Raposo, 1994. Leia-se também “Casas de emigrantes no país real” (Barata, 2005) e “O eclipse da arquitectura sem arquitectos” (Brandão, 2005).

na medida em que as casas edificadas por brasileiros “de torna-viagem” correspondiam, geralmente, a um modo de vida mais senhorial. Além disso, estas casas coexistiram com residências – desenhadas por arquitectos portugueses e encomendadas por famílias cuja fortuna não resultava da emigração –, cuja linguagem arquitectónica, incorporando elementos importados de modelos internacionais, nomeadamente europeus, não diferia significativamente das vilipendiadas “casas de brasileiros”. Aliás, a Quinta da Regaleira em Sintra (vulgarmente conhecida como casa “do Monteiro dos milhões”), tendo sido encomendada pelo brasileiro António Augusto Carvalho Monteiro, foi projectada pelo arquitecto italiano Luigi Manini<sup>418</sup>.

As críticas às casas de emigrantes<sup>419</sup> resultam, pois, de uma incompreensão e de uma antipatia por estilos de vida diversos dos que os críticos cultivam. Um dos aspectos mais amplamente verberados tem sido o da questão da duplicação dos espaços, por exemplo a coexistência de duas cozinhas (uma ‘para limpo’, outra ‘para sujo’). Em *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, José Gil estigmatiza essa tendência – que contaminou outras franjas da sociedade que, porventura, jamais foram obrigadas a emigrar – nos seguintes termos: “(...) *um casal (de novos-ricos, ainda há pouco de recursos modestos) manda construir uma vivenda e, ao lado, um quarto e uma cozinha de pequenas dimensões. Vivem nestes, e a grande casa fica vazia. Justificam o seu comportamento dizendo que «é para não sujar a casa»*”<sup>420</sup>. As autoras de *Maisons de Rêve au Portugal* já haviam demonstrado que esta coexistência corresponde à sobreposição de dois modos de vida distintos, um mais tradicional, relacionado com a terra e o seu amanhã (anterior à emigração), e outro mais urbano (que resulta da assimilação de novas experiências e modelos). Quanto à questão da ostentação, “[*Elle*] *peut effectivement orienter certains de leurs choix mais cela reste marginal, puisqu’il s’agit d’une pratique commune à toutes les couches sociales. Chacune trouvera son propre mode d’expression, mais aucune n’en détient le monopole.*”<sup>421</sup> Em *O Mosteiro*, Agustina Bessa-Luís refere-se epidermicamente a estas casas – tão importantes para o imaginário nacional – de forma pejorativa: “*À face*

---

<sup>418</sup> Cf. Galfetti, 1999, pp. 68-75.

<sup>419</sup> Ou aquelas que, não sendo de emigrantes, são assimiladas a estas, como se depreende da “blague” corrente “uma casa tipo «maison»”.

<sup>420</sup> Gil, 2005, p. 70.

A coexistência de uma cozinha e de um “barbecue” (aberto ou fechado), por exemplo, é uma outra manifestação desta tendência, transversal a toda a sociedade. No século XXI estas questões colocam-se, talvez, mais em termos de contaminação de modelos e de globalização do que em termos de emigração.

Para concluir, socorremo-nos das palavras lapidares de Paulo Varela Gomes: “(...) *não há respostas arquitectónicas «correctas» para problemas hoje recorrentes como, por exemplo, o da manutenção ou substituição de fachadas de edifícios antigos, a construção ou não-construção de edifícios a imitar o antigo, etc., embora seja evidentemente muito triste que uma sociedade como a nossa se caracterize por vastos sectores da opinião pública terem o horror do novo e da mudança (...). A luta pelo contemporâneo (pelo orgulho de viver na nossa época) é um bom argumento em favor do novo. Mas não tem nada que ver com ética nem exclusivamente com arquitectura. É uma questão cultural que implica uma batalha cultural inteligente, nada mais e nada menos.*” (Gomes, 2005).

<sup>421</sup> Leite; Villanova; Raposo, 1994, p. 184.

da estrada nacional havia muitas maisons com azulejos a meio corpo e varandas como prateleiras que vão receber a sua mercadoria.”<sup>422</sup> José Rodrigues Miguéis insere a seguinte observação em *A Escola do Paraíso*: “Don Clodomiro ia erguer casa nova, de pedra afeiçoada, com dois torreões: já trazia o projecto, cópia dum rancho argentino.”<sup>423</sup>

Como atrás afirmámos, a influência do estilo arquitectónico e dos novos *modus vivendi* das sucessivas vagas de emigrantes, reflectem-se nas casas autóctones. Testemunha dessa ‘miscigenação’ cultural, Perpétua Dimas, personagem de *A Casa Eterna*, fala com enlevo do exterior deste tipo de edifícios: “[Os vizinhos] deram em fazer casas, um primor, que limpeza de casas, com aquelas cozinhas, aqueles encerados. Então, eu não havia de gostar! Aqueles azulejos, aquelas varandas!...”<sup>424</sup>. A narradora da obra de Hélia Correia, detentora de mais saberes e de um olhar muito menos ingénuo<sup>425</sup>, descreve o interior de uma dessas vivendas, mostrando que a sua proprietária a habita mas não usufrui dela: “[A mulher do Santoro leva-me] pela sombra, por sobre passadeiras protegidas a plástico, postas ali para durarem sempre.”<sup>426</sup> A casa e o jardim têm a(s) forma(s) e a(s) tipologia(s) de um estilo de vida abastado que os seus proprietários querem e podem ter, mas ao qual nunca se habituarão<sup>427</sup>, num efeito de estranheza que atinge o ponto culminante no escritório<sup>428</sup> e que se manifesta, também, na relação com as criadas<sup>429</sup>. Repare-se, ainda, na curiosa afirmação de Santoro, a qual, por um lado, traduz a profunda incompreensão da gramática arquitectónica burguesa instalada [por oposição a “parvenu(e)”], mas, por outro, relativiza o vilipêndio a que alguns detalhes decorativos são sujeitos<sup>430</sup>: “[Passei] muitas vezes à porta [de Álvaro Roiz]. O prédio ainda lá está: um

---

<sup>422</sup> Bessa-Luis, 1980, p. 151.

<sup>423</sup> Miguéis, 1995, p. 147. O projecto será ‘erguido’ na página 153: “Passado tempo, constou que ele já tinha edificado a mansão com torreões, a «casa do americano»”.

<sup>424</sup> Correia, 1999, p. 30.

<sup>425</sup> Quando a recebe no seu escritório concebido para impressionar, Santoro “[desiste] então de imaginar de que maneira uma pessoa de alta posição recebe em sua casa uma mulher como eu.” (Correia, 1999, p. 119).

<sup>426</sup> Correia, 1999, p. 117.

<sup>427</sup> “É a dona da casa, no entanto tem ar de quem ainda não se senta à mesa, de quem não tira aquela bata de riscado senão para se deitar ou ir à missa.” (Correia, 1999, p. 117).

<sup>428</sup> “A mulher (...) anuncia «Aqui é o escritório», revelando a estranheza que o nome e as funções da sala lhe provocam.” (Correia, 1999, p. 118).

<sup>429</sup> “[A dona da casa terá] as suas criadas ou, pelo menos, talvez uma mulher-a-dias que a ajude a cuidar do casarão. Mas há-de exagerar nas implicâncias, sentir ciúmes do trabalho com os tachos, e tropeçar com elas para verem que incomodam apesar do tamanho da cozinha.” (Correia, 1999, p. 117). O desconforto da mulher de Santoro com as empregadas explica-se pelo facto de ter sido, ela própria, criada de servir (Correia, 1999, p. 119).

<sup>430</sup> Veja-se, por exemplo, em Camilo, o “(...) palacete de azulejo cor de gema de ovo”. De facto, “(...) o revestimento da fachada com azulejos (...)” corresponde “(...) às primeiras inovações estilísticas com carácter romântico/revivalista (...)” (Fernandes, 2000, p. 130), tendo sido profusamente utilizado, por exemplo, por Raul Lino. Por outro lado, Alcino Soutinho, em depoimento recolhido por Madalena Cunha Matos, afirma: “(...) Logo que desaparecem as dificuldades económicas, recusam a herança: aparece logo a pastilha, o azulejo. São sintomas muito dramáticos.” (Matos, 2002, p. 40). Sintetizemos, pois, as lições que a congregação destes excertos parece ilustrar. Em primeiro lugar, o azulejo não é exclusivamente utilizado por pessoas a quem o mau gosto está associado: eles existem na casa urbana de Álvaro Roiz. O seu uso tem, por base, uma corrente decorativa europeia culta. Em segundo lugar, o tempo a tudo confere pátina. Aquilo que era execrável no século XIX ‘tem uma certa graça’ no século XXI e até pode ser classificado como imóvel de interesse público... Em terceiro lugar, a reputação de bom gosto, o carisma, a aura de distinção superior de certas pessoas ou de certas classes sociais tudo faz aceitar, tudo faz legitimar, visto que, para Alcino Soutinho, o emprego do azulejo está associado à vontade de ostentação e corresponde ao desvirtuamento da linguagem vernácula. Dir-nos-ão que estes considerandos se aplicam à sociedade em

*prédio todo verde, de azulejos. Agora dizem mal dos azulejos, mas veja tanta casa de fidalgo.*<sup>431</sup> Quando cotejada com *O Mosteiro* de Agustina Bessa-Luís, esta obra de Hélia Correia apresenta uma visão muito mais apocalíptica da ascensão social. Enquanto a sociedade na qual as personagens de Agustina se movem apresenta uma certa ‘porosidade’ – não exactamente análoga às involuções sociais a que assistimos em *Le Temps Retrouvé* –, em *A Casa Eterna* as personagens oriundas das classes sociais menos favorecidas não têm remissão.

Mas que tipo de casa preferem, então, os Portugueses (os pensadores, os ficcionistas e os outros)?

A genuína “casa portuguesa” é acerrimamente defendida pelo Estado Novo<sup>432</sup> e encontra na obra de Raul Lino um receituário pronto a usar<sup>433</sup>, que se vai traduzir em obras de divulgação, como *O Nosso Lar*<sup>434</sup> e *Quem Casa Quer Casa*<sup>435</sup>, ambas publicadas no âmbito do Plano de Educação Popular, Coleção Educativa Campanha Nacional de Educação de Adultos e, como tal, enviadas pelo Ministério da Educação Nacional para as Bibliotecas das Escolas Primárias. Trata-se de obras onde, após uma curta história urdida com objectivos pedagógicos, se alinham ilustrações de casas e de decorações consideradas higiénicas, práticas, modernas e de bom gosto. Caso se tratasse de obras literárias dignas de estudo, estaríamos perante o grau máximo das intenções delatária, profiláctica e prescritiva.

---

geral e não à literatura. Mas lá virá o momento em que a literatura reflectirá estes movimentos pendulares, estas oscilações e estas contradições.

<sup>431</sup> Correia, 1999, p. 124.

<sup>432</sup> Esta questão também vai ter implicações a nível da arquitectura institucional, com as escolas do plano centenário e com os bairros económicos. Quanto às relações um pouco dúbias entre Raul Lino e o Estado Novo, leia-se este excerto de *Casas Portuguesas* [Lino, 1992, p. 105 (a primeira edição desta obra data de 1933)]. Repare-se que, em 1932, António de Oliveira Salazar toma posse como chefe do 8º Governo da República e que Duarte Pacheco é o seu ministro das Obras Públicas e Comunicações. O sublinhado é da nossa autoria: “*Se eu fosse pregador, aconselharia calma, moderação, refreamento na fantasia a quem hoje se propõe construir casas; se eu fosse ditador, iria mais longe: estabeleceria tipos, extremamente simples, de janelas, portas, pilares, etc.; e tornaria estes padrões obrigatórios por uma lei especial de emergência (...)*”. Entre este voluntarismo e o estilo paternalista de *O Nosso Lar* e de *Quem Casa Quer Casa* vai apenas um passo.

Para uma síntese mais completa do que esta análise, a todos os títulos parcelar, da arquitectura portuguesa no século XX, leia-se o artigo “Portugal. Arquitectura do século XX” de Ana Tostões (2005).

<sup>433</sup> Em “A propósito da exposição «Os anos 40 na arte portuguesa»”, Manuel Tainha (2005) contextualiza “o caso Raul Lino” e o estilo “português suave”: “(...) a ideologia da «casa (à) portuguesa» não é de imediato reaccionária, mas tão somente conservadora. A sua raiz estende-se ao romantismo germânico de um Tessenov, para quem (como para Lino) a Arquitectura é, acima de todas as considerações com que a queiram ornar, questão de bom senso e de bom gosto; senso e gosto das estirpes superiores e cultivadas da sociedade civil, tradicionalmente aparentadas com o Poder mas sem nele se confundir em projectos mais vastos e ambiciosos. No caso de Lino esta conduta sofre de lapso no preciso momento em que ele se não demarca claramente do uso que em seu nome é feito das ideias que proclama e defende.” Leia-se, também, o excerto “Casas de Raul Lino” do artigo “I Trienal de Arquitectura de Sintra 1990” de Michel Toussaint (2005) e “Raul Lino” de Pedro Vieira de Almeida (2005).

<sup>434</sup> Carlos, s. d. Os manuais de boas maneiras também se dedicam a esta problemática, consagrando um ou mais capítulos à “(...) mobília e (...) decoração interior das casas” (título do capítulo XI de *A Arte de Viver em Sociedade* de Maria Amália Vaz de Carvalho (1924, pp. 157-186), onde a autora se refere, nomeadamente, a John Ruskin e a William Morris (1924, pp. 164-169), que toma como modelos e cujas teorias, “tão anti-latinas”, “(...) só foram conhecidas por nós [portugueses] depois de propaladas e traduzidas pela França (...)” (1924, p. 169). *A Perfeita Dona de Casa*, obra que não tem nem local, nem data, nem autor, tem todavia dezassete pequenos capítulos dedicados à decoração da “(...) casa dos nossos sonhos.” (p. 97).

<sup>435</sup> Sampaio, 1956. Diga-se de passagem que, sendo menos rudimentar, *Histoire de l’Habitation Humaine*, de Viollet-le-Duc, tem algumas semelhanças com estas duas obras.

Mas regressemos a esse tão interessante e polémico ‘caso Raul Lino’. O problema de Raul Lino (1879-1974) é que o seu pendor doutrinário, que resultou em obras como *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectura das casas simples*<sup>436</sup> (apresentando algumas similitudes com a obra de Vitruvius ou, ainda, com os textos de William Morris e de John Ruskin), foi acéfalamente aplicado de norte a sul do país. Criou-se, assim, o estilo “português suave” que, na actualidade, incompreensivelmente, constitui um dos mais importantes paradigmas de bom gosto de clientes, designers e empreendedores (sobretudo nas classes altas). É ainda mais incompreensível que haja arquitectos a pô-lo em prática. Este estado de coisas só encontraria um paralelo em literatura se constatássemos que uma parte significativa dos plumitivos portugueses se dedicava a confeccionar *pastiches* de autores que os seus editores considerassem de bom gosto e, obviamente, vendáveis. Note-se que o próprio Raul Lino se dá conta, a dado momento, de que tanto o regime como os construtores se apropriam dos seus preceitos; e de que as “casas portuguesas” que desse entendimento nascem são, a seu ver, completamente desvirtuadas:

*“[em] 33 Raul Lino queixava-se da chuvada de beiralinhos, azulejos, pilaretes e alpendróides, como se de avós escorreitos tivessem nascido netos idiotas. A aplicação deste formulário transformara-se, de facto, num decorativismo ridículo cuja síntese genial está feita no fado da Amália – é uma casa portuguesa com certeza (...)”*<sup>437</sup>.

É curioso constatar que o protagonista de *A Escola do Paraíso*, no seu percurso de aprendizagem, se demarca claramente da admiração que os pais nutrem por este tipo de casas:

*“Param a olhar casas, discutem estilos, sonham com uma moradia só para eles: «Uma casinha assim era o meu sonho! – diz a dona Adélia. – Três degraus e o alpendre, que lindo!» – Quer rosas de toucar, madressilva, lilases, a hera sobretudo encanta-a. O sonho de decência e estabilidade é nela a maneira de reatar com a infância. Os filhos nem sempre estão de acordo com o gosto dos pais, mas procuram não os contrariar. O Gabriel, então, com uma intuição quase penosa das formas, distingue entre uma fachada clássica ou barroca e as tristes e mesquinhas imitações que passam por «casa à antiga portuguesa»: antes um casal saloio! Não se sabe onde este pequeno foi aprender isto, ele que tem na escola tão más notas.”*<sup>438</sup>

---

<sup>436</sup> Lino, 1992.

<sup>437</sup> Costa, 1995.

<sup>438</sup> Miguéis, 1995, pp. 354-355. Note-se que o sr. Augusto “(...) e a dona Adélia têm a religião das Vistas” (Miguéis, 1995, p. 220).

Ao estado de coisas acima descrito vem opor-se o “Inquérito à Arquitectura Popular”, realizado entre 1956 e 1961 por equipas de arquitectos que esquadriharam o país, estudando a arquitectura vernácula<sup>439</sup>. Este estudo da arquitectura popular portuguesa, encomendado pelo Governo ao Sindicato dos Arquitectos, não redundou “(...) *ao contrário do que se temia, (...) [n]uma aceitação das formas, mas [n]a compreensão da arquitectura regional e [n]um subseqüente aproveitamento «erudito» das suas constantes*”<sup>440</sup>.

Nos seus “Estudos do Carácter Nacional Português”, Jorge Dias descreve as mutações que as casas portuguesas vão sofrendo :

*“A velha casa de granito ou de xisto, por vezes encantadora, embora desconfortável, e exprimindo a cultura local, é substituída por uma casa rectangular, de tijolo, rebocada e pintada de cores berrantes. Na paisagem serrana, de tons severos, estas casas de cores de sabonete são uma nota triste da falta de sentido estético.”*<sup>441</sup>

O excerto contém, em si mesmo, a sua própria crítica, na medida em que admite a ausência de conforto que a manutenção pura e simples de uma habitação tão agradável ao olhar dos outros implicaria; e também na medida em que alude à ‘cultura local’ que, nos anos setenta do século XX, estaria inelutavelmente mudando. Além disso, como faz notar Pedro Brandão e como o Inquérito à Arquitectura Popular demonstrara, “[a] cada geração de transformações que atinge a província, corresponde um novo tipo de casa. Uma moda ou uma nova correspondência com o trabalho agrícola, um novo produto cultivado ou um outro rendimento, provocam uma nova geração de casas. A arquitectura «popular» tradicional nunca oferece tipologias únicas e imutáveis.”<sup>442</sup> A não ser que se pretendesse que ‘os outros’, os proprietários dessas casas, vivessem num parque temático que ‘nós’, os detentores de sentido estético, pudéssemos visitar. Essa questão não seria, aliás, inédita. Houve experiências que, de algum modo, se aproximaram desta caricatura e que, no entanto, foram concebidas com seriedade. Referimo-nos, por exemplo, ao “Norsk Folkemuseum”, recinto para onde foram trasladadas cento e cinquenta e cinco habitações tradicionais, oriundas de diversos pontos da Noruega e representativas de modos de viver variados. Essa atitude pode ser considerada proteccionista e paternalista, eventualmente lesiva dos direitos dos proprietários, e artificial no sentido em que a ‘envolvente’ original é elidida. Mas pode, também, ser vista pelo prisma da preservação: trata-se de um ‘Museu ao

---

<sup>439</sup> Leia-se Fernandes, 2000, em especial as páginas 92-94 (Raul Lino), 99-108 (Inquérito à Arquitectura e uma sintética mas interessante alusão à questão dos novos modelos e tipos de casa) e 125-132 (“A casa em Portugal: uma leitura evolutiva das tipologias da habitação”).

<sup>440</sup> Cf. também “José Esteves com Victor Mestre. A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa” (Esteves; Mestre, 2005)

<sup>441</sup> 1971, pp. 44-45.

<sup>442</sup> Brandão, 2005, p. 48.

ar livre’, em que uma casa de madeira não passa de um objecto maior e mais pesado do que os artefactos dos museus etnográficos. Em suma: são opções culturais (muitas vezes marcadas pelo espírito dos tempos, sujeitas a ‘revisionismos históricos’, a mudanças de paradigma na etnografia, etnologia, antropologia, museologia), não isentas de conflitos e contradições. Todavia, uma coisa é certa: não se pode exigir (pelo menos sem contrapartidas dignificantes) aos habitantes de casas pitorescas que vivam em condições que nós próprios recusaríamos liminarmente<sup>443</sup>.

A literatura pode traduzir similares oscilações na forma de encarar a casa. Como se pode inferir pelos muitos exemplos que, artificialmente, e com intuitos demonstrativos, separámos por funções, os escritores tanto se entregam a um certo saudosismo como defendem uma modernidade igualitária, tanto preservam as casas da infância para memória futura, como consideram as casas senhoriais vestígios obsoletos do passado.

Em “O jantar do bispo”<sup>444</sup>, Sophia de Mello Breyner Andresen consegue fazer a síntese de pontos de vista aparentemente contraditórios: defende um modo de viver senhorial, puro, ancestral e ético de um novo-riquismo que lhe nasce das próprias entranhas<sup>445</sup>, não estabelecendo uma dicotomia maniqueísta entre ricos e pobres.

Começemos pela descrição do exterior da casa senhorial: “(...) *Daquela casa tão bela, com as suas linhas limpas, com os seus materiais nobres e pobres, com as paredes caiadas, os azulejos e a grande fachada clara e direita cuja beleza estava só no equilíbrio certo dos espaços e dos volumes e na nudez da cal e da pedra.*”<sup>446</sup> A descrição vai no sentido de um crescendo de desarmonia: “*Mas dentro já qualquer coisa rompia a harmonia. Móveis pomposos, falsos e doirados, tinham sido acrescentados às antigas mobílias escuras. Um estranho novo-riquismo invadia devagar a antiga, simples e austera nobreza. Um excesso de tapetes escondia a doce madeira do chão. Cortinas complicadas injuriavam o brilho frio do azulejo e a casta cal das paredes.*”<sup>447</sup>

Dos dois excertos descritivos de Sophia Andresen emerge uma concepção de belo arquitectónico e decorativo semelhante à de Jorge Dias, e que o lema de Mies Van der Rohe resume na perfeição: “Less is more.” Com efeito, no primeiro excerto, *nobres* rima

---

<sup>443</sup> Assim como, noutra contexto, não podemos querer poupar energia e recusar painéis solares ou parques eólicos. A propósito da museificação (ou musealização) do património, leia-se Costa, 2005; o fragmento intitulado “Património Arquitectónico ou Parque temático” é particularmente recomendável para uma dilucidação deste aspecto).

<sup>444</sup> Andresen, 1970, pp. 61-132.

<sup>445</sup> Ideia que também está presente em “A casa do mar”: “*Há na casa algo de rude e elementar que nenhuma riqueza mundana pode corromper (...)*” (Andresen, 1995, p. 71).

<sup>446</sup> Andresen, 1970, p. 72. Leia-se também o seguinte excerto de “A casa do mar”: “*A casa é construída de pedra e cal (...)*” (Andresen, 1995, p. 59).

<sup>447</sup> Andresen, 1970, pp. 72-73. Repare-se que não há qualquer conotação negativa atribuída aos azulejos *per se*.

(literalmente) com *pobres*<sup>448</sup> e a escolha de adjectivos e de substantivos põe a tónica numa certa austeridade. Nesta novela, tal como sucedia em *O Senhor do Paço de Ninães*, estabelece-se um contraste entre o Dono da Casa e o primo Pedro. O primo Pedro representa a austeridade e a valentia, o Dono da Casa simboliza a degenerescência da raça e da casa, o que se reflecte nos retratos:

“(...) do Dono e da Dona da Casa, rosados e estilizados, sentados num cadeirão torcido, ao lado dum jarrão da China contrastavam amargamente com os retratos secos e sombrios dos antepassados. Mas o Dono da Casa não dava por este contraste e gostava de se ver, rosado como um fiambre e com as mãos afiladas até à maravilha, ao lado dos seus avós.”<sup>449</sup>

E, embora o primo Pedro se entregue à procrastinação – como Rui Gomes de Azevedo –, o narrador de Sophia de Mello Breyner é menos maniqueísta do que o narrador de Camilo Castelo Branco: daí que a ruína simbólica da família seja directamente assacada ao primo Pedro.

Vem a propósito ocuparmo-nos, agora, da função histórica desempenhada pelas moradas literárias, a qual pode revestir duas vertentes distintas. Primeiro aspecto: através das mudanças efectuadas na casa infere-se a passagem do tempo. O tempo e o espaço são categorias indissoluvelmente ligadas<sup>450</sup>, podendo o narrador privilegiar na sua descrição essa unidade. Já nos referimos ao trecho de *Orlando* em que Virginia Woolf demonstra, graças a uma breve (e informada) descrição do interior e do exterior das casas inglesas, a passagem de uma era para outra. De igual modo, um dos meios a que recorre Marcel Proust para se referir à passagem do tempo consiste na descrição das mudanças de cenário das suas personagens. Se ‘isolarmos’, para efeitos de observação, as cores das paredes em *À la Recherche du Temps Perdu*, constatamos que elas se alteram, e que essa mudança é vista com nostalgia pelo narrador: “*Hélas! Il n’y avait plus que des appartements Louis XVI tout blancs, émaillés d’hortensias bleus*”<sup>451</sup>. Assim, em *Du Côté de Chez Swann*, as paredes da casa de Odette estão pintadas “*de couleur sombre*”<sup>452</sup>. Em *À l’Ombre des*

---

<sup>448</sup> O mesmo princípio rege a descrição de “Vila d’Arcos”, “*As suas casas antigas – nobres mesmo quando pobres – são proporcionadas com justeza desde o degrau da escada até ao quadrado da janela, desde a balastrada da varanda até à superfície da parede de granito sem reboco onde só a pedra de armas com arruelas, grifos e leões é grande demais sobre os ferros e as madeiras desconjuntadas da porta; como se no mundo em que estamos nada importasse, nem o frio do granito, nem a estreiteza sombria dos quartos, nem a pobreza monótona dos dias, mas só importasse a nobreza que mostramos à luz e que é o projecto da nossa alma.*” (Andresen, 1995, pp. 115-116).

<sup>449</sup> Andresen, 1970, p. 73.

<sup>450</sup> Marc Augé vai mais longe, afirmando: “*Métaphore du corps et du lien social, la maison et son image sont aussi métaphore du temps humain.*” (1989, p. 171).

<sup>451</sup> 1-2, 189. Segundo Feray (1975, p. 346 e p. 353), no reinado de Louis Philippe, “[*par*] goût des intérieurs sombres, on commence à décaper les boiseries peintes en blanc et à laisser les lambris de chêne dans leur couleur naturelle, peignant les corniches et même les plafonds en faux bois (...)”.

<sup>452</sup> 1-2, 7.



*Jeunes Filles en Fleurs*, apesar de Odette já ser Mme Swann, há uma retoma deste ponto: “[les] pièces aux murs encore peints de couleurs sombres qui les faisaient aussi différents que possible des salons blancs que Mme Swann eut un peu plus tard (...)”<sup>453</sup>. Finalmente, em *Le Temps Retrouvé*, os Verdurin condenam o branco e tudo recomeça: “D’ailleurs les Verdurin, par le progrès fatal de l’esthétisme qui finit par se manger la queue, disaient ne plus pouvoir supporter le modern style (de plus c’était munichois) ni les appartements blancs et n’aimaient plus que les vieux meubles français dans un décor sombre.”<sup>454</sup> A passagem do tempo é, de certa forma, escandida através das cores das paredes<sup>455</sup>. Este excerto tem um carácter emblemático, visto que, apesar da sua brevidade, acentua a correlação entre poder político e moda, salienta o carácter cíclico dos fenómenos de moda<sup>456</sup>, realça as oscilações dos Verdurin, ao mesmo tempo que evidencia o carácter circular da narrativa. É de notar a leveza e o sentido de humor com que Proust procede a este retrato indirecto, que atinge não apenas os Verdurin, mas todos os ‘estetas’. Pelo contrário, o gosto de Swann, vilipendiado por personagens ignorantes (Odette) ou obcecadas pela moda (os Verdurin), perdura para lá do tempo e da moda. Swann é a única personagem da obra que tem real apego às pessoas, aos objectos<sup>457</sup> e aos lugares – por aquilo que eles significam para ele ou por os apreciar do ponto de vista estético. A sua autenticidade é sempre vincada, face às oscilações e contradições das restantes personagens.

A inelutável passagem do tempo e as mudanças que dela resultam podem ter expressão propriamente arquitectónica, e não meramente decorativa. Assim, em *A Doída do Candal*<sup>458</sup>, Camilo deplora o pragmatismo de Lúcia e de Margarida, as quais “[demoliram o paço preexistente], reservando o necessário para viverem três senhoras com algumas criadas. Principiaram a reedificar uma casa aconchegada sem fausto nem grandeza inútil”<sup>459</sup>, de tal forma que, quando Álvaro decide ir viver para a Quinta da Teixeira (ou seja, casar-se com Júlia), a tia lhe pede que “[lhes] mande o risco do Porto.”<sup>460</sup> Não obstante, os desmandos arquitectónicos são da exclusiva responsabilidade

<sup>453</sup> II-1, 172.

<sup>454</sup> VIII-1, 56.

<sup>455</sup> Configurando um exemplo particular de cronótopo, pois “*Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui-ci est perçu et mesuré d’après le temps*”, Bakhtine, 1978, p. 237).

<sup>456</sup> Em *Reviver o Passado em Brideshead*, Charles Ryder, questionado por Sebastian Flyte acerca do valor estético da capela *Arts & Crafts*, afirma: “*Acho que é um exemplo notável do seu tempo. Provavelmente, dentro de oitenta anos será muito admirada.*” (Waugh, 2002, p. 108).

<sup>457</sup> “[Swann] se sentait, à considérer ses brillantes amitiés, le même appui hors de lui-même, le même confort, qu’à regarder les belles terres, la belle argenterie, le beau linge de table, qui lui venaient des siens.” (I-2, 87).

<sup>458</sup> Castelo Branco, 2003a, p. 238.

<sup>459</sup> Castelo Branco, 2003a, p. 242.

<sup>460</sup> Castelo Branco, 2003a p. 243.

das mulheres<sup>461</sup>. Se cotejarmos a descrição da casa<sup>462</sup> onde vivem as três mulheres com a descrição das ruínas do paço da Quinta da Teixeira, constatamos que o ponto de vista descritivo toma claramente partido pelo património em detrimento do conforto. E verificamos que Camilo considera aceitáveis as posições manuelinas às *reliquias* feudais (o que significa que, quanto mais antigo, mais venerável), mas que execra as invenções Oitocentistas:

*“Já não alcancei reliquia alguma do paço feudal que se desconjuntava na decrepidez de sete séculos em 1810. As torres e ameias, os ponderosos batentes e ombreiras, os arcos das gelosias, as grosseiras colunas monólitas, os balaústres das varandas internas à volta do pátio claustal, os restos enfim do século XII mesclados com reparos no primor da época manuelina, tudo estava cimentando um vasto palacete afeitado com todos os arrebiques de uma arquitectura fantasiosa.”*<sup>463</sup>

Quando o narrador constata que a casa da Teixeira foi “cimentada” com pedaços de sete séculos, está a ser particularmente cáustico, no sentido em que atribui às duas senhoras o mais vil dos crimes de lesa-património, que consiste não apenas em destruir as relíquias do passado, mas em transformá-las num material incomparavelmente menos nobre, isto é, em britar pedra esculpida para a coligar com cimento e água<sup>464</sup>. Menos gravosa é, pois, a incorporação de materiais, alfaias e paramentos do Mosteiro:

*“Possivelmente foi [em 1834, quando os frades foram expulsos e o mosteiro sofreu danos consideráveis] que apareceram em casa imagens douradas e grandes colgaduras de damasco escarlate. As sepulturas nobres do mosteiro foram todas saqueadas (...) A escada de dois braços datava daí, assim como o famoso tanque coberto por uma ramada armada em madeiros.”*<sup>465</sup>

Embora a descrição do Paço de Ninães seja devedora do *topos* romântico da ruína<sup>466</sup>, também é certo que tem em conta o *modus vivendi* da época em que a acção decorre.

*“Veja-me [o leitor] esta janela, a única das três que provavelmente o paço tinha. Das três, digo, e aproveito o ensejo de inteirar o leitor da bruteza imunda da fidalguia daquelas eras. Os paços de então, tirante a belicosa torre, eram cortes de gado. (...)”*

---

<sup>461</sup> “Eu não mandei o risco; mas a casa foi assim feita como você a viu de passagem.” (*idem*).

<sup>462</sup> Castelo Branco, 2003a, p. 242.

<sup>463</sup> Castelo Branco, 2003a p. 238.

<sup>464</sup> Em *Reviver o Passado em Brideshead*, Lady Marchmain “Rebaixara o tecto e a complicada cornija que, de uma forma ou de outra, embelezava todas as salas, perdera-se de vista (...)” (Waugh, 2002, p. 145).

<sup>465</sup> Excerto da obra epónimo de Agustina Bessa-Luis (1980, pp. 31-32). É curioso que a referida autora, camiliana assumida, tenha atribuído ao “Viveiro” o mesmo nome da casa de Álvaro e Júlia.

<sup>466</sup> “(...) aqui tem o leitor esta escalavrada e grossa parede afestoada de hera, e além outro lanço derrocado e adentro das paredes um silveiral que rompe do pedregulho.” (Castelo Branco, 1966, p. 26).

*Quantos paços conheço por este Minho, tais como o de Numães, o de Carude, o de Barbude, o de Delães e outros menos arruinados, oferecem-me crer que os fidalgos portugueses, até ao século XIII, eram uns animalaços que não comiam nem pernoutavam mais limpa e honestamente que os nossos bácoros e os nossos mastins.*”<sup>467</sup>

Em *Casa na Duna*<sup>468</sup>, o que menos parece interessar ao narrador é a descrição arquitectónica da morada. A propriedade é mais importante do que o lar – o que talvez justifique, por um lado, a ausência de personagens femininas que habitem a casa e dela se apropriem, ou seja, de ‘senhoras’ da casa. Assim se explicará, por outro lado, o facto de a descrição se iniciar com a questão patrimonial e, só depois, passar para a casa (e trata-se, apenas, dos aspectos técnicos e estruturais): “*A quinta cresceu, abocanhando tudo: pinhal, searas e pousios. O velho Paulo consertou o casarão, pôs-lhe vigamentos firmes e assentou um andar novo sobre as paredes térreas.*”<sup>469</sup> A casa é uma entidade mais abstracta que engloba os conceitos de família, fortuna, sustento e classe social. Mesmo a vivência dos Paulos na casa é quase elidida, embora, naturalmente, assuma alguma importância quando se trata de sublinhar o sentimento de orfandade de Hilário<sup>470</sup>. É essa concepção de casa que subjaz às palavras que Mariano Paulo dirige ao filho: “– *Talvez aches que há nisto um pouco de egoísmo. Realmente, não sou perfeito. Mas, para lá do que possas julgar, é neste chão, nesta casa, que eu penso.*”<sup>471</sup> Mariano Paulo justifica o seu projecto de casar com a criada, que tem por base a intenção oculta de gerar um herdeiro mais capaz do que Hilário.

Ao contrário do carácter algo comezinho<sup>472</sup> destas casas portuguesas, os numerosos romances que se ocupam da casa rural inglesa<sup>473</sup>, escritos em épocas de crise, tratam a casa como um emblema simbólico de tempos que pertencem ao passado, suscitando nos seus leitores um interesse e sucesso que se revestem, simultaneamente, de um certo saudosismo e de um fascínio pelo *modus vivendi* de classes mais abastadas (para muitos somente acessível através da leitura). É o caso, por exemplo, de *Reviver o Passado em Brideshead* de Evelyn Waugh.

---

<sup>467</sup> *Idem.*

<sup>468</sup> Oliveira, 2004.

<sup>469</sup> Oliveira, 2004, p. 11.

<sup>470</sup> “*Hilário ficava só com Palmira. A criada fazia o seu trabalho, muda, vagarosa. Sentia-se abandonado. Olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e escuros. Palmira deslizava como uma sombra. O pai, lá por fora, só chegaria para a ceia.*” (Oliveira, 2004, p. 27).

<sup>471</sup> Oliveira, 2004, p. 110.

<sup>472</sup> Vem a propósito a afirmação do espanhol D. Telmo de Montenegro em *A Casa Grande de Romarigães*: “*A gente desta casa, até à altura em que chegaram os do meu sangue, tem as virtudes e os defeitos em inho, honradinho, bonzinho, marotinho, ladrãozinho. É um côvado especial para esta província [o Minho], cujo nome precisamente parece mesmo o eco de tais dimensões*” (Ribeiro, 1998, p. 315). José Gil faz, em *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* (2005, pp. 51-54) afirmações muito semelhantes – só que lhes extrai as consequências: *o síndrome de Liliputh*.

<sup>473</sup> Cf. *Weatherhead*, 2000.

Fazendo jus ao axioma segundo o qual os povos felizes não têm história, as épocas revolutas por que os seres humanos e as suas casas passam são, no fundo, aquelas que, por norma, mais interessam ao narrador. São disso testemunho *A Casa Grande de Romarigães* e *A Torre da Barbela* de Ruben A. Nestes dois romances (e também em *A Ilustre Casa de Ramires*), os representantes bem sucedidos de cada geração acrescentam algo da sua lavra ao solar familiar, enquanto os dissipadores dilapidam o património ligado à casa. O mesmo sucede, numa escala diferente, no díptico *Jean de Florette* e *Manon des Sources* de Marcel Pagnol. Possivelmente, a coincidência temática – muito embora as personagens pertençam a classes sociais diferentes – deve-se a uma similar aproximação à ruralidade vivenciada pelos respectivos escritores, originários da esfera de influência geográfica e cultural mediterrânica. Nestes romances-de-casa-de-família<sup>474</sup>, temos, pois, quatro categorias principais de personagem: o fundador da linhagem<sup>475</sup>, os continuadores, os empreendedores e os dissipadores. O fundador da linhagem tem, geralmente, um forte espírito de família. É, de certa forma, um visionário, que se preocupa com a sua sucessão e que escolhe o lugar onde estabelecer a sua linhagem com cuidados de Criador<sup>476</sup>. A situação da casa-mãe rural é, frequentemente, descrita num tom adâmico e edénico (veja-se, por exemplo, o *incipit* de *A Casa Grande de Romarigães* ou a descrição, focalizada por Umbelina, da paisagem que circunda *A Casa da Cabeça do Cavalo*<sup>477</sup>).

A casa urbana é, por vezes, sujeita às oscilações do mercado imobiliário que, por dimanarem da imaginação do escritor, não provocam menos agitação, e têm o condão de virem ao encontro das vicissitudes que a família atravessa. Em *The House of the Seven Gables*, a casa edificada por Mathew Maule estava afastada do centro da cidade mas, decorridos alguns anos, torna-se um local tão desejável que o coronel Pyncheon conspira para enforcar o proprietário. Contudo, a expansão da cidade voltará a desvalorizar os terrenos da mansão. Esta oscilação, inerente à situação da casa, surge, com mais frequência, no romance americano, designadamente nas novelas de Henry James, provavelmente porque o modelo de expansão da cidade americana é diferente do modelo europeu, onde o núcleo inicial no qual a cidade nasceu, a zona histórica, mais dificilmente perde o valor inerente à sua situação.

<sup>474</sup> Cf. Xénophon, 1993, p. 33; Sarti, 2001, pp. 75-76; Flandrin, 1994, pp. 14-15 e 19-22 e Augé, 1989, pp. 171-172.

<sup>475</sup> Sublinhamos a forma como, em *Casa na Duna*, Carlos de Oliveira se refere ao fundador da linhagem dos Paulos: “Ao Domingo, Mariano (...) acabava o dia numa cadeira de lona por baixo da grande noqueira, a árvore tutelar da casa, que Silvério Coxo, o iniciador, plantara na primeira nesga de chão comprada pelos Paulos.” (Oliveira, 2004, p. 36. O sublinhado não existe no texto original).

<sup>476</sup> Há, obviamente, múltiplas excepções a estas “regras”. Embora Afonso da Maia não seja o fundador da linhagem, em termos narrativos ele é a personagem a quem Eça de Queirós atribui o papel de patriarca: “Teve um filho, desejou outros; e começou logo, com belas ideias de patriarca moço, a fazer obras no palacete de Benfica, a plantar em redor arvoredos, preparando tectos e sombras à descendência amada que lhe encantaria a velhice.” (Queirós, s. d., p. 15).

<sup>477</sup> Gersão, 1996, p. 88.

Os continuadores pouco interessam à diegese, assegurando apenas a coesão histórica e temporal. Mais interesse tem a casta dos empreendedores, a que pertence D. Telmo de Montenegro (*A Casa Grande de Romarigães*). D. Telmo, com as suas pretensões nobiliárquicas, introduz muitas alterações arquitectónicas à casa grande e, ao contratar um pintor para a galeria de retratos, dá azo a uma síntese das sucessivas gerações de Romarigães. Todavia, quando a casa é sustentada<sup>478</sup> por mulheres, como sucede em *O Mosteiro*, os continuadores (mais concretamente: as continuadoras) constituem importante matéria narrativa. Assim,

*“[a] casa [da Teixeira] teve épocas desiguais, e raras foram em que não estivesse endividada, sem contudo decair. Os homens eram sempre esquivos ao trabalho, gastavam e andavam por fora. Só as mulheres conservavam a lucidez duma rotina que não as escravizava, porque era uma necessidade recusada à tragédia. Enquanto funcionavam os recursos para obstar à necessidade, não havia tempo para a dramatização. A morte mesmo não era irremediável, porque era resumida na sobrevivência das gerações cuja aptidão se vigiava desde a infância, sem ilusão e sem cinismo.”*<sup>479</sup>

Nesta obra, como em *A Sibila*, as casas albergam os destinos individuais das mulheres, tal como em outros romances casa-de-família. Porém, as suas existências, sendo mais importantes para a continuidade da casa, ficam encerradas dentro dos seus limites<sup>480</sup> (as mulheres que saem do limbo doméstico só episodicamente ocupam a diegese narrativa). É por isso que Agustina, na senda de Salvador, se refere amiudadas vezes à casa (ocupada quase exclusivamente por mulheres) como “o viveiro”. Trata-se de um viveiro, porque constitui um lugar à parte, preservado das oscilações políticas e sociais. Assim, e ao contrário do que sucede com a subespécie *política* do romance casa-de-família – veja-se, por exemplo, *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira –, em *O Mosteiro* as vicissitudes políticas apenas afloram na narrativa, comprazendo-se o narrador em demonstrar que os

---

<sup>478</sup> A homologia entre personagens e elementos arquitectónicos é reiterada na obra. A primeira ocorrência dá-se na página 29: “[Matilde] transformava-se numa espécie de cariátide cujas mãos pareciam sustentar a arquitrave da casa Teixeira com a sua honra, lenda e produção material e espiritual.”; a segunda na página 94: “- [Assunta] tem planta e fica bem lá em casa – disse [o fidalgo da Costa], como se se tratasse dum dos galgos que andavam pausadamente pelos salões.”; e a terceira na página 134: “E aqueles dois rapazes, belos e iguais a colunas fabricadas para espaços vastos e poderosos, talvez encontrassem a sua própria balastrada naquele furgão onde viajavam com a morte.”

Na novela “A casa fechada”, um arquitecto avalia a mulher, Maria Adelaide, de acordo com juízos de valor que decorrem directamente da sua profissão: “Luís mediu-a num olhar que parou nos seus sapatinhos de trazer, como se seguisse a linha puríssima de uma casita rural, ao mesmo tempo muito provinciana e de um estilo puríssimo, como raras escapam por campos e vilas fora.” (Nemésio, 1995, p. 154). Quanto a Brites, a amiga que o ajuda a tratar de Maria Adelaide quando esta adoece de febre tifóide, “(...) pensava-a sempre com um recuo focal de arquitecto, o cimento armado com uma granulação de calcário, uma coisa tola e secreta...” (Nemésio, 1995, p. 171). Em “A casa do mar”, onde as personagens ‘humanas’ são praticamente obliteradas (mas não os vestígios das suas vivências ‘genuínas’), pode ler-se a descrição de uma mulher que “morasse” num quarto: “A beleza da sua testa é grave como a beleza da arquitrave de um templo.” (Andresen, p. 68).

<sup>479</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 30.

<sup>480</sup> Um pouco como no provérbio “Aut murus, aut maritus” (onde *murus* designava o convento).

principais movimentos sociais que mudaram a face do país não só pouco lhe interessam<sup>481</sup>, como tiveram escasso significado para o vale<sup>482</sup>. No entanto, do viveiro sairão espécimes de homens e mulheres que vão construir o país moderno: José Bento<sup>483</sup>, Belche<sup>484</sup> e as filhas de Paulina<sup>485</sup>, o que significa que nele se criam Portugueses exemplares. Aliás, as afirmações distanciadas do narrador não passam de preterições, na medida em que o vale de S. Salvador, o mosteiro e a casa da Teixeira podem ter permanecido como microcosmo separados do macrocosmo que é o País no século XX, mas as respectivas histórias são inseparáveis. Tatiana Alves Soares, em “O Mosteiro. A casa portuguesa sob a égide do Encoberto”, afirma:

*“A literatura portuguesa contemporânea caracteriza-se por um processo de autognose, de autodescoberta. A tônica desse processo é a tentativa de se «escrever Portugal», numa estratégia que estabelece o espaço, a terra, como o verdadeiro personagem. N’O Mosteiro tanto a casa da Teixeira quanto o mosteiro simbolizam muito mais do que simples edificações, traduzindo imagens da grande casa portuguesa.”*<sup>486</sup>

Uma das temáticas mais interessantes relacionadas com a casa, interligada com a tese sustentada por Virginia Woolf no ensaio “A room of one’s own”, surge ao longo de *O Convento* através de uma personagem que, não pertencendo à casa da Teixeira, a ela está associada: Josefina. Referimo-nos à casa como local de reflexão e, por conseguinte, como condição *sine qua non* para a criação artística. De acordo com Woolf, ao longo de séculos não houve uma produção literária de responsabilidade feminina, porque as mulheres não tinham nem rendimentos, nem um espaço que lhes permitisse produzir. Com efeito, elas estão, desde sempre, ligadas à casa (vejam-se, a esse respeito, as reflexões de Xénophon em *Économique* ou o facto de, na simbologia egípcia, o mesmo signo hieroglífico significar *casa, cidade* ou *mãe*, como se os três conceitos tivessem a mesma função<sup>487</sup>), mas essa ligação não implica que aí houvesse um lugar onde elas se pudessem dedicar a trabalhos não domésticos. E, se as mulheres da casa Teixeira têm uma casa e autonomia – inclusive montando um pequeno negócio de bordados –, Josefina, não tendo casa, nada

<sup>481</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 66. A esse nível, o excerto mais interessante é o que a seguir se trancreve: “*Mas isto não é, [sic] um romance de costumes nem de miolo social, se me faço entender. Pelo que vamos com Belche ver morrer-lhe o pai.*” (Bessa-Luís, 1980, p. 175).

<sup>482</sup> Bessa-Luís, 1980, pp. 89-90 e Bessa-Luís, 1980, p. 103.

<sup>483</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 11: “*Maria Rosa ia fazendo do filho um cavalheiro, cosmopolita, insincero e inclinado à alta cultura.*”

<sup>484</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 201: “[*Belche*] *tinha sucesso, amava aquela terra imóvel e agachada em volta do seu convento.*”

<sup>485</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 211: “*As meninas, duas estudantes extremamente competentes, porque se estremava já uma aristocracia da aptidão, um luxo novo do direito ao ofício, uma renascença de méritos práticos, devassavam o viveiro até ao seu último canto, até à última prateleira, passando pelas despensas sórdidas, com manchas de azeite nos soalhos e velhos mosqueiros corrompidos.*”

<sup>486</sup> Silveira, 1999, p. 314.

<sup>487</sup> Maillard; Christian, 1994, p. 9. Quando, em *L’Immeuble de Mathilde*, o arménio do quarto andar é obrigado a permanecer dentro de casa, o comentário surge de imediato: “*Les hommes n’étaient pas faits pour la maison, disait ma tante à madame Laure.*” (Daoud, 1998, p. 161).

tem<sup>488</sup>. O que a caracteriza, enquanto personagem, o que define o seu percurso de mulher jovem a mulher madura, é essa busca de uma casa. Em jovem, arrisca a sua reputação para poder permanecer só no pavilhão de caça do fidalgo da Costa. Como mulher madura, sente-se tentada a aceitar a proposta de casamento de José Bento, assim se justificando perante Belche: “– *Mas que queres que faça? Os meus irmãos deitaram-me fora de casa e apetece-me ter uma casa. A das Covas é uma boa casa. Tem janelas pequenas e fica num alto; pode-se viver lá sossegado, mesmo depois de matar um guarda republicana (sic)*”<sup>489</sup>. A união de Josefina com Belche, malograda porque este se apercebe do carácter manipulador daquela, implicaria que a mulher fosse viver na Casa da Teixeira. Tornar-se-ia, assim, a herdeira material e espiritual das suas proprietárias, que para tanto estavam dispostas a abandonar o corpo principal da casa e a instalar-se nuns anexos<sup>490</sup>. Josefina suicida-se no único espaço que, ao longo da vida, a acolheu: o pavilhão de caça. Belche, ao contrário de Josefina, tem na casa das tias não um quarto, mas dois. Numa fase inicial, ocupa o quarto que havia sido do seu avô, mas Josefina decide limpá-lo<sup>491</sup> e “[um dia] *Belche não reconheceu o seu belo ninho, com cheiro de tabaco de cachimbo e aquela presença de homem que tinha algo de seguro e de salutar.*”<sup>492</sup>: as limpezas de Josefina haviam destituído o quarto dos seus atributos masculinos. Belche muda-se, então, para o quarto que fora do seu tio Bento. Os atributos masculinos dos quartos foram-lhes, pois, atribuídos pelos anteriores ocupantes, e não pelo próprio Belche. Do ponto de vista criativo, a emasculação de Belche tem como efeito a sua disponibilidade total para a literatura e, por conseguinte, assegura-lhe a posteridade.

Os dissipadores têm muitas virtualidades diegéticas por representarem um perigo e, como tal, introduzirem o necessário “suspense” narrativo: sobreviverão os vindouros? Afundar-se-ão de vez? Estas incertezas fornecem ao narrador uma ocasião para interessantes perorações, como sucede com Nathaniel Hawthorne, Aquilino Ribeiro ou Agustina Bessa-Luís. Em *O Senhor do Paço de Ninães*, o dissipador é João Esteves Cogominho, o morgado de Pouve, o qual, para além de delapidar o seu património e o de

---

<sup>488</sup> A semelhança de Josefina com as heroínas de Edith Warthon e a afinidade entre os seus problemas e os apontados por Virginia Woolf ficam patentes neste excerto: “*Josefina não era a heroína abatida pela desgraça; tinha, porém, poucos conhecimentos e não dispunha de dinheiro contado. Esta é a grande algema da mulher que se vê sobrecarregada com a falta na sua virtude e a falta de credibilidade bancária, ao mesmo tempo.*” (Bessa-Luís, 1980, p. 74).

<sup>489</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 185.

<sup>490</sup> “– *Se ela quer uma casa só para ela, deixamo-la à vontade – disse Assunta (...)*

– *Se ela quer uma casa, tem esta. – tornou Assunta. Via-se que era um caso assente entre as irmãs, porque Aurora se limitou a deixar escapar um sorriso fugidio. (...) Se vocês se casassem, nós podíamos viver no sobrado, por cima do lagar.*” (Bessa-Luís, 1980, p. 193). A casa como património material e espiritual é, a nosso ver, a temática mais importante em *Howards End*.

<sup>491</sup> Para uma interpretação desse episódio, ler Tatiana Alves Soares: “O Mosteiro. A casa portuguesa sob a égide do Encoberto” (Silveira, 1999, pp. 313-324. Em especial, a página 319).

<sup>492</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 162.

sua mulher, Leonor Correia de Lacerda, deita a perder a vida e a casa de Rui Gomes de Azevedo.

Na literatura Oitocentista existe ainda, quase em cada família, um degenerado. Curiosamente, em *The House of the Seven Gables*, a degenerescência dos parentes espelha-se na linhagem das galinhas de raça raquíticas, pouco maiores do que pombos, que se vêem aflitas para pôr um ovo.

Duas personagens muito comuns no romance camiliano são o brasileiro e o negreiro. Numa lógica de punição, dizia-se, nessa altura, que “fortuna de negreiro [ou de brasileiro] não chega a terceiro”. Em *Aquela Casa Triste*, Camilo Castelo Branco estabelece um paralelismo entre o paço senhorial de Ruivães e o “chalet suíço” – que os arquitectos não souberam edificar conforme a planta de Duque, o Africano – nos seguintes termos:

*“O palácio cavaleiroso que desaba e o palácio industrial que se levanta (...) Ergue-se o novo palácio para assinalar à posteridade que o peito moderno lusitano é ainda ilustre e empreendedor, diferenciando-se do antigo somente no que vai entre adaga e azorrague, entre acutilar o índio pela frente ou verberar o etíope pelas costas.”*<sup>493</sup>

A casa do negreiro é, consumada a tragédia, adquirida por um brasileiro, o qual, contudo, nunca chega a habitá-la. Também o fim da Casa Grande de Romarigães é ditado por um brasileiro, Miguel Dantas, que assim se vinga da afronta feita a seu pai por António Telmo.

Embora *The House of the Seven Gables* e *Wuthering Heights* não correspondam, na verdadeira acepção da palavra, a esta categoria – pois não é a inserção de uma família em determinada época histórica a principal preocupação dos seus autores (não obstante, Nathaniel Hawthorne dedica muitas das suas reflexões à história dos costumes) –, estes dois romances interessam-nos pelo facto de tratarem mais do que uma geração de uma (ou mais) família(s). No primeiro destes livros, a lógica que domina a narrativa do princípio ao fim é a seguinte: a mancha (no sentido psicanalítico) do fundador afecta a vivência do clã, que só dela se recomporá quando os mais jovens representantes das duas famílias em conflito se unirem, numa versão optimista e americana de Capuletos e Montecchios, o que nos remete, mais uma vez, para a função indicial (o fundador morrera na noite de inauguração da casa). No segundo, a trama romanesca decorre das ambições sucessórias (motivadas pelo ódio e pela vingança) de Heathcliff, o qual envida todos os esforços para se tornar o herdeiro, não apenas de Catherine Linton, mas também do seu próprio filho.

---

<sup>493</sup> Castelo Branco, 1995, p. 11.



Heathcliff não consegue levar a cabo os seus intentos, confessando a Mrs. Dean: “*I get levers and mattocks to demolish the two houses, and train myself to be capable of working like Hercules, and when everything is ready, and in my power, I find the will to lift a slate off either roof has vanished!*”<sup>494</sup> Significativamente, Heathcliff usa o vocábulo *house* como substituto de *família*, construindo uma metáfora alargada consentânea com essa ideia.

O enquadramento histórico da época é ainda mais despiciendo na obra de Emily Brontë. Não obstante, o enredo decorre directamente de uma circunstância histórica – que, aliás, podemos constatar também em outros romances escritos no mesmo período, nomeadamente em *Pride and Prejudice*, de Jane Austen –, que consiste no facto de o regime de sucessão em Inglaterra discriminar as mulheres na transmissão de bens.

*O Senhor do Paço de Ninães* não corresponde, tão pouco, à categoria romance casa-de-família. E, todavia, tudo se passa à volta de casas (no sentido alargado, a que nos temos vindo a referir) e de famílias. Efectivamente, o noivado entre Rui Gomes de Azevedo e Leonor Correia de Lacerda é rompido porque a casa (o património) do pai desta está ameaçada. O doutor Pedro Esteves Cogominho, chanceler-mor do reino, só intervirá a favor do primo Correia de Lacerda se este conceder a mão de Leonor ao sobrinho João. O senhor de Reboredo pouco hesita. Leonor pouco protesta. E Rui, que havia prometido a D. Teresa<sup>495</sup> não seguir o destino do pai – que abandonara casa e família para combater sob as ordens de D. João III –, acaba por abjurar e é capturado em Alcácer-Quibir. D. Teresa Figueiroa, mãe de Rui, é obrigada a vender as propriedades para pagar o resgate do filho: “*Ficou a viúva de Vasco de Azevedo reduzida ao Paço de Ninães, e hortas e jardins circunjacentes daquele quase caduco pardieiro.*”<sup>496</sup> Mas, a Rui, a casa da infância traz más recordações<sup>497</sup>, o que, empurrando-o para um destino de errância, não o impede de querer morrer em Ninães<sup>498</sup>:

“*Vou morrer onde nasci [responde Rui a uma pergunta de Frei Diogo das Póvoas], se Deus quer que eu encontre ainda o tecto da casa em que minha mãe me disse: «Aqui expirou teu pai.» Horas antes de render o espírito, falou assim: Estava aqui a felicidade, e eu procurei-a onde o vício e o crime a não deixava medrar. Estava aqui a riqueza e eu andei a empobrecer-me tantos anos...*”<sup>499</sup>

---

<sup>494</sup> Brontë, 2002, pp. 323-324.

<sup>495</sup> Simbolicamente, em mais de um passo da obra se lembra que D. Teresa mandara fazer fouchinhas das espadas do marido.

<sup>496</sup> Castelo Branco, 1966, p. 143.

<sup>497</sup> “(...) *nem que tivesse inteiros os seus bens no Minho, iria habitá-los. Estava ali à beira do lúgubre recinto onde sua mãe lhe acariciara a infância, uma mulher que lhe matara a mãe e a mocidade.*” (Castelo Branco, 1966, p. 164).

<sup>498</sup> Na verdade, Rui morrerá no mosteiro de Landim.

<sup>499</sup> Castelo Branco, 1966, p. 220.

Se, em *Économique*, Xénophon defendia que o homem civilizado devia saber tanto de agricultura (no sentido lato, ou seja, na acepção de ciências agronómicas) como das artes bélicas, Camilo faz a estrita apologia da casa em detrimento da guerra<sup>500</sup>. A natureza e a experiência de vida de Rui impeliam-no para o (bom) governo das suas terras, mas o seu desaire amoroso levou-o a contactar não apenas com os desaires da guerra sebástica, como também com o lado menos edificante da conquista. Rui, Leonor e João não deixaram descendência. Das três casas apenas restavam, em 1866, ruínas, um almargeal e a lenda de que a casa de Pouve estava assombrada pelo fantasma de Rui Gomes de Azevedo<sup>501</sup>.

Sob esta designação genérica – função histórica – acolhem-se fenómenos que também têm um cariz sociológico. Embora não seja esse o intuito demonstrativo deste trabalho, como esperamos que fique bem claro, na obra *La Salle de Bains*, de Jean-Philippe Toussaint<sup>502</sup>, a evolução dos usos da casa, a tendência civilizacional que faz com que a casa, o ninho (na acepção bachelardiana) se torne o centro da vida, reflecte-se na obra literária<sup>503</sup>. Com efeito, o protagonista confina-se à casa, que não abandona durante um longo período, descurando todas as suas obrigações, inclusive profissionais (sintomaticamente, é investigador e conhece muitos sociólogos<sup>504</sup>).

É interessante verificar que os escritores parecem ser bastante refractários às vanguardas arquitectónicas. De acordo com José Joaquín Parra Bañón, “*A arquitectura e a literatura são dois mundos criativos que, para sua própria e mútua desgraça, talvez apenas por negligência, com excessiva frequência se desentenderam um com o outro (...)*”<sup>505</sup>.

Um exemplo curioso, porque bastante dúbio (não fica clara a adesão ou a repulsa pelo modernismo), pode encontrar-se em *Middlesex*. A casa que Milton Stephanides quer adquirir é difícil de comprar e difícil de vender. A dificuldade na aquisição deve-se ao

---

<sup>500</sup> A dicotomia surge pela voz do senhor de Reboredo: “*Das duas uma: guerra ou casa*” (Castelo Branco, 1966, p. 30).

<sup>501</sup> À semelhança do que sucedia com Edgar Allan Poe e com Nathaniel Hawthorne, o narrador camiliano denigre esta crença (Castelo Branco, 1966, p. 260).

<sup>502</sup> Toussaint, 1985.

<sup>503</sup> Também aludimos a esta questão no capítulo relativo à relação entre casa e outras manifestações artísticas.

<sup>504</sup> Curiosamente, o narrador de *Un Homme qui Dort*, que também se confina ao seu quarto da “rue” Saint-Honoré, é estudante de Sociologia (Perec, 1967, pp. 19-20).

<sup>505</sup> 2004, p. 22. Leia-se, por exemplo, a reflexão do narrador de *Todos os Nomes*: “*Nunca ninguém pôde entender a casmurrice da corporação de arquitectos que, a coberto de uma pouco convincente justificação estética, se tem recusado a modificar o projecto histórico e a autorizar a abertura de janelas na parede quando é necessário deslocá-la para diante, apesar de um leigo na matéria ser capaz de perceber que se trataria de satisfazer simplesmente uma necessidade funcional. Eles é que deveriam estar aqui agora, resmungou o Sr. José, assim saberiam o que custa.*” (Saramago, 1997, p. 172).

O escritor Tom Wolfe escreveu um livro (*From Bauhaus to our House*, London, Picador, 1993) onde, de acordo com Jorge Figueira, “*(...) descreve a arquitectura moderna como um pesadelo tornado realidade nas cidades americanas, depois de 1945. Antes da hora de almoço e sem ainda terem percebido o que lhes aconteceu, já os advogados de Nova Iorque estão instalados em caixas de vidro a telefonarem em pânico para os decoradores. Como uma epidemia de betão e vidro, vinda da Europa, a arquitectura moderna é o resultado de ensaios de laboratório promovidos por cientistas compulsivos: os arquitectos modernos. Uma das suas mais desagradáveis características, segundo Wolfe, é não obedecerem. Os arquitectos modernos não obedecem a reis, ditadores ou outros clientes. Os arquitectos modernos têm a sua própria agenda de onde saem incontornáveis manifestos, proclamando alterações futuristas e o fim da «nossa casinha»*” (Figueira, 2005, pp. 107-109).

facto de os Stephanides não corresponderem ao modelo *WASP* que as agências imobiliárias privilegiam no “Point Sistem”, com que avaliam os potenciais compradores. A dificuldade na venda prende-se, presumivelmente, com o modernismo da arquitectura. A vendedora cogita: *“I mean, really. Look at this house! Who’s going to buy it if not an Italian or a Greek. I’ll never be able to sell it. Never!”*<sup>506</sup> Ultrapassada a barreira do Sistema de Pontos – Milton paga a casa em dinheiro à vista –, os Stephanides vão viver para “Grosse Pointe”, uma das zonas residenciais mais bem cotadas de Detroit: *“Middlesex! Did anybody ever live in a house as strange? As sci-fi? As futuristic and outdated at the same time? A house that was more like communism, better in theory than reality?”*<sup>507</sup> Hudson Clark, o arquitecto, seguira *“(…) the principles of Frank Lloyd Wright, banishing the Victorian vertical in favor of a midwestern horizontal, opening up the interior spaces, and bringing in a Japanese influence. Middlesex was a testament to theory uncompromised by practicality.”*<sup>508</sup> As objecções de ordem prática são múltiplas: a casa não tem portas<sup>509</sup>, não tem escadas<sup>510</sup>, não tem armários<sup>511</sup>, os percursos que os habitantes têm de fazer parecem singularmente abstrusos, é impossível colocar cortinados, os intercomunicadores não funcionam. O narrador põe em evidência a discrepância entre o aspecto moderno da casa e a sua relativa antiguidade: *“(…) Desdemona [the grandmother] had a premonition that this house of modern conveniences (which was in fact nearly as old as she was\*) would be the last she would ever live in.”*<sup>512</sup> Ao contrário do tom jocoso dos episódios que descrevem o relacionamento de cada um dos habitantes com a sua nova morada, a descrição do aspecto exterior da casa é destituída de juízo crítico (se exceptuarmos os apontamentos que aludem ao desmazelo a que foi votada a propriedade). Trata-se de uma típica casa modernista<sup>513</sup>, onde as crianças são felizes: *“But more important to a kid: Middlesex had lots of sneaker-sized ledges to walk along. It had deep, concrete window wells perfect for making into forts. It had sun decks and catwalks. Chapter Eleven and I climbed all over Middlesex.”*<sup>514</sup>

<sup>506</sup> Eugenides, 2003, p. 255.

<sup>507</sup> Eugenides, 2003, p. 258.

<sup>508</sup> *Idem*.

<sup>509</sup> *“Hudson Clark hadn’t believed in doors. The concept of the door, of this thing that swung one way or the other, was out moded. So on Middlesex we didn’t have doors. Instead we had long, accordion-like barriers, made from sisal, that worked by a pneumatic bomb located down in the basement.”* (*Idem*).

<sup>510</sup> *“The concept of stairs in the traditional sense was also something the world no longer needed. Stairs represented a teleological view of the universe, of one thing leading to another, whereas now everyone knew that one thing didn’t lead to another but often nowhere at all. So neither did our stairs.”* (*Idem*).

<sup>511</sup> Eugenides, 2003, p. 259.

\* A casa havia sido construída em 1909 e a acção decorre em 1967.

<sup>512</sup> Eugenides, 2003, p. 260.

<sup>513</sup> *“The meditative, pastel yellow cube that faced the street contained the main living quarters.”* (*Idem*, nosso sublinhado).

<sup>514</sup> Eugenides, 2003, p. 261.

O exemplo de *Middlesex* é muito interessante, pois permite, talvez, explicar o motivo pelo qual são os escritores tão pouco dados a vanguardismos arquitectónicos. Na sua perspectiva de adultos, com vivências passadas em casas cuja concepção dificilmente se inscreve na vanguarda arquitectónica, a casa da infância ou o refúgio respondem a modelos pitorescos, não a modelos artísticos avançados. Assim, o pavilhão de caça que representa a casa mítica para Josefina, em *O Mosteiro*, é descrito de acordo com o arquétipo europeu das casas dos contos infantis:

*“Então Belche viu o chalé. (...) O telhado de colmo, que estava enegrecido e não fora mudado há muito, elevava-se acima dos muros. Belche ficou um momento a observar a casa rústica, como as que se desenham nos livros infantis e que tinha paredes brancas onde se cruzavam ripas ao estilo suíço.”*<sup>515</sup>

Ulrich, *O Homem sem Qualidades*, também habita um antigo pavilhão de caça (ou uma *folie*<sup>516</sup>). Deparam-se-lhe inúmeras possibilidades e, em todas, a arquitectura moderna coeva sai um tanto maltratada<sup>517</sup>.

*“Desde a restauração fiel até ao desrespeito total, poderia escolher entre todos os métodos e todos os estilos, desde o assírio ao cubismo. Por qual deveria optar? (...) Estava-se no limiar de uma nova era (começa uma a cada minuto!) e, para tempos novos, novos estilos! Para felicidade de Ulrich, a pequena vivenda, no estado em que se encontrava, possuía já três estilos sobrepostos, de modo que se tornava impossível, em tais condições, satisfazer todas as exigências ao mesmo tempo; nem por isso ele se sentia menos profundamente abalado pela responsabilidade desta casa a instalar e pela ameaça que lera em todas as revistas de arte: «Diz-me como estás instalado e dir-te-ei quem és». Após um exame aprofundado dessas revistas, resolveu que preferia tratar ele próprio do arranjo da sua personalidade e começou a desenhar as futuras mobílias.”*<sup>518</sup>

Depois de muitas hesitações, Ulrich decide abandonar *“(...) a instalação da sua morada ao gosto dos fornecedores, bem convicto de que, quanto a tradições e preconceitos e estreiteza de vistas, podia ficar absolutamente descansado.”*<sup>519</sup>

---

<sup>515</sup> Bessa-Luís, 1980, pp. 207-208.

<sup>516</sup> Musil, s. d., p. 11.

<sup>517</sup> Desde o arquitecto que achava que, se “[o] homem moderno nasce e morre numa clínica (...), a sua morada deve assemelhar-se a uma clínica!” até ao outro que “[...] era partidário das paredes amovíveis, sob pretexto de que o homem deve aprender a viver num clima de confiança com o seu semelhante e deixar de isolar-se por gosto do separatismo.” (Musil, s. d., p. 20).

<sup>518</sup> Musil, s. d., pp. 207-208.

<sup>519</sup> Musil, s. d., p. 22. Com efeito, “[o seu pequeno palácio] era precisamente aquilo que imaginamos acerca de uma dessas residências de bom gosto criadas para altas personagens pelas casas de mobílias e tapeçarias e pelos decoradores que se encontram na vanguarda da especialidade.” (idem).

As duas obras arquitectónicas que Luís, protagonista de “A casa fechada”, gizou são de cariz diferente. A primeira, uma encomenda oficial que apresenta muitas semelhanças com a arquitectura oficial do Estado Novo, surge num fragmento discursivo:

“- Milá, vamos ganhar muito dinheiro com o Palácio da Justiça! Uma fachada seca, ao alto uma grande platibanda com estátuas alegóricas, um portal como o de um stand, e o átrio... o átrio! A escadaria, com os corrimãos em gola, está toda aqui na cabeça... Vinte contos pelo projecto. Já fiz o primeiro alçado. Falta-me só perspectivar os dois corpos laterais, arrumar as secretarias, fazer o esboço da sala de audiência, uma coisa grave e sem academismo nenhum... Romano! Vais ver: com um grande sabor a Cícero! – Teve reminiscências de um latim que infelizmente odiara (...)”<sup>520</sup>.

A função histórica é visível neste excerto. Quanto à casa fechada, a que o título da novela alude, é uma casa de férias que Luís construiu para si e para a família. O programa, a implantação no terreno, a arquitectura de exteriores e a planta contrastam com o Palácio da Justiça: “[As Penhas] ficavam longe do retalho de pinhal em que Luís abrira apenas o espaço suficiente para a casa, a que propositadamente não dera variedade de corpos. Era um caixote de alvenaria com um corredor ao meio e três quartos de cada lado, incluindo a cozinha.”<sup>521</sup> A descrição prossegue no mesmo tom: “Se Luís pusera toda a casa aberta às essências do pinhal, talvez aqueles quadradinhos por detrás da mimosa farfalhante devessem ficar assim. Na outra empena, quadradinhos igualmente cerrados reflectiam o sol quase escondido.”<sup>522</sup> Não se detecte nesta aparente contradição, contudo, um efeito de revelação. “Casa Fechada” foi publicada em 1937 e, nesta época (e não só), muitos arquitectos projectaram obras cujas gramáticas estilísticas são completamente diversas.

Ficaram algo dispersas neste capítulo algumas referências a escritores que, frequentemente, manifestam o seu desagrado pelo moderno em arquitectura. Os autores e as citações que respigámos (Marcel Proust, Didier Daeninckx e Edith Wharton) elegiam como alvo das suas críticas uma arquitectura moderna erudita. Por vezes, se na obra não houver menção à autoria do desenho, dificilmente distinguimos uma descrição de casa

---

<sup>520</sup> Nemésio, 1995, p. 153. O fragmento continua com Luís “(...) fixando [Maria Adelaide] de perto, com os olhos longe da arte: - E depois, como fiscalizo as obras, rende-me mais uns vinte contos...” (Idem, nosso sublinhado). Neste aspecto, Luís assemelha-se ao arquitecto Campardon de *Pot-Bouille*. A mulher também reduz a obra à maquia que ela lhes vai render: “Luís já fora ao escritório e voltara trauteando em surdina, sinal de que o Palácio da Justiça tinha mais uma pedra no ar. Maria Adelaide enervou-se, mas viu um colar de pérolas, por ora teórico como a linha geral daquela nova encomenda de Luís. Numa roldana invisível um fiozinho puxava; o colar ia subindo como uma cobra num muro.” (Nemésio, 1995, p. 154).

<sup>521</sup> Nemésio, 1995, p. 157.

<sup>522</sup> Nemésio, 1995, p. 158.

‘riscada’ por arquitecto de outra ‘riscada’ por autor vernáculo. Cotejem-se, a título de exemplo, Agustina Bessa-Luís<sup>523</sup> e Carlos de Oliveira:

“(…) eram as casas extraordinárias dos mestres-de-obras, com escadas como cascatas congeladas e um arranjo sinistro de vasos de cimento. Havia as que tinham piscina e um bar dentro de uma vasilha de cinco almudes (...)”<sup>524</sup>.

Ao excerto de Carlos de Oliveira faltam os adjetivos que indicavam ao leitor de Agustina que à descrição subjaz uma intenção delatária (e, quiçá, profiláctica e prescritiva):

“O Guimarães andava com certeza a tratar de fornecer a cal para a casa nova que o Crespo ia construir. Em toda a parte se falava da vivenda que espantaria S. Caetano: um palacete de três andares, com terraços de mármore, varandas envidraçadas, jardins, garagem, pavilhões separados para estufas. As obras principiariam quando os arquitectos de Lisboa, encarregados do projecto, acabassem as plantas.”<sup>525</sup>

Concluiremos a parte dedicada à função histórica com um exemplo que contém múltiplos pontos de interesse. Em primeiro lugar, trata-se de um edifício de habitação. Em segundo lugar, ilustra a assimilação do edifício a um corpo (a assimilação da fachada a um rosto é, como veremos, mais comum). Incluímo-lo na função histórica porque a política se inscreve no tempo e a ele se circunscreve. Assim, quando a República foi proclamada, “o prédio embandeirou, mas só do lado esquerdo, numa espécie de hemiplegia republicana.”<sup>526</sup>

Por fim, referir-nos-emos a uma das mais nobres, embora das mais raras, funções: a metalinguística. Frequentemente, o escritor serve-se dos termos arquitectónicos para descrever a sua obra literária. Proust encarava *À la Recherche du Temps Perdu* como uma catedral e tencionava atribuir a cada uma das suas partes uma designação arquitectónica<sup>527</sup>. Uma das metáforas com que designa o seu labor é a do arquitecto<sup>528</sup> e a da arquitectura<sup>529</sup>. Com efeito, pode afirmar-se que a expressão *arquitectura* tende a substituir a expressão *estrutura*, aparentemente porque põe a tónica na intencionalidade. Essa substituição deu-se em variados domínios, nomeadamente no campo informático<sup>530</sup>. Também Henry James

<sup>523</sup> “À face da estrada nacional havia muitas maisons com azulejos a meio corpo e varandas como prateleiras que vão receber a sua mercadoria.” (Bessa-Luís, 1980, p. 151). Por imperativos demonstrativos, permitimo-nos repetir a citação.

<sup>524</sup> Bessa-Luís, 1980, p. 152.

<sup>525</sup> Oliveira, 2004, pp. 77-78.

<sup>526</sup> Miguéis, 1995, p. 334. Recorde-se que François Vigouroux afirma: “Notre maison est notre peau.” (1999, p. 175).

<sup>527</sup> Cf. Johnson Jr., 1975, p. 22 e Jullien, 1990, p. 43.

<sup>528</sup> “Et dans ces livres-là il y a des parties qui n’ont pas eu le temps d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur même du plan de l’architecte.” (VIII-2, 240).

<sup>529</sup> “Aussitôt le moi oublieux mais qui avait la prééminence sur l’autre (...) écrivait à Mme Molé (laquelle d’ailleurs m’eût sans doute fort estimé si elle l’eût appris, d’avoir fait passer ma réponse à son invitation avant mes travaux d’architecte.” (VIII-2, 250).

<sup>530</sup> Hoje, fala-se correntemente, por exemplo, na “arquitectura informática” de dado programa.

escreveu um estudo metaficcional, que intitulou, precisamente, *The House of Fiction. Essais on the novel*. A palavra *arquitecto* substitui paulatinamente, talvez por questões de inteligibilidade, as expressões *taumaturgo* ou *deus ex machina*.<sup>531</sup> Fenómeno semelhante havia ocorrido com a palavra *demiurgo*, hoje também em progressivo desuso, que passou a designar, segundo *Le Robert*<sup>532</sup>, qualquer “Créateur, animateur d’un monde”. A esta concepção se contrapõe a “blague” de Adolf Loos: “*O arquitecto é o pedreiro que aprendeu latim.*”

Émile Zola, em “Lettres à la jeunesse”, estabelece uma analogia clara entre o trabalho do escritor e o do operário em construção:

“*Notre vertu [des écrivains naturalistes] n’est plus dans les mots, mais dans les faits; nous sommes les actifs ouvriers qui sondons l’édifice, indiquant les poutres pourries, les crevasses intérieures, les pierres descellées, tous ces dégâts qu’on ne voit pas du dehors et qui peuvent entraîner la ruine du monument entier. N’est-ce pas là un travail plus vraiment utile, plus sérieux et plus digne que de se planter sur un rocher, une lyre au bras, et d’encourager les hommes par une fanfare sonore?*”<sup>533</sup>

O complexo *incipit* de *O Dom*, a cujas características metalépticas já nos referimos, embora com brevidade, estabelece uma analogia entre o narrador e o arquitecto. Nabokov expande o *topos* do homem na casa, inserindo, além disso, a casa na rua:

“*Conhecia a rua e, de facto, toda a vizinhança: a pensão donde se mudara não era longe; até hoje, no entanto, a rua rodara e deslizara para um lado e para outro, sem qualquer ligação com ele; hoje, parara subitamente; doravante, estabilizar-se-ia como prolongamento do seu novo domicílio.*”<sup>534</sup>

Não se trata aqui, porém, de uma infracção das regras do espaço euclidiano (como sucedia em *L’Écume des Jours* ou em *Through the Looking Glass*), mas antes do fenómeno psicológico das camadas que envolvem a *persona*(gem) – já aludimos à casa como fazendo parte do retrato alargado da personagem –, com múltiplas ocorrências na literatura. O sofisticado narrador de Nabokov leva este fenómeno um pouco mais longe. Note-se, ainda, a distinção operativa entre conhecimento topográfico e conhecimento vivencial.

A rua dá azo a uma longa descrição, que culmina na analogia com um género literário que a seguir sublinhamos: “*(...) subia com uma inclinação quase imperceptível,*

---

<sup>531</sup> “[U]n dieu (descendu) au moyen d’une machine”. *Au théâtre* (et fig. dans la vie courante), Personnage, événement dont l’intervention peu vraisemblable apporte un dénouement inespéré à une situation sans issue ou tragique.” (*Le Robert*, 1981, p. 527).

<sup>532</sup> 1981, p. 485.

<sup>533</sup> *Apud* Becker, 1992, p. 164.

<sup>534</sup> Nabokov, 2004, p. 14. A citação é intencionalmente repetida.

começando com um posto dos correios e terminando numa igreja, como um romance epistolar.”<sup>535</sup> E a personagem que observa e que, às vezes, é também o narrador (oscilando entre a primeira e a terceira pessoa do singular) reflecte acerca das leis de composição do universo (não se trata, neste contexto, de leis urbanísticas ou arquitectónicas, ou de concessão de alvarás comerciais, como parece óbvio a partir da citação que a seguir se transcreve), que se assemelham às leis de composição matemática e musical (a que explicitamente se alude), mas resultam, de facto, num “morceau de bravoure” literário:

*“(...) seria uma boa ideia, pensou, um dia destes estudar, com tempo, tal sequência de três ou quatro tipos de lojas e ver se tinha razão em conjecturar que essa sequência obedece à sua própria lei de composição, de tal maneira que, encontrada a disposição mais frequente, se pode deduzir o ciclo médio para as ruas duma dada cidade, por exemplo: tabacaria, farmácia, frutas e legumes. Na Rua Tannenberg estas três lojas estavam dissociadas, ocorrendo em cantos diferentes; talvez, no entanto, a congregação rítmica ainda não se tivesse estabelecido e, no futuro, cedendo a esse contraponto (à medida que os proprietários falissem ou se mudassem), comessem gradualmente a juntar-se segundo o padrão próprio: a venda de frutas e de legumes, com um olhar para trás, atravessaria a rua para estar primeiro a três e depois a sete portas da farmácia (...)”*<sup>536</sup>.

Assim, este excerto, cuja continuação truncámos por ser demasiado longa, funciona como bula de instruções de um jogo cuja estrutura tem algumas semelhanças com o “Monopólio”, mas que redundava num texto literário. A analogia entre texto literário e topografia e arquitectura, que se processa a vários níveis ao longo das primeiras páginas de *O Dom*, atinge o apogeu no seguinte passo:

*“Ao atravessar a rua (...) viu, com o sorriso rápido com que cumprimentamos um arco-íris ou uma rosa, um paralelogramo de céu branco ofuscante que era descarregado do furgão: uma cómoda com espelho que, como um ecrã de cinema, passava o reflexo, duma nitidez sem falha, de ramos que não deslizavam e ondulavam arboreamente, mas com uma vacilação humana, produzida pela natureza dos que transportavam aquele céu, aqueles ramos, aquela fachada deslizante.*

---

<sup>535</sup> *Idem*. Sublinhado inexistente no texto original.

<sup>536</sup> Nabokov, 2004, p. 15.



*Continuou a andar para a loja, mas o que acabara de ver (...) libertou nele a coisa agradável que desde há alguns dias jazia no fundo escuro de cada um dos seus pensamentos (...): a minha colectânea de poemas foi publicada (...)*<sup>537</sup>

O *incipit* de *O Dom*, emblematicamente iniciado com uma mudança, constitui uma reescrita das descrições urbanas focalizadas por transeuntes.

As nove funções e quatro efeitos que, de forma não dogmática, atribuímos aos textos de dominante descritiva estão abertos a novos contributos. Antes de concluir, convém frisar que eles não são estanques relativamente à narração. Em *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Philippe Hamon assevera “(...) *description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites.*”<sup>538</sup> Assim, poder-se-ia postular que, além da transversalidade da função informativa, também haveria, subjacente aos textos de dominante descritiva, uma ‘protofunção’ narrativa.

---

<sup>537</sup> Nabokov, 2004, p. 16, nosso sublinhado. É interessante cotejar este excerto de Nabokov com o fragmento 2 de “Novas paisagens urbanas” (Domingues, 2005, p. 268), intitulado “2. Pequenas Narrativas. 2.1 A Estrada e a Rua – a Paisagem organizada pela circulação”.

<sup>538</sup> 1981, p. 98. De forma mais sintética, o mesmo autor afirmará, na mesma obra, que “(...) *le détail zolien a, en plus de sa fonction encyclopédique et réaliste (...) une fonction narrative (...)*” (1981, p. 245), embora precise que “(...) *il convient (...) de ne pas obligatoirement penser le descriptif comme une instance toujours inférieure à un plus «dynamique» récit, ou toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant (...)*” (1981, p. 264).

## II

A prova de que a casa é um *mot-concept-valise* fundador<sup>539</sup> reside na frequência com que surge em outras manifestações artísticas além da arquitectura, para a qual constitui um objecto de conhecimento por demais evidente.

O “*désir d’habitation*” de que falava Roland Barthes, ao legendar a fotografia de 1854 de Charles Clifford *Alhambra (Granada)*<sup>540</sup> em *La Chambre Claire*, também referido por Marc Augé relativamente aos anúncios imobiliários<sup>541</sup> e por Gaston Bachelard em *La Poétique de l’Espace*<sup>542</sup>, está na base de uma observação do real, por parte de toda a casta de artistas, que se transmudará nas obras de arte que virão a produzir<sup>543</sup>. As metamorfoses que esse desejo de habitar conhece são múltiplas. Contudo, é possível discernir o que lhes está na base: o habitar, os modos de habitar e a atracção ou repulsa que suscitam nos observadores – pois os artistas, mormente os que se dedicam à literatura, devem ‘ver mais’ para poderem (d)escrever. Nesse sentido, são observadores por excelência. Dissemos que a casa é um arquétipo, um universal<sup>544</sup>. Que habitar (e construir), na senda de Heidegger, é próprio do homem. A aparição frequente destes temas no discurso escrito, nas artes plásticas, cinematográficas ou performativas, é, pois, natural.

O artista pode virar-se para o passado, recriando esses objectos míticos que são as casas da infância, ou esforçar-se por proceder à reconstituição de uma dada época. Pode, dando razão ao preceito que diz que se escreve (pinta, esculpe, filma...) melhor acerca do que se conhece bem, eleger o presente como pano de fundo para a obra. Pode projectar-se(-nos) no futuro, dando-nos a conhecer uma sociedade ideal que podemos tentar recriar ou, pelo contrário, um futuro execrável que devemos evitar a todo o custo.

O cinema é uma fonte inesgotável de criação de casas, porque uma das suas componentes, os cenários, pode ter de englobar, por exigências do guião, a habitação de uma ou de mais personagens. Embora haja filmes onde as casas são praticamente elididas – por exemplo “*L’Anglaise et le Duc*” de Eric Rohmer<sup>545</sup> e “*Dogville*” de Lars Von Trier<sup>546</sup>, e em que os

---

<sup>539</sup> No prefácio de *Las casas de la alma*, Ramoneda escreve: “*El modelo de casa es el modelo de un objeto único como único es cada hombre. El modelo de casa son las infinitas variaciones de una forma que tiene algo de forma perfecta, es decir, inmejorable en lo esencial aunque irrepitible en lo accidental. Los modelos originales de la casa evocan el momento fundacional de una cosa llamada especie humana: aquel momento que se reserva al arte y la creación, como rasgos distintivos de un ser capaz de dar sentido a aquello que no lo tiene.*” (Ramoneda, 1997, p. 7)

<sup>540</sup> “É aqui que eu desejava viver...” (Barthes, 1981, p. 62).

<sup>541</sup> Augé, 1989, p. 21.

<sup>542</sup> Bachelard, 1998, p. 23.

<sup>543</sup> Philippe Vercaemer refere-se, em “De quelques objets de désir, de Flaubert à Proust”, ao “rêve de maison” que experimentam os passageiros do barco que se dirige a Nogent em *L’Éducation Sentimentale* (Navarri, 1997, p. 58).

<sup>544</sup> Segundo Yi-Fu Tuan (1990, p. 14), “*The brain’s oldest heritage is basically reptilian. It seems to play a primary role in instinctually determined functions such as establishing territory, finding shelter, hunting, homing, breeding, forming social hierarchies, and the like.*”

<sup>545</sup> Filme de 2001, título português: “A inglesa e o duque”.

cenários, abdicando de qualquer convenção realista, não passam, num caso, de dispositivos cénicos em papel e, no outro, de traços a giz no pavimento –, na maior parte das vezes, as casas que visualizamos no cinema são extremamente evocadoras. Lembremos, de passagem, “Fanny och Alexander” de Ingmar Bergman<sup>547</sup> e “Pelle” de Bille August<sup>548</sup>, já para não mencionar “The apartment”<sup>549</sup> de Billy Wilder. Em “Outomlionnye solntsem”<sup>550</sup>, de Nikita Mikhalkov, a nostalgia e o fascínio exercidos pela *datcha*, tema recorrente na literatura russa, são apenas um dos aspectos que perpassam na diegese fílmica. Em contrapartida, em “Demain on déménage”, de Chantal Akerman<sup>551</sup>, a casa é o sustentáculo da trama narrativa.

O interessante e muito premiado documentário “A dama de Chandor”<sup>552</sup> mostra a obstinação com que a proprietária luta, sozinha, contra a sujidade e o declínio do palácio onde vive. Embora a mansão contribua para a consumição física desta senhora, cuja vida é inteiramente votada à limpeza, conservação e reparação da casa num clima adverso (o de Goa), confere-lhe, por outro lado, uma identidade e dá sentido à sua vida. Manter a casa é, para a dama de Chandor, conservar, perpetuar e prestar homenagem à família e à linhagem. Nesse sentido, a devoção da senhora de Chandor equivale ao culto romano pelos deuses manes, deuses de certa forma muito mais pragmáticos e muito mais próximos dos humanos do que os deuses que os latinos adaptaram do Olimpo grego.

Na pintura também encontramos casas. Não que não haja casas na pintura antes desta época, mas, na passagem do gótico para o Renascimento, Giotto (que, além de pintor, foi escultor e arquitecto) desenha, pela primeira vez, a figura humana à escala das paisagens e das edificações. Ambrogio Lorenzetti, por exemplo, nas pinturas intituladas “Efeitos do bom governo na cidade e no campo” e “Efeitos do mau governo na cidade e no campo” ‘pinta’, respectivamente, a utopia e a contra-utopia. Famosas ficaram as pinturas flamengas do século XVII retratando interiores domésticos, que transferem o homem da ágora para a *domus*<sup>553</sup> e de que Johannes Vermeer e Jan Van Eyck são os mais conhecidos representantes.

A fotografia, arte emergente desde o século XIX, não podia deixar de reflectir este movimento em direcção à casa como *medium* privilegiado de desvendamento do ser humano. Na obra *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*<sup>554</sup>, os autores descrevem pormenorizadamente uma reportagem do *El País Semanal*, realizada no âmbito do Ano

---

<sup>546</sup> Filme de 2003, título português: “Dogville”.

<sup>547</sup> Filme de 1982, título português: “Fanny e Alexander”.

<sup>548</sup> Filme de 1987, título português: “Pelle, o Conquistador”.

<sup>549</sup> Filme de 1960, título português: “O apartamento”. Referir-nos-emos (com brevidade) a este filme na parte prática.

<sup>550</sup> Filme de 1993, título português: “Sol enganador”.

<sup>551</sup> Filme de 2004, título português: “Amanhã mudamos de casa”.

<sup>552</sup> Filme realizado por Catarina Mourão em 1998.

<sup>553</sup> Essa passagem não implica, obviamente, que a vida pública perca a sua importância. Ela continua a ser simbolizada pela indumentária, objectos profissionais e por toda uma iconografia que desvende o lado profissional e público dos retratados.

<sup>554</sup> Monteyts; Fuertes, 2001.

Internacional da Família e intitulada “Retrato del Mundo”<sup>555</sup>: trinta famílias cujo rendimento se afere pela média do respectivo país foram fotografadas, com todos os seus haveres, defronte da fachada exterior da sua casa. Este trabalho colectivo, liderado pelo foto-jornalista norte americano Peter Menzel, foi publicado em livro e editado em CD-rom. Dez anos transcorridos, foi objecto de uma reedição parcial no número “hors-série” do *Courrier International*<sup>556</sup> intitulado “De toit (*sic*) à moi”. Destas fotografias, tal como sucede com as células vazias de ocupantes (mas cheias de objectos que, de certa forma, os tornam presentes) que podemos observar nas imagens do Edifício Mitre em Barcelona, inferem-se narrativas de vida, a hierarquia de valores de cada família, os objectos globalizados (a televisão) e os objectos específicos de cada civilização; ou, ainda, mais uma vez, o gosto, os passatempos, a ocupação profissional ou o grau de literacia. No cruzamento entre a exibição dos objectos da casa no trabalho de Peter Menzel e a ausência de cenários recriando as estruturas arquitectónicas de “Dogville”, assinala-se a campanha publicitária “PT Casas Alarme”.

Mas concentremos a nossa atenção na fotografia artística. Bert Teunissen, na obra *Domestic Landscapes*<sup>557</sup>, faz retratos em que uma ou duas pessoas surgem enquadradas num compartimento de suas casas. Para além das questões sociológicas e filosóficas que suscitam – pelo evidente contraste entre a faixa litoral e urbana do país, mais visível, e o interior desertificado, onde as pessoas parecem viver num outro tempo e num outro espaço –, estas fotografias mostram o apego de cada qual ao seu lar, o orgulho ingénuo que cada um tem na sua casa, as marcas que os usos e as rotinas deixam no espaço físico. Nessas fotografias, onde sobressai a intemporalidade da questão da casa e a sua importância, o espaço doméstico aparece como componente do retrato, ao mesmo nível que o vestuário e até mais ‘sinalizado’ do que este, ou seja, mais investido de dimensão simbólica e, por conseguinte, mais importante para o retrato e para a leitura que dele fazemos.

De uma ordem completamente diversa é o trabalho de Bulent Sanger. Este fotógrafo turco conjuga noventa imagens em que ao cenário fixo (uma janela na cidade de Ramallah) se apõem outros elementos: um homem, uma mala, um tapete, um mapa, um livro... A janela adquire múltiplos significados em fotografia, pintura, literatura ou cinema. Neste caso, ela é, mais literalmente do que o habitual, fronteira. Zona de transição entre interior e exterior, entre espaço público e espaço privado, entre casa e cidade, a janela é a parte visível daquilo que normalmente é invisível. Desta feita, o objecto artístico relacionado com a casa não mostra o espaço interior, mas revela, graças a esse espaço de charneira, de forma singularmente discreta

---

<sup>555</sup> Nº 186, ano XIX, 3ª época, 11 de Setembro de 1994.

<sup>556</sup> 2004.

<sup>557</sup> 2004.

e contida, a violência a que o espaço interior está sujeito devido à da tensão insuportável exercida pela situação política. Nesse sentido, a obra de Bulent Sangar faz lembrar o filme de Enia Suleiman, “Intervention Divine”<sup>558</sup>, onde as disputas aparentemente anódinas entre vizinhos – como as do pai do protagonista que, parecendo saudar cada um dos vizinhos com que se cruza, os está amaldiçoando em surdina, ou as querelas relacionadas com o lixo e com o estacionamento, que se repetem sem que saibamos ainda porquê – acabam por revelar o seu verdadeiro sentido, o facto de serem metáforas poderosas e eficazes de um território eternamente dividido, disputado e mortificado. A violência que, com simplicidade<sup>559</sup>, as imagens da casa na sua componente exterior (o jardim, a garagem) e interior (a cozinha, o fogão, a panela-de-pressão prestes a explodir) conseguem transmitir é extraordinária. Com efeito, como adiante se verá, as imagens que usam o espaço doméstico (casa ou prédio) para ‘significar’ a guerra ou a violência são particularmente pungentes, pois violam um território que é sentido como sagrado para o ser humano. No século passado e nos séculos que o antecederam, o território sagrado, que a lei impedia de violar, era o do templo (ainda o é), espaço colectivo e pertencente a uma comunidade espiritual. Hoje, numa época em que as grandes ideologias parecem ter entrado em colapso ou, pelo menos, estar a sofrer grande contestação, e em que, talvez por consequência, o individual tem tendência a sobrelevar o colectivo, dir-se-ia que a casa se tornou sinónimo de local sagrado e de território tendencial ou desejavelmente inviolável.

A trama do filme “De Die Fetten Jahre sind vorbei”<sup>560</sup>, de Hans Weingartner, prende-se, justamente, com a questão do sentimento de vulnerabilidade que a intrusão de estranhos na esfera doméstica provoca. Com efeito, os dois neo-terroristas urbanos auto-denominados “Os Edukadores”<sup>561</sup> introduzem-se ilegalmente em casas de bairros elegantes e, sem se apropriarem de nada, mudam mobília e objectos de lugar. O filme “Bin-jip”, de Kim ki-duk<sup>562</sup>, parte de um princípio similar, embora o seu protagonista pareça querer apenas imbuir-se da atmosfera e da vivência das casas onde se aloja, clandestina e temporariamente, na ausência dos seus proprietários.

Ao invés do que sucede nestes dois filmes, a artista britânica Tracey Emin expõe a sua vida íntima, ao expor parte da sua casa. O seu trabalho tem suscitado grande controvérsia no panorama artístico actual, possivelmente por violar as regras de decoro que a *doxa* implicitamente impõe. Os seus dois trabalhos mais polémicos, “Everyone I have ever slept

---

<sup>558</sup> Filme de 2002, título português: “Intervenção Divina”.

<sup>559</sup> Sem que vejamos qualquer dos signos que geralmente a veiculam, como o sangue.

<sup>560</sup> Filme de 2004, título português: “Os Edukadores”.

<sup>561</sup> É possível que o *K* advenha da similitude dos processos deste grupo com os grupos de “okupas”.

<sup>562</sup> Filme de 2004, título português: “Ferro 4”.

with 1963-95” (1995) e “My Bed” (1998/1999), vêm ao encontro das problemáticas que a casa *latu sensu* suscita. Na primeira destas obras, a artista costurou os nomes de todas as pessoas que com ela dormiram no revestimento de uma tenda, numa listagem que incluía não apenas os parceiros de relações amorosas, mas também todos os que, numa circunstância ou noutra, partilharam a sua cama. Na segunda, a que neste caso mais nos interessa e que lhe valeu a nomeação para o prémio Turner e ainda a inclusão na famosa colecção Staachi, a instalação consistia na recriação do quarto de dormir de Tracey Emin com a cama, os lençóis amarrotados, roupa interior, preservativos, garrafas de vodka e demais vestígios da permanência da artista dentro de quatro paredes. Este trabalho suscitou no público e nos críticos alguma confusão (porventura provocada de forma deliberada) entre a arte e a vida, no sentido em que uns consideram Emin uma mera desmazelada, outros a rotulam de exibicionista, enquanto alguns críticos, em contrapartida, se referem ao carácter confessional da obra. Curiosamente, esta obra de Tracey Emin foi destruída pelo incêndio que deflagrou no armazém onde estava guardada parte da importante colecção de arte. Há alguma pertinência em certos comentários críticos que sublinharam que a perda era algo relativa, porque, em obras como estas, o que importa não é verdadeiramente o valor patrimonial efectivo das peças em questão, mas a sua relevância em termos de história de arte. Aliás, algo semelhante sucedeu com alguns dos “ready-made” de Marcel Duchamp, como, por exemplo, a roda de bicicleta e o urinol, cujos originais se perderam. Isso não impediu o “Pasadena Museum of Art” de Los Angeles de, na primeira grande retrospectiva de Duchamp de 1963, exhibir réplicas destes objectos.

Ultrapassado este limiar artístico, feita a reflexão, lidas as suas implicações, a obra, de uma certa maneira, continua a existir para lá da sua aniquilação material<sup>563</sup>. E que implicações eram essas, do ponto de vista que nos interessa? A questão pode colocar-se em dois pólos opostos. No primeiro, temos um artista plástico que exhibe tudo aquilo que em geral se esconde; que faz, não propriamente da sua dor um poema, mas dos detritos, dos resíduos materiais da sua existência física mais elementar, uma obra de arte. Como num oximoro ‘coisificado’, obriga-se o público a olhar, a ver, a apreciar – no espaço que melhor preenche o efeito de lupa que é a galeria de arte e o museu – aquilo de que o espectador, em teoria, foge: o sujo, o imundo. No fundo, o negativo do “glamour”. Há algumas semelhanças entre esta “démarche” e a de Émile Zola, em particular em *Pot-Bouille* e em *Nana*, obras onde, por vezes, se roça a escatologia<sup>564</sup>. No outro, temos um público que parece cada vez mais interessado em ver – talvez instigado

---

<sup>563</sup> Aliás, num trabalho como “My Bed”, a questão da conservação material da obra deveria levantar bastantes problemas.

<sup>564</sup> Escatologia, não no sentido de “doutrina que trata do destino final do homem ou do mundo”, mas no sentido de relativo a “excremento” (Houaiss, 2002, p. 1561).

pelos meios de comunicação social e manipulado em função dos índices de audiência ou das tiragens –, parecendo cada vez mais “voyeur”, acorrendo a todos os eventos artísticos em que essa faceta parece ser mais lisonjeada; mas que clama contra o escândalo e que parece, noutras esferas, cada vez mais puritano, tendo-se assistido, recentemente, a situações em que a vida privada dos políticos, por exemplo, se vê sancionada em eleições. E é precisamente nos países de cultura anglo-saxónica que esta contradição entre os vícios privados e as virtudes públicas aparece mais evidente.

Até ao momento aludimos à representação da casa nas outras artes. O domínio do saber e da cultura que constitui o ponto de partida deste trabalho é a literatura, e a arte análoga com que a aproximamos, de um ponto de vista teórico, é a arquitectura. Ora, pouco temos aludido a esse outro termo de comparação, “*a arte e técnica de organizar espaços e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de actividades humanas, visando também determinada intenção plástica.*”<sup>565</sup>. Ocupemo-nos, pois, dessa outra arte, mas não sem, antes, estabelecermos algumas distinções que reputamos fundamentais.

A primeira distinção consiste em esclarecer que nem todas as casas são obra de arquitectos encartados<sup>566</sup>. Todavia, quando começarmos a fazer, mais sistematicamente, menção ao prédio, será de arquitectura de autor (nomeado ou não nomeado) que falaremos. Segunda distinção: as construções a que fazemos referência são representações. As fotografias, as cenografias, as instalações – tal como as descrições inseridas numa obra literária – são representações. Temos em mente o mesmo tipo de prevenções quando falamos de arquitectura (vernácula ou erudita): por um lado, a arquitectura também é “*cosa mentale*”. Aliás, alguns projectos importantíssimos para a história da arquitectura jamais foram concretizados<sup>567</sup> – e, no entanto, a sua influência foi decisiva. Por outro lado, algumas das mais importantes questões relacionadas com arquitectura não ultrapassaram o domínio da descrição senão *a posteriori*, como sucedeu com a obra de Vitruvius, a que já fizemos referência. Mas as relações entre a arquitectura e a literatura (ou as outras artes) não são biunívocas, ou seja, não temos

---

<sup>565</sup> Houaiss, 2002, p. 382.

<sup>566</sup> Como sobejamente demonstrou Amos Rapoport, de cuja obra respigámos apenas uma frase lapidar de entre as muitas que dedicou a este assunto, “*La tradition populaire constitue (...) la majeure partie de l’environnement bâti.*” (1972, p. 3). À data em que este livro foi publicado, estimava-se que o número de edifícios projectados por arquitectos se cifrava nos cinco por cento do total das construções.

Há dois exemplos interessantes de homens de letras que se apaixonam por projectos arquitectónicos e que gostaríamos de chamar à colação: Curzio Malaparte parte do esboço inicial de Adalberto Libera para construir a sua casa em Capri (Cf. Muñoz, 1987, pp. 20-31, Boissière, 1998, pp. 118-127 e a recensão ao livro *Casa Malaparte-Capri* de Gianni Pettena na revista *Domus* n° 824, Março de 2000, p. 107) e Ludwig Wittgenstein projecta uma casa para a irmã. *Korrektur*, de Thomas Bernhard, constitui “*(...) una non troppo velata allusione a Wittgenstein (...)*” (cf. Celant, 2004, p. 62). Jacques, o protagonista de *Austerlitz*, de Winfried Georg Sebald, também se inspira na figura deste filósofo (*idem*).

<sup>567</sup> Muitas das obras da exposição “*Envisioning Architecture. Drawings from the Museum of Modern Art*” (New York), que também foi apresentada no Museu de Serralves com o título “*Visões e Utopias*”, reflectiam justamente essa situação. Note-se que um projecto arquitectónico que nunca passou do papel pode ter grande importância na história da arquitectura, como aconteceu com algumas obras de Étienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), Tony Garnier (1869-1948) e Le Corbusier. A primeira frase de Alvaro Siza. *Professione Poetica* (Nicolin, 1986, p. 7) é, justamente, “*La maggior parte dei miei progetti non sono mai stati realizzati.*”.

apenas escritores, escultores, pintores, *performers*, cineastas, fotógrafos, cenógrafos, fascinados pela arquitectura doméstica. O contrário também sucede. Os arquitectos, sobretudo quando concebem casas, concebem também micro-narrativas. Quando uma encomenda para uma moradia unifamiliar é entregue a um arquitecto, este opta, geralmente, por duas soluções<sup>568</sup> que o auxiliam a elaborar o programa da casa<sup>569</sup>. Há arquitectos que conversam com os clientes, que passam um dia inteiro com eles ou que lhes pedem que façam uma ‘redacção’. Outros arquitectos há que consideram que as casas que concebem ‘ensinarão’ os seus proprietários a viver. Em vez de mimetizar e adequar-se a um estilo e a um modo de vida, impõem uma ‘higiene de vida’. Mas, seja qual for a narrativa que prevaleça (a do arquitecto que se ‘impõe’ aos clientes, a dos clientes que ‘se contam’ ao arquitecto), à arquitectura doméstica subjaz, geralmente, uma intenção ética, progressista, idealista, utópica. “Esta é a vida que quero ter”, dizem uns; “Esta é a vida que deves(m) ter”, pensa outro(a). Por vezes, a idealização confronta-se (ou entra em conflito aberto) com a construção real<sup>570</sup>. Em “Lugar doce lar”<sup>571</sup>, Fernando Hipólito alude a estas tendências da seguinte forma: “*Nos mitos do século XX, as construções individuais adquirem um papel de destaque. Elas são pequenos condensadores que representam os espíritos de uma época, transportando consigo uma nova ficção ou fábula psico-social de promessas de um mundo novo, tecnicamente avançado.*” Por outro lado, os arquitectos, pelo menos os arquitectos modernos, escrevem<sup>572</sup>. Escrevem memórias descritivas, justificam as suas opções, discorrem sobre arquitectura. E têm atitudes poéticas, como sucedeu a Álvaro Siza Vieira, que conservou o grafito “Bonjour Tristesse”<sup>573</sup>, inscrito nos edifícios de habitação colectiva que edificou entre 1980 e 1984 em Berlim, e que

---

<sup>568</sup> Há, evidentemente, algum maniqueísmo nesta afirmação. Existem, na prática arquitectónica, meios termos, em que as soluções de compromisso prevalecem. Mas, mesmo nesses casos, há sempre uma mediação discursiva ‘ficcionalizante’.

<sup>569</sup> Está na moda dizer-se o “layout” da casa, ou seja, o “modo de distribuição de elementos num determinado espaço” (Houaiss, 2002, p. 2245). Embora isso implique a repetição parcial desta citação, consideramos interessante convocar para este passo as noções de programa e de “layout” segundo Georges Perce: “(...) *l’aménagement d’un cadre de vie résulte toujours de compromis parfois délicats entre les conceptions du maître d’oeuvre et les exigences souvent contradictoires de ses clients, [Henri Fleury] pourrait, avec ce décor prestigieux et au départ anonyme, donner une image directe et fidèle de son talent, illustrant exemplairement ses théories en matière d’architecture intérieure: remodelage de l’espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles.*” (Perce, 1978, pp. 133-134).

<sup>570</sup> Depois de traçar um modelo “à peine caricatural” das actividades quotidianas num apartamento moderno, Georges Perce faz o seguinte comentário: “(...) *personne ne vit exactement comme ça, bien sûr, mais c’est comme ça, et pas autrement, que les architectes et les urbanistes nous voient vivre ou veulent que nous vivions (...)*” (1974, p. 44).

<sup>571</sup> Hipólito, 2005, p. 186.

<sup>572</sup> Vitruvius também escreveu, evidentemente... Vem a propósito lembrar Le Corbusier “(...) *che, per gioco, nella sua propria carta di identità, si definisce homme de lettre.*” (Celant, p. 60).

Paulo Varela Gomes afirma que “*A maioria dos arquitectos escreve – nem que seja sob a forma de memórias descritivas – mas adota um tom metafórico e «poético» em geral desprovido de pertinência crítica (para mim bastante irritante na sua presunção).*” (2005). O tom iconoclasta da segunda parte desta afirmação, que não podíamos trincar sob pena de ininteligibilidade, poderá, *mutatis mutandis*, ser aplicado a quem, de arquitectura não conhecendo senão a vulgata, se atreve a discorrer (ainda que, sempre que possível, escudando-se nas *autoritas*) acerca das suas relações com a literatura. Todavia, quando se toma o partido de relacionar uma arte com outras, há riscos que se correm de forma inelutável: o de todas serem vistas ‘pela rama’, o de um especialista em cada um destes campos do saber considerar primária aquela abordagem. E, com efeito, trata-se de uma abordagem forçosamente diletante e necessariamente exterior. Resta-nos a consolação de pensar que Adolf Loos considerava que o arquitecto é um pedreiro que aprendeu latim...

<sup>573</sup> Álvaro Siza. *Professione Poetica* (Nicolin, 1986, pp. 154-160); Álvaro Siza, *Obras y Proyectos 1954-1992* (Santos, 1993, pp. 210-215); Álvaro Siza (Jodidio, 1999, pp. 68-69).



agora são conhecidos por esse nome, numa atitude semelhante à que levou Samuel Beckett a intitular a peça de teatro homónima *La Cantatrice Chauve*.

Voltemos, porém, à representação de arquitectura nas outras artes: talvez seja adequado terminar com a banda desenhada, arte tão mal-amada e, contudo, tão influente na estética do século XX. Um dos exemplos mais conhecidos é o da dupla François Schuiten (desenho) e Benoît Peeters (argumento), responsáveis pela série *Les Cités Obscures*, onde recriam universos literários como os de Italo Calvino ou de Jorge Luis Borges. No álbum *La Tour* (1982), o argumento inspira-se em Kafka e o desenho em Piranesi<sup>574</sup>.

Na série de banda desenhada *Astérix*, as representações urbanísticas e de arquitectura pública e privada pautam-se, por norma, pelo rigor (ressalvando-se, naturalmente, os anacronismos voluntários). Não obstante, na maqueta de Roma de *Les Lauriers de César* podem observar-se edifícios construídos em época posterior àquela em que os dois autores situam a acção da sua história<sup>575</sup>. O álbum *Le Domaine des Dieux* constitui uma “charge” à ocupação urbanística selvagem, à destruição da natureza para dar lugar aos simulacros que são os “parques naturais”<sup>576</sup>, às designações fantasiosas e sempre nobilitantes<sup>577</sup>, aos confortos prometidos mas não concretizados, às formas ludibriosas de promoção e venda de propriedades imobiliárias, aos arquitectos sem escrúpulos, aos conflitos laborais na construção, aos cidadãos que querem viver no campo, usufruindo, muito embora, do conforto da vida da cidade; e, finalmente, aos conflitos originados pela partilha de espaços comuns.

*Le Domaine des Dieux* é um excelente pretexto para efectuamos a passagem da casa entendida em termos genéricos para uma das suas manifestações: o edifício de habitação colectiva. O prédio tem vindo a ser, justa ou injustamente, considerado uma forma de habitar menos respeitável<sup>578</sup>. De alguma forma, sempre houve a tendência para considerar a moradia individual a forma de habitar mais agradável, mais condigna, mais prestigiante, representando o prédio o avesso de todos estes atributos. Leiamos, a esse respeito, a introdução de *Apartment Buildings*<sup>579</sup>:

“(…) entre las arquitecturas edificadas [desde los albores de siglo] el apartamento constituye la unidad de habitación más difícil, un recinto susceptible de convertirse en una

---

<sup>574</sup> Curiosamente, tendo sido convidados a projectar um pavilhão para a Exposição Universal de Hannover, representam-no, *a posteriori*, sob a forma de maqueta, no álbum *La Frontière Invisible*.

<sup>575</sup> Cf. Silva, 1999, pp. 116-121.

<sup>576</sup> A floresta será destruída para dar lugar a um parque natural!

<sup>577</sup> Jules César atribui-lhe o nome “Domaine des Dieux” para encorajar os clientes.

<sup>578</sup> A Torre de Babel (Génesis, 11) foi edificada pelos povos semitas para servir de ponto de referência, evitando a dispersão geográfica e política. Esta estratégia suscitou a ira de Deus por representar uma blasfémia humana (“E o Senhor disse: «Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiarem desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projectos.»”). Trata-se, pois, de um estigma anterior à construção de edifícios em altura propriamente ditos, e em que a construção em altura representa, por um lado, a utopia e, por outro lado, a ambição desmedida.

<sup>579</sup> Mostaedi, 1999, p. 10.

*cápsula despojada y sombría, donde una rígida compartimentación hace a menudo muy difícil la adecuación a las necesidades específicas de cada usuario y a su personal manera de echar raíces.*”

E, também, a conclusão de *Pour une Anthropologie de la Maison* de Amos Rapoport:

*“Que signifie alors «la maison» pour les Américains? Ils nourrissent un rêve: «home – ce simple mot peut faire fondre en larmes mes compatriotes»\*, et constructeurs et promoteurs ne bâtissent jamais de maisons, ils construisent des «homes». Le home de rêve est entouré d’arbres et d’herbe, qu’il soit à la campagne ou dans les faubourgs, et on doit en être propriétaire; pourtant les Américains y habitent rarement plus de 5 ans. Ce n’est pas un besoin réel mais un symbole.*

*Ce symbole implique une maison isolée, pour une famille, et non une série de maisons, et l’idéal du home est esthétique et non fonctionnel.*”<sup>580</sup>

Pois é precisamente a este modo de habitar marcado pela urbanidade, pela quantidade<sup>581</sup> e pelo sentimento da ausência de individualidade, esse modo de habitar tão frequentemente estigmatizado pelas narrativas de vida<sup>582</sup> da gente comum, pelos filósofos<sup>583</sup> e por alguns arquitectos<sup>584</sup>, que dedicaremos, doravante, a nossa atenção. Naturalmente, os textos narrativos

\* A citação é de John Steinbeck em «Fact and Fancy», San Francisco Examiner, 30 Março de 1967. Esta explicação surge em nota.

<sup>580</sup> Rapoport, 1972, p. 183. A parte inicial do excerto de Rapoport é corroborada por Robert Stern: “Estados Unidos es la nación que más orgullosa se siente de sus casas. La casa unifamiliar es la imagen más visible de la riqueza y la libertad nacionales. La típica casa norteamericana, aunque sea modesta, revela en sus convenciones arquitectónicas expresiones subliminales y evidentes de los temas – y incluso de los mitos – de la historia, las tradiciones y los sueños norteamericanos (...)” (1987, p. 90).

<sup>581</sup> Os prédios são, frequentemente, comparados a formigueiros, a colmeias [leia-se, em *Les Immeubles Walter* (Denis, 2004, p. 65)], o seguinte comentário acerca do proprietário: “Mort, il est toujours présent Porte Dauphine comme une abeille muette, une abeille laborieuse qui a bâti cette ruche immense où ne vivent plus qu’une vieille femme, un vieux chauffeur et quelques domestiques surveillés (...)”. Em *A Caverna*, “(...) a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, dispostas como placas de baterias ou de colmeias (...)” (Saramago, 2000, p. 278)] e a prisões [É ainda Saramago em *A Caverna* que convocamos: “Contudo, ainda tem Cipriano Algor dois recursos para escapar à prisão em que de súbito viu transformar-se o apartamento (...)” (2000, p. 307). Cf. também *Howards End* (Forster, 2000, p. 65): “Mrs Wilcox went in after due civilities, and Margaret watched the tall, lonely figure sweep up the hall to the lift. As the glass doors closed on it she had the sense of an imprisonment”. Convém, todavia, contextualizar este fragmento, pois, a nosso ver, as *Wickham Mansions* não são caracterizadas negativamente: Mrs Wilcox só pode viver em *Howards End*, nem que seja como fantasma.

O imperador Hadrien compara as cidades que fundou a colmeias “*Plotinopolis, Andrinople, Antinoé, Hadrianothères... J’ai multiplié le plus possible ces ruches de l’abeille humaine. (...) La ville: le cadre, la construction humaine, monotone si l’on veut, mais comme sont monotones les cellules de cire bourrées de miel, le lieu des contacts et des échanges (...) mes villes naissaient de rencontres : la mienne avec un coin de terre, celle de mes plans d’empereur avec les incidents de ma vie d’homme.*” (Yourcenar, 1974, p. 143. Repare-se na concepção de cidade como local “sociopète”). Confirmando, talvez, que do ponto de vista demiúrgico, a colmeia tem conotações positivas, Jean-Baptiste-André Godin faz dela o emblema do “Famillistère” de Guise.

<sup>582</sup> Leia-se, por exemplo, *L’Âme de la Maison* (Vigouroux, 1999).

<sup>583</sup> “*A Paris, il n’y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand’ville (...) Il manque aux différentes pièces d’un logis coïncé à l’étage un des principes fondamentaux pour distinguer et classer les valeurs d’intimité. Au manque des valeurs intimes de verticalité, il faut adjoindre le manque de cosmicité de la maison des grandes villes. Les maisons n’y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l’espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part. (...) Et la maison ne connaît plus les drames de l’univers*” (Bachelard, 1998, pp. 42-43). Note-se que Bachelard e Le Corbusier atribuíam ao mesmo vocábulo e ao mesmo conceito (“machine”) valores completamente antagónicos. Assim se confirma a afirmação de Amos Rapoport, segundo o qual num mesmo tempo e num mesmo lugar coexistem concepções de casa completamente diferentes.

<sup>584</sup> Vejamos como Raul Lino estigmatiza o prédio: “*Nem a americanização dos costumes, nem as tendências colectivas de novas organizações conseguiram ainda debelar o anseio natural e instintivo no Homem de possuir habitação própria para si ou para a sua família. Pode ser muito bela a vida em comunidade, útil ou conveniente o aquartelamento ou a habitação colectiva, quer seja à sombra da cruz ou da espada, quer à da foice e do martelo ou à de uma simples moeda de ouro; não serve este viver, porém, a todo o mundo (...)*” (Lino, 1992, p. 9). Esta ideia será reforçada, um pouco adiante, nestes termos: “*(...) cuidemos antes de facilitar a realização de um sonho que continua a ser muito humano (...) o sonho de uma moradia própria, independente, ajeitada à nossa feição e adereçada a nosso gosto; reduzido da nossa intimidade, último refúgio do indivíduo contra a investida de todas as aberrações do colectivismo. Que a*

reflectem, por norma, este estado de coisas<sup>585</sup>. Ora, é justamente a representação literária dessa forma de habitar tão vilipendiada<sup>586</sup> que estudaremos quase exclusivamente, começando por contextualizá-la do ponto de vista histórico.

Embora o auge da importância do prédio na criação artística se possa situar no século XIX, os edifícios de habitação colectiva surgiram muito antes e os seus problemas foram descritos e catalogados na Roma antiga. Efectivamente, a maioria dos habitantes das cidades alojava-se, não em *domus*, mas em *insulae*<sup>587</sup>, edifícios de quatro ou cinco andares (*contignationes*) construídos em adobe ou, posteriormente, em tijolo assente em estruturas de madeira.

No final da época imperial, havia, em Roma, 46000 *insulae* e apenas 1800 *domus*, o que significa que a esmagadora maioria dos seus habitantes residia em prédios. Em Ostia, local onde possivelmente terão nascido as *insulae*, este tipo de edificação está disseminado por todo o perímetro urbano, havendo também numerosos exemplos em Pompeios<sup>588</sup>. A vantagem deste tipo de construção consiste, como é óbvio, no facto de um menor dispêndio de terreno permitir uma maior capacidade de alojar pessoas.

Embora tenhamos de dedicar mais tempo e atenção às *insulae*, como é óbvio, retenhamos esta esclarecedora descrição da *domus*:

*“A arquitectura privada da classe possidente, essas domus que são mais «hotéis particulares» do que «lares», é uma das mais belas criações da arte grega e romana. A residência é antes de mais um largo espaço vazio que se adivinha assim que se penetra no coração do edificio, e por vezes apenas no seu limiar: uma fileira não de salas fechadas mas de espaços: pátio coberto, claustro, jardim com seus jogos de água; são mais os vazios do que os cheios. Do espaço, perspectivas: a «casa samnita», de Herculano, revela ao primeiro olhar a sua estrutura interna, e facilmente se respira no seu volume vazio. À volta desse vazio estão claramente dispostos pequenos quartos cuja pequenez surpreende (...)”<sup>589</sup>.*

Se cotejarmos esta descrição com as descrições de *insulae* (ou de prédios), não é de admirar que o prédio congregue contra si tantas críticas. Basta pensar que estamos em pleno domínio da distinção social: para se ter uma *domus* é necessário ser-se rico. Este estado de

---

*casa seja reino para uns, simples ninho para outros, palácio, baluarte, ou choupana – façamo-la verdadeiramente nossa, reflexo da nossa alma, moldura da vida que nos é destinada.”* (Lino, 1992, p. 119).

<sup>585</sup> Relembre-se, por exemplo, que o sr. Augusto e a dona Adélia, pais do protagonista de *A Escola do Paraíso*, “(...) sonham com uma moradia só para eles (...)” (Miguéis, 1995, pp. 354-355). Esse não é todavia, o *modus habitandi* ideal para Gabriel, para quem a mansarda da rua da Saudade constitui o paraíso e que tem, inclusivamente, uma “(...) visão uterina do prédio vizinho” (Miguéis, 1995, p. 208).

Jean Ricardou faz uma interessante análise de um texto de Claude Ollier, *Description Panoramique d'un Quartier moderne* (1967, pp. 95-111).

<sup>586</sup> Mas, como muito pertinentemente faz notar Arian Mostaedi, o prédio é “(...) testigo de la biografia de la mayor parte de los mortales en este final de siglo (...)” (1999, p. 10).

<sup>587</sup> Esta designação tanto pode referir-se a um prédio de habitação colectiva, como a uma “ilha” englobando várias habitações individuais com espaço exterior comum.

<sup>588</sup> Ver Alarcão, 1985 e Mackenzie; Pisa, 1950.

<sup>589</sup> *História da Vida Privada*, pp. 303-304 (texto de Paul Veyne).

coisas manteve-se durante muito tempo e ainda hoje subsiste, embora haja determinados núcleos urbanos, determinadas situações imobiliárias, determinados estilos de vida em que esta associação não é óbvia.

Mas, socorrendo-nos do artigo “Conceitos de desenvolvimento urbano no século XX”<sup>590</sup>, onde Nuno Portas faz uma síntese das críticas ao modelo urbanístico modernista que resultou da Carta de Atenas<sup>591</sup>, tentemos resumir as críticas que geralmente são assacadas aos edifícios de habitação colectiva: “dificuldades de relação social (...)”, “insegurança dos pais em relação às crianças”, “redução do espaço habitável em tipologias sem prolongamento directo para pátios ou quintais”, “anonimato decorrente de edifícios de grande dimensão que não permitiam adaptações ou a apropriação pelos seus moradores”, “perda do sentido de orientação e de identificação de espaços (...) que constituíam verdadeiros labirintos”. Se a estes problemas, que advêm de um modelo conceptual generoso, mas entretanto ultrapassado<sup>592</sup> (embora subsistam ‘bolhas’ de sucesso aqui e além), adicionarmos os problemas construtivos e os problemas cívicos levantados pela coexistência de muitos seres humanos, com formações muito díspares, num mesmo espaço, obteremos um modelo pouco pretendido pela generalidade das pessoas. Daí que Nuno Portas afirmasse em 1987: *“Para muitos habitantes moradores nos dormitórios modernos, a aspiração, confessada ou não, é agora a de mudar para outro sítio, com uma casa melhor e um ambiente social mais diversificado, sobretudo se não têm acesso ao automóvel e à residência secundária, como é o caso da maioria, nos países latinos.”*<sup>593</sup> Mais de duas décadas volvidas, e se exceptuarmos a questão do automóvel, esta asserção mantém a sua actualidade.

Voltemos, pois, à Roma Antiga para constatar a perenidade do espírito humano. Marco Vítruvio Polión (século I a.C.) – cuja obra é a mais antiga que chegou até nós, mas que não foi, de modo algum, o primeiro autor de tratados sobre arquitectura, antes compilou um saber que o antecede – afirma em *Los Diez Libros de Arquitectura*:

---

<sup>590</sup> Portas, 2005, p. 83.

<sup>591</sup> A Carta de Atenas é uma declaração de princípios dimanada do CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) de 1934. A sua redacção deve-se maioritariamente a Le Corbusier.

<sup>592</sup> Note-se que Charles Jencks situa o fim do modernismo em 1972, com a demolição do complexo habitacional Pruitt Igoe (cf. Rodrigues, 1992, p. 13). Pruitt Igoe (St Louis, Missouri, 1955) foi projectado por Minoru Yamasaki e tinha sido concebido na estrita obediência aos preceitos dos CIAM e de Le Corbusier. Um reactualização desta polémica está a ocorrer no Brasil. Perguntar-se-ão por que motivo não aludimos à ameaça de implosão do prédio Coutinho em Viana do Castelo, que tem ocupado a opinião pública nos últimos anos. Por uma razão muito simples: quase se poderia afirmar que se trata do problema inverso. Os habitantes/proprietários do prédio Coutinho querem mantê-lo. O prédio representa, para eles, uma situação privilegiada, que se cristaliza na paisagem de que usufruem. Neste caso, o prédio simboliza um estatuto social elevado. Em contrapartida, os prédios de habitação social, mesmo quando concebidos com generosidade (veja-se a “Cité Radieuse”, Pruitt Igoe ou até os bairros de S. Vitor e da Bouça ou a Quinta da Malagueira de Álvaro Siza Vieira), colidem, no imaginário colectivo, com a habitação ideal. É possível que não se trate apenas do confronto entre um modo de habitar colectivo e o ideal da casa individual, mas que também entre em linha de conta o espectro “custo controlado”, “loyer modéré”, sempre portador de conotações negativas.

<sup>593</sup> Portas, 2005, p. 83.

“(…) en una ciudad [Roma], pues, tan magnífica y de un inmenso número de ciudadanos, fue preciso hacer innumerables habitaciones; y no pudiendo el suelo de ella bastar á tanta muchedumbre, fue necesario recurrir á la multiplicación de altos con elevar los edificios. Así, construyendo pilares de piedra, y paredes de ladrillo cocido y cementicias, levantan las fabricas, y las enlazan con buen número de altos; resultando de ello la utilidad de haber muchos apartamentos y buena vista. Con este aumento de altos, según permite la elevación, y con varios salidizos, tiene todo el pueblo Romano cómodas y desembarazadas habitaciones.”<sup>594</sup>

Essa problemática discute-se, como se pode ver, desde essa época até aos nossos dias, havendo sempre adeptos da construção em altura como forma de disponibilizar terrenos. O argumento de, assim, se reservarem áreas para espaços verdes e equipamentos, ou, como se diz na gíria urbanística, ‘libertar o solo’, é muito esgrimido. Na prática, porém, constata-se frequentemente que, uma vez obtidas as autorizações para construir em altura e consignado o direito a determinadas capacidades construtivas, as vantagens até então consideradas como fundamentais deixam de ser invocadas e caem no rol do esquecimento.

Os imperadores romanos são obrigados a legislar sobre a ‘envolvente’ e a altura máxima desses prédios. Um dos fragmentos da “Lei das Doze Tábuas” (451-449 a.C.), primeira versão escrita do direito romano, estipula um *ambitus* mínimo de 2,5 pés entre cada casa para facilitar a circulação. Os imperadores Júlio César, Augusto e Trajano tentam limitar a cêrcea máxima. A espessura das paredes e a qualidade dos materiais são também matéria para legislação, mas, já então, estas especificações nem sempre eram respeitadas.

Por se tratar de um bom investimento, muitos senadores romanos eram proprietários de prédios. Os negócios relacionados com a cobrança de rendas eram tratados pelo *realtor*, mas, por vezes, o prédio era alugado por um locatário principal, o *coenacolaris*, o qual subalugava partes do prédio. Celebravam-se contratos de arrendamento (*locatio*), que protegiam os locatários do *dominus*. Estes edifícios não eram habitados apenas pelas classes de baixos rendimentos, visto que Cícero refere que o apartamento arrendado por Clodius a Marcus Caelius Rufus lhe custava dez mil sestércios por ano, numa época em que um trabalhador auferia anualmente cerca de mil sestércios<sup>595</sup>.

A narradora de “Le méchant homme” (Alice Rivaz), que habita num “(…) banal habitacle à usage locatif.”, descobre subitamente, graças ao contacto com ‘o Outro’ (representado por

---

<sup>594</sup> Vitruvio, 2001, p. 48.

<sup>595</sup> “Acerca de la Ley Agraria” II, 96 (1991, p. 260).

“(…) *une sorte de quintessence du mendiant de tous les pays et de toutes les époques*”<sup>596</sup>) que, no século XX, na Suíça, há determinados aspectos que são dados como adquiridos quando, de facto, não o são: “(…) *si l’on songe aux multiples conditions qui, dans notre société, doivent être remplies – et qui le sont – pour qu’un nom figure sur une porte, dans un bail à loyer, on serait en droit de s’étonner que tant d’individus y satisfassent.*”<sup>597</sup>

Para a posteridade ficaram registadas muitas queixas, que podemos cotejar não apenas com as notícias que, ainda hoje, surgem nos jornais, como ainda com obras literárias, designadamente com *A Casa da Morte Certa* ou *Pot-Bouille*<sup>598</sup>. Assim, estas casas eram mal concebidas e mal construídas, razão pela qual, em caso de incêndio ou de desmoronamento, havia muitos mortos a lamentar. Na III Sátira de Juvenal<sup>599</sup>, Umbricio, saturado de viver em Roma, retira-se para Cumas. Um dos motivos que alega é a insegurança que se vive nas casas romanas:

“*Nosotros vivimos en una ciudad sostenida en gran parte por puntales esmirriados, pues es así como el casero previene un hundimiento. Cuando ha tapado la rima de una grieta antigua, dice: «podéis dormir tranquilos.» ¡Y el derrumbre está encima!*”

“*Hay que vivir allí donde no haya incendios ni alarmas nocturnas. Ucalegonte ya pide agua, y traslada sus míseros enseres: el tercer piso debajo del tuyo humea, y tú sin enterarte, pues si el incendio se inicia en los bajos, el último en arder será el cuarto, que sólo el tejado resguarda de la lluvia, donde las tiernas palomas depositan sus huevos.*”<sup>600</sup>

Umbricio alude ainda aos elevados preços dos alugueres romanos: “*Tú, si logras prescindir de los juegos del Circo, tienes dispuesta en Sora, en Fabrateria o en Frusinone una casa cómoda al precio por el cual alquilas aquí por un año un tugurio.*”<sup>601</sup>

De forma caricatural, o Jules César de *Le Domaine des Dieux* apresenta como credencial do arquitecto Anglobtus o facto de este ter construído numerosas *insulae*, muitas das quais *ainda* não se tinham desmoronado.

Havia muitas diferenças qualitativas entre uma *domus* e um apartamento (*cenaculum*). Enquanto as residências individuais possuíam um átrio e as mais luxuosas eram, às vezes, dotadas de sistema de aquecimento e de saneamento, nos cubículos propriamente ditos nunca havia água corrente, cozinhava-se em fogareiros e aquecia-se o ambiente com braseiras. Além disso, o barulho propagava-se de um apartamento para outro com facilidade. Marcial, que

---

<sup>596</sup> 1993, p. 40.

<sup>597</sup> 1993, p. 38.

<sup>598</sup> Cumpre, no entanto, referir que a dona Adélia de *A Escola do Paraíso* só não morreu antes do parto de Gabriel porque uma vizinha, vendo o soalho manchado de sangue, deu o alerta (Miguéis, 1995, pp. 9-16).

<sup>599</sup> Juvenal, 1991, pp. 123-153.

<sup>600</sup> Juvenal, 1991, pp. 138-139.

<sup>601</sup> Juvenal, 1991, p. 140.

vivia no terceiro andar de uma *insula*, queixa-se também dos ruídos oriundos do exterior. O estratagema urdido por Asterix para expulsar os inquilinos instalados na *insula*, concebida por Jules César e pelo arquitecto Anglobtus, consiste em oferecer um apartamento, no “Domaine des Dieux”, a Assurancetourix. As canções do bardo gaulês põem os restantes inquilinos em debandada. Num registo diametralmente diferente, vemos dona Adélia, a mãe do protagonista de *A Escola do Paraíso*, comprar “(...) chinelos de trança para os pequenos (não fazem bulha para baixo).”<sup>602</sup>

O rés-do-chão das *insulae* era, frequentemente, constituído por lojas. O edifício era construído como um bloco com pátio interior. Ao contrário da *domus*, que se fechava sobre si mesma, as *insulae* abriam-se para o exterior através de janelas, inicialmente sem vidros, os quais só começam a ser aplicados numa fase posterior. Possuíam várias entradas, algumas das quais privativas, que davam acesso a apartamentos de maior gabarito. Os melhores apartamentos (*cenacula*) eram os que se situavam no primeiro andar, situação que se manterá até ao século XIX, quando a invenção do elevador vem subverter completamente a hierarquia até então vigente<sup>603</sup>, em que os quartos de criada e as arrecadações eram situados nos andares superiores.

A situação de Cruges, em *Os Maias*, é ainda tributária desse estado de coisas:

“- Tem bom ar esta vossa casa... Pois entra tu, meu rapaz, que eu vou andando por aqui para a minha toca. E quando quiseres, filho, lá me tens tu na rua do Carvalho. 52, terceiro andar. O prédio é meu, mas eu ocupo o terceiro andar. Comecei por habitar no primeiro, mas tenho ido trepando... A única coisa mesmo que eu tenho trepado, Carlos, é de andares...”<sup>604</sup>

Embora Proust não faça menção à questão do elevador, a situação de Cruges é, em vários pontos, análoga à do tio Adolphe em *Sodome et Gomorrhe*<sup>605</sup>. Ao vocábulo “toca” corresponde na obra proustiana o vocábulo “taudis”. O compositor substitui a palavra *casa* pela sua situação (‘rua do Carvalho, 52’), enquanto na *Recherche* todos chamam ao prédio onde o tio habita o “40 bis” (do “boulevard” Malesherbes). Além disso, ambos proporcionam aos “jeunes premiers” encontros com as mulheres cobiçadas (Maria Eduarda e Odette),

<sup>602</sup> Miguéis, 1995, p. 166.

<sup>603</sup> Segundo Richard Sennett (2002, p. 252), os primeiros elevadores datam de 1846.

Um exemplo absolutamente notável, “plus vrai que nature”, da inversão introduzida pelos elevadores na hierarquia social dos ocupantes de um prédio foi fornecido por Rem Koolhaas, que propôs a instalação de um elevador exterior na Torre São Vito, edifício construído numa zona central de S. Paulo nos anos oitenta, mas entretanto transformado em favela vertical. Esta proposta, que tinha em vista a reabilitação do edifício, foi liminarmente recusada pelos moradores do prédio, “(...) pressionados por grupos ligados ao tráfico de droga e à prostituição. São Vito tem uma hierarquia vertical de espaços que iria ser posta em causa com esta nova infraestrutura: o elevador igualizava as acessibilidades ficando todos muito mais próximos do espaço público, mas seria também o poder público que ficaria mais próximo daqueles que parecem preferir uma auto-exclusão social.” (Bandeira, 2005, p. 282).

<sup>604</sup> Queirós, s.d., p. 180. Teresa Martins Marques (*apud* Ribeiro, 1998, p. 54) afirma que “[a] saída da rua da Saudade equivale a uma expulsão do Paraíso, espaço que a memória preserva em mito que o texto diz pelo «encanto» (...)”, o que é corroborado pelo seguinte passo do texto migueisiano: “E o Paraíso vai ficando para trás, no cimo da Calçada empinada, cabo da memória para sempre dobrado e oculto.” (Miguéis, 1995, p. 60).

<sup>605</sup> V-3, 137.

alugando parte da casa. Há, todavia, algumas diferenças a assinalar: Cruges assume que só habita parte da casa, enquanto o tio Adolphe finge que ocupa a casa toda<sup>606</sup>; se a casa de Cruges se apresenta em mau estado, o tio Adolphe é escrupuloso na manutenção da casa.

Já em *A Cidade e as Serras*<sup>607</sup>, Zé Fernandes alude especificamente à correlação andar/situação social, recorrendo a uma “métaphore filée”:

“(…) insisti na fealdade e tristeza destes prédios, duros armazéns, cujos andares são prateleiras onde se apinha humanidade! E uma humanidade impiedosamente catalogada e arrumada! A mais vistosa e de luxo nas prateleiras baixas, bem envernizadas. A reles e de trabalho nos altos, nos desvãos, sobre pranchas de pinho nu, entre o pó e a traça...”

A visão de Gabriel, protagonista de *A Escola do Paraíso*, é diametralmente oposta. Para ele, a mansarda da rua da Saudade representa, em certa medida, o berço matricial<sup>608</sup>, sendo a sua proximidade com “o Céu” sinal de elevação:

“Agora vão deixar a mansarda onde ele nasceu, e a tristeza aperta-lhe a garganta, o pão faz-se num bolo intragável, a maçã custa-lhe a engolir. Há nesta casa – e não é só a altura, nem só a campainha da Aleluia – alguma coisa que os aproxima do Céu: por exemplo, a chaminé, onde costumavam pôr os sapatos para receber os presentes do Menino Jesus.”<sup>609</sup>

É forçoso referir que, embora a leitura da criança seja esta (e ela é de tal forma importante que, em *O Milagre Segundo Salomé*, Gabriel irá habitar nas imediações da Rua da Saudade), a leitura dos seus pais é diferente, visto que, no decurso da obra, vão mudar três vezes de casa<sup>610</sup>, balizando este percurso a ascensão social da família: “De casa para casa iam melhorando um pouco, alongando-se mais do quadro original, e a vida mudava com os novos horizontes. Ou eram eles, que mudavam, e os viam agora diferentes?”<sup>611</sup> O ponto de vista sobreelevado que as casas proporcionam permite-lhes serem observadores privilegiados, não apenas do *modus vivendi* da vizinhança, mas também dos acontecimentos políticos: “- Mãezinha, mãezinha! Venha cá ver! A bandeira republicana já está içada no Quartel do Carmo!

*Para alguma coisa haviam de servir as Vistas!*”<sup>612</sup>

<sup>606</sup> “Il (...) louait (...) une partie de la maison, n'ayant pour lui qu'un étage et les écuries. Malgré cela, sachant lui faire plaisir en vantant le bon entretien de la maison, on célébrait le confort du «petit hôtel» comme si mon oncle en avait été le seul occupant, et il laissait dire, sans opposer le démenti formel qu'il aurait dû.” (idem). Trata-se de um bom exemplo de função de revelação.

<sup>607</sup> Queirós, s. d.b, p. 41.

<sup>608</sup> Ribeiro, 1998, p. 52.

<sup>609</sup> Miguéis, 1995, pp. 60-61.

<sup>610</sup> Da segunda e da terceira vez mudam-se para segundos andares (cf, por exemplo, Miguéis, 1995, p. 247)

<sup>611</sup> Miguéis, 1995, p. 247.

<sup>612</sup> Miguéis, 1995, p. 332. A situação política observa-se tanto deste ponto de vista sobreelevado, que permite a visão que se passa no exterior, na cidade, como do ponto de vista inverso: “No segundo esquerdo era-se «almeidista»: o tribuno tinha tratado o sr. Augusto dumas gripes (...) Do outro lado o prédio ficou mudo: no rés-do-chão direito morava o capitão de infantaria, que «andava por fora» havia dias (...). No primeiro andar do sr. Sepulcra (mas ó criatura, quantas vezes lhe tenho eu dito que o nome dele é Sepúlveda!), aí,



Em *La Vie Mode d'Emploi*, a inversão do estatuto social dos andares devida à existência de elevador surge no início, com os habitantes mais vanguardistas a habitar os antigos aposentos do pessoal, que se ligam entre si de forma a obter compartimentos maiores. Mas, na mesma obra, alude-se à desconfiança com que estas novas formas de habitar são encaradas pelos moradores mais antigos do prédio.

Ultrapassada, pois, graças aos elevadores, a questão da dificuldade de acesso, os andares superiores passarão a ser valorizados, porque proporcionam vistas (já mencionadas no excerto de Vitruvio)<sup>613</sup>. Em *Les Immeubles Walter*<sup>614</sup>, o projecto arquitectónico é apresentado como tendo sido concebido de acordo com esta nova lógica, o mesmo sucedendo com as Whickam Mansions de *Howards End*<sup>615</sup>. Por outro lado, não têm os inconvenientes resultantes da lei da gravidade. Na obra *Méfiez-vous des Parachutistes*, Fouad Laroui encena um episódio típico de prédio, em que os sacos de lixo são atirados pela janela, vindo ‘aterrar’ no jardim<sup>616</sup>. Em *Pot-Bouille* encontramos várias cenas desse tipo, sendo a mais importante a que serve, emblematicamente, de conclusão à obra, quando Hippolyte encontra o vestido de Mme Duveyrier manchado de caldo azedo e invectiva as criadas lá de cima:

*“La bonde était levée, un flot de mots abominables dégorgeait du cloaque. Dans les temps de dégel, les murs y ruisselaient d’humidité, une pestilence montait de la petite cour obscure, toutes les décompositions cachées des étages semblaient fondre et s’exhaler par cet égout de la maison.”*<sup>617</sup>

---

reinava um silêncio justamente sepulcral. Em casa de Mariquitas, Marido & Filhos, ia a mudez da consternação. Ela devia ter medo de perder os «empenhos» e as «relações» da alta na Baixa.” (Miguéis, 1995, p. 334).

<sup>613</sup> Em “The apartment” (1960), de Billy Wilder, a promoção de C.C. Baxter (Jack Lemmon) vale-lhe uma ascensão meteórica do décimo nono para o vigésimo sétimo andar.

<sup>614</sup> “Dans *Les Immeubles Walter* on appelait studios les chambres de bonne; et c’était vrai qu’elles étaient grandes, aussi grandes qu’obscures parce que l’architecte en avait mis le plus grand nombre au rez-de-chaussée.” (Denis, 2004, p. 13).

<sup>615</sup> “The passenger lifts, the provisions lifts, the arrangement for coals (a great temptation for a dishonest porter) [...]”, nada escapa à curiosidade de Mrs. Munt (Forster, 2000, p. 68).

<sup>616</sup> “Les Bitumes avaient bien fait les choses. Un appartement m’attendait dans un immeuble du centre-ville habité uniquement par mes futurs collègues. Tout un building d’ingénieurs, quelle classe! Ce qui n’empêchait pas leurs bonnes de jeter les ordures par les fenêtres. Ceux qui habitaient au rez-de-chaussée recueillaient dans leur jardinet, sous forme de détritux divers, l’histoire quotidienne de leurs collègues d’en haut.” (Laroui, 1999, p. 19).

Em *De Quel Amour Blessé*, do mesmo autor, um pai ultrajado pela gravidez da filha atira pela janela todos os objectos que encontra, até que a polícia o prenda:

“Le soir venu, Jamal erre au milieu du fouillis.

- Tu vois, ce qui me choque, c’est de voir toutes mes affaires là sur le trottoir, bordel, n’importe quel pèlerin peut mater comme il veut et commenter ma vie.

- Il ramassa une boîte de préservatifs.

- Même la couleur de mes chaussettes, ils connaissent, à présent. La honte! Je n’ai plus qu’à quitter l’pays (sic). J’vais (sic) chez les Maliens. Du côté de Montreuil, on trouve des piaules pas cher.

- La nuit était tombée. Jamal soupira.

- À quoi ça se réduit, finalement, une vie... Quelques slips, de l’after-shave, un crayon et un CD de Madonna.” (Laroui, 1996, pp. 123-124). O lixo, os pedaços de vida expostos à devassa dos outros habitantes do prédio, ‘contam’ a história dos homens a quem pertenceram, numa variante da grelha de leitura da casa na ficção que poderia ser enunciada do seguinte modo:

“Mostra-me o teu lixo, dir-te-ei quem és”.

<sup>617</sup> Zola, 1999, p. 619.

Outro dos inconvenientes apontados aos prédios surge em *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. O protagonista afirma que a escada do apartamento do casal Swann é uma escada antiga, ao que o pai retorque dizendo que as casas em questão são todas iguais:

*“Il ajouta qu’il avait voulu louer l’une d’elles, mais qu’il y avait renoncé, ne les trouvant pas commodes et l’entrée pas assez claire; il le dit; mais (...) j’ écartai à tout jamais de moi (...) la pensée dissolvante que leur appartement était un appartement quelconque que nous aurions pu habiter.”*<sup>618</sup>

O que sobressai, neste texto de dominante descritiva, é a importância – que leva Marcel a faltar mais ou menos conscientemente à verdade – atribuída ao local onde Gilberte vive. Porém, o que mais nos interessa no excerto<sup>619</sup> é a questão da serialidade, a que Proust alude com a intenção de realçar o contraste entre o que o pai pouca e o que o filho engrandece. Esse é um dos maiores defeitos que se atribuem aos prédios: o facto de serem todos iguais. Por fora e por dentro. No fundo, esta é uma visão um pouco simplista da questão habitacional, no sentido em que as diferenças significativas que existem entre uma casa individual e um apartamento são da ordem do estilo de vida e do uso. Assim, se encararmos a necessidade de espaço exterior como premente, a balança pende para a casa; no entanto, se pusermos a tónica nas questões securitárias, o apartamento torna-se uma opção mais lógica. Se quisermos viver isolados escolhemos uma casa, se prezamos estar perto do centro o andar pode ser uma escolha melhor. Se a manutenção colocar demasiadas questões, é possível que uma fracção de um prédio de habitação colectiva seja mais atraente. Estas distinções são, obviamente, grosseiras, no sentido em que há moradias inseridas em condomínios fechados, há casas individuais no centro da cidade, há apartamentos em localizações extremamente inseguras, há quem encontre maior isolamento no cerne das massas anónimas e quem só o encontre no seio da natureza agreste... As escolhas são, frequentemente, determinadas por limitações que coarctam as aspirações de cada um, conveniências casuais ou circunstâncias que permitem um vasto leque de escolhas. Além disso, há cidadãos que fazem opções habitacionais orientadas pelas suas convicções políticas e outros há a quem esse tipo de considerandos não ocorre nunca. Se, para alguns, uma segunda residência pode ser uma ocupação de espaço injustificável<sup>620</sup>, para outros pode constituir uma necessidade insofismável, a afirmação de um

<sup>618</sup> II-1, 73-74.

<sup>619</sup> E nos leva a repetir, embora parcialmente, a citação.

<sup>620</sup> Em *Espèces d'Espaces*, Georges Perec troça desta 'necessidade' nos seguintes termos: *“D’une manière à peine plus transgressive, on peut penser à un partage reposant, non plus sur des rythmes cyrcadiens, mais sur des rythmes heptadiens: cela nous donnerait des appartements de sept pièces, respectivement appelées: le lundoir, le mardoir, le mercredoir, le jeudoir, le vendredoir, le samedoir et le dimancheoir. Ces deux dernières pièces, il faut le remarquer, existent déjà, abondamment commercialisées sous le nom de «résidences secondaires», ou «maisons de week-end». Il n’est pas plus stupide d’imaginer une pièce qui serait exclusivement destinée au lundi que de construire des villas qui ne servent que soixante jours par an.”* (1974, pp. 45-46).

estilo de vida, algo que sempre se teve e que, por conseguinte, nunca se questionou, uma questão de conforto; para uns, pode representar algo que se desejou e se obteve; para outros, ainda, pode ser uma aspiração pura e simplesmente inalcançável. Em todo o caso, a imagem que mais comumente é associada ao prédio é a que o pai do protagonista de *À la Recherche du Temps Perdu* contrapõe à visão idílica do filho. Mas, na verdade, só o exterior da casa é igual. O interior pode ser tão diferente quanto queiramos. Por isso, falamos de uma perspectiva *Kitsch*: deste ponto de vista, a predilecção por uma casa (nomeadamente, as chamadas moradias geminadas ou em banda) em detrimento de um apartamento pode resultar do facto de a casa dizer ou representar algo que o proprietário (ou aspirante a proprietário) considera mais prestigiante. Ressalvamos, obviamente, os casos em que o estilo de vida e os usos da casa exigem este tipo de tipologia. É exactamente análoga a forma como se encaram as casas antigas e a sua recuperação. É *Kitsch* encarar a casa antiga como mero signo de estatuto social e é grave que a sua recuperação acabe por ser uma demolição encapotada<sup>621</sup>.

Embora haja muitas diferenças entre o prédio e a casa – os proprietários de apartamentos referem-se-lhes amiúde como a sua casa, no sentido de *lar*, mas isso é natural –, ambas as tipologias convocam, indiferentemente, a curiosidade alheia<sup>622</sup>.

Em *A Cidade e as Serras*, num excerto que já convocámos para este texto, mas que nos interessa agora replicar, por pretendermos abordá-lo sob um prisma diferente, Zé Fernandes traça um quadro apocalíptico dos prédios parisienses, onde estabelece uma homologia entre o edifício de habitação colectiva e o grande armazém, entre o homem da cidade (produtor de bens de consumo) e a mercadoria, entre a visibilidade das pessoas e dos artigos de luxo e a invisibilidade da gente<sup>623</sup> e dos produtos de terceira classe:

*“E, mais para sondar o meu Príncipe do que por persuasão, insisti na fealdade e tristeza destes prédios, duros armazéns, cujos andares são prateleiras onde se apinha humanidade! E uma humanidade impiedosamente catalogada e arrumada! A mais vistosa e de luxo nas*

---

<sup>621</sup> Pedro Bandeira considera intervenções deste tipo perversas e classifica essas fachadas como “máscaras para a modernidade” (2005, p. 283).

<sup>622</sup> A observação não releva necessariamente da curiosidade, como sucede quando Gabriel, já adulto, observa as traseiras do prédio num momento em que estas se animam: “(...) foi até à janela-porta do terraço, abriu os batentes interiores de madeira, e ficou a olhar o xadrez das traseiras dos prédios: varandas e janelas de cozinhas onde apenas brilhava uma luz mortiça, que enegrecia mais a noite; roupas lavadas debatiam-se furiosamente na brisa, e ele adivinhava um estardalhaço de louças a serem lavadas. Tinham-se calado as vozes do tempo em que, sentado na cadeira «austriaca», ele se esforçava por ler Anatole com o dicionário ao lado. De noite havia guitarradas, fados, disputas, uma canção dolente da ria de Aveiro... Agora o silêncio dos pátios asfixiava, nem já os cães ladravam.” (“Trechos complementares ao romance «A Escola do Paraíso»”, Miguéis, 1995, pp. 425-426). Como se vê, o cenário observado espoleta os mecanismos da memória. Aliás, a observação do interior e do exterior da casa faz com que o protagonista encete uma viagem ao passado: “Sem se transformar, o décor recuou mais alguns anos.” (Miguéis, 1995, p. 426).

Já o caso de Mrs Munt, personagem de *Howards End*, releva efectivamente, da curiosidade: “In theory she despised [the flats in the ornate block opposite] - they took away that old-world look - they cut off the sun - flats house a flashy type of person. But, if the truth had been known, she found her visits to Wickham Place twice as amusing since Wickham Mansions had arisen, and would in a couple of days learn more about them than her nieces in a couple of months, or her nephew in a couple of years.” Mrs Munt “(...) was so interested in the flats that she watched every mutation with unwearying care.” (Forster, 2000, pp. 67-68).

<sup>623</sup> A escolha deste vocábulo surge por contaminação com um dos títulos mais conhecidos de José Rodrigues Miguéis e permite-nos evitar a repetição da palavra *pessoa*.

*prateleiras baixas, bem envernizadas. A reles e de trabalho nos altos, nos desvãos, sobre pranchas de pinho nu, entre o pó e a traça...*”<sup>624</sup>

A importância deste texto de dominante descritiva de forte pendor oratório (muito conveniente para fazer transparecer a função de revelação, secundada pela intenção delatária) é sublinhada pelo facto de ele ser objecto de uma retoma da “*métaphore filée*” que se transforma em comparação: “*(...) a gente vive acamada nos prédios como o paninho nas lojas (...)*”<sup>625</sup>.

Uma das primeiras manifestações literárias de voyeurismo relacionado com a casa pode ser encontrada numa obra a que já nos referimos: *Le Diable Boiteux* de Alain René Lesage. Assim, depois de libertado da sua garrafa, Asmodée cumpre a promessa feita ao estudante. Postam-se no cimo da torre de San-Salvador, de onde podem ver tudo o que se passa em Madrid. Vejamos como: “*(...) Je vais par mon pouvoir diabolique enlever / les toits des Maisons, & malgré / les ténèbres de la nuit, le dedans / va se découvrir à vos yeux. / A ces mots, il ne fit simplement / qu’étendre le bras droit, & aussitôt / tous les toits disparurent. Alors / l’Ecolier vit comme en plein midi l’intérieur des Maisons. (...)*”<sup>626</sup>.

A mesma perspectiva, mas apresentada de forma invertida, encontra-se em *O Mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís:

*“Todos aqueles que cresceram numa sociedade cheia de sinceridades vulgares e sem objectivos ilimitados, onde o crime e o vício pareciam emergir às vezes como cabeças de afogados (...) esqueceram a sua adolescência vertiginosa. Só recordam dela as delicadas passagens, os fatos de comunhão e os inocentes casos da vida de família. Mas, por exemplo, todos sabíamos que o pai de Roland matara a mãe de maneira astuciosa e que as fraulein eram prostitutas a domicílio e que, de repente, havia dramas rituais, como quando um amigo nosso abriu o ventre da mulher em trabalho de parto, porque estava bêbado, e ela lhe repugnava, e achava a paternidade uma indecência. Tudo acontecia e tudo se evolava sob aqueles telhados sólidos e reparados todos os anos por uma casta de operários completamente prescindíveis nas nossas vidas, excepto quando nos chovia em cima.”*<sup>627</sup>

O que, todavia, se constata é que a alusão de Agustina aos pequenos crimes entre familiares (que os telhados escondem) constitui uma mera preterição, visto que a descrição vem desvendar ao leitor os segredos sórdidos (que, aliás, todos os membros do mesmo círculo social conhecem, embora os recalquem sob recordações mais delicadas). Ressaltam, assim, o

---

<sup>624</sup> Queirós, s. d.b, p. 41.

<sup>625</sup> Queirós, s. d.b, p. 88.

<sup>626</sup> Lesage, 1999, p. 25.

<sup>627</sup> Bessa-Luís, 1980, pp. 257-258.

contraste violento entre a bonomia do lado visível (“fatos de comunhão”, “delicadas”, “inocentes”) e a crueldade escondida (pequenos e grandes crimes entre familiares, prostituição dissimulada de educação), a ironia difusa e a não assunção do afirmado (“todos sabíamos que...”). O sistema de castas surge, aqui, não pela situação que cada classe social ocupa nas zonas edificadas, mas pela destrinça entre os que têm telhados para reparar – e os que os têm de reparar.

Apesar das muitas semelhanças, o século XIX vem alterar um pouco a problemática do prédio de habitação colectiva. Se alguns aspectos se mantêm desde a Roma imperial até hoje, outros há em que importantes alterações se verificaram. Ao primeiro, a questão da inversão do andar nobre em virtude de uma invenção tecnológica, já aludimos. O segundo consiste no alastramento deste tipo de habitação a todas as urbes de tamanho razoável. E o terceiro está relacionado com o facto de o século XIX ser o século em que a imagem se dissemina fortemente e se torna acessível ao grande público<sup>628</sup>, gerando fenómenos de imitação que ampliam o fenómeno do consumo de massas. No que ao prédio diz respeito, surgem imagens em que, elidida a fachada, se desvenda ao público o seu interior.<sup>629</sup> Estas representações são, a vários níveis, dignas de análise e parecem inspirar os muitos romancistas que, de forma mais ou menos incipiente, utilizam o prédio como motor narrativo das suas obras. As análogas tridimensionais destas imagens – a maquete arquitectónica e a casa de bonecas – são fascinantes pelo efeito de escala, pela perícia de execução, pela dimensão lúdica<sup>630</sup>, pelo facto de funcionarem como ‘catecismo’ da vida nobre ou burguesa a que aspiravam os seus espectadores (como, outrora, os baixo-relevos das catedrais românicas haviam sido “bíblias de pedra”<sup>631</sup>, concebidas para benefício e elevação dos crentes analfabetos) ou, ainda, pelo sinal de distinção social e de bem-estar económico que conferiam aos seus proprietários.

A maquete mais antiga que se conhece, executada em terracota, foi encontrada no Egipto, no túmulo de Meket-Re. Reproduz à escala uma casa de dois compartimentos e presume-se que fizesse parte de um conjunto que representava toda a aldeia. Estas maquetas, concebidas para acompanhar os mortos nos seus túmulos, juntamente com outros objectos considerados importantes na passagem das almas para outro mundo, foram apelidadas “casas da alma”. Constituindo os exemplos de arquitectura não monumental mais recuados no tempo, não eram

---

<sup>628</sup> Cf. Hamon, 2001.

<sup>629</sup> Veja-se, por exemplo, a gravura de Edmond-Auguste Texier inserta em *L'Oeuvre du baron Haussmann*, Réau, 1954, p. 123 (originalmente publicada em *Tableau de Paris*, cujos dois volumes saem entre 1852 e 1853).

<sup>630</sup> Em *Las casas de la alma*, Jean-Jacques Wunenburger alude à “(...) potencia onírica del juguete, que reduce la inmensidad del mundo a la escala del que juega y le concede una visión sin precedentes. El juguete no es tan sólo un medio de distracción, sino un “médium” a través del cual explorar y dominar el mundo modificando las relaciones que se tienen en él hasta transformar el principio de realidad en principio de placer.” (Ramoneda, 1997, p. 7)

<sup>631</sup> Expressão de John Ruskin que Marcel Proust, com a sua tradução de *Les Pierres de Venise*, ajudou a vulgarizar em França.

consideradas “(...) imágenes o modelos, sino dobles o sustitutos de la arquitectura real” e “(...) siempre tenían una función mágica o sagrada”<sup>632</sup> Convém não confundir estas maquetas arquitectónicas com as maquetas de arquitecto (concebidas como instrumento de trabalho). Em todo o caso, julgamos que as afirmações de Josep Ramoneda se podem aplicar aos dois tipos de representação:

*“La maqueta tiene algo de quintaesencia formal, de intermediación entre el mundo de las ideas y el mundo de la realidad. La maqueta es el juguete del artista. Jugando con ellas el creador siente el placer de los dioses: ordena el mundo según su criterio y capricho, como si no existieran obstáculos.”*<sup>633</sup>

Estas afirmações, provindas de um arquitecto, parecem-nos poder ser transmudadas para o ofício do escritor quando ‘constrói’ casas.

As casas de bonecas propriamente ditas fornecem muitas indicações interessantes acerca do estilo de vida, gosto, hábitos e vestuário dos seus comanditários, bem como acerca do pessoal menor e das rotinas domésticas [são muito curiosas, a este nível, as casas de bonecas de Petronella Dunois (1676) e de Petronella Oortman (de 1686 a 1705), expostas no Rijksmuseum, em Amsterdão]. Quando se tratava de apenas um compartimento, como a cozinha, por exemplo, as miniaturas tinham uma função pedagógica, servindo de mini-salas de aulas de culinária e/ou economia doméstica. Outras tantas informações interessantes se podem inferir das maquetas.

A primeira casa de bonecas que se conhece foi executada para Albert V, duque da Bavária, entre 1550 e 1579, e constituía uma réplica da sua residência. Muito apreciadas pelas classes mais elevadas nos séculos XVII e XVIII, especialmente na Holanda, na Alemanha e em Inglaterra, é no século XIX que as casas de bonecas se vulgarizam e se tornam acessíveis à classe média. É de notar que, em Inglaterra, ao contrário do que sucedia noutros países, a casa de bonecas reproduzia também o exterior da casa.

Em *La Vie Mode d’Emploi*, romance(s) onde a miniatura desempenha um papel privilegiado, surge uma casa de bonecas no apartamento de Mme Moreau<sup>634</sup>. É quase decepcionante constatar que não se trata da miniatura de um prédio, mas de uma casa individual. Seja como for, alguns detalhes da casa de bonecas de Mme Moreau são de tal forma miniaturizantes que parecem agregar-se à questão da impossibilidade descritiva da écfrase, a que nos referimos no capítulo I. No cenário concebido pelo decorador Henry Fleury para Mme Moreau, a casa de bonecas funciona como objecto-semáforo, sinalizando uma

<sup>632</sup> Pedro Azara, “La Imágen de la arquitectura en el mundo antiguo (las casas del alma)” (in Ramoneda, 1997, p. 13).

<sup>633</sup> Prefácio.

<sup>634</sup> Perec, 1978, p. 135.

determinada condição social, e como objecto desencadeador de conversas no âmbito dos seus negócios.

Uma variante interessante surge em *Madeleine Féral*<sup>635</sup>, de Émile Zola, onde “une pendule de verre filé” é o objecto que espoleta o reconhecimento do quarto de hotel por parte de Madeleine. Esse reconhecimento é diferido, pelo facto de o objecto ter ficado escondido atrás de um saco<sup>636</sup>. Assim, a raridade do objecto e a circunstância de o primeiro casal de amantes (Madeleine e Jacques Berthier) se ter divertido a alterar as posições relativas das bonecas durante a primeira estada na estalagem do *Grand-Cerf*<sup>637</sup>, induzem o reconhecimento, para lá de qualquer dúvida:

*“Les châteaux de verre filé sont rares; elle [Madeleine] reconnaissait, d’ailleurs, les galeries légères, les fenêtres ouvertes par lesquelles on apercevait les chambres et les salons de l’intérieur. Elle se souvenait d’avoir longtemps ri avec Jacques des petites poupées qui habitaient ces pièces. Ils avaient même retiré le globe et s’étaient amusés à changer les poupées d’appartement. Il lui semblait que ces faits dataient de la veille, qu’elle revoyait la pendule après une absence de quelques heures. La bougie, placée à côté de cette verrerie frêle, pénétrait de ses rayons les minces colonnades, les salles étroites aux murailles transparentes, mettant une pointe de lumière dans chaque goutte de verre qui avait coulé, changeant en aiguilles de feu les rampes des balcons. On eût dit un palais féérique, un palais que des millions de lampions imperceptibles illuminaient de feux jaunes et verts. Et Madeleine regardait ce scintillement d’étoiles d’un air terrifié, comme si ce joujou fragile eût renfermé une arme terrible et menaçante.”*<sup>638</sup>

As miniaturas da casa da ex-mulher do narrador de *O Homem Suspenso*<sup>639</sup> são de natureza completamente diversa. Embora a descrição remeta para uma gramática decorativa de classe média abastada, com tendência para a acumulação e, aqui e além, com laivos marcadamente *Kitsch*<sup>640</sup>, o que sobressai dessa acumulação e, sobretudo, das miniaturas é que essas peças preenchem – segundo o narrador – um vazio existencial<sup>641</sup>.

---

<sup>635</sup> Zola, 1999.

<sup>636</sup> Zola, 1999, p. 254.

<sup>637</sup> Nome induzido pela teoria pseudo-científica perfilhada por Zola no romance.

<sup>638</sup> Zola, 1999, p. 255.

<sup>639</sup> Melo, 1996, pp. 87-98.

<sup>640</sup> “A casa resultara apenas como tesouro e esconderijo dos critérios de Carminho. Tudo o que existe sobreviveu graças à iniciativa, às contínuas diligências e ao sentido estético dela. Nada de facto ali lhe pertence. (...) Mesmo os móveis da casa só foram pensados e escolhidos por ela. E tudo o mais, de resto. As molduras com os retratos. As caixinhas abertas com as jóias (...) Os castiçais. As luvazinhas de veludo. Estas miniaturas de porcelana que são talvez a declaração dos seus desejos mais secretos. As colecções de várias outras miniaturas – que podem, quem sabe, significar uma resignação perante o facto de não poderem ter filhos. A profusão das bonecas. Os pequenos quadros expostos na parede do fundo, ao pé da cama. Os espelhos oblongos. As molduras de prata. Os peixes dourados. Com excepção dos livros, nada na verdade ali é dele, nada que tivesse sido pensado ou por si escolhido para a casa.” (Melo, 1996, pp. 98-99).

<sup>641</sup> Relembre-se o comentário de José Gil acerca do pânico do vazio que afecta o povo português (2005, p. 108).

No capítulo intitulado “La miniature”, Gaston Bachelard (referindo-se às descrições literárias ‘miniaturizantes’), observa: “*Ainsi le minuscule, porte étroite s’il en est, ouvre un monde. Le détail d’une chose peut être le signe d’un monde nouveau, d’un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur.*”

*La miniature est un des gîtes de la grandeur.*”<sup>642</sup> E assevera ainda: “*Et que (sic) repos dans un tel exercice de monde dominé!*”<sup>643</sup>

A gravura, a maquete e a casa de bonecas são ‘mecanismos’ visuais que simbolizam a apetência, emergente nesse século – e que, até à data, não cessou de crescer – pela imagem. Logo atrás desse fascínio pela imagem surge o interesse voyeurístico pela contemplação da vida alheia, que também parece ainda não ter atingido, no século XXI, o ponto de saturação<sup>644</sup>.

Assim sendo, o prédio ‘desnudado’ constitui um mecanismo análogo ao *panopticon*, ou seja, à semelhança de certa arquitectura prisional estamos perante um tipo construtivo que permite visualizar simultaneamente todas as células, sem que o observador, do seu posto de vigilância, seja visto<sup>645</sup>. No entanto, trata-se de um mecanismo pan-óptico modificado, no sentido em que no prédio não existe um posto de vigia de onde todas as células possam ser visíveis<sup>646</sup>. Contudo, nos dispositivos literários<sup>647</sup> concebidos por Lesage e Zola, o escritor, algumas personagens e o leitor são colocados na posição de vigilantes, que observam os

<sup>642</sup> Bachelard, 1998, p. 146.

<sup>643</sup> Bachelard, 1998, p. 151.

<sup>644</sup> Tendo sido intuído e vilipendiado por George Orwell em 1984 e por Aldous Huxley em *Brave New World*.

<sup>645</sup> Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês, escreveu a obra *Panopticon* ou *Inspection House*, na qual defendia as vantagens da construção de uma prisão circular com um compartimento de observação central. As suas teorias vieram a ser aplicadas na arquitectura prisional, mas as virtualidades desta ideia são de tal forma abrangentes que se revelaram úteis noutro tipo de edificações, nomeadamente fábricas, hospitais, hospícios e até escolas.

O diagrama do convento de Sainte-Marie-des-Bois, desenhado a partir de *Justine* do Marquis de Sade, “*rivalise avec un pur dispositif de contrôle comme le panoptique de Bentham*” (Vidler, 1995, pp. 300-301). O que não é de estranhar num autor que afirmava “*Je sais assez d’architecture et j’ai assez étudié toutes les beautés de cet art en Italie, où j’ai passé tout mon temps avec des gens de ce métier, pour décider si une idée est belle ou non.*” (D.-A.-F. de Sade, *Monsieur le 6, Lettres Inédites*, Georges Daumas (éd.), Paris, 1954, p. 220. *Apud* Vidler, 1995, p. 299) e que passou “*(...) plus de vingt-cinq ans dans les prisons et les hôpitaux de l’Ancien Régime, de la France révolutionnaire et de l’Empire*” (*idem*), o que fez dele “*(...) un expert pour tout ce qui concerne les conditions de vie et les problèmes d’administration dans ce genre de lieux.*” (*ibidem*). Estes conhecimentos reflectem-se na sua obra literária, visto que “*(...) la prison, où il écrit son oeuvre à partir de 1777, n’est pas simplement le lieu où il élabore la théorie du libertinage. Elle peut aussi servir de modèle à l’espace du libertinage, la liberté absolue n’étant possible que dans l’espace d’isolement total qu’offre une cellule où l’on vit à l’abri de tout et de tout le monde. Le libertin, pour agir comme s’il se trouvait au-dessus des lois sociales et morales, a besoin de la solitude totale, inviolable, que lui offrent les murs épais du cachot.*” (Vidler, 1995, p. 300). Não se pense, porém, que ausência de vigilância implica ausência de visionamento. Nas arquitecturas sadianas, nomeadamente em *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, estamos perante uma variante do pan-óptico, em que, em vez de a partir de um único ponto, todas as células serem vistas, todas as células tinham vista para um mesmo ponto. É esse também o princípio construtivo de muitos hospitais ou albergues para pobres em que de todas as alas se deveria poder visualizar a capela. De acordo com Vidler, na obra de Sade estamos perante um dispositivo teatral (Vidler, 1995, pp. 303-308) e uma escola de costumes (Vidler, 1995, p. 302).

Um dos teorizadores que mais estudou este princípio foi Michel Foucault, em especial com *Surveiller et Punir: naissance de la prison*. A noção de vigilância constante teve consequências interessantes a nível dos recursos humanos das empresas: é que o facto de alguém (um preso, um operário) saber que as suas actividades podem estar a ser visionadas por outrem (independentemente de o estarem a ser naquele momento preciso) induz mudanças de comportamento e aumento de produtividade, além de permitir um decréscimo no número de vigilantes. Trata-se, pois, de um conceito tão produtivo quanto polémico para a sociedade em geral (questões securitárias) e, até, para a blogosfera.

<sup>646</sup> Em *A Caverna*, de José Saramago, é minuciosamente descrito um edifício que congrega todas as necessidades humanas (nomeadamente a habitacional): “*(...) o Centro, como perfeito distribuidor de todos os bens materiais e espirituais que é (...) participa da natureza do divino (...)*” afirma o (então) indefectível defensor do Centro, Marçal Gacho, a Cipriano Algor (2000, p. 292). Trata-se de uma ‘nova catedral’, onde há larga cópia de simulacros (cf. p. 308). As células habitacionais são minúsculas, anónimas, absolutamente estanques à entrada de ar e de luz (cf. p. 339) mas sujeitas a um circuito de vigilância constante, tanto pan-óptico como pan-óptico (cf. pp. 280-281 e pp. 310-311).

<sup>647</sup> Para uma dilucidação do conceito de dispositivo, leia-se Philippe Ortel, “Dispositif, discours, valeurs: autour d’une «chose vue» de Victor Hugo” (Jouve; Pagès, 2005, pp. 13- 23).



ocupantes das células. E estes, nas duas obras a que nos referimos, são, de forma geral, tão disfuncionais como os ocupantes das prisões ou dos manicómios.

Obviamente que este tipo de dispositivo, quer arquitectónico, quer imagético ou pictórico, quer cinematográfico ou televisivo, levanta importantes questões éticas, designadamente aquelas que se relacionam com o voyeurismo e com a ausência de privacidade. E suscita reacções sociais de implicações certamente problemáticas, como a vertigem securitária que subjaz a fenómenos como os condomínios fechados, que favorecem o aparecimento de germes de segregação social (com os perigos que lhes são inerentes).

O facto de se encontrarem, numa breve rememoração das experiências artísticas a que fomos ‘expostos’ ultimamente, uma grande quantidade de manifestações relacionadas com a casa, em geral, e com o prédio, em particular, revela, no nosso entender, que, para além da afirmação sobejamente repetida de que habitar é próprio do homem (parafrazeando e amalgamando Bergson e Heidegger<sup>648</sup>), a experiência de habitar está, por variadas razões que podemos apenas tentar decifrar, no centro das atenções da arte moderna, pós-moderna – e da que se lhes seguirá. Se a alguns fenómenos artísticos subjazem razões que se prendem com a emergência de atitudes individualistas, outros, pelo contrário, prendem-se claramente com preocupações de ordem social e até com a ordem política mundial. A imagem do prédio esventrado é, hoje, uma das mais pregnantes imagens de tragédia e horror<sup>649</sup>: contraste entre o que era (o prédio, a casa), um mundo de certa forma vedado aos olhares exteriores, onde a célula familiar vive ou sobrevive num ambiente controlado que simboliza abrigo e protecção, e o que de repente é exposto, desvendado, mostrando, assim, a sua inesperada e chocante vulnerabilidade, lá onde o ser humano se sente mais ameaçado (sendo a pior ameaça, obviamente, aquela que atinge a sua integridade física).

Imagens similares às que mostram a destruição de Varsóvia, que veiculam de forma extraordinariamente eficaz o horror no final do filme “The Pianist”<sup>650</sup>, de Roman Polanski, surgem descritas em *L’Immeuble Taub*, livro publicado no quase imediato pós-guerra (1956, na primeira edição da Gallimard) por Jean Anglade. Atentemos no início da obra:

*“Les faces internes des murs [des ruines de la vieille Allemagne] affichaient encore des lambeaux de papiers peints à fleurs, roses ou bleus, avec des carrés plus vifs qui avaient*

---

<sup>648</sup> Dizia o primeiro que “*Le rire est le propre de l’homme*” e o segundo que “*Habiter est le trait fondamental de l’être*”.

<sup>649</sup> Durante séculos, a violação do espaço sagrado era quase inimaginável. Desde a promulgação do édito de Milão (313 d. C.) autorizando a liberdade de culto dos cristãos, o direito de asilo (do grego *asulon*, o que é inviolável) nos templos estendeu-se a todos os recintos religiosos, incluindo cemitérios e hospitais. Só em 1983 esta figura desapareceu do Direito Canónico. Embora actualmente se verifique que apenas as embaixadas podem, em determinadas circunstâncias, oferecer abrigo, a violação do espaço sagrado continua a ser sentida como mais atentatória do que a violação de um território não consagrado ao culto religioso. Por isso mesmo, o massacre de Oradour-sur-Glâne, perpetrado pela 3ª Companhia do regimento das SS do Führer em 10 de Junho de 1944 se revestiu de particular gravidade. Este massacre deu origem ao conto “Le fantôme de l’arc-en-ciel” de Didier Daeninckx (*in Main Courante*) e ao livro *Les Mots* (Vercors *et al.*).

<sup>650</sup> Filme de 2000, título português: “O Pianista”.

*naguère été recouverts d'une glace ou d'un tableau; et il était surprenant de voir suspendues en l'air, au soleil et à la pluie, ces défuntes intimités. On imaginait mal que des êtres humains eussent pu vivre là-haut, croître et se multiplier à ces altitudes.*"<sup>651</sup>

Um pouco adiante, esta impressão é reforçada por indícios ainda mais subtis: *“Les curieux se montraient du doigt les traces des dormeurs contre les murailles:*

*“Oh! Des hommes ont couché ici pendant des années! En voici la preuve!”*

*L'Immeuble de Mathilde* (Hassan Daoud) constitui, a nosso ver, uma narrativa alegórica onde a degradação crescente a que o prédio está sujeito, a partilha dos andares, as diferentes nacionalidades dos inquilinos, as suas fugas, as sucessivas ocupações por parte de refugiados e as zonas-tampão entre apartamentos simbolizam as vicissitudes a que o território do Líbano tem vindo a ser sujeito. Ainda assim, destacamos o seguinte excerto:

*“L'homme qui habitait au deuxième étage tomba sur le sol du rez-de-chaussée, quand il ouvrit une porte et fit un pas en direction du (sic) salon où il cherchait à s'abriter. Il tomba sur les gravats et, quand il revint à lui, il leva les yeux et dut constater que des pierres et des pans de murs étaient tombés de l'étage.*

*(...) Le lendemain, les passants s'arrêtaient et scrutaient longuement le deuxième étage. Ce qui en restait, c'étaient des pièces nues exposées aux regards. Sur l'anneau chromé près du lavabo, la serviette était encore suspendue, quelques ustensiles de cuisine éjectés par la porte béante jonchaient le sol de ce qui restait du couloir (...) Les passants, en regardant ce qui restait de l'appartement, donnaient l'impression d'y pénétrer en intrus, les regards indiscrets et fouineurs. La serviette suspendue évoquait une femme déambulant entre les pièces et les couloirs.*"<sup>652</sup>

A similitude desta descrição com a descrição de *L'Immeuble Taub* explica-se pelo facto de ambas retratarem cenários de guerra. Ambas reproduzem os comentários dos transeuntes, ambas elegem o detalhe ínfimo (neste caso, o toalheiro) para pôr em evidência o horror que a destruição da casa constitui. Este excerto adquire, quanto a nós, um interesse suplementar, pelo facto de a toalha evocar uma mulher deambulando dentro da casa, sujeita aos olhares “(...) indiscrets et fouineurs (...)” dos espectadores. Visto que se trata de um país onde às mulheres é imposto um recato que não é exigido aos homens, este toalheiro simboliza uma violação do espaço doméstico e da esfera mais íntima, o corpo. Mas não dos corpos em geral. Do corpo feminino, o que se torna, neste contexto, mais gravoso.

---

<sup>651</sup> Anglade, 2001, p. 10.

<sup>652</sup> Daoud, 1998, pp. 164-165.

Zola insere, no último capítulo de *La Curée*<sup>653</sup>, um episódio onde podemos observar os membros da Comissão de expropriações e de avaliação do “Hôtel de Ville” inspeccionando as demolições:

*“Aux deux côtés, des pans de murs, crevés par la pioche, restaient debout; de hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes, ouvraient en l’air leurs cages d’escaliers vides, leurs chambres béantes, suspendues, pareilles aux tiroirs brisés de quelque grand vilain meuble. Rien n’était plus lamentable que les papiers peints de ces chambres, des carrés jaunes ou bleus qui s’en allaient en lambeaux, indiquant, à une hauteur de cinq et six étages, jusque sous les toits, de pauvres petits cabinets, des trous étroits, où toute une existence d’homme avait peut-être tenu. Sur les murailles dénudées, les rubans des cheminées montaient côte à côte, avec des coudes brusques, d’un noir lugubre. Une girouette oubliée grinçait au bord d’une toiture, tandis que des gouttières à demi détachées pendaient, pareilles à des guenilles.”*<sup>654</sup>

Os membros da Comissão, entre os quais M. de Mareuil e Saccard, impecavelmente vestidos, acham o espectáculo divertido e curioso:

*“D’ailleurs, ça les intéressait beaucoup. Ils s’arrêtaient parfois en équilibre sur un plâtras roulé au fond d’une ornière, levaient le nez, s’appelaient pour se montrer un plancher béant, un tuyau de cheminée resté en l’air, une solive tombée sur un toit voisin. Ce coin de ville détruite, au sortir de la rue du Temple, leur semblait tout à fait drôle. C’est vraiment curieux, disait M. de Mareuil. Tenez, Saccard, regardez donc cette cuisine, là-haut; il y reste une vieille pêle pendue au-dessus du fourneau... Je la vois parfaitement.”*<sup>655</sup>

O trabalho de demolição é visto por estes senhores, *“avec leurs bottes bien cirées, leurs redingotes et leurs chapeaux de haute forme”*<sup>656</sup>, como um jogo. Os operários são *“des fainéants, des mange-tout, et entêtés avec cela, ne rêvant que la ruine des patrons.”*<sup>657</sup> Até ao momento em que um dos membros da comissão *“devint inquiet”*<sup>658</sup>.

*“La voilà, s’écria-t-il, je la reconnais!*

*- Quoi donc? demanda le médecin.*

*- Ma chambre, parbleu! C’est elle!*

<sup>653</sup> Romance de 1872 cujo tema central é a especulação imobiliária resultante do projecto urbanístico de transformação de Paris dirigido por Georges-Eugène Haussmann, “Préfet de la Seine” no período compreendido entre 1853 a 1870, ou seja, durante o “Second Empire”. Em *Au Bonheur des Dames* (1883), romance onde Zola dissecou os mecanismos do comércio moderno, Haussmann é travestido em “baron Hartmann, Directeur du Crédit Immobilier” (pp. 89-90), amante de Mme Desforges, a qual muito lucra com os seus conselhos e que lhe apresenta três amigos, entre os quais Octave Mouret (pp. 106-107). Mouret propõe a Hartmann uma sociedade no seu empreendimento comercial, que este apelida, já então, “une pareille cathédrale” (p. 111). Recorde-se que a expressão “novas catedrais (de consumo)”, para designar os centros comerciais, apenas surge em finais de Novecentos.

<sup>654</sup> Zola, 1999b, pp. 430-431.

<sup>655</sup> Zola, 1999b, pp. 431-432.

<sup>656</sup> Zola, 1999b, p. 431.

<sup>657</sup> Zola, 1999b, p. 433.

<sup>658</sup> *Idem.*

*C'était, au cinquième, une petite chambre qui devait anciennement donner sur une cour. Une muraille ouverte la montrait toute nue, déjà entamée d'un côté, avec son papier à grands ramages jaunes, dont une large déchirure tremblait au vent. On voyait encore le creux d'une armoire, à gauche, tapissé de papier bleu. Et il y avait, à côté, le trou d'un pôle, où se trouvait un bout de tuyau. L'émotion prenait l'ancien ouvrier.*"<sup>659</sup>

O narrador do primeiro e segundo excertos insere na descrição<sup>660</sup> comentários ao cenário desolador (“Rien n'était plus lamentable que...”, “(...) où toute une existence d'homme avait peut-être tenu.”), recorre a combinações de nomes e adjetivos (“bâtisses éventrées”, “entrailles blafardes”, “cages d'escalier vides”, “chambres béantes”, “suspendues”, “pauvres petits cabinets”, “trous étroits”, “murailles dénudées”, “coudes brusques”, “noir lugubre”, “gouttières à demi détachées”), a um simples adjetivo (“lamentable”), a um nome (“lambeaux”) ou a um verbo (“grinçait”) que, no seu conjunto, veiculam uma ideia de caos presente e de miséria passada. Enquanto imagem actualizada pela focalização do narrador e das personagens, temos uma destruição iniciada por um instrumento (“pioche”), que vai do geral – a estrutura arquitectónica (“hautes bâtisses éventrées”) – ao particular (o brinquedo de criança abandonado), do continente ao conteúdo, do prédio (que alberga todos os habitantes) ao mais pequeno objecto pertencente ao menor dos habitantes (a “girouette”). Essa destruição permite ‘abrir’ o prédio e perscrutar o seu interior. O que o narrador descreve é pobre, escuro, lúgubre. Tudo parece pender, cair, inclinar-se (“suspendues”, “en lambeaux”, “des gouttières à demi détachées pendaient”, “une solive tombée”, “vieille pôle suspendue”), os ângulos são estranhos (“un tuyau de cheminée resté en l'air”, “des coudes brusques”, “les cages d'escalier vides [ouvertes en l'air]”). Mas esta descrição não veicula apenas o horror da destruição presente: a possibilidade de visualizar, de modo realista, o interior dos prédios permite avaliar o horror passado, ou seja, as condições de vida das pessoas que neles habitaram. Ou, obviamente, das pessoas que vivem em prédios similares, não demolidos.

Zola estabelece uma analogia entre um ser vivo e os prédios (“éventrées”, “entrailles”), uma animização que encontraremos também em *Pot-Bouille*. A congregação de vários termos significando, no seu conjunto, *prédio* (sendo “bâtisse” a palavra que rege “cages d'escalier” e “chambres”) com “[les] tiroirs brisés de quelque grand vilain meuble” parece destacar a questão das células habitacionais do prédio de habitação colectiva encaradas como lugares minúsculos, sufocantes, para se viver. O *immeuble* torna-se

<sup>659</sup> Zola, 1999b, p. 434.

<sup>660</sup> Os fragmentos descritivos são ‘confirmados’ por observações em discurso directo, designadamente a chamada de atenção da autoria de M. de Mareuil (Zola, 1999b, p. 432). Trata-se, pois, de um episódio “de dominante descritiva”.

simples *meuble*, a destruição revela a verdadeira natureza destas habitações: são gavetas onde seres humanos vivem. Bachelard tem uma opinião similar acerca dos andares e apartamentos<sup>661</sup>, aos quais faltam ainda dois lugares essenciais: a cave e o sótão, repositórios e metáforas do imaginário. Mas este excerto não opera apenas uma analogia entre o prédio e o corpo<sup>662</sup>. A psique humana surge através da passagem aos móveis. É também Bachelard quem chama a atenção para esta homologia: “*L’armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fonds sont de véritables organes de la vie psychologique secrète.*”<sup>663</sup> Assim, de uma forma menos poética mas com uma intenção semelhante, Zola destaca um dos membros da comissão – a qual, até este passo, funcionou como um todo corporativo que olhava para aquele aparato com o distanciamento de quem nada a tem a ver com o assunto, de quem nele vê um espectáculo “drôle” – e, bruscamente, mostra-o num estádio de vida anterior, revelando-lhe menos o corpo do que a vida interior.

A descrição do quarto do industrial retoma, sem comentários, vários pontos dos dois excertos anteriores: o andar elevado em que se situa, a destruição já iniciada, o papel de parede amarelo, já rasgado, um fogão, um tubo. Mas, o que até então era alvo de uma curiosidade vaga, completamente desprovida de emoção, adquire subitamente uma tonalidade diferente, uma vez que para uma daquelas personagens todos estes elementos assinalam uma vivência individual: “*Vous voyez bien l’armoire; c’est là que j’ai économisé trois cents francs, sou à sou. Et le trou du pôle, je me rappelle encore le jour où je l’ai creusé.*”<sup>664</sup> Para o industrial, já não se trata do cenário “où toute une existence d’homme avait peut-être tenu”, mas daqueloutro onde ele próprio efectivamente viveu. Deixa de haver distância, passa a haver identificação e reconhecimento. O quarto do industrial de *La Curée* demonstra, além disso, que, tal como Mircea Eliade afirma em *O Sagrado e o Profano*<sup>665</sup>, o homem profano mantém resquícios de um comportamento “cripto-religioso”, visto que, para esta personagem, o quarto é um lugar privilegiado (sagrado) do seu universo privado.

O leitor, que talvez tivesse ficado comovido com o brinquedo de criança abandonado, sente que algo mudou. À simples função informativa juntam-se a função delatária e a função de revelação – já incipientes na matéria descritiva –, agora

---

<sup>661</sup> Bachelard, 1998, pp. 42-43. A opinião de Gilbert Durand, de que transcrevemos apenas um excerto, é similar: “*A casa, para a fantasia, nunca é muralha, fachada ou pináculo, muito menos arranha-céus, é sim morada, e só para a estética arquitectural é que se perverte em alinhamento de paredes e torre de Babel.*” (1980, p. 169).

<sup>662</sup> Analogia assinalada por Vitruvio em *Los Diez Libros de Arquitectura*: “*Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporcion y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron tambien en la construccion de los edificios una exacta commensuracion de cada una de sus partes con el todo*” (2001, pp. 58-59). A descrição do corpo humano por Vitruvio está na origem dos famosos desenhos de Leonardo da Vinci e de Sebastiano Serlio.

<sup>663</sup> Bachelard, 1998, p. 83.

<sup>664</sup> Zola, 1999b, p. 434.

<sup>665</sup> Eliade, 1999, p. 38.

confirmadas (num efeito de reforço) pela personagem e pelos seus comentários, onde perpassa uma experiência pessoal.

Em *Pot-Bouille*, Zola recorre a ‘ingredientes’ semelhantes (conquanto se trate de uma cena de interior), para mostrar a dor e desamparo de Duveyrier quando Clarisse o abandona:

*“Mais la chambre était également nue, de cette nudité laide et glacée du plâtre, dont on a arraché les teintures. A la place du lit, les ferrures du baldaquin enlevées laissaient des trous béants; et, une des fenêtres étant restée entrouverte, l’air de la rue avait mis là une humidité et une fadeur de place publique.*

*- Mon Dieu! mon Dieu! bégaya Duveyrier, pouvant enfin pleurer, détendu par la vue de l’endroit où le frottement des matelas avait éraflé le papier peint.”*<sup>666</sup>

Embora os sinais exteriores sejam os mesmos (trata-se, igualmente, de vestígios de uma vida que já ali não está), o objectivo e os efeitos são diametralmente opostos. Daí que, embora o espaço descrito seja interior, as sensações olfactivas, simbolizando a amoralidade do lugar, provenham do exterior. Os vestígios não apontam no sentido de uma vivência ‘não marcada’, mas sim de actividades ‘debochadas’. E a evocação do nome de Deus por Duveyrier, neste contexto<sup>667</sup>, surge como uma heresia e uma profanação.

Ainda que esta descrição ponha em evidência as marcas da ausência, há dois objectos abandonados: “[Trublot] venait d’apercevoir sur la cheminée un faux col sale et un cigare détérioré.”<sup>668</sup> O colarinho sujo está ali como símbolo de traição. O charuto, que Trublot aproveita, mostra a compulsão do jovem para mulheres que, de alguma forma, representam um patamar inferior ao que seria de esperar num jovem da sua condição social. Trublot aproveita o charuto estragado e fuma-o sentado no chão, tal como passa todo o seu tempo livre nas ‘áreas de serviço’ das casas burguesas. Olhando-o, o conselheiro tem consciência da sua desgraça: “Duveyrier se retourna, étonné de cette voix qui sortait du plancher; et, quand il l’aperçut fumant tout ce qu’il restait de Clarisse, soufflant de gros nuages de fumée, où il croyait voir passer les vingt-cinq millions de francs de meubles, il eut un geste de colère (...)”<sup>669</sup>. Todo o investimento (monetário e afectivo, aqui iguados) se esvai no fumo do charuto de Trublot.

---

<sup>666</sup> Zola, 1999, p. 311.

<sup>667</sup> O mesmo sucede quando o juiz se insurge contra o abandono de um feto humano, episódio em que, à maneira de Flaubert – por exemplo a sedução de Mme Bovary por Adolphe durante os “Comices Agricoles” – a montagem é operada sem conectores, por justaposições sucessivas.

<sup>668</sup> Zola, 1999, p. 312.

<sup>669</sup> Zola, 1999, p. 314.

Em *La Vie Mode d'Emploi*, Valène atribui aos interesses imobiliários a responsabilidade pela destruição do prédio. Perec, por intermédio de uma personagem fulcral da sua obra, traça um panorama histórico que já havia mobilizado, além de Zola, Victor Hugo (nomeadamente no seu artigo de 1832, “Guerre aux Démolisseurs”, publicado na *Revue des Deux Mondes*). Valène interroga-se:

*“Qui, en face d’un immeuble parisien, n’a jamais pensé qu’il était indestructible? Une bombe, un incendie, un tremblement de terre peuvent certes l’abattre, mais sinon? (...)”*<sup>670</sup>.

Atentemos na destruição do prédio da “rue” Simon-Crubellier, por duas vezes antevista por Valène<sup>671</sup>:

*“Les démolisseurs viendront et leurs masses feront éclater les crépis et les carrelages, défonceront les cloisons, tordront les ferrures, disloqueront les poutres et les chevrons, arracheront les moellons et les pierres: images grotesques d’un immeuble jeté à bas, ramené à ses matières premières dont des ferrailleurs à gros gants viendront se disputer les tas: le plomb des tuyauteries, le marbre des cheminées, le bois des charpentes et des parquets, des portes et des plynthes, le cuivre et le laiton des poignées et des robinets, les grands miroirs et l’or de leurs cadres, les pierres d’évier, les baignoires, le fer forgé des rampes d’escalier...”*<sup>672</sup>

Georges Perec ‘demole’ textualmente o prédio, reduzindo-o à sua expressão mais simples: os materiais com que ele é construído. É, de todas as descrições de demolições que aqui agrupámos, a mais neutral. No entanto, esta descrição interliga-se com os textos que temos vindo a apresentar, embora de forma mais incisiva: “(...) *images grotesques d’un immeuble jeté à bas (...)*” Além disso, atendendo a que *La Vie Mode d'Emploi* é a representação de um prédio cuja imagem se constrói, lenta e laboriosamente, na mente do leitor, a sua prometida destruição faz com que a representação textual se transforme num museu imaginário. Assim, *La Vie Mode d'Emploi* conta-nos – entre muitas outras coisas – a vida e morte de um prédio, que vemos nascer<sup>673</sup> e que vemos ser reduzido a pó. Daí, pois, que Valène o considere “*un mausolée grotesque (...)*”<sup>674</sup>.

A questão imobiliária também está presente em *Howards End*. Na sequência do comentário a *La Vie Mode d'Emploi*, vejamos como um dos seus aspectos<sup>675</sup> é aflorado na

---

<sup>670</sup> Perec, 1978, p. 171. Este excerto será contextualizado e esmiuçado no capítulo dedicado a *La Vie Mode d'Emploi*.

<sup>671</sup> Não aludiremos à outra neste capítulo, por se tratar de uma destruição onírica cujo hipotexto é “The Fall of the house of Usher”, de Edgar Allan Poe.

<sup>672</sup> Perec, 1978, pp. 171-172.

<sup>673</sup> Perec, 1978, pp. 570-571.

<sup>674</sup> Perec, 1978, p. 168.

<sup>675</sup> O aspecto relativo ao bloco de apartamentos.

obra de E.M. Forster. Um primeiro comentário, bastante breve, é feito a propósito de Wickam Place: *“These [flats], too, would be swept away in time, and another promontory would arise upon their site, as humanity piled itself higher and higher on the precious soil of London.”*<sup>676</sup>

Leonard Bast reside num bloco de apartamentos de construção barata. Na sua rua, há prédios em construção e ainda se vêem velhas casas a serem demolidas, para dar lugar a mais prédios:

*“It was the kind of scene that may be observed all over London, whatever the locality – bricks and mortar rising and falling with the restlessness of the water in a fountain, as the city receives more and more men upon her soil. Camelia Road would soon stand out like a fortress, and command, for a little, an extensive view. Only for a little. Plans were out for the erection of flats in Magnolia Road also. And again a few years, and all the flats in either road might be pulled down, and new buildings, of a vastness at present unimaginable, might arise where they had fallen.”*<sup>677</sup>

Também a imagem do prédio carbonizado se pode materializar na literatura, produzindo efeitos interessantes, como sucede em *A Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis: *“Os bombeiros regam o entulho, que fumega devagar no fundo da imensa carcaça enegrecida do prédio. Pelas janelas sem caixilhos, de molduras carbonizadas, avista-se o interior: paredes fuliginosas, restos de pintura e forros de papel, alvéolos de vigas desfeitas, chaminés, o céu... É triste e confrange. Ali morou gente, houve vidas, que o fogo surpreendeu no sono. No oco do prédio ainda pairam risos, brados de alegria, correrias de criança nas escadas...”*<sup>678</sup>

É muito curiosa a semelhança deste texto com os textos de Jean Anglade e de Émile Zola acima compulsados. Encontramos o mesmo tipo de elementos descritivos, a mesma alusão à vida das crianças, mas a destruição tem outra causa: um incêndio<sup>679</sup>. Com efeito, um tal dispositivo visual parece bastante propício à criação de efeitos de terror: o fogo é um dos medos que mais aflige o homem, seja onde for que se declare, mas, quando surge em locais onde os seres humanos, por definição, se concentram, esse efeito toma maiores proporções. Trata-se de um *topos* que antecede em muito as imagens terríveis do 11 de Setembro. Em termos de dispositivo narrativo, o prédio em chamas contém

---

<sup>676</sup> Forster, 2000, p. 23. Em *Reviver o Passado em Brideshead*, Marchmain House vai ser demolida para dar lugar a um bloco de apartamentos (Waugh, 2002, p. 242).

<sup>677</sup> Forster, 2000, p. 59.

<sup>678</sup> Miguéis, 1995, p. 216.

<sup>679</sup> “De noite, às voltas na cama, [Gabriel] imagina o incendiário furtivo a regar de petróleo as escadas do prédio, por ordem do patrão, que queria cobrar o seguro.” (Miguéis, 1995, pp. 216-217).



virtualidades interessantes, podendo contar várias histórias ao mesmo tempo (cada célula habitacional pode corresponder a uma micro-narrativa) e definir uma trajectória ascensional para o fogo, que implica o fechamento de andares e o consequente confinamento a um espaço vital mínimo, com a salvação *in extremis*. Por vezes, é através deste tipo de narrativas que se manifestam preocupações sociais, como as questões relacionadas com a qualidade da construção, a bondade (ou não) dos cálculos de engenharia e a responsabilidade dos empreiteiros e dos autarcas. Esse é um dos aspectos do argumento do filme de John Guillermin e Irwin Allen, “The Towering Inferno”<sup>680</sup>, em que os promotores do edifício de 130 andares desrespeitam as especificações do arquitecto Doug Roberts (Paul Newman), levando ao colapso do prédio no dia da sua inauguração. O arquitecto alia-se ao chefe dos bombeiros Michael O’Hallorhan (Steve McQueen) para salvar o maior número de pessoas possível. Já no rescaldo do 11 de Setembro, em que os bombeiros que acudiram ao World Trade Center (re-)emergiram como heróis e vítimas de um dos acontecimentos porventura mais traumáticos para o imaginário colectivo dos últimos tempos, pelo menos a nível simbólico, surgiu o filme “Ladder 49”<sup>681</sup>.

Esse processo anti-natura, mas naturalizado pela sua presença cada vez maior no imaginário contemporâneo, desencadeou uma nova reflexão<sup>682</sup> sobre o medo, o terror, a fragilidade da vida humana face às contingências do tempo, da guerra e do terrorismo, que se cristaliza em imagens artísticas assaz definidoras do nosso tempo.

Noutras experiências estéticas, resultantes de um individualismo a que talvez a necessidade de fuga ao mundo exterior não seja totalmente alheia, como o quarto de dormir que se desvenda, lemos a existência de um ser humano através do seu quadro (quarto) de vida. A solidão, como a relação, vivem-se entre quatro paredes que guardam, de uma forma ou de outra, testemunho dessas vivências<sup>683</sup>. Por que razão chocam essas imagens? Em primeiro lugar, porque foram feitas para chocar. Porque implicam que o seu autor faça um *streak-tease* voluntariamente expurgado de *glamour* e porque incutem no espectador a noção de que está a praticar um acto de voyeurismo. Num ambiente sobre o qual o espectador não exerce total controlo, o que faz com que mostre uma repugnância que talvez não sinta. Finalmente, porque é uma experiência de vanguarda artística que, de algum modo, teria de ser feita, para ‘dilatarse’ os limites da arte. Mas, também, porque chocam na sua verdade crua. Chocam, porque vemos nelas o que (também) fazemos,

---

<sup>680</sup> Filme de 1974, título português: “A Torre do Inferno”.

<sup>681</sup> Filme de 2004, título português: “Brigada 49”.

<sup>682</sup> Pós II Guerra Mundial.

<sup>683</sup> Esta constatação constitui uma das mais importantes temáticas de *Madeleine Féral*, de Émile Zola.

embora não o queiramos admitir. Preferimos branquear a nossa existência. De alguma forma, quase todos nós preferimos a atitude das damas proustianas, preferimos (e deleitamo-nos com) esse “*résumé fictif de leur vie domestique que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités les jours de cérémonie (...)*”<sup>684</sup>.

Consideremos, também, o interesse crescente pelas casas abandonadas, agora ocupadas, não por “squatters” ou por “okupas”, mas por artistas plásticos que assim criam galerias com inegáveis virtualidades plásticas, estéticas e filosóficas a baixo custo<sup>685</sup>. Além de constituírem um pretexto, provavelmente aliciante para os visitantes: o de verem o interior de casas abandonadas que talvez gostassem de visitar, mas aonde nunca se aventurariam sem um enquadramento que justificasse a intrusão (fazem-no, porque vão assistir a uma “performance” artística) e conferisse segurança. A instalação poético-plástica do Sindicato da Poesia “DiZei Beckett in the House”<sup>686</sup> foi disto exemplo, no sentido em que cada fragmento de texto era dito num compartimento de um edifício devoluto, que os espectadores percorriam<sup>687</sup>. Esta estratégia é enquadrada numa estratégia topológica mais abrangente, que fazia com que cada espectáculo desta formação se realizasse em diferentes espaços urbanos, propositadamente escolhidos de forma a desvendar ângulos diferentes, inusitados, da cidade, que assim era dada a conhecer. Embora, neste caso, os espectadores visitassem a casa da freguesia da Senhora-a-Branca, este local também fazia parte de um percurso maior dentro da cidade, círculo dentro do círculo.

Antes de nos dedicarmos à análise destes mecanismos nas três obras literárias que constituem o nosso *corpus*, vejamos que efeitos se podem obter noutras manifestações artísticas que recorrem às potencialidades narrativas abertas por esta construção/representação omnipresente na vida moderna: o prédio<sup>688</sup>.

À primeira vista, o Projecto “Highrise of Homes”, de James Wines<sup>689</sup>, descrito pelo autor como “*«a vertical community» to «accommodate people’s conflicting desires to*

---

<sup>684</sup> I, 2, 98.

<sup>685</sup> O criador teatral Miguel Moreira e a designer Sofia Pimentão “(...) *abrir[am] a sua casa e transform[aram-na] num espaço de apresentação de obras na área do cinema, teatro e performance, promovendo ainda o debate (...)*”. Cristina Margato, a autora do texto, afirma que se trata de uma afirmação ideológica. “*Porque Land, com «sede» no 2º andar da Rua Nova do Carvalho (...), revela e deixa entrar o mundo. É o oposto, portanto, do condomínio fechado, tema inerente à primeira peça em estreia – O Alcoólico e o Político, de Paulo Castro (...)*” (in *Expresso Cartaz*, 10/6/2006, p. 40).

<sup>686</sup> Braga, Espaço Cultural Velha-a-Branca, dias 25, 26 e 27 de Julho de 2004.

<sup>687</sup> É muito interessante este excerto do programa: “*Ao propiciar-se esta experiência no espaço cultural Velha-a-Branca, a convite do BragaTempo, podemos, em paralelo, percorrer a velha casa quase esquecida da vida que nela pulsou, corpo e voz em viagem por um espaço libertado da ausência, casa agora habitada por esta voz que elogia a solidão como companhia fiel da condição humana sobre a qual tanto escreveu. Fizemos desta casa a nossa casa e a casa das palavras de Beckett.*”

<sup>688</sup> Curiosamente, *andar* diz-se em inglês (U.S.) *story* ou (U.K.) *storey*.

<sup>689</sup> In *Envisioning Architecture. Drawings from the Museum of Modern Art*, the Museum of Modern Art, New York, 2002 [Exposição itinerante, apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto) de 19 de Setembro a 31 de Dezembro de 2003], pp. 22-221.

*enjoy the cultural advantages of an urban center, without sacrificing the private home identity and garden space associated with suburbia»*”, exhibe muitas semelhanças com a gravura de Texier e com a fotografia de Doisneau a que adiante nos referiremos. Trata-se de um projecto arquitectónico híbrido, de carácter visionário (por algum motivo surge no âmbito da exposição *Envisioning Architecture* do MOMA), mas de interessantíssimas implicações teóricas, pois alia a estrutura exterior do prédio à construção de uma moradia com jardim dentro de cada fracção, cada uma das quais com o seu próprio projecto individual, concebido por cada proprietário, de acordo com o seu gosto, necessidades, possibilidades económicas, representações. Na verdade, é um projecto concebido para ser executado, embora tal nunca tenha acontecido. Se o fosse, levantaria certamente problemas técnicos de difícil resolução.

O fascínio exercido pelo Edifício Mitre, edificado entre 1959 e 1964 em Barcelona (projecto do Arquitecto Barba Corsini), deve-se ao carácter rigorosamente serial dos 298 apartamentos, o que faz com que as fotografias que dele são publicadas quase ignorem o seu aspecto exterior, privilegiando a fotografia do maior número possível de células, de forma a evidenciar a multiplicidade de apropriações que cada habitante operou sobre uma mesma planta. Cada apartamento constitui uma narrativa individual, podendo inferir-se, a partir da simples observação destes cenários de onde a presença humana física está ausente, os gostos, as tendências ideológicas, os passatempos e as ocupações do(s) seu(s) habitante(s).

O trabalho da escultora Rachel Whiteread tem, ao longo do tempo, reflectido o seu interesse pelos objectos, pelo mobiliário e pela casa como metáforas do ser humano. O seu *modus operandi* consiste em aplicar gesso a objectos ou a espaços arquitecturais. Com as obras “Closet” (1988), “Shallow Breath” (1988), “Yellow Leaf” (1989) e “Ether” (1990), o trabalho incidiu sobre peças de mobiliário (respectivamente um armário, uma cama e uma mesa de cozinha). A obra “Ghost” (1990) (com a qual afirmou pretender “mumificar o ar de um quarto”) foi a primeira de uma série de experiências em que a escultura constitui o avesso do espaço arquitectónico, suscitando, assim, no espectador uma reflexão acerca da sua essência e dos seus usos.

Vários dos seus trabalhos patenteiam a sua preocupação pela forma como os prédios construídos no pós-guerra são ‘vivenciados’ pelos seus habitantes: “Demolished” (1996) documenta a implosão, nos anos noventa, de alguns desses edifícios. A escultora critica o facto de os prédios que os vieram substituir não trazerem uma mais-valia qualitativa, sendo *pastiches* anacrónicos de casas vitorianas ou jorgianas.

As duas esculturas pertencentes à colecção permanente do Museu Guggenheim de Bilbao e designadas “Untitled (Apartment)” e “Untitled (Basement)”, ambas de 2001, são caracterizadas desta forma no guia do museu:

*“(…) l’intérêt de l’artiste pour les thèmes domestiques investit son oeuvre d’une certaine dimension psychologique. Ses créations (...) abordent l’esthétique et les aspects socio-économiques de l’architecture de l’après-guerre. Créées à partir d’un immeuble londonien d’abord utilisé comme synagogue, puis comme entrepôt textile et finalement comme atelier et lieu de résidence de l’artiste, les sculptures permettent au spectateur de contempler la reconstruction de l’Europe d’après-guerre dans un style architectural dépourvu de toute afféterie. Ces oeuvres sont l’évidence de l’espace dont elles proviennent tout en témoignant de son absence. La logique architecturale s’y inverse: l’intérieur se transforme en extérieur et l’espace devient une forme solide.”*

Em “House” (1993), Rachel Whiteread usou uma casa vitoriana como molde. Esta escultura efêmera, que foi demolida após alguns meses de exibição, suscitou-lhe *a posteriori* um lamento acerca da intrusão que o processo de moldagem e a consequente exposição pública constituíra para os dois habitantes da casa, os Gale (pai e filha). Essa reflexão da escultora prova, sem margem para dúvidas, que a temática da casa *latu sensu* (objectos, mobiliário, arquitectura, usos, habitantes) está no ar do tempo, contém virtualidades ficcionais interessantes, mas causa inquietação a artistas e pensadores de todas as áreas.

A fotografia manipulada de Robert Doisneau intitulada “Les locataires” (1962) funciona como uma reedição, utilizando técnicas diferentes, da famosa gravura do *Tableau de Paris* de Edmond-Auguste Texier, a que aludíamos no início deste capítulo, com o interesse suplementar de retratar pessoas ‘reais’. Este tipo de representação tem o interesse de permitir aliar dois tipos de percepção que não podem ocorrer em simultâneo, mas, quando muito, em actos sucessivos, ou seja: ver o exterior e o interior.

Nos trabalhos da série “SuperVisions”<sup>690</sup>, o fotógrafo Andreas Gellefer sobrepõe inúmeras fotografias de casas, que trata digitalmente de forma a obter uma imagem que dá, à primeira vista, a impressão de ser tirada de um ponto elevado. Da observação dessas imagens parecem sobressair os diferentes ‘tempos’ de uma casa, as suas texturas e vestígios (apesar de os espaços se apresentarem praticamente vazios) e, finalmente, as vivências. A observação de casas – a partir da realidade ou graças à mediação privilegiada que o objecto artístico opera, levando o espectador a reflectir – gera, iniludivelmente, ficções. Projectamo-nos nessas casas, habitamo-las durante o lapso de tempo em que as observamos. Por vezes, rejeitamo-las,

---

<sup>690</sup> Presentes na exposição “Metamorfoses do Real”, Mosteiro de Tibães, Braga, Encontros da Imagem, Setembro-Outubro 2004.

repelimo-las, bem como às vivências que nelas pressentimos. Pensamos no que elas significam para o artista, para nós, para os espectadores que as observam e para o crítico de arte, cujos textos eventualmente lemos. Meditamos na vida efémera do ser humano e em como as casas são os seus vestígios, um dos traços que persiste mesmo após o desaparecimento físico. E dos mais importantes, pois, se nos inventários de partilhas, até meados do século XX, ainda figurava a roupa de vestir como bem transmissível – e, como tal, susceptível de ser usado pelos herdeiros: os “sapatos de defunto” constituem um vestígio metafórico, inscrito na linguagem, dessa aceitação –, hoje considera-se por norma, salvo exceções patrimoniais ou sentimentais dignas de nota, que o vestuário ou o calçado não serão reutilizados. Mas as casas, essas, constituem bens transmissíveis com grande carga simbólica e/ou patrimonial. Talvez alguns espectadores extraiam, da observação dessas imagens, ilações relativamente à inanidade de certas preocupações de acumulação material; outros questionar-se-ão acerca das inutilidades que acumulamos e das implicações ambientais que o excesso de objectos, aparentemente exigidos pela vida moderna, pode acarretar. De “SuperVisions”, tal como o título atribuído pelo fotógrafo a este conjunto de imagens sugere, fica, ainda, outra das pistas de reflexão da arte contemporânea acerca da casa e do prédio: a restrição da privacidade e a vigilância e fiscalização a que somos sujeitos pela sociedade.

No filme “Rear Window”<sup>691</sup>, Alfred Hitchcock formula, através de uma personagem secundária (Stella, a enfermeira que cuida do jornalista interpretado por James Stewart), os perigos éticos mas também o fascínio que a observação voyeurística da vida das personagens que vivem defronte suscita. Stella (Thelma Ritter) e Lisa (Grace Kelly) começam por criticar o passatempo de L. B. Jefferies, mas acabam por aderir com (quase) volúpia à observação do que se passa no prédio em geral – embora se interessem, particularmente, pelo apartamento onde o assassinio foi perpetrado. O facto de a indiscrição do jornalista permitir deslindar um assassinio que, de outra forma, ficaria impune, e de quase ter evitado que “Lonely Heart” se suicidasse, justifica, de algum modo, na economia narrativa que o filme constitui, a observação, que, inclusivamente, faz ‘prolongar’ o olho humano pelos binóculos e pelas lentes (objectos que, aqui, não constituem a parafernália tipicamente voyeurística, antes se devem à circunstância de Jefferies ser fotógrafo).

Em “Playtime”<sup>692</sup>, de Jacques Tati, as “casas de vidro” a que Zola aludia a respeito do romance naturalista adquirem um significado literal<sup>693</sup>. Monsieur Hulot encontra um antigo

---

<sup>691</sup> Filme de 1954, título português: “A Janela Indiscreta”.

<sup>692</sup> Filme de 1967, título português: “Vida Moderna”.

camarada de armas que o convida, muito orgulhoso, para visitar a sua nova casa. O amigo de M. Hulot habita num prédio moderníssimo cuja fachada, completamente transparente, permite ao espectador ver tudo o que se passa dentro de cada alvéolo habitacional. Como sucede com o cunhado da personagem interpretada por Tati em “Mon Oncle”, o proprietário da casa procede a um “*résumé de [sa] vie domestique*”<sup>694</sup>. Mal a visita se vai embora, a vida doméstica abandona o seu carácter de encenação para ‘visita ver’. Os ócios familiares resumem-se à televisão, e isso sucede em todas as células familiares. Além disso, a indumentária, o mobiliário e as atitudes dos actores/figurantes são perfeitamente uniformizados. Dir-se-ia que só o facto de beber álcool às escondidas e de passear o cão resgata e humaniza o burocrata, que, à noite, fora de casa, finalmente comunica com o Senhor Hulot. A impressão que resulta desta cena de “Playtime” não é, como poderia à primeira vista parecer, de amargura, antes de uma leve melancolia a que não é alheia a coreografia quase balética executada pelos diversos inquilinos de cada uma das células, absolutamente transparentes, do prédio iluminado na rua escura. Uma recente campanha publicitária ao Whisky Chivas Regal<sup>695</sup> recria o modo de funcionamento deste dispositivo, mostrando doze células de um prédio que se adivinha maior. Em todas, excepto em duas, se vêem pessoas sós, lendo, trabalhando, telefonando. As duas células centrais, iluminadas, coloridas, mostram pessoas dançando. O *slogan* publicitário é “*Todos os dias deviam ser 6ª feira. VIVA A VIDA*”.

A atitude de Jacques Tati relativamente à modernidade arquitectónica não se manifesta apenas no que ao prédio diz respeito. Com efeito, em “Playtime”, o arquitecto e a arquitectura moderna são claramente ridicularizados. No clube nocturno, por exemplo, a má qualidade do desenho arquitectónico fica patente nas luzes de entrada, nas cadeiras que danificam as roupas dos empregados e marcam a pele das mulheres de costas desnudas e os casacos dos fatos dos homens; no passa-pratos mal dimensionado, nas cintas decorativas do bar que não deixam o “bartender” ver os clientes e não deixam estes ver as garrafas; na coluna mal posicionada, nos tamboretos do bar pouco estáveis. A lógica de derrisão tatiiana rapidamente se impõe: graças ao colapso de uma estrutura anexa ao palco provocada por Tati e aproveitada pelo americano explosivo e desregrado<sup>696</sup>, cria-se um espaço de caos ordenado, de poesia e de apropriação genuína do espaço. A entrada do clube dentro do “night-club” – uma espécie de “mise en

---

<sup>693</sup> No texto “Ecloração de uma arte” (*Crónicas de Bustos Domecq, Obras em Colaboração I*, 2002, pp. 319-321), Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares ridicularizam a obra de Verdussen nos seguintes termos: “*O edifício é de vidro, um aspecto que a partir das casas vizinhas facilita a observação de forma decisiva.*”

<sup>694</sup> A expressão, que ousamos repetir, é utilizada por Proust para, muito docemente, criticar as donas de casa que ‘recebem’ em *À la Recherche du Temps Perdu*.

<sup>695</sup> Publicada na revista “Única” do *Expresso* do dia 11 de Dezembro de 2004.

<sup>696</sup> No sentido em que não aceita as regras que lhe são impostas pela sociedade, mas de uma forma mais assumida e descomplexada do que a personagem interpretada por Tati “lui-même”.

abyrne” invertida e restrita – é condicionada a um “santo e senha”, que consiste, precisamente, na exibição da marca das cadeiras. Já no que diz respeito aos escritórios, não se nos afigura totalmente justa a crítica tatiana aos “open spaces”, visto que estes funcionam num paradoxal modo fechado e fomentam a ausência de comunicação. E, em “Mon oncle”, ridícula não é a casa, intrinsecamente, mas o uso que dela se faz. A concepção de casa como lugar de ostentação e não de fruição é primorosamente retratada no repuxo, que apenas é ligado quando há visitas.

Quer em “Mon oncle”, quer em “Playtime”, defende-se implicitamente uma genuinidade da vida francesa tradicional. Assim, entre a casa do tio e a casa do cunhado estabelece-se um diálogo de contrastes, em que a primeira, qual David, ganha claramente à segunda (Golias rico, funcional, bem colocado). De igual modo, em “Playtime”, Paris é uma cidade-bilhete-postal dominada pela silhueta da Torre Eiffel, onde tudo está escrito em inglês, desde as indicações para abrir a porta da casa do antigo camarada de armas que Tati visita, até à palavra... cheese. O que desde logo define a singularidade da turista americana, Barbara, é o facto de ela se abstrair do grupo de turistas, buscando a autenticidade de um Paris que parece ter deixado de existir, mas que, ao longo do filme (tal como sucede em “Mon oncle”), vai surgindo dos subterrâneos a que a vida moderna o parece confinar.

Nas artes performativas também encontramos exemplos interessantes: é o caso do balé “L’appartement” (2000), coreografado por Mats Ek e estreado pelo Ballet da Ópera Nacional de Paris (difundido pelo canal franco-alemão *Arte* no dia 30 de Setembro de 2004). Neste caso, o coreógrafo, depois de ter trabalhado (muitas vezes subvertendo) grandes balés clássicos, como “Gisela”, “Bela Adormecida”, “O Lago dos Cisnes” e “Carmen”, cria algo completamente novo a partir de onze cenas que decorrem num cenário muito pouco clássico. Neste, vê-se o interior de um apartamento, nomeadamente um quarto de banho e uma cozinha; os objectos cénicos são igualmente triviais, como, por exemplo, um bidé, um fogão a gás, aspiradores. Neste trabalho, como no de Tracey Emin, parece haver uma vontade de chocar o espectador, cujo horizonte de expectativas dá a sensação de ser mais informado (e enformado) por uma estética do sublime do que por cenas que roçam a escatologia. Nesse sentido, as duas acepções do vocábulo *escatológico* parecem coincidir, visto que a reacção do espectador comum, que nestes dois casos se parece querer provocar<sup>697</sup>, consiste em associar a visão dos dejectos da vida humana, normalmente escondidos, à ideia de que “É o fim do mundo”...

---

<sup>697</sup> Lembremos que estas manifestações sempre existiram, constituindo um dos pontos fortes da questão das vanguardas. Serão absorvidas, como o urinol de Marcel Duchamp, cuja reprodução se pode ver nos quiosques dos jornais. Os “Salons des refusés” dos nossos dias têm um sucesso de escândalo cada vez mais breve...

No campo literário, dir-se-ia que este tipo de dispositivos constitui também uma tentação, na medida em que acabam por funcionar como uma máquina de produção de histórias<sup>698</sup>, um mecanismo que espoleta a imaginação e induz a criatividade, podendo ‘gerar’ os melhores e os piores resultados<sup>699</sup>.

É possível que o primeiro escritor a utilizar o prédio como observatório social tenha sido Honoré de Balzac, no capítulo I de *La Fille aux Yeux d’Or*. Contudo, se Balzac intuiu as possibilidades pan-ópticas e proxémicas do prédio, não retirou consequências diegéticas da sua intuição. Segundo Henri Mitterand<sup>700</sup>, Zola terá concebido as traves-mestras do ciclo do *Rougon-Macquart* em 1868, tendo em mente a *Comédie Humaine* e, em particular, o prólogo a *La Fille aux Yeux d’Or*. Mas Mitterand restringe a influência desta obra de Balzac à questão da repartição da “(...) *société parisienne en «cinq mondes»*”<sup>701</sup>.

Tal como Lesage e Zola numa fase posterior, Balzac detém uma visão muito negativa da sociedade em geral<sup>702</sup> e de Paris em particular, dos seus falsos deuses (“l’or”) e dos seus costumes (“le plaisir”). Repare-se que às intenções programáticas de Balzac na *Comédie Humaine* e de Zola nos *Rougon-Macquart* se vem juntar a expressão de Lesage: “(...) *je / me contente de leur [à mes Lecteurs] offrir en petit / un tableau des moeurs du siècle.*” Se Balzac e Zola acreditam piamente no método científico, Lesage recorre à mitologia para explicar o que os três fazem, e que consiste em observar o que os rodeia e explicá-lo aos seus leitores, com a secreta esperança de mudar o mundo.

Nestes três escritores a redenção parece ser raramente alcançável, emergindo da sátira social (que se torna quase chocante para o público) uma atitude profundamente moralizante. Os três autores parecem partilhar um comum desprezo pelo abismo que se cava entre as públicas virtudes e os vícios privados que se propõem denunciar, tendo em vista uma moralização da sociedade. Nesse aspecto, os três escritores recorrem a mecanismos retóricos que apresentam, curiosamente, algumas similitudes com os sermões eclesiásticos. Na obra de Lesage, a possibilidade de um tal mecanismo está mais ligada à existência de um adjuvante mágico, Asmodeu. Em Balzac, já se nota que não há necessidade de explicar a visão pan-óptica, que decorre da omnisciência do narrador. O recurso ao prédio é mais da ordem da proxémia – “*Montez donc un étage et allez à l’entresol; ou descendez du grenier et restez au*

<sup>698</sup> Georges Perec refere-se à sua obra nestes termos: “(...)VME, version entièrement programmée de l’invention narrative (...)” Hartje; Magné; Neefs, 1993, p. 11. Ver também pp. 33-34.

<sup>699</sup> O mesmo se poderia afirmar do binómio literatura-utopia, que gerou importantes espaços arquitectónicos ficcionais.

<sup>700</sup> 2002 I, p. 202.

<sup>701</sup> O excerto de Mitterand, que truncámos, dilucida esses “*«cinq mondes»*”: “*quatre mondes définis en termes de classes sociales, de hiérarchie des fonctions, des fortunes et des dignités, et un monde «à part», marginal, lui-même distribué en quatre catégories qui correspondent moins à des places sur l’échelle des biens qu’à des activités liées aux besoins et aux fatalités naturels, primitifs, affectant toutes les classes : le Sexe, la Mort, Dieu, l’Art.*” (*Idem*).

<sup>702</sup> Talvez ela esteja sempre subjacente aos mecanismos pan-ópticos reais ou imaginados, correspondendo a uma pulsão paranóide.



*quatrième; enfin, pénétrez dans le monde qui a quelque chose: là, même résultat*”<sup>703</sup> – e introduz uma relação interactiva escritor-leitor<sup>704</sup>, que capta a atenção e permite o recurso a uma maior coloquialidade. Assim, embora Balzac indique, mas não explore, todas as potencialidades deste mecanismo, desta ‘máquina de contar’ – como fará Zola –, introduz uma dimensão que se encontra muito mais diluída nas outras obras, ou seja, a sensação de, por via deste imperativo, ser o próprio leitor a fazer o percurso. É como se dissesse “Veja, caro leitor, com os seus próprios olhos, o que há para ver”.

O narrador de *Gilgamesh* também convida o narratário a fazer com ele o périplo das muralhas de Uruk: “*Olha para ele ainda hoje: a muralha exterior, onde a cornija corre, brilha com o esplendor do cobre; e a muralha interior não tem igual. Toca no seu limiar, que é antigo (...) Sobe à muralha de Uruk; percorre-a, digo-te eu; olha o terraço das fundações e examina a alvenaria: vê como é de tijolo cozido e bom. Os sete sábios assentaram as fundações.*”<sup>705</sup> Apesar deste panegírico, que parece postular a perenidade do construído, a leitura da epopeia permite-nos constatar que Gilgamesh tiranizou o seu povo para “*inscrever o [seu] nome em tijolos*”<sup>706</sup>, como o seu destino decretou<sup>707</sup>.

Em *La Vie Mode d’Emploi*, o mecanismo concebido por Valène tem muitas semelhanças com os dispositivos de Lesage, Balzac e Zola, pois trata-se de um “*(...) immeuble éventré\* montrant à nu les fissures de son passé, l’écroulement de son présent (...)*”<sup>708</sup>. A obra também põe a tónica num *ver* representado (recorde-se a sua epígrafe, tomada de empréstimo a *Michel Strogoff*, “*Regarde de tous tes yeux, regarde*”, e a epígrafe do preâmbulo, tomada de empréstimo a Paul Klee: “*L’oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l’oeuvre.*”<sup>709</sup>). No entanto, Georges Perec não se serve do dispositivo pan-óptico para impor uma doutrina de vida que considere mais ‘higiénica’; ele não desvenda, mostra; não comenta, inventaria.

---

<sup>703</sup> Balzac, 1976, p. 253.

<sup>704</sup> Camilo Castelo Branco utiliza um recurso semelhante em *O Senhor do Paço de Ninães*: “*Aqui tem o leitor esta escalavrada e grossa parede (...). Veja-me esta janela (...) Torno a pedir-lhe que me repare nesta janela (...) Olhemos, porém, de longe (...)*” (1966, pp. 25-26). O narrador é, literalmente, um guia para o leitor: “*Aquilo dá que cismar e que poetar; mas quem, como v. ex.ª, viaja com um guia em anos de prosa, como eu, há-de abster-se de poesia.*” (1966, p. 27).

José Rodrigues Miguéis, em excerto de *A Escola do Paraíso* que voltaremos a citar, recorre a um processo similar: “*Mas deixemos tudo isso e desçamos agora à rua, sim? A entrada do prédio é estreita, com degraus por todos os lados: os que levam à escada, sob o arco redondo; os da porta à esquerda, que nunca se abre; e os três à direita, que descem para a casa da vizinha Delfina. O sol vem da rua, rasteja, lambe a pedra, gasta, enche o pequeno átrio duma luz de claustro. Sim, paremos.*

*Aqui, em dois quatinhos, um deles interior, e a cozinha, habita a mais doce e amorável das criaturas.*” (Miguéis, 1995, p. 24).

<sup>705</sup> Tamen, 2000, pp. 11-12.

<sup>706</sup> Tamen, 2000, p. 24.

<sup>707</sup> Tamen, 2000, p. 25.

\* O vocábulo *éventré* surge com frequência neste trabalho, parecendo quadrar-se muito bem com a “*démarche*” do escritor. Além desta ocorrência num dos fragmentos mais importantes de *La Vie Mode d’Emploi*, ele surge em *Un Homme qui Dort*: “*Tu vas voir les grands travaux le long des berges, près des portes, les rues éventrées pareilles à des champs labourés, les canalisations, les immeubles que l’on met à terre.*” (1967, p. 69);

“*Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée (...)*” (1967, p. 118). Cf. também o exemplo de *La Curée*, a que já fizemos alusão (Zola, 1999b, p. 430).

<sup>708</sup> Perec, 1978, p. 168.

<sup>709</sup> Perec, 1978, p. 15.

Um tal dispositivo está na origem de obras que reputamos muito interessantes: não apenas aquelas que constituem o *corpus* deste trabalho, mas também outras narrativas a que nos referimos de forma menos sistemática, como *L’Immeuble de Mathilde*<sup>710</sup> e *A Casa da Morte Certa*<sup>711</sup>. Em alguns casos, pode dar resultados médios (*Uma História de Família*<sup>712</sup>, *L’Immeuble*<sup>713</sup>, *L’Immeuble Taub*<sup>714</sup>) ou medíocres (*L’Immeuble de la Rue du Caire*<sup>715</sup>).

Outro ponto de interesse do prédio, que se verifica na realidade e se reflecte na ficção, é o facto de funcionar como um “huis clos”... sem o ser. Ou seja: o prédio ficcional concentra num único ponto, qual Arca de Noé, muitos espécimes humanos, representando uma amostra abrangente de classes sociais, profissionais e etárias, entre outras.<sup>716</sup> Nesse aspecto, pode dizer-se que, enquanto mecanismo narrativo, o prédio *não* é, geralmente (a excepção relativa sendo *A Casa da Morte Certa*), um lugar de segregação social. Se o fosse, talvez reflectisse mais fielmente a realidade social pós Guerra Fria, mas perderia, certamente, muitas das suas virtualidades narrativas.

Curiosamente, em *O Homem sem Qualidades*, Musil mostra-nos uma cidade moderna (‘hiperamericana’), atomizada, sobrepovoada e sobreconstruída, marcada pelos eixos horizontais e verticais, pelo movimento, pela velocidade e pelo ruído, onde o prédio constitui o abrigo da alma (visão em tudo contrária à de Bachelard):

“(...) nos intervalos deste ritmo geral, trocamos apressadamente algumas palavras. As perguntas e respostas embrecham-se umas nas outras como peças de uma máquina, cada um só tem diante de si tarefas bem definidas, as profissões estão agrupadas por bairros, come-se a andar, os prazeres estão concentrados noutros sectores e mais longe ainda erguem-se as torres onde vamos encontrar a esposa e a família, o nosso gramofone e a nossa alma.”<sup>717</sup>

Os prédios de *Howards End* constituem um porto seguro para a casa das irmãs Schlegel:

“*Their house was in Wickam Place, and fairly quiet, for a lofty promontory of buildings separated it from the main thoroughfare. One had the sense of a backwater, or rather of an estuary, whose waters flowed in from the invisible sea, and ebbed into a profound silence while the waves without were still beating. Though the promontory consisted of flats –*

<sup>710</sup> Daoud, 1998.

<sup>711</sup> Cossery, 2001. O projecto *L’Immeuble Noir* (Barriet; Chevillard; Reynaert, 1998) é um *atelier* de escrita e fotografia realizada com crianças e adolescentes de Dreux sob a supervisão dos fotógrafos Laurence Reynaert e David Barriet e do escritor Éric Chevillard. Nesse enquadramento, trata-se de um projecto interessante.

<sup>712</sup> Ferreira, 2000.

<sup>713</sup> Tiné, 1990.

<sup>714</sup> Anglade, 2001.

<sup>715</sup> Bensaad, 2002.

<sup>716</sup> Como a gravura de Texier muito bem demonstra, e se observa em *Pot-Bouille*, *La Vie Mode d’Emploi* e em *A Escola do Paraíso*. Aliás, em *A Escola do Paraíso*, a observação de vizinhos de prédio com estilos de vida muito diferentes dos da família de Gabriel constitui uma importante etapa da sua aprendizagem (cf. Ribeiro, 1998, pp. 50-51).

<sup>717</sup> Musil, s. d., p. 34. O sublinhado é nosso.

*expensive, with cavernous entrance halls, full of concierges and palms – it fulfilled its purpose, and gained for the older houses opposite a certain measure of peace.*”<sup>718</sup>

É certo que Margaret e Helen habitam numa casa e não num andar, mas todas as menções a estes prédios se nimbam de uma certa bonomia. Assim sendo, ao contrário do que temos vindo a afirmar, em *Howards End* a habitação colectiva não adquire conotações negativas por ser colectiva, mas por ser pobre ou ter falta de condições. Ora, os apartamentos de Wickam Place são tão caros que os riquíssimos Wilcox lá habitam durante algum tempo. Em contrapartida, Leonard Bast habita num “(...) *block of flats, constructed with extreme cheapness (...)*”<sup>719</sup>, de que pouco se fala: “*We are not concerned with the very poor. They are unthinkable, and only to be approached by the statistician or the poet. This story deals with gentlefolk, or with those who are obliged to pretend that they are gentlefolk.*”<sup>720</sup>

As demolições e a nostalgia que, com frequência, lhes está associada nem sempre têm como ‘objecto’ de saudade a casa individual. Assim, em *Le Liseur*, de Bernhard Schlink, compara-se o edifício onde Hanna Schmitz vivia quando o narrador a conheceu com o prédio que o substituiu: “*L’immeuble neuf construit dans les années soixante-dix ou quatre-vingt a cinq étages et un penthouse, il n’a ni balcons ni bow-windows, il est lisse et crépi en clair. Les nombreuses sonnettes annoncent de nombreux studios. Des studios où l’on emménage et que l’on quitte comme on prend et laisse une voiture de location.*”<sup>721</sup> É curioso constatar que a arquitectura modernista do início do século, tão vilipendiada quando surgiu (nomeadamente em obras literárias), constitui, quando substituída por um modelo arquitectónico posterior, o ideal do protagonista: “*Petit garçon, j’avais déjà remarqué cet immeuble.*”<sup>722</sup>

Num registo completamente diverso<sup>723</sup> (além do mais, não se trata da descrição de uma casa, mas de um colégio), atente-se na seguinte passagem de *A Escola do Paraíso*:

“*As casas onde se entra a descer têm sempre um encanto de gruta ou lapa: e ali é, realmente, o começo do mistério. Para se entrar no colégio de meninos da dona Ifigénia Mealha, descem-se dois degraus: no vestíbulo acanhado, donde uma escada estreita leva ao andar de cima, vira-se à mão esquerda, há mais um ou dois degraus, e a gente afunda-se no corredor, portas sempre fechadas a um lado e a outro (...) Precisamente, a nebulosidade redobra o encanto de tudo isto. (A infância reduz a sua especulação do desconhecido ao*

---

<sup>718</sup> Forster, 2000, p. 23.

<sup>719</sup> Forster, 2000, p. 59.

<sup>720</sup> Forster, 2000, p. 58.

<sup>721</sup> 1998, p. 12.

<sup>722</sup> 1998, p. 13.

<sup>723</sup> Embora haja coincidência na analogia com a caverna (E.M. Forster) e com a gruta (José Rodrigues Miguéis).

*estritamente imediato e transfere-o em sonho ou poesia; o poder de observação realista, de abstracção e de generalização, esse, é do adulto.)”<sup>724</sup>*

Na verdade, de há muito que dicotomias clássicas como *interior/exterior*, *distante/próximo* (ou até *campo/cidade*<sup>725</sup>), categorias enraizadas no nosso modo de ver e de classificar o mundo, têm vindo a ser postas em causa pelos investigadores da sociologia, da antropologia, do urbanismo. Em *La Ville et l’Urbain, l’État des Savoirs*<sup>726</sup>, num comentário elogioso a *La Poétique de l’Espace*, Thierry Paquot afirma que as duas primeiras categorias perderam alguma da sua pertinência em virtude dos avanços da técnica. Assim, por exemplo, a televisão carrega os factos do exterior para o interior e o automóvel insere um interior no exterior. Além disso, a cultura do olhar torna o longínquo próximo e vice-versa. O excerto de José Rodrigues Miguéis permite-nos verificar, de igual modo, que, num romance urbano como *A Escola do Paraíso*, os encantos descritos por Bachelard relativamente à casa podem ser imputados ao prédio, o qual, para Gabriel, se reveste das mesmas qualidades existenciais da casa.

Antes de dar início ao capítulo III, relembremos alguns aspectos essenciais. Quando, numa obra literária, nos surgem – em momentos descritivos ou no discurso das personagens – casas, não estamos perante um texto cujo referente seja necessariamente real, a que o leitor se pode reportar, como sucede com a descrição topográfica de lugar ou de paisagem (sob as diversas formas que reveste, designadamente: guia turístico, “lieu de mémoire”, diário, como a *Viagem a Portugal*<sup>727</sup> de José Saramago, ou objecto híbrido, como algumas obras de Bruce Chatwin), de obra de arte (livro ou crítica de arquitectura, pintura, escultura, cinema) ou até de anúncio imobiliário e de revista de decoração (ou, por fim, de obras que analisam a linguagem dessas tipologias textuais, como, por exemplo, *Domaines et Châteaux* e *Le Système des Objets*). Nesse caso, não só existe a possibilidade de o leitor confrontar o modelo real com o que sobre ele se escreveu, como essa virtualidade está no horizonte de quem escreve e no desejo de quem lê.

Já a arquitectura doméstica (nas suas várias componentes) inserida na obra literária tanto pode ter um modelo real como não. Butor confessa basear-se em casas que conheceu, mas reserva-se o direito de as manipular a contento. Zola estuda a questão do prédio de habitação colectiva a fundo – como muitas outras, aliás – e desenha o edifício virtual que erigirá em *Pot-Bouille*. Péric introduz alguns elementos previamente escolhidos na sua escrita, mas insere-os

---

<sup>724</sup> Miguéis, 1995, p. 36.

<sup>725</sup> Desde os anos setenta que Henri Lefebvre considera esta dicotomia historicamente anacrónica e propõe, em sua substituição, o termo *urbano* (Paquot; Lussaut; Body-Gentrot, 2000, p. 418). Manuel Castells prefere a expressão *espaço urbano* por considerá-la ideologicamente menos comprometida (Paquot; Lussaut; Body-Gentrot, 2000, p. 419).

<sup>726</sup> *Idem*, p. 411.

<sup>727</sup> Saramago, 1998.

no texto de acordo com as regras de um jogo que ele próprio concebeu. Em todo o caso, esta questão não nos ocupa senão epidermicamente. “Si non é vero é bene trovato”, visto que o que nos interessa, aqui, é a obra literária em si, como objecto de conhecimento autotélico.

Pertencendo a casa edificada e a casa descrita a dois sistemas semióticos diversos, há diferenças bastante óbvias que convém, desde logo, apontar. Assim, o espectador, por norma, tem primeiro uma imagem do todo, podendo, depois, esmiuçar as partes do objecto observado, enquanto o leitor deve, em princípio<sup>728</sup>, seguir a sequência textual que lhe é apresentada no *continuum* discursivo. E, enquanto o sujeito que frui o objecto artístico pode dedicar a sua atenção aos aspectos por ele considerados mais relevantes, e que estão lá, disponíveis para serem observados ou reobservados, no acto de leitura estamos limitados à escolha pré-determinada pelo escritor, independentemente das virtualidades de interpretação que o texto literário contém. Mas as propriedades para-arquitectónicas, sendo passíveis de interpretação e de leituras múltiplas, são aquelas que o texto encerra, e não outras. Por outras palavras: se o turista pode dar a volta ao monumento, o leitor só pode voltar atrás, espreitar o fim do livro, reler certas passagens e confrontá-las com outras.

Por outro lado, a forma, as características, as propriedades e as qualidades dos objectos impõem uma certa forma de escrita. A não ser que, como sucede com as descrições de interiores perequianos, as limitações sejam impostas pelas regras de um jogo, como já referimos. Mesmo assim, Perec descreve as partes comuns, a fachada do edifício e a tipologia das habitações do prédio do nº 11 da “rue” Simon-Crubellier, de acordo com uma ‘cartilha’ de tratamento do prédio inaugurada literariamente por Zola (mas com antecedentes longínquos em Juvenal e Marcial, e menos longínquos em Honoré de Balzac<sup>729</sup>). Além do mais, o contexto sócio-histórico e as convicções estéticas e ideológicas do escritor também são responsáveis por determinadas restrições.

Compare-se, por exemplo, o que Edgar Allan Poe considera, em “Philosophie de l’ameublement”<sup>730</sup> (1840), um aposento despojado, e o que Luis Fernando Verissimo considera, no final de Novecentos, uma sala minimalista (*O Clube dos Anjos*<sup>731</sup>).

Edgar Allan Poe descreve-nos um quarto cuja decoração reputa irreprensível, sendo, todavia, a função de verosimilhança atingida por uma incoerência:

“(…) nous avons présent à l’oeil de notre esprit une petite chambre sans prétention, dans la décoration de laquelle il n’y a rien à reprendre. Le propriétaire est

---

<sup>728</sup> Curiosamente, para Théon de Alexandria, *Ekphrasis* é “un discours périégétique [qui fait le tour de l’objet de la description] qui met sous les yeux avec évidence ce qui doit être montré.”

<sup>729</sup> Como vimos no capítulo anterior, Zola lera em 1869 *La Fille aux Yeux d’Or*.

<sup>730</sup> Poe, 1973, nosso sublinhado.

<sup>731</sup> 2001, p. 23.

*assoupi sur un sofá; le temps est frais; il est près de minuit; nous ferons un croquis de la chambre pendant qu'il sommeille.*”<sup>732</sup>

Assim, somos informados inicialmente de que o narrador está a visualizar o compartimento no seu “mind’s eye” (isto é, trata-se de um aposento que ele viu no passado); no momento seguinte descreve-o como se lá se encontrasse, em tempo real, o que constitui uma hipotipose. Atente-se no estatuto intersemiótico da descrição: lemo-la, pois ela é construída com palavras, mas o narrador afirma que a vai desenhar (*sketch*, no original).

O compartimento que Edgar Allan Poe descreve mede 32x25 pés. Vejamos o que cabe numa “petite chambre sans prétention”: dois sofás grandes, duas conversadeiras, uma mesa de mármore, um piano, várias estantes, um candelabro, quatro vasos de Sèvres, um espelho, vários quadros, um tapete, um candeeiro de tecto. A descrição destes elementos, do entablamento, dos cortinados, do papel de parede e do tecto consome, aproximadamente, oitocentos vocábulos.

Eis a descrição de Luis Fernando Verissimo:

*“Às vezes penso que fiz no meu apartamento o que gostaria de fazer no meu cérebro. Renunciei a tudo que atravanca. São dois salões imensos, tão vazios que parecem preparados para um baile, que nunca sai. Dois compridos sofás brancos contra paredes brancas, em ângulo, chão de parquê nu e cortinas beges nos janelões, minha única concessão à cor. Ou à Livia. E só.”*<sup>733</sup>

Ou seja, num período de cento e cinquenta anos, aquilo que é considerado um compartimento simples e despojado alterou-se consideravelmente. Mas o minimalismo da sala de Daniel, o proprietário do escritório, é um “minimalismo induzido”<sup>734</sup>, pois ele decora o salão de acordo com os códigos inerentes a uma das correntes de decoração da sua época (e acedendo ao gosto da sua terceira mulher), embora, no seu escritório, ignore por completo esses preceitos. A decoração deste compartimento (elementos *Kitsch*, acumulação, desarrumação, sinais de vivência e de lazer, objectos oferecidos, cores quentes da madeira) contrasta em absoluto com a decoração do salão (materiais autênticos,

<sup>732</sup> Poe, 1973, pp. 203-212. Parte desta citação será alvo de um comentário terminológico em outra nota, facto pelo qual nos penitenciamos.

<sup>733</sup> Verissimo, 2001, p. 23.

<sup>734</sup> De acordo com Jean Baudrillard (1991, p. 22), hoje “*Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: natural food, health food, yoga. Verifica-se (...) a ideia de Marshall Shalins, segundo o qual é a economia de mercado, e de maneira nenhuma a natureza, que segrega a penúria: aqui, nos confins sofisticados de uma economia de mercado triunfante, reinventa-se uma penúria/signo, uma penúria/simulacro, um comportamento simulado de subdesenvolvido (inclusive na adopção das teses marxistas) que, sob uma capa de ecologia, de crise energética e de crítica do capital, acrescenta uma última auréola esotérica ao triunfo de uma cultura exotérica.*” Embora admitamos que Baudrillard possa ser excessivamente radical nas suas teses, o certo é que a forma como aborda a questão da penúria, da ascese e da natureza signo/simulacro (na esfera do mundo desenvolvido ocidental) constitui uma explicação e uma crítica mais do que certas àquilo que acima intitulamos “minimalismo induzido”. O salão de Daniel, no seu minimalismo (penúria), constitui um simulacro. O seu verdadeiro lar é e está no escritório.

espaço despojado, ausência de cor), com a forma de o descrever e, por conseguinte, com o espaço tipográfico que ocupa – que nos obriga a nada omitir da longa citação que se segue:

*“Já no escritório, com suas paredes forradas de madeira de alto a baixo, fiz o possível por imitar a casa de um casal de esquilos, lembrada da ilustração de um livro infantil que por toda a vida foi meu parâmetro de cálida domesticidade. É como se eu também vivesse dentro do tronco de uma árvore numa floresta nórdica e me alimentasse de nozes armazenadas para o inverno, e sei que todos os meus casamentos deram errado porque nenhuma das três mulheres entendeu que seu papel na minha vida era a de Mamã Esquilo. Até os abajures são de madeira nodosa, como os do sr. e a sr<sup>a</sup> Esquilo. Tudo o que eu quero está aqui, numa desarrumação que resiste a repetidas incursões civilizadoras da Livia. Jornais e revistas espalhados pelo chão. Meus copos. Meus conhaques. Meus conhaques e armagnacs (sic). Meus charutos. Enfim, minhas nozes. E meu computador, no qual escrevo as bobagens que tanto assustam a Livia (...) No meu tronco de árvore também estão minha televisão, meu videocassete, minhas fitas, meu som, meus discos, tudo o que preciso para resistir ao sítio da neve e dos lobos. Livros, poucos. Só alguns sobre gastronomia e vinhos, e sobre publicidade, nunca lidos, dos tempos da agência que abri com o Marcos e o Saulo, e que fechou em oito meses.(...).*

*No meu escritório, a única decoração são os quadros do Marcos, dados pelo Saulo. Os horríveis quadros do Marcos estão por toda a parte. O lugar de estantes é tomado por duas caves climatizadas para vinhos, que também mandei pintar como veios e nódoas para imitar madeira, como devia ser a cave dos esquilos.”<sup>735</sup>*

O escritório está nos antípodas da sala – até na auto-ironia e indiferença em relação aos olhares do(s) outro(s). A sala é concebida para o exterior, o escritório é o *eu* interior, nas suas fragilidades, idiossincrasias, gostos. O escritório de Daniel constitui, simbolicamente, uma etopeia.

Neste espaço, a personagem recria o seu imaginário (infantil) e não hesita em recorrer a elementos claramente *Kitsch*, como as estantes pintadas como “veios e nódoas para imitar madeira”. Ao contrário do que sucede com o compartimento descrito na história de Edgar Allan Poe, onde há dois objectos-semáforo (o piano “sans housse et tout ouvert” e os livros “magnifiquement reliés”), no escritório descrito por Luís Fernando Verissimo não há ostentação de saber ou cultura. Os objectos estão lá, não para significar, mas como sedimento de um modo de vida. É por isso que, a partir de certo ponto, a descrição prescinde de conectores e se limita ao determinante possessivo e ao nome. Esta

---

<sup>735</sup> Verissimo, 2001, pp. 23-25.

estrutura, aliada à análise de conteúdo do recheio do escritório, permite inferir que se trata de uma personagem imatura, possessiva e pouco disciplinada.

Na descrição de Edgar Allan Poe, em contrapartida, à profusão de elementos arquitectónicos representados corresponde um barroco descritivo. Todos os elementos descritos são adjectivados [“soie (...) excessivement riche”, “richement sculptés”, “riche travail”, “épais (...) tissu”, “profusion de fleurs aussi odorantes qu’éclatantes”]. Mesmo quando o narrador pretende revelar simplicidade, o resultado é ‘superlativizado’: “*Les cadres [des peintures] sont larges, mais peu profonds, richement sculptés, mais ils ne sont mats ni travaillés à jour.*”

A formação de um escritor pode determinar a forma como escreve: Michel Butor, filósofo de formação e viajante por vocação, descreve a cidade de Bleston em *L’Emploi du Temps* com rigor de urbanista. O mapa da cidade, emblematicamente colocado – e obsessivamente nomeado – do lado esquerdo da mesa sobre a qual Jacques Revel escreve, preside à redacção da narrativa. O tempo é escandido pelo lugar: os meses são pautados pela rotação dos terrenos que a feira ocupa e as semanas pelos documentários que o narrador visiona (muitos dos quais sobre cidades simbólicas: Creta, Atenas, Roma). A cidade é uma personagem maléfica que possui o narrador; daí, a necessidade de queimar catarticamente o mapa e – quem sabe? – de incendiar a própria cidade. A cidade de Butor, tal como o prédio de Zola e o de Perec, são invariantes: conhece-se uma, conhecem-se todas. O escritor recorre a toda a sua energia, a todos os seus recursos para, ao descrever a unidade, descrever o conjunto.

A descrição do prédio, arquétipo de um imaginário urbano, objecto complexo por definição, detentor de uma lógica interna, parece impor aos autores que a ele dedicam alguma atenção uma série de percursos descritivos obrigatórios: não só a fachada, a configuração externa e interna do edifício, as partes comuns e os andares, mas também os habitantes, os seus empregados, os porteiros, as querelas entre vizinhos...

A estas invariantes juntam-se algumas variantes facultativas: a visualização arquitectónica das células superiores ou inferiores, os sons que se propagam, a música e o lixo, para mais não enumerar.

Em termos cinéticos, em *Pot-Bouille* e em *Passage de Milan* delineiam-se percursos ascensionais, descidas, entradas e saídas de células (que, por vezes, originam interações entre habitantes) e percursos dentro de cada alvéolo. Em *La Vie Mode d’Emploi*, parece haver percursos e interação, embora a sua estrutura macro-textual, o quadro de Valène, impeça a sua efectividade espacial. Ou seja: as histórias que são



narradas implicam que haja percursos e o leitor lê essas histórias como leria quaisquer outras. No entanto, ele está a ser ludibriado, no sentido em que o quadro de Valène representa as personagens de forma necessariamente estática. E, contudo – que o paradoxo nos seja perdoado – elas movem-se. Movem-se tanto, ou mais, do que outras personagens quaisquer, porque se trata de representações.

Além da análise destas variáveis e dos efeitos que produzem no texto, importa determinar a localização destes textos no romance, a sua concentração, as adições (repetindo ou adicionando, às vezes num modo contrastivo), as dominantes (descritiva, discursiva), o grau de autonomia de cada módulo descritivo. É inquestionavelmente importante a forma como o texto ‘dá a ver’ e quais as suas marcas linguísticas. E, na sequência do que foi dito no capítulo I, estudar-se-ão as relações *habitat-habitante*<sup>736</sup>. É importante detectar se as descrições do prédio zoliano são singularizantes (como sucede, quase por omissão, com o escritor do segundo andar, imagem contrastante de idílio familiar e de ‘boas práticas’) ou tipificantes (como sucede com o casal Gourd).

Logo à partida, constata-se importantes diferenças nos *incipit* dos três romances: *Pot-Bouille* parte do exterior (Paris > “rue” de Choiseul > exterior do prédio) para o interior. *Passage de Milan* inicia-se com a descrição, focalizada a partir de uma das janelas do prédio, de um terreno baldio que lhe fica defronte. *La Vie Mode d’Emploi* inicia-se (se exceptuarmos o preâmbulo) com uma reflexão a partir de um “não-lugar”: “(...) *cet endroit neutre qui est à tous et à personne*”<sup>737</sup>. Zola socorre-se quase imediatamente de um dueto de personagens complementares: Octave Mouret, jovem, provinciano, curioso, e que quer subir na vida [“(…) *il faut bien conquérir Paris*”<sup>738</sup>] – aquele que, como o leitor, quer saber – e um cicerone especializado, o arquitecto Campardon, o qual, além de um estatuto profissional que lhe confere mais saber nestas matérias, é mais velho, vive há muito tempo na capital e reside no prédio. Estão, pois, criadas as condições para que o leitor aceda a um conhecimento privilegiado. *Passage de Milan* inicia-se de forma completamente diferente: o abade Ralon observa o terreno baldio, como todos os dias, ao lusco-fusco. Em *La Vie Mode d’Emploi*, o narrador recorre a um vocabulário especializado (“parties communes”, expressão que figura entre aspas no texto) e, curiosamente, utiliza o déictico “ici”. A que *aquí* se refere o narrador? É ele quem está no patamar? Incluirá o leitor num “tour” ficcional? Ou tratar-se-á do *aquí* da página que escreve, como faz o narrador de *L’Emploi du Temps*?

---

<sup>736</sup> Ou, na fórmula utilizada por Philippe Hamon, “habitat-habit-habitudes” (Hamon, 2001).

<sup>737</sup> Perec, 1978, p. 19.

<sup>738</sup> Zola, 1999, p. 39.

Quando, em *La Vie Mode d'Emploi*, se lê “[il y avait] ... une banquette (...) pour permettre aux gens âgés de se reposer entre deux étages”<sup>739</sup>, a dúvida instala-se: será uma alusão à “(...) étroite banquette de velours” de *Pot-Bouille*<sup>740</sup> ou a intromissão de uma das invariantes que o objecto de conhecimento *prédio* evoca na mente do observador mais atento que é o escritor? É a estas e a outras perguntas, que entretanto forçosamente se nos colocarão, que tentaremos responder nos três capítulos que se seguem.

---

<sup>739</sup> Perec, 1978, p. 20.

<sup>740</sup> Zola, 1999, p. 32.

### III

#### *Pot-Bouille*

Já nos referimos às quatro condições (juventude, provincianismo, curiosidade e ambição) que fazem de Octave Mouret o observador ideal, o turista temporário que inquirir o que o rodeia para aprender e para, *a posteriori*, se integrar<sup>741</sup>. O seu olhar, sendo interessado, não é especializado: “Octave, qui était descendu sur le trottoir, mesurait [la maison], l’étudiait d’un regard machinal (...)”<sup>742</sup>. A trajectória do olhar inicia-se, significativamente, num ponto que atrai o seu interesse profissional, segue um movimento ascendente – “(...) depuis le magasin de soierie du rez-de-chaussée (...) jusqu’à aux fenêtres en retrait du quatrième (...)”<sup>743</sup> – e, depois, descendente: “Au premier (...), au-dessus de la porte cochère (...)”<sup>744</sup>. Trata-se do típico prédio de rendimento, de que temos conhecimento desde a Antiguidade romana<sup>745</sup>, comportando habitação e lojas no piso térreo. O facto de o prédio se situar na “rue de Choiseul”, no “Deuxième arrondissement”, é um atestado de autenticidade, conforme às regras realistas e naturalistas que Zola apregoa.

Embora a fachada do prédio Vabre seja descrita com brevidade (o olhar de Octave é maquinal), nem por isso deixam de ser constituídos núcleos significativos que encerram alguns dos temas da narrativa.

Assim, a questão da antinomia entre essência e aparência (que é, quanto a nós, um dos temas fulcrais da obra) e a questão do excesso insinuam-se, desde logo, através dos elementos arquitectónicos decorativos – “balcon à rampe de fonte très ouvragée (...)”<sup>746</sup>, “Les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs

---

<sup>741</sup> Há inúmeras justificações para o estatuto de testemunha de Octave. Uma delas é a sua faculdade de ver através das portas entreabertas (1- quarto do casal Gourd, 1999, p. 3; 2- casa de Marie Pichon, Zola, 1999, p. 7; 3- casa de Marie Pichon, Zola, 1999, p. 94; 4- Trublot no quarto de Julie, Zola, 1999, p. 161). Nas ocorrências 1, 2 e 4 o verbo é *apercevoir*. Na ocorrência 3 é *surprendre* o verbo escolhido. O adjectivo verbal *surpris* também surge com frequência associado a este estatuto: quando Trublot lhe fala de Valérie, “Octave restait surpris. Il perdait de son respect pour ce salon, où il était entré avec une émotion de provincial.” (Zola, 1999, p. 81). Quando Hortense, para favorecer a corte de Auguste e Berthe, os encobre com o cortinado de seda vermelha, Octave “(...) demeure très surpris (...)” (Zola, 1999, p. 145). O adjectivo em questão ocorre quando Octave suspeita que Trublot tem um caso com Adèle (Zola, 1999, p. 162) ou quando encontra M. Gourd de atalaia à porta de serviço (Zola, 1999, p. 397).

<sup>742</sup> Zola, 1999, p. 1.

<sup>743</sup> *Idem*, nosso sublinhado.

<sup>744</sup> Zola, 1999, pp. 1-2.

<sup>745</sup> Em Alarcão, 1985, p. 42, pode ler-se: “Tal como hoje, uma grande parte das insulae reservava o rés-do-chão a estabelecimentos comerciais, tabernae, e os andares superiores, à habitação. Numa sociedade pré-industrial, as pequenas indústrias artesanais instalavam-se também no rés-do-chão, ao lado do comércio.”

<sup>746</sup> Zola, 1999, p. 2.

(...)”<sup>747</sup> –, denotando uma preocupação com elementos não estruturais, não funcionais (ou seja, conducentes a provocar um efeito de admiração no passante), fabricados de forma grosseira, serial (isto é, pouco artística e pouco original).

A estes elementos adicionam-se as “*têtes de femme [qui] soutenaient un balcon*”<sup>748</sup> e “*deux amours [qui] déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu’un bec de gaz intérieur éclairait la nuit*”<sup>749</sup>, que simbolizam a proliferação, na narrativa, de mulheres e homens atreitos a amores ilícitos – pagãos, por conseguinte, como a iconografia dos amores.

Embora se possa inferir desta descrição uma alusão à gramática arquitectónica ecléctica<sup>750</sup>, ela contém demasiados elementos díspares. A fachada do prédio apresenta-se sobrecarregada, e a forma como é descrita revela-se perfeitamente intencional. O excesso aparece em gradação crescente nas três componentes arquitectónicas descritas: a varanda (“*fonte très ouvragée*”), as janelas (“*encadrements compliqués*”) e a porta cocheira (“*plus chargée encore d’éléments*”). A última expressão resume e intensifica as duas anteriores. Apenas um ponto e vírgula separa as janelas da porta cocheira e, a um elemento significando excesso, juntam-se quatro outros elementos (“*amours*”, “*cartouche*”, “*numéro*”, “*bec de gaz intérieur*”), num efeito cumulativo.

Embora as primeiras menções a este fenómeno datem de 1900, parece-nos que Zola descreve intuitivamente o ‘fenómeno’ *Kitsch*. De acordo com Abraham Moles, os objectos *kitsch* são aqueles que possuem três ou quatro das seguintes propriedades: existência de curvas, superfícies repletas e muito adornadas, combinações de cores, materiais disfarçados de acordo com uma hierarquia de valor e distorção das dimensões. Estes objectos são agrupados de forma heterogénea, antifuncional e/ou sedimentária ou por acumulação.

---

<sup>747</sup> *Idem.*

<sup>748</sup> *Idem.*

<sup>749</sup> *Idem.*

<sup>750</sup> Há três autores cujas críticas à falta de autenticidade na arquitectura e nas artes decorativas exercem grande influência na *intelligentsia* ocidental da época: Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). Viollet-le-Duc e John Ruskin discordavam num ponto fundamental: a intervenção, que o primeiro defendia e contra a qual pugnava o segundo. A influência do primeiro foi mais forte na Europa, o segundo foi mais influente em Inglaterra. Para Viollet-le-Duc, a arquitectura deve resolver problemas estruturais e responder a necessidades funcionais, recorrendo a materiais de uso ancestral, como o ferro, mas aplicados de forma inovadora. Sendo, com Victor Hugo, um dos primeiros paladinos da política do património tal como hoje a entendemos, e integrando (convidado por Prosper Mérimée) os “*Monuments Historiques*” (a que correspondem os “*Monumentos Nacionais*” em Portugal), a sua prática enquanto arquitecto e enquanto restaurador não fez jus à sua teoria. John Ruskin, cujas teorias tiveram também muito peso e influência na prática arquitectónica posterior (embora não fosse arquitecto), combateu a tendência para ‘camuflar’ os materiais e a acumulação de objectos nos interiores burgueses. William Morris, que também não era arquitecto de profissão, mas cujo magistério de influência foi igualmente notável (fundou a “*Society for the Protection of Ancient Buildings*”), põe em prática as ideias de Ruskin, renovando as artes aplicadas e teorizando acerca da responsabilidade social do arquitecto e do artista. Insurge-se contra a clivagem entre artes maiores e artes menores e defende uma arte artesanal, única e irrepetível. Curiosamente, estas ideias encontram eco em Oscar Wilde, o qual se desloca aos Estados Unidos para proferir um ciclo de três conferências intituladas “*House Decoration*”, “*Art and the Handicraftmen*” e “*Lecture to art students*”. As ideias destes autores apresentam vários pontos em comum, mas também algumas discrepâncias. Todavia, associar-se-iam às críticas implícitas na descrição do prédio Vabre, pela concepção (gramática arquitectónica heterogénea), pelo emprego falseado de materiais e pelo recurso à máquina para a execução de pormenores arquitectónicos e decorativos.

Entretanto, após esta primeira inspecção pouco cuidada, chega o arquitecto Campardon, segundo elemento de uma dupla imbatível no que à descrição (e ao romance de educação) diz respeito. Ao seu estatuto profissional especializado, à idade e à experiência, Campardon alia o facto de viver há já bastante tempo em Paris e de se mover com relativa facilidade em meios que lhe conferem acesso à informação, nomeadamente nos meios eclesiásticos. Assim, temos a dupla ‘turista-cicerone’ reunida. E entramos no prédio, não sem antes nos ter sido descrito o porteiro, como se o facto de penetrarmos na entrada exigisse da narrativa a aparição desta personagem. A impressão levemente disfórica captada por Octave no exterior confirma-se no interior, embora só venha a atingir o auge quando chegamos a casa de Campardon. Assim, mantém-se a tendência decorativista [“(…) *l’entrée, aux panneaux de faux marbre, et dont la voûte était décorée de rosaces (...)*”<sup>751</sup>] e a concomitante sensação de pretensão aliada à falta de qualidade dos materiais. O prédio Vabre revela-se, desde o átrio, o verdadeiro paraíso do simulacro<sup>752</sup>.

É possível que só o leitor especializado, com conhecimentos específicos de arquitectura ou de história de arte, se dê conta, desde já, das intenções contidas na descrição. Mas um bom leitor poderá sentir alguma estranheza ao deparar com tantos elementos disfóricos disseminados pelo narrador. As notações cromáticas percorrem um largo espectro. Tal como sucedia em *Satyricon*, a indumentária do porteiro faz ressaltar uma nota de dissonância: a “calotte de velours noir”<sup>753</sup> parece conferir-lhe um ar respeitável, contrariado pelas “pantoufles bleu ciel”<sup>754</sup>. O átrio tem elementos dourados (“une sorte de Napolitaine” e “feuilles d’or”<sup>755</sup>) e prateados (“imitait le vieil argent”). Os painéis são brancos e cor-de-rosa, o tapete é vermelho e os respectivos varões são de cobre<sup>756</sup>. Alguns destes elementos são *ersatz* no sentido em que imitam materiais

---

<sup>751</sup> Zola, 1999, p. 3.

<sup>752</sup> Cf. Baudrillard, 1996, p. 97. Em *O Dom* (2004, p. 14), Vladimir Nabokov, fazendo o inventário arquitectónico da rua Tannenbergl, em Berlim, aludia ao “(...) irritante simulacro de uma cariátide, parasita e não um suporte, que, mesmo com um peso mais leve, se desfaz em pó de argamassa.”

<sup>753</sup> Zola, 1999, p. 3.

<sup>754</sup> *Idem*. Existem quatro retomas desta descrição: na página 29, “[Octave] aperçut M. Gourd, en pantoufles et en calotte, éteignant le dernier bec de gaz. Alors, tout s’abîma, la maison tomba à la solennité des ténèbres, comme anéantie dans la distinction et la décence de son sommeil”; na página 159, “(...) ce monsieur aux larges épaules, en calotte et en pantoufles, causait une épouvante respectueuse [à la mère Gourd]”; na página 364, “Jamais la maison n’avait exhalé une sévérité de principes plus rigides. M. Gourd, en pantoufles et en calotte, la parcourait d’un air de bedeau solennel.” e, na página 470, “[Berthe] se sentit un scandale pour les murs, elle ramena sa chemise, cacha ses pieds, avec la terreur de voir paraître le spectre de M. Gourd, en calotte et en pantoufles.” Se a associação ‘calotte-pantoufles’ já causava um efeito cómico, o contraste entre a atitude ameaçadora e severa de M. Gourd (que amedronta a “mère” Pérou e Berthe) e a informalidade da sua indumentária acentua esse efeito. As pantufas são, na obra, associadas a um dos seguintes termos: solenidade, severidade, respeitabilidade, o que significa que os valores geralmente ligados a estes três nomes são anulados pelo efeito cómico de negação produzido pelo objecto semáforo *pantufas* - domesticidade. Embora disseminado ao longo da narrativa, é um objecto análogo à “casquette” de Charles Bovary.

<sup>755</sup> Zola, 1999, p. 4.

<sup>756</sup> Zola, 1999, p. 3.

autênticos: “faux marbre”<sup>757</sup> e “la rampe de fonte à bois d’acajou [qui] imitait le vieil argent.”<sup>758</sup>

O cubículo dos Gourd é uma “mise en abyme” dos apartamentos<sup>759</sup>. Dele se desprendem, “en raccourci”, todos os elementos da casa burguesa: “glaces claires”, “moquette à fleurs rouges”, “meublé de palissandre”, “lit drapé de reps grenat”<sup>760</sup>. O “fauteuil” de Mme Gourd, a que aludiremos adiante, vem corroborar esta ideia<sup>761</sup>.

Deixemos de lado o cubículo do porteiro, de forma a continuarmos o percurso de Octave e Campardon, e entremos no vestíbulo com as duas personagens. Trata-se de um percurso concebido como que em tempo real:

*“Eh bien!, montons, dit l’architecte.*

*Et, comme il poussait la porte d’acajou du vestibule, il ajouta, en voyant l’impression causée au jeune homme par la calotte de velours noir et les pantoufles bleu ciel de M. Gourd:*

*- Vous savez, c’est l’ancien valet de chambre du duc de Vaugelade (...).*

*Le vestibule était d’un luxe violent. En bas, une figure de femme, une sorte de Napolitaine toute dorée, portait sur la tête une amphore, d’où sortaient trois becs de gaz, garnis de globes dépolis. Les panneaux de faux marbre, blancs à bordures roses, montaient régulièrement dans la cage ronde; tandis que la rampe de fonte, à bois d’acajou, imitait le vieil argent, avec des épanouissements de feuilles d’or. Un tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre, couvrait les marches. Mais ce qui frappa surtout Octave,*

---

<sup>757</sup> *Idem.*

<sup>758</sup> Zola, 1999, p. 4. São notáveis as semelhanças entre os elementos descritivos de que nos temos vindo a ocupar (bem como outros em que a seguir nos deteremos, tal como as portas de acaju polido) e alguns dos elementos do átrio do hotel onde trabalha o sr. Domingos, o pai de Gabriel, em *A Escola do Paraíso* (Miguéis, 1995, p. 393): “[no primeiro patim], duas estátuas de bronze-lata, mulheres seminuas cor de chocolate, seguravam as complicadas ramarias arte-nova da iluminação. Os degraus, corrimões e lambrins de mármore (estas [sic] em losangos) e a passadeira de caíro vermelho com varas amarelas, galgavam de um lanço até ao andar de cima, com o imenso espelho (...), mais aspídistras e lampiões de falso bronze: e tudo tinha uma verde e submarina quietação, ou transpirava uma adstringente humidade. Desejou subir no silêncio, perder-se nos soturnos corredores atapetados, no segredo das imensas portas de acaju polido, nos cheiros inquietantes, nos recantos misteriosos.”

<sup>759</sup> O contrário sucede com a Igreja, que tem todos os atributos de um salão mundano, inclusive a referência ao hálito quente, a que aludiremos quando nos ocuparmos das ‘partes comuns’ do prédio: “Des peintures d’Opéra égayaient la voûte. Des lustres de cristal pendaient au bout de longs fils. Lorsqu’elles passaient sur les larges bouches du calorifère, les dames recevaient dans leurs jupes une haleine chaude.” Tendo perdido, pela via da mundanidade, o seu carácter estritamente religioso, depois das obras, a Igreja parece uma casa burguesa em escala ampliada: “C’était le recueillement, la douceur cosvue d’un salon bourgeois, dont on a enlevé les housses, pour la grande réception du soir.” (Zola, 1999, p. 586). Mas, após uma visão mística, o “abbé” Mauduit tem uma epifania, o que lhe concede, enquanto personagem, a redenção. Sendo o “abbé” Mauduit o representante da Igreja Católica é, pois, esta instituição que recebe a absolvição (parcial) do narrador.

<sup>760</sup> Zola, 1999, p. 3.

<sup>761</sup> Na perspectiva de Richard Sennett (2002, p. 248), “Le «fauteuil confortable» dans la maison d’un employé ou d’un ouvrier est un objet de fierté (...)”. Na página 157 há uma nova descrição do cubículo dos porteiros, a que se juntam novos elementos, que vêm confirmar a impressão inicial: “(...) Mme Gourd prenait son café au lait dans une tasse d’argent, devant un feu de bois, dont les flammes égayaient la grande pièce claire. Elle ne savait plus; peut-être au fond de la commode.” A descrição do interior do cubículo contém todos os sinais de conforto burguês, incluindo objectos inúteis ou fabricados em materiais dispendiosos, cuja única função consiste em emitir sinais de pertença a um determinado estilo de vida, como a chávena de prata ou, até, a lareira (sabemos, noutro excerto, da existência de aquecimento a gás no cubículo). Possivelmente, a verosimilhança é esquecida em prol da produção de efeitos e da sua reiteração. A cómoda substitui progressivamente o baú (peça de mobiliário não especializada, dotada de múltiplas valências, mas conotada com um modo de vida rural) a partir dos séculos XVII e XVIII, o que lhe confere, segundo Daniel Roche (1998, p. 211) “(...) uma função de representação”.

*ce fut, en entrant, une chaleur de serre, une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage.*"<sup>762</sup>

Os elementos que, atrás, evidenciámos repetem-se: o luxo, as figuras femininas, o *Kitsch*, o falso, a imitação do antigo, a cópia. Todos eles correspondem às propriedades dos objectos *kitsch* e aos seus modos de agrupamento.

Mas há um interessante elemento novo, que vem juntar-se às ideias-chave: o prédio que respira – e cujo hálito, simbolicamente, é quente<sup>763</sup>. Ora, o epíteto eufórico que, em geral, se associa a hálito é fresco, e não tépido. Um hálito quente denuncia excessos pouco saudáveis, ausência de higiene. Neste contexto, simboliza ausência de higiene moral. O hálito quente também está, em *Pot-Bouille*, conotado com o desejo sexual<sup>764</sup>. Quanto à óbvia antropomorfização da casa (“haleine”, “bouche”), ela é apenas um exemplo de algo que surge com alguma frequência no texto literário, sendo quase um *topos*: a assimilação das janelas a olhos e da porta a uma boca<sup>765</sup>. Essa associação encontra-se, desde logo, na

<sup>762</sup> Zola, 1999, p. 4.

<sup>763</sup> Também a insistência no conforto corresponde às tipologias de consumo do *kitsch*, que consistem nos princípios de inadequação, atravancamento, percepção sinestésica, meio-termo e conforto.

<sup>764</sup> 1. “*Octave se pencha pour voir un passage du livre, si près de [Marie Pichon] que son haleine lui chauffait l'épaule (...) et elle restait la chair morte*” (Zola, 1999, pp. 113-114).

2. “[*Auguste*], au sang pâle, oubliait sa peur des femmes, devenait très rouge, sous les attaques de [Berthe] dont l'haleine lui chauffait le visage” (Zola, 1999, p. 137). O esquema paralelístico destas cenas parece sugerir que, para Zola, uma das características dos sedutores consiste em ter o hálito quente. Os seduzidos são ‘frios’.

Ainda assim, a própria Mme Hédouin, aparentemente ‘fria’, encontra uma “intimité commerciale” com Octave: “*C'étaient des liasses de factures où leurs mains se rencontraient, des chiffres dont ils s'effleuraient la peau avec leur haleine, des abandons devant la caisse, à la suite des recettes heureuses.*” (Zola, 1999, p. 264). No penúltimo capítulo, depois de enviuar, a conjugação de qualidades de Octave conquista-a finalmente: “*C'était la fantaisie dans le commerce, la seule fantaisie qui eût jamais troublé [Mme Hédouin]. [Octave] devenait son maître*” (Zola, 1999, p. 547). Verifica-se, pois, que Mme Hédouin não era fria, antes tinha um *fetich* relacionado com o trabalho no comércio. Octave soube encontrá-lo e explorá-lo. E o hálito revela-se como o signo exterior do desejo sexual. Era isso que o hálito tépido da casa fazia adivinhar: as correntes de desejo sexual ocultas sob a capa de respeitabilidade das portas envernizadas.

Mas há um contraponto satírico: quando Berthe fica presa nas escadas, “*la dignité conjugale des alcôves exhalait un reproche. Jamais la maison n'avait respiré d'une haleine si vertueuse.*” (Zola, 1999, p. 470). Nesta fase da obra, nenhuma dúvida pode restar na mente do mais ingénio dos leitores: este hálito apenas exala hipocrisia.

Após a constatação da hipocrisia, só resta um último hálito em *Pot-Bouille*, o do castigo divino. A dúvida paira: o efeito sobrenatural produzido pelo tabernáculo é obra dos homens (do arquitecto, dos operários, do próprio padre). Todavia, “*le spectacle surhumain ébranla [l'abbé] Mauduit] dans tout son être*” (Zola, 1999, pp. 587-588).

<sup>765</sup> Anthony Vidler aponta que “*Dès la Renaissance, des façades ont été comparées à des visages dans des représentations anthropomorphiques. Mais cette pratique ne se banalise qu'avec l'apparition, au milieu du XVIIIème siècle, d'une véritable théorie du caractère qui est censé pouvoir s'appliquer à tous les types d'édifices (...) Au-delà même du début du XIXème siècle, la théorie et la critique architecturales se servent de cette analogie entre les édifices et la face humaine, qui a fait ses preuves.*” (1995, p. 293).

Encontramos dois exemplos de antropomorfização em Malpertuis: 1- “[*La façade de Malpertuis*] est un masque grave, où l'on cherche en vain quelque sérénité, c'est un visage tordu de fièvre, d'angoisse et de colère, qui ne parvient pas à cacher ce qu'il y a d'abominable derrière lui.” (p. 57). 2- “*Les façades pleuraient, hantées d'immenses chagrins (...)*” (p. 70). Respigámos em “The fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe um terceiro exemplo: “*(...) the bleak walls – (...) the vacant eye-like windows (...)*” (Poe, 1983, p. 533).

Atente-se na comparação de *La Faculté des Songes* (Châteaureynaud, 1982, p. 532): “*Des lézardes, des taches, des bouffissures, des cloques parsemaient le crépi de la façade. La peinture craquelée de l'huissier laissait voir, ainsi qu'une chair flétrie à l'échancrure d'un corsage, la fibre grise du bois.*” Em “A casa do mar” (1) e em *Howards End* (2), a casa assume uma importância capital: 1 “*A casa está atenta a cada coisa.*” (Andresen, 1995, p. 62); 2 “*But it was the heart of the house beating, faintly at first, then loudly, martially. It dominated the rain.*” (Forster, 2000, p. 202). O sonho de Michaël Berg, protagonista de *Le Liseur*, de Bernhard Schlink, termina com a frase “*La maison est aveugle.*” porque Hanna Schmitz é analfabeta, o que a ‘cega’ face aos horrores nazis – e, no nosso entender, desculpabiliza a personagem (1998, p. 14). Em *Os Maias*, compulsámos uma observação relativamente casual, mas que tem a ver com este tema: “*(...) do antigo Ramalhetes só restava a fachada tristonha, que Afonso não quisera ver alterada por constituir a fisionomia da casa.*” (Queirós, s.d., p. 8). O protagonista de *A Escola do Paraíso* descreve o efémero ‘despertar’ do Palácio Deserto, mas logo “*(...) o Palácio torna a fechar os olhos, adormece, reentra no cobranto.*” (Miguéis, 1995, p. 41). Noutro trecho, o Palácio é descrito como “carrancudo” (Miguéis, 1995, p. 58). Em *Todos os Nomes*, o sr. José dialoga com o tecto da Conservatória (1997, p. 157 e p. 246. Nesta última página há uma descrição da casa precária do Sr. José [que termina com a asserção “*(...) era apenas uma casa triste.*”], o qual considera que “*(...) os tectos das casas são o olho múltiplo de Deus.*” (1997, p. 248).

Noutra passagem deste trabalho referimo-nos à hemiplegia de que passa a sofrer o prédio onde habita Gabriel aquando da divisão decorrente da Implantação da República (Miguéis, 1995, p. 334). Todavia, ainda não mencionámos o “immeuble amputé” por força de

etimologia da palavra *fachada* (oriunda da palavra italiana *facciata*, criada no século XIV para designar a “parte anterior de um edifício”, derivada da forma do latim vulgar *facia(m)*, com origem em *facies*, cara<sup>766</sup>).

Campardon, no seu zelo de cicerone e com orgulho de locatário, continua a visita guiada, indicando a Octave quem vive onde. A narrativa acompanha-os *pari passu*:

*“Alors, montant avec lenteur, il nomma les locataires. À chaque étage, il y a avait deux appartements, l’un sur la rue, l’autre sur la cour, et dont les portes d’acajou verni se faisaient face. (...) Il monta deux marches, et se tournant brusquement, il ajouta:*

*“-Eau et gaz à tous les étages.”*<sup>767</sup>

Esta frase, repetida na página sete com uma ligeira variante<sup>768</sup>, mostra-nos um Campardon que, no seu entusiasmo, extravasa as suas funções e parece transformar-se num agente imobiliário. Este ligeiro efeito cómico obtido graças à repetição e à retoma é um dos elementos estilísticos mais marcantes de *Pot-Bouille*, como se verá. Entretanto, a visita guiada continua: *“Sous la haute fenêtre de chaque palier, dont les vitres, bordées d’une grecque, éclairaient l’escalier d’un jour blanc, se trouvait une étroite banquette de velours. L’architecte fit remarquer que les personnes âgées pouvaient s’asseoir.”*<sup>769</sup> Ora, sendo Octave jovem e podendo chegar ele próprio a essa conclusão, da asserção supracitada deduz-se um efeito de redundância e a vontade de engrandecimento que preside ao discurso do arquitecto.

Essa impressão é reforçada pelo facto de, logo em seguida, omitir o nome dos inquilinos do segundo andar, ou seja, o escritor, que é a grande figura ausente de *Pot-Bouille* e cuja grandeza decorre, precisamente, da ausência de participação. As referências que lhe são feitas revelam-se escassas e caracterizam-se pela antítese entre a antipatia e o desdém com que inquilinos e porteiro falam dele e a bonomia com que o escritor e a sua família são descritos pelo narrador. Vejamos, então, como Campardon se lhe refere quando inquirido por Octave:

*“-Oh!, là, dit-il, des gens qu’on ne voit pas, que personne ne connaît... La maison s’en passerait volontiers. Enfin, on trouve des taches partout...*

*Il eut un petit souffle de mépris.*

---

uma explosão [*L’Immeuble*, (Tiné, 1990, p. 68)]. Um exemplo diferente, mas que talvez faça sentido agrupar nesta nota, é o que recolhemos em *Les Immeubles Walter* (Denis, 2004, p. 18), onde uma personagem afirma, acerca do construtor do prédio que dá nome à obra: *“- Mon mari avait la maladie de la pierre... ”*.

<sup>766</sup> Cf. Houaiss, 2002, p. 1683.

<sup>767</sup> Zola, 1999, p. 5.

<sup>768</sup> *“- Eau et gaz à tous les étages, mon cher”*. Pela enumeração deambulatória de Campardon perpassam, assim, os valores *Kitsch*: segurança, afirmação de si próprio, sistema possessivo, “cosyness” e rituais de estilo de vida. Estes valores ‘passam’ da casa para os moradores e vice-versa: *“L’architecte, d’ailleurs, défendait toujours la «respectabilité» de la maison, avec une conviction de locataire vaniteux, qui semblait en tirer toute une honnêteté personnelle.”* (Zola, 1999, p. 95).

<sup>769</sup> *Idem*.



- *Le monsieur fait des livres, je crois.*

*Mais, au troisième, son rire de satisfaction reparut.*”<sup>770</sup>.

O escritor surge, assim, como uma incógnita que desperta a curiosidade de Octave, assim como a do leitor. É de realçar a metonímia utilizada por Campardon (o andar pelos habitantes) e a forma como o escritor é excluído desse conjunto. Donde se infere que, à medida que a verdadeira natureza do prédio vai sendo desvendada – e ela é-o desde o início, embora em gradação crescente –, o escritor emergirá como a única figura inquestionavelmente positiva de toda a obra.

Os habitantes do prédio formam um todo socialmente coeso (“on”). O escritor infringe uma série de regras fundadoras: o ‘bom’ habitante do prédio é alguém que se conhece (ou seja, que ‘convive’ com os restantes); que cumprimenta e que segue os rituais relacionados com o casamento e com o luto<sup>771</sup>.

O escritor e a família, que não aceitam essas regras, são marginalizados, como são excluídos todos aqueles que não cumprem os rituais exigidos pelas aparências, embora sigam os rituais exigidos pela moralidade. Por muito volátil que o conceito de moralidade possa ser, referimo-nos, neste contexto, ao conjunto de valores que, *a contrario*, se infere do romance de Zola. Para dar um exemplo concreto, lembremos o facto de M. Gourd considerar muito respeitável o cavalheiro que alugou um quarto para tratar de negócios uma vez por semana, sabendo perfeitamente que se trata de uma relação ‘ilícita’, enquanto persegue a mulher do carpinteiro, que é efectivamente casada com este. Octave, a personagem-testemunha, entrevê o aposento<sup>772</sup>. Mais uma vez, trata-se do conflito entre essência e aparência, optando ‘o prédio’ sempre pela aparência, em detrimento da essência.

---

<sup>770</sup> Zola, 1999, p. 6.

<sup>771</sup> Essas regras surgem não apenas nas obras em que o prédio funciona como motor narrativo, mas também, por exemplo, em *À la Recherche du Temps Perdu*: “(...) *Françoise se sentait en exil, (...) navrée d’avoir eu à quitter un immeuble où l’on était «si bien estimé de partout» (...) je me rapprochais de notre vieille servante quand je vis que l’installation dans une maison où elle n’avait pas reçu du concierge qui ne nous connaissait pas encore les marques de considération nécessaires à sa bonne nutrition morale, l’avait plongée dans un état voisin du dépérissement.*” Como frequentemente sucede com as personagens da *Recherche*, Françoise virá a mudar de opinião e a considerar “*qu’elle ne retournerait pas habiter là-bas «pour un empire» (...)*” (III, 9-10).

Em *Pot-Bouille*, quando Berthe se casa, M. Gourd nota que “*(...) seuls, les gens du second n’avaient pas bougé de chez eux: de drôles de locataires qui faisaient toujours autrement que les autres!*” (Zola, 1999, p. 230). Quando M. Vabre morre, observa o porteiro: “*Ces gens du second sont étonnants (...) les yeux levés sur les persiennes fermées du deuxième étage. On croirait qu’ils s’arrangent pour éviter de faire comme nous autres... Oui, ils sont partis en voyage, il y a trois jours.*” (Zola, 1999, p. 349). Temos, de novo, a antinomia nous (“les gens de l’immeuble”) ils (“les gens du second”).

<sup>772</sup> “*La porte de la chambre louée au monsieur très distingué, dont on ne disait pas le nom, se trouvait ouverte; et c’était un événement, car elle restait toujours close, comme barrée d’un silence de tombe. Sa surprise augmenta: il cherchait du regard le bureau du monsieur et découvrait à sa place l’angle d’un grand lit, quand il vit sortir une dame mince (...)*” (Zola, 1999, p. 171). Na página 404, a descrição é mais explícita: “*(...) par la porte un moment ouverte, Octave vit nettement cette chambre, toujours close comme une tombe. Elle était, ce matin-là, dans un terrible désordre, le monsieur ayant sans doute travaillé la veille: un grand lit aux draps arrachés, une armoire à glace vide où l’on apercevait un reste de homard et des bouteilles entamées, deux cuvettes sales traînant, l’une devant le lit, l’autre sur la chaise. Tout de suite, M. Gourd, de son air froid de magistrat retraité, s’était mis à vider et à rincer les cuvettes.*” Assim, as descrições vão-se completando e tornando os ‘quadros’ mais explícitos. O contraste é operado por simples justaposição: entre a expressão “*(...) ayant sans doute travaillé la veille*” e a descrição do estado do quarto, que a contradiz em absoluto, há apenas um sinal de pontuação: os dois pontos. Note-se, ainda, a ironia implícita em “*sans doute*”, manifestação do narrador através do discurso modalizante. É também de realçar o contraste entre a aparência grave de M. Gourd [“*(...) air froid de magistrat retraité (...)*”] e o aviltamento das tarefas a que se presta. Tal como sucederá com a personagem de M. Duveyrier, a instituição judicial é indirectamente atingida.

Além do mais, os termos em que Campardon se refere ao escritor, posteriormente retomados por outras personagens, são extremamente pejorativos (“tache”, “Le monsieur...”) e omitem a designação profissional, nomeando apenas os artefactos que dela resultam (“... fait des livres”).

Quase no final do romance, esta temática é retomada num episódio muito significativo. A técnica do contraste é, neste ponto da narrativa, ainda mais extremada e, além disso, há um acumular de cenas que se lhe reportam, o que significa que, no espírito do leitor, já não restam dúvidas quanto à significação a atribuir-lhe. É nesta cena que se delinea a condição metanarrativa de *Pot-Bouille*. A equação é simples: se o escritor, que tanto se assemelha a Zola, está a escrever uma obra sobre o prédio onde M. Duveyrier é uma personagem<sup>773</sup>, então a narrativa que estamos lendo é a mesma que o escritor está escrevendo...

Outro aspecto curioso, que suscita a ira dos restantes locatários, é que nas raras e misteriosas saídas do escritor há sempre alguém que tem de se afastar.

Da primeira vez que o escritor e a família surgem na narrativa<sup>774</sup>, há uma associação entre a admiração que M. Gourd vota ao senhor do terceiro e o ódio que nutre pelo escritor. Existem, pois, alguns pontos comuns entre as duas cenas: a relação amor-ódio deslocada do porteiro, a alusão ao “savoir-vivre” num prédio que a família não acata, a forma desdenhosamente metonímica como é referido o trabalho de escrita, o facto de haver uma barreira física e psicológica entre a família do escritor e os restantes habitantes do prédio. A descrição da família é deliberadamente vaga, genericamente idílica e exclusivamente baseada em aspectos exteriores. Trata-se de uma diferença abissal: Octave e o narrador vêem tudo o que fazem e sabem o que sentem todos os habitantes, à excepção destes.

*“[M. Gourd] fut obligé de se garer, Octave lui-même rentra un instant dans la loge, pour laisser passer la voiture des locataires du second, qui allaient au Bois. Les*

---

Neste excerto recorre-se a dois processos habituais: 1. há um motivo casual que justifica a visão parcial do quarto (Octave ia subir as escadas mas muda de ideias, pois quer devolver a chave do sótão, ou seja, ele é testemunha porque tem a oportunidade, mesmo quando não a cria propositadamente); 2. a surpresa da personagem é explicitada. Voltamos ao motivo do túmulo (“silence de tombe”, sempre associado aos não-ditos encobertos), análogo ao motivo do manto (“le manteau de la religion”, Zola, 1999, p. 151, Zola, 1999, p. 240, Zola, 1999, p. 588 e Zola, 1999, p. 616). Octave resolve indagar, mas M. Gourd não ‘desarma’, no sentido em que defende o indefensável: o locatário do quarto é absolutamente respeitável porque tem o estatuto (“de la meilleure société”), os meios (“il paie rubis sur l’ongle”) e os objectos correlatos (“[le] linge”). A moralidade decorre dos objectos (“c’est ce qu’il y a de plus honnête: ça se voit à son linge”), o que, na verdade, constitui toda uma inversão do sistema de valores. É por essa razão que surgem, aqui, “les gens du second”. Trata-se de uma equação de acordo com a qual, se M. Gourd diz bem de quem tem atitudes obviamente imorais, então aqueles de quem diz mal têm fortes probabilidades de serem pessoas de bem. M. Gourd é o porta-voz do prédio e o seu discurso é o do avesso da verdade. Tudo o que ele diz é sistematicamente contraditado, tratando-se, pois, de uma espécie de discurso assinalado previamente com as marcas da antífrase.

<sup>773</sup> Na versão em folhetim a personagem apelidava-se Duverdy, mas Zola foi obrigado a alterar-lhe o nome na sequência de um protesto por parte de um conhecido advogado com o mesmo nome (cf. Becker; Lavielle, 1999, p. 111-112).

<sup>774</sup> Cf. Zola, 1999, pp. 172-173.

*chevaux piaffaient, retenus par le cocher, les guides hautes; et, lorsque le grand landau fermé roula sous la voûte, on aperçut, derrière les glaces, deux beaux enfants, dont les têtes souriantes cachaient les profils vagues du père et de la mère. M. Gourd s'était redressé, pou, mais froid.*

*- En voilà qui ne font pas beaucoup de bruit dans la maison.*

*- Personne ne fait de bruit, dit sèchement le concierge. Chacun vit comme il l'entend, voilà tout. Il y a des gens qui savent vivre, et il y a des gens qui ne savent pas vivre.*

*Les gens du second étaient jugés sévèrement, parce qu'ils ne fréquentaient personne. Ils semblaient riches, pourtant; mais le mari travaillait dans des livres, et M. Gourd se défiait, avait une moue méprisante; d'autant plus qu'on ignorait ce que le ménage pouvait fabriquer là-dedans, avec son air de n'avoir besoin de personne et d'être toujours parfaitement heureux. Ça ne lui paraissait pas naturel.*"<sup>775</sup>

Mais uma vez, o sentido profundo desta cena, além de explicitar que o escritor e a família são diferentes (não 'chafurdam' na lama como os restantes), parece ser a desmontagem do discurso do porteiro e dos restantes inquilinos. Trata-se de pôr em evidência a discrepância entre palavras e actos, assim como a hipocrisia e o culto pelas (falsas) aparências.

É de salientar a extrema coerência de cena para cena, bem como o seu modo de inserção no texto, factores que favorecem a interiorização e memorização, por parte do leitor, das verdadeiras intenções (mais ou menos implícitas, nunca descuradas) do escritor (função mnemónica).

Apreciemos a segunda cena:

*"[M. Gourd] n'eut que le temps de crier aux deux autres:*

*- Prenez garde! ils nous écraseraient comme des chiens.*

*C'était la voiture des gens du second qui sortait. Les chevaux piaffaient sous la voûte, le père et la mère, au fond du landau, souriaient à leurs enfants, deux beaux enfants blonds dont les petites mains se disputaient un bouquet de roses.*

*- Quel monde! murmura le concierge furieux. Ils ne sont pas même allés à l'enterrement, de peur d'être polis comme les autres... Ça vous éclabousse, et si l'on voulait parler pourtant!*

*- Quoi donc? demanda Mme Juzeur, très intéressée.*

*Alors, M. Gourd raconta qu'on était venu de la police, oui, de la police! L'homme du second avait écrit un roman si sale, qu'on allait le mettre à Mazas.*

---

<sup>775</sup> Zola, 1999, p. 173.

*-Des horreurs! continua-t-il, d'une voix écoeurée. C'est plein de cochonneries sur les gens comme il faut. Même on dit que le propriétaire est dedans; parfaitement, M. Duveyrier en personne! Quel toupet!... Ah! ils ont bien raison de se cacher et de ne fréquenter aucun locataire! Nous savons maintenant ce qu'ils fabriquent, avec leurs airs de rester chez eux. Et, vous voyez, ça roule carrosse, ça vend leurs ordures au poids de l'or!*"<sup>776</sup>

Um dos aspectos mais interessantes desta cena longa<sup>777</sup> – que não prima pela sutileza – é o efeito de montagem.

M. Gourd, que, na sua qualidade (simbolicamente investida) de porteiro, emite juízos de valor sobre os restantes habitantes do prédio, não se insurge contra a misteriosa dama velada, que não o cumprimenta e cujos propósitos muito bem conhece. Contudo, imediatamente antes, considerara que *“trop de famille dégradait un immeuble”*<sup>778</sup> e tinha também acusado o escritor de não cumprir as regras de boa convivência no prédio. Note-se que a montagem é operada, como frequentemente sucede em *Pot-Bouille*, sem conectores e sem comentários, pela simples justaposição das cenas<sup>779</sup>. Embora nesta obra, como em *Nana*, Zola carregue bastante nas ‘tintas’ – trata-se de uma estética da fealdade, do grotesco, da abjecção física e moral, cujo antepassado mais próximo encontramos na “Pension Vauquer” de *Le Père Goriot*<sup>780</sup> –, a ausência de conectores e de comentários explícitos confere ao leitor a sensação de que é ele quem está a desvendar e a decifrar os sentidos ocultos da obra.

O comentário de M. Gourd que antecede a saída da família do escritor [*“(…) ils nous écraseraient comme des chiens!”*<sup>781</sup>] e que a segue (*“Quel monde!”*<sup>782</sup>), na sua inverdade evidente; a tendência para a intriga e para a bisbilhotice (característica estereotipicamente ‘colada’ à profissão de porteiro), partilhada com Mme Juzeur; o facto de tudo o que sucedeu na narrativa até este momento quase final desvendar cada vez mais o prédio como antro de imoralidade, degradação e hipocrisia; a circunstância de M. Gourd caracterizar o romance do escritor como *“plein de cochonneries sur les gens comme il faut.”*<sup>783</sup>; e, finalmente, o contraste absoluto entre estas características e a inefável beleza da descrição dos ocupantes do *landau*, anulam e contradizem em absoluto as afirmações

<sup>776</sup> Cf. Zola, 1999, pp. 580-581.

<sup>777</sup> Apesar de truncada.

<sup>778</sup> Zola, 1999, p. 413.

<sup>779</sup> A esse respeito, ver Becker; Lavielle, 1999.

<sup>780</sup> Referimo-nos a esta estética situada dentro de quatro paredes, pois, como se sabe, Bakhtine analisou-a na obra de Rabelais.

<sup>781</sup> Zola, 1999, p. 413.

<sup>782</sup> *Idem.*

<sup>783</sup> *Ibidem.*

do porteiro. Muito pior virá com o chorrilho de acusações de Rachel e, posteriormente, com o *explicit*. Finalmente, não poderíamos deixar de apontar o interessante contraste entre este excerto final [“(…) *l’un et l’autre blâmaient le monsieur de salir dans ses écrits la maison où il abritait sa famille (...)*”<sup>784</sup>] e as declarações iniciais de Campardon, investido da sua dúplice condição de homem de bons costumes e de homem mundano<sup>785</sup>:

“(…) *respectez la maison.*

*Octave, que tant d’honnêteté gagnait, jura de la respecter. Alors, Campardon, jetant autour de lui un regard de méfiance, et baissant la voix, comme si l’on eût pu l’entendre, ajouta, l’oeil allumé:*

- *Dehors, ça ne regarde personne. Hein? Paris est assez grand, on a de la place. Moi, au fond, je suis un artiste.*”<sup>786</sup>

Curiosamente, embora este excerto lançasse desde o início a suspeição de que a respeitabilidade do prédio era só fachada – interessante expressão que dá a medida das virtualidades divinatórias e da curiosidade pelo prédio que, às vezes, assalta o comum dos mortais –, Campardon nem esta regra auto-imposta é capaz de respeitar, visto que se tornará um dos vértices de uma relação triangular.

Os excertos que analisámos até ao momento permitem-nos concluir que é, principalmente, através do discurso das personagens, tecendo efeitos de cómico de linguagem e de cómico de situação, que os contrastes são obtidos.

Embora todas as personagens sejam atacadas de logorreia, Octave fala relativamente pouco e o escritor, cujo nome nunca é dito mas que é, de forma bastante transparente, Zola<sup>787</sup>, nada diz. Julgamos, contudo, que as cenas e as personagens que se pretendem satíricas (embora, às vezes, um pouco exageradas, num efeito de “grossissement” que é, não raro, algo grosseiro<sup>788</sup>) são mais bem conseguidas do que as cenas que se pretendem idílicas, as quais, aliás, se confinam às entradas e saídas, mudas, do escritor e da sua família. Estas cenas dão a impressão de serem um pouco delico-doces. Tal como *Pot-Bouille* parece a ilustração da gravura de Texier<sup>789</sup>, a cena do *landau*

---

<sup>784</sup> Zola, 1999, p. 414.

<sup>785</sup> Assinalamos, além do efeito de contraste, a forma como, entre o princípio e o fim do livro, se estabelece um diálogo, mostrando a que ponto é rigoroso o método de composição de Zola.

<sup>786</sup> Zola, 1999. Esta citação será parcialmente repetida.

<sup>787</sup> Anne-Claire Gignoux considera que o escritor de *Pot-Bouille* e Samuel Léonard de *Passage de Milan* constituem “mise en abyme” dos respectivos autores (2000, p. 143). A este respeito, consulte-se a síntese do conceito de “mise en abyme” em literatura operada por Henri Mitterand em “Abymes zoliens” (Jouvé; Pagés, 2005, pp. 25-36). Relativamente ao escritor de *Pot-Bouille*, consulte-se a página 32.

<sup>788</sup> Em *Le Côté de Guermantes*, pode ler-se o seguinte diálogo entre Mme de Guermantes e Mme d’Arpajon: “(…) «*Que votre altesse remarque qu’il [Zola] grandit tout ce qu’il touche. (...) il a le fumier épique! C’est l’Homère de la vidange! Il n’a pas assez de majuscules pour écrire le mot de Cambronne.*» (...) «*Il l’écrit avec un grand C*» s’écrit Mme d’Arpajon. “*Plutôt avec un grand M, je pense, ma petite*”, répondit Mme de Guermantes” (Proust, III, 227).

<sup>789</sup> Zola conheceu Edmond Texier (cf. Mitterand, 1999, p. 740), razão pela qual acreditamos que conhecia esta gravura.

assemelha-se à ilustração de uma lata de bolachas<sup>790</sup>. Com efeito, afigura-se-nos que há uma certa dose de *Kitsch* nesta e noutras passagens de *Pot-Bouille*. Na cena do *landau*, a escolha do verbo *sourir* remete para uma relação afectiva idealizada, a associação nome-adjectivo(s) é vulgar (“*beaux enfants blonds*”, “*petites mains*”) e há banalidade nos objectos (“*bouquet de roses*”); daí que nos pareça evidente a “*vontade de provocar um efeito sentimental, ou melhor, [de] oferecê-lo já provocado e comentado, já confeccionado, (...) com o intento de criar uma atmosfera lyricizante, (...) [utilizando] expressões já carregadas de fama poética, ou então elementos que possuam como particularidade própria uma capacidade de noção afectiva (...)*”<sup>791</sup>. Se tivermos em conta esta definição genérica de *kitsch* em literatura, aduzida por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*<sup>792</sup>, poderíamos ser levada a pensar que *Pot-Bouille* é definitivamente *Kitsch* (como, aliás, outras obras do mesmo autor). Se, ainda por cima, tivéssemos em conta outras afirmações, tais como “*(...) a vanguarda, ao fazer arte, põe em evidência os processos que levam à obra, e os elege para objeto do seu discurso, [enquanto que] o kitsch põe em evidência as reações que a obra deve provocar, e elege para finalidade da sua operação a reação emotiva do fruidor.*”, poderíamos postular, numa redução simplista, que, enquanto Butor e Perec procedem de acordo com o *modus faciendi* das vanguardas, Zola procede, em *Pot-Bouille*<sup>793</sup>, de acordo com o *modus faciendi* da obra *Kitsch*. Há, contudo, muitas e sérias restrições a esta ideia: Zola não tem em vista a evasão ou a elevação do público. Pelo contrário, o que ele procura é demonstrar o que está mal: a educação das raparigas, a falta de honestidade e a hipocrisia que presidem às relações humanas, familiares e amorosas, bem como às relações laborais e à justiça. Admitamos que Zola denuncia o que considera serem os ‘podres’ da sociedade, forçando a nota e provocando deliberadamente efeitos no público (como sucede com o *Kitsch*). Mas, se os processos são iguais, os materiais de que se serve são inversos, roçando a escatofonia, e os

<sup>790</sup> Jorge Luis Borges afirma ter-se familiarizado com a noção de infinito (e com a “*mise en abyme*”) da seguinte forma: “*Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo à mi niñez. En el costado de esse objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos en potencia) infinitamente...*” *El Hogar*, 2/6/1939. *Apud* Grau: 1997, pp. 118-119. Em *Madame Bovary*, Rodolphe procura inspiração nas recordações de Emma que guardou numa “*vieille boîte à biscuits de Reims*”. Tudo perdeu relevância, a imagem de Emma confunde-se com o seu retrato e, enfim, mistura-se com as outras recordações galantes. “*(...) il s’amuse pendant quelques minutes à faire tomber [les lettres] en cascades, de sa main droite dans sa main gauche. Enfin, ennuyé, assoupi, Rodolphe alla reporter la boîte dans l’armoire en se disant: - Quel tas de blagues!*” (Flaubert, 1983, p. 234).

A aparição do escritor apresenta similitudes com a última aparição do Visconde em *Madame Bovary*: “*Elle s’arrêta pour laisser passer un cheval noir, piaffant dans les brancards d’un tilbury que conduisait un gentleman en forrure de zibeline. Qui était-ce donc? Elle le connaissait... La voiture s’élança et disparut. Mais c’était lui, le Vicomte! Elle se détournait: la rue était déserte. Et elle fut si accablée, si triste, qu’elle s’appuya contre un mur pour ne pas tomber.*” (Flaubert, 1983, p. 333). A figura do Visconde inscreve, em *Madame Bovary*, o desejo de promoção social e o desejo de romanesco na vida de Emma. O “*tilbury*” é um dos objectos que ela deseja e nos quais projecta as suas aspirações, associando-o ao Visconde, a Léon e a Rodolphe.

<sup>791</sup> Eco, 1979, p. 72.

<sup>792</sup> “*(...) comunicação que tende à provocação do efeito*” (Eco, 1979, p. 76). Cf., em especial, “*A estrutura do mau gosto*” (Eco, 1979).

<sup>793</sup> E em *Nana*.

efeitos são muito diferentes. Em vez de evasão procura sensibilização para os problemas, em vez de elevação<sup>794</sup> procura reflexão. *Pot-Bouille*, como *Au Bonheur des Dames*, tem a sua vertente doutrinária<sup>795</sup>. Assim, concluir-se-á que Zola, dado o seu pendor doutrinário, cai às vezes na tentação de, para ser eficaz na demonstração das suas teses, exagerar no maniqueísmo. Quanto ao episódio ‘família-maravilha’, resta-nos lamentá-lo (como Umberto Eco faz a propósito de Rainer Maria Rilke<sup>796</sup>). Como diria Campardon, “on trouve des taches partout”, mesmo num escritor “si bien”.

Outro aspecto curioso do libelo acusatório (falhado) dos habitantes do prédio ao escritor consiste na falta de legitimidade que assistia aos acusadores: afinal, uma só lia versos, o outro não percebia nada de literatura e nenhum dos dois tinha lido nada do famigerado escritor. Os sinais de semelhança com o processo que Zola tem de enfrentar nesta mesma época, são evidentes<sup>797</sup>.

Por último, pode concluir-se que o prédio alberga muitas fraquezas e muitas preocupações humanas (financeiras, sexuais, sociais, de linhagem), mas muito poucos afectos. Com efeito, só há célula onde se vislumbram sentimentos: a ocupada pelo escritor e a família (que são “outsiders”). Descortinamos, ainda, alguma afectividade nas palavras de Rose Campardon, que aceita e dá o seu beneplácito a uma situação que prefigura o que actualmente se apelida ‘novas conjugalidades’, ainda hoje pouco aceites – e que, naquela altura, não poderiam suscitar senão escândalo. Também Trublot, mau grado todas as objecções que são levantadas ao seu carácter, inclusivamente por Octave, mostra alguma compaixão pelo membro intocável do sistema de castas do prédio, Adèle.

Mas voltemos ao percurso seguido por Octave e Campardon, que chegaram ao terceiro andar, onde habita o arquitecto. Novo compasso de espera, quase em tempo real: *“Pendant deux minutes qu’il resta seul, Octave se sentit pénétrer par le silence grave de l’escalier. Il se pencha sur la rampe, dans l’air tiède qui venait du vestibule; il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne tombait d’en haut. C’était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n’entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d’acajou luisant, il y avait comme des abîmes d’honnêteté.”*<sup>798</sup>

---

<sup>794</sup> Atitude pequeno-burguesa e, aparentemente, tipicamente feminina, que satiriza. Lembremos o episódio *Jocelyn*.

<sup>795</sup> Reparar-se-á que evitamos referir-nos às questões do realismo-naturalismo de Zola. Apesar do interesse que o tratamento de tal problemática nos suscita, contornamos, assim, uma longa controvérsia. Por conseguinte, assinalamos a talhe de foice a nossa discordância com Anne-Claire Gignoux, que afirma que o prédio é – quer por Zola, quer por Butor – “(...) minutieusement décrit, à la manière réaliste.” (2000, p. 127). É também a talhe de foice que escrutinamos, de entre as muitas e avalizadas opiniões que contrariam a ideia de um Zola efectivamente realista, as seguintes: Lumbroso, 2004, p. 13; Paolo Tortonese, “«De la Description» : Zola, l’homme et les choses” [Jouve; Pagés, 2005, pp. 77- 86. Ver, em especial, a página 37].

<sup>796</sup> Eco, 1979, p. 72.

<sup>797</sup> Confronte-se com Anne-Claire Gignoux (2000, p. 142).

<sup>798</sup> Zola, 1999, p. 6.

Volta o hálito pouco fresco, agora também caracterizado como mal arejado. O “salon” é fechado (fazendo lembrar a “maison close”), a paz é morta (elemento disfórico, causando um efeito de estranheza) e a honestidade parece perder-se, cair, precipitar-se por estes estranhos “abîmes”. O olhar de Octave percorre o fosso da escada num movimento ascendente.

Campardon regressa e prossegue a sua visita exploratória, continuando a gabar as qualidades de todos os inquilinos, principalmente as que dizem respeito à educação, sabendo nós que este discurso vai ser rapidamente desmontado. Cabe, nesta sequência, sublinhar a forma como o arquitecto se refere aos Pichon: “*un petit ménage d’employés, les Pichon, des gens qui ne roulent pas sur l’or, mais d’une éducation parfaite... Il faut que tout se loue, n’est-ce pas? même dans une maison comme celle-ci.*”<sup>799</sup> Ora, Marie Pichon tem uma educação tão deficiente que – tal como Madame Bovary – desconhece como se deve criar uma criança. Há alguma ambiguidade no emprego do verbo *louer*: Campardon refere-se ao *arrendamento*<sup>800</sup>, mas o que ele faz é precisamente tecer loas ao prédio<sup>801</sup>, num discurso muito próximo do discurso dos agentes imobiliários, que a frase “Eau et gaz à tous les étages” emblematiza.

O espírito extremamente elitista do arquitecto é corroborado pelo facto de ele considerar que a existência de um casal da classe média-baixa é uma concessão para um prédio tão elegante (temos de ter em consideração que, à medida que se sobe de andar, o presumível aluguer baixa). Com efeito, cumpre clarificar uma ideia atrás explanada, segundo a qual o prédio literário continha todas as classes sociais, sob pena de, se tal não acontecesse, algumas das virtualidades narrativas se perderem. Esta afirmação aplica-se ao prédio de *La Vie Mode d’Emploi* e, sendo parcialmente verdadeira em *Pot-Bouille*, não o é em absoluto<sup>802</sup>. Assim, constatamos que, ao contrário do que sucede com as duas outras obras, o espectro social é mais reduzido. A classe operária é escassamente representada pelo marceneiro e as criadas surgem ao serviço da demonstração de um *modus vivendi* (não poderiam, por motivos de verosimilhança, ser eliminadas), ou seja, estão necessariamente acopladas a um agregado familiar. Além disso, servem de coro<sup>803</sup> e desempenham a função de reveladores, uma vez que conhecem o avesso das fachadas. É através das suas vozes que ficamos a conhecer os aspectos mais abjectos do prédio.

---

<sup>799</sup> Zola, 1999, p. 32.

<sup>800</sup> Na acepção de “être à louer. *Cet appartement doit se louer cher*”, significativamente mais rara do que o seu emprego em forma não pronominal “donner à loyer” (*Le Robert*, 1981, p. 1113).

<sup>801</sup> Na acepção de “se vanter”, “témoigner ou avouer la vive satisfaction qu’on en éprouve”, “féliciter (se)” (*idem*).

<sup>802</sup> Em *Passage de Milan* há uma maior homogeneidade social, mais conforme, talvez, ao que efectivamente sucede nesta tipologia habitacional.

<sup>803</sup> Cf. Becker; Lavielle, 1999, p. 62.



Objecto simbólico por excelência, o tapete vermelho, que até aqui sustentara os passos da nossa dupla, termina bruscamente a partir do terceiro andar, causando uma “(...) *légère contrariété de l’amour-propre*”<sup>804</sup> a Octave, que, deste modo, se vê condenado a, pelo menos temporariamente, habitar no lado pobre do prédio. É assim que repensa e resume o que viu ao longo do percurso (um lapso temporal em que o tempo de leitura parece reproduzir a duração do trajeto): “*L’escalier, peu à peu, l’avait empli de respect; il était tout ému d’habiter une maison si bien, selon l’expression de l’architecte*”. Há algum sarcasmo nesta repetição do discurso do arquitecto, uma das poucas personagens, aliás, a quem é atribuído algum sentido de autocrítica. Mas suficientemente pouco para que nos possamos aperceber dos seus verdadeiros sentimentos.

Octave vai ocupar um quarto de criada, devendo para tal utilizar a escada de serviço. Simples, sem nada de notável, o verdadeiro interesse do quarto consiste em desvendar o pátio. E o pátio, que já fora descrito de um ponto de observação menos elevado<sup>805</sup> (daí os possessivos e as retomas), torna-se muito interessante por dois motivos: o primeiro é a ausência de tudo aquilo que, depreendemos nós, constitui a sinalética de uma autêntica vivência familiar saudável (lembramos o “bouquet de roses” dos filhos do escritor), os vasos e as gaiolas:

*“La cour s’enfonçait, triste et propre, avec son pavé régulier, sa fontaine dont le robinet de cuivre luisait. Et toujours pas un être, pas un bruit; rien que les fenêtres uniformes, sans une cage d’oiseau, sans un pot de fleurs, étalant la monotonie de leurs rideaux blancs. Pour cacher le grand mur nu de la maison de gauche, qui fermait le carré de la cour, on y avait répété les fenêtres, des fausses fenêtres peintes, aux persiennes éternellement closes, derrière lesquelles semblait se continuer la vie murée des appartements voisins.”*<sup>806</sup>

O segundo motivo de interesse deste excerto é o que ele traz de novo: à nudez, tristeza, frieza e silêncio junta-se agora a fachada “trompe l’oeil”, que revela a apetência de todo o prédio (à excepção, bem entendido, do ambiente onde se move o escritor) pelo falso, pela imitação. A sua falta de autenticidade e de genuinidade simboliza a vida dos habitantes. O “trompe l’oeil” institui-se, pois, como um dos motivos mais importantes em *Pot-Bouille*.<sup>807</sup>

---

<sup>804</sup> Zola, 1999, p. 32.

<sup>805</sup> “*La cour, au fond, pavée et cimentée, avait un grand air de propreté froide. (...) Jamais le soleil ne devait descendre là.*” (Zola, 1999, p. 30).

<sup>806</sup> Zola, 1999, p. 33.

<sup>807</sup> O uso da éfrase satírica, com recurso ao “trompe l’oeil” (e à técnica mista de descrição e discurso das personagens) para tratar o tema do novo-riquismo e do mau gosto, já vem do *Satyricon* de Petrone.

A alusão ao emparedamento dos apartamentos é também uma alusão à vida de clausura em que algumas mulheres do prédio vivem. Se uma das aparentes novidades<sup>808</sup> trazidas por Zola para a literatura consiste na manifestação explícita do corpo (descrito com uma virulência anatómica que nada tem a ver com a virulência de Laclos), um corpo com os seus desejos e pulsões, em algumas personagens femininas de *Pot-Bouille* descreve-se também a tendência para a imobilidade (Mme Gourd<sup>809</sup> e Mme Campardon) ou para a mobilidade (Mme Hédouin, a qual, significativamente, não habita no prédio; Gasparine). As criadas, mais uma vez, movem-se por imposição profissional, as mulheres casadoiras por imposição de um estatuto ‘a vir’ que a sua mãe encara de modo ‘profissional’. Os objectos metafóricos das mulheres indolentes são os assentos [o “fauteuil” de Mme Gourd<sup>810</sup> (note-se a ressonância do apelido da personagem com o verbo *engourdir*) e a cadeira baixa de Mme Campardon<sup>811</sup>]. São odaliscas, mulheres que nunca saem. Mme Gourd limita-se a perfilar-se quando o esquife do proprietário é retirado do prédio e, como a noção de hierarquia social lhe está profundamente arreigada, nem isso faz quando passa o caixão de M. Jossierand: “*En bas, Mme Gourd se contenta de se lever, au passage du cercueil, et de le saluer du fond de sa loge, sans venir jusqu’à la porte.*”<sup>812</sup>

Já as mulheres activas percorrem as zonas de passagem do prédio, entram e saem, fazendo mesmo determinados trajectos em Paris (cf., por exemplo, o regresso das Jossierand do serão de Mme Dambreville, momento simultaneamente épico e satírico, onde não falta a carruagem dos Duveyrier para as salpicar de lama, nem o encontro final com Octave). Seria normal que Mme Gourd, dadas as obrigações profissionais que lhe impendem, se movesse. Contudo, de novo, vemos neste casal (que, de certa forma, representa um dos elos mais fracos da cadeia social de um prédio) uma aguda consciência dos estratos sociais. Assim, eles próprios contratam uma empregada não qualificada, que M. Gourd trata extremamente mal:

“- *Eh!, dites-donc, la vieille, frottez-moi ça sérieusement, que je ne trouve pas une tache! criait M. Gourd, chaudement couvert, debout sur le seuil de la loge.*

---

Em *A Troca Simbólica e a Morte I*, Jean Baudrillard afirma que “[o] simulacro de primeira ordem nunca abole a diferença: supõe a alteração sempre sensível do simulacro e do real” e que esse jogo “é particularmente subtil no «trompe l’oeil».” (1996, p. 93).

<sup>808</sup> Como Bakhtine demonstrou, o corpo surge em Rabelais ligado às suas funções naturais. O mesmo sucede na comédia grega e latina (por exemplo, em *As Aves* de Aristófanes, onde há alusões sexuais e escatológicas). Na verdade, o sucesso de escândalo de Zola deve-se ao facto de, no século XIX, o regime vitoriano ter vindo coarctar a relação com o corpo nas suas diversas manifestações.

<sup>809</sup> Num apontamento irónico, M. Gourd faz saber a Octave que, se quisessem “(...) ils auraient vécu en bourgeois, à Mort-la-Ville, dans leur maison; seulement, Mme. Gourd adorait Paris, malgré ses jambes enflées qui l’empêchaient d’aller jusqu’au trottoir” (Zola, 1999, p. 156). Paris é, pois, para Mme Gourd, uma abstracção.

<sup>810</sup> Zola, 1999, p. 30 e Zola, 1999, p. 135.

<sup>811</sup> Zola, 1999, p. 38.

<sup>812</sup> Zola, 1999, p. 406.

*Et, comme Octave arrivait, il lui parla de la mère Pérou avec l'esprit de domination brutale, le besoin enragé de revanche des anciens domestiques, qui se font servir à leur tour.*”<sup>813</sup>

Parecendo querer ilustrar com esta cena o provérbio “Não sirvas a quem serviu nem peças a quem pediu”, Zola carrega mais uma vez no traço e não atribui às classes mais baixas melhores instintos do que às classes mais elevadas. O contraste entre o aspecto próspero e confortável do porteiro e a miséria da “mère” Pérou é posto em evidência, assim como o contraste entre a rudeza e a brutalidade com que ele trata a assalariada (e também a mulher do marceneiro) e a cortesia com que trata Octave. Assim se elimina uma das poucas qualidades que havia sido atribuída ao pátio: a sua limpeza resulta, afinal, da exploração a que a “mère” Pérou é sujeita. E o libelo acusatório contra M. Gourd, para que não restem dúvidas no espírito do leitor, é repetido: “[II] avait gardé de sa longue domesticité la haine des gens de service”<sup>814</sup>. Este ódio é retribuído<sup>815</sup>.

Mas voltemos às nossas ‘Olympias’. Mme Campardon e Mme Gourd reclinam-se e são dengosas na forma de falar. As atitudes, a linguagem, a ausência de trajectos, o vestuário, as peças de mobiliário pelas quais mostram preferência (em especial, e como é óbvio, pelos assentos), os compartimentos que ocupam, eis outras tantas componentes que relevam da prosopografia, mas que, na verdade, esclarecem e informam, constituindo etopeias. Nesse sentido, pode considerar-se que a prosopografia é, no realismo-naturalismo, de algum modo, tributária da etopeia.

A casa do arquitecto é a verdadeira revelação. Sendo a primeira vez que Octave penetra numa das células, é o apartamento em que a descrição mais abunda, porque engloba potencialmente todos os outros. Essa é uma das características da ‘máquina de contar’ que o prédio constitui na obra de Zola: a alteridade está parcialmente contida na singularidade. Os comentários que Campardon emite relativamente à falta de qualidade da construção são válidos para todo o prédio.

---

<sup>813</sup> Zola, 1999, p. 134.

<sup>814</sup> Zola, 1999, p. 159.

<sup>815</sup> As criadas sabem bem como apoquentar o porteiro.

Lisa diz-lhe: “*Va donc vider les pots de chambre de M. Le duc!*

*C’était la seule injure qui réduisit M. Gourd au silence. Les bonnes en abusaient.*” (Zola, 1999, p. 406).

Na terceira cena de saguão M. Gourd também é criticado:

“- *Gare là-dessous, cria brusquement Victoire, v’là des carottes d’hier qui m’empoisonnent! C’est pour cette crapule de père Gourd!*

*Les bonnes, par méchanceté, jetaient ainsi des débris, que le concierge devait balayer.*

- *Et v’là un reste de mognon moisi! dit à son tour Adèle.*

*Tous les fonds de casserole, toutes les vidures de terrine y passèrent (...)*” (Zola, 1999, pp. 432-433).

Os direitos que assistem aos assalariados domésticos são extremamente limitados, como limitada é a sua possibilidade de os reivindicarem ou, até, de terem o direito à palavra. É no saguão que as criadas se exprimem, por palavras (críticas e vitupérios) ou por actos (o lixo). As excepções são o carpinteiro e Rachel, que se manifestam publicamente (fora do parlatório especializado que o saguão constitui) em momentos de crise aguda, após a expulsão do prédio.

Embora já houvesse vários indícios da falta de moralidade e da tendência para o consumo vistoso constantemente contraposta pela ausência de qualidade (o “trompe l’oeil” na sua acepção mais literal), é no apartamento do terceiro andar que se urdem diversos fios narrativos, que serão entretecidos ao longo do romance, mostrando que o discurso de Campardon é não apenas uma conversa de circunstância para desejar as boas-vindas a um jovem conterrâneo, mas, como já afirmámos, o discurso laudatório dos agentes imobiliários<sup>816</sup>:

*“Campardon, pour mettre à l’aise son jeune ami, et lancé d’ailleurs par ses premières explications, lui fit visiter l’appartement: d’abord, le grand salon blanc et or, très orné de moulures rapportées, entre un petit salon salon vert qu’il avait transformé en cabinet de travail, et la chambre à coucher, où ils ne purent entrer, mais dont il lui indiqua la forme étranglée et le papier mauve.(...)”*<sup>817</sup>.

A cor é um dos elementos que mais ressalta na casa de Campardon (como na casa de Trimakion). Trata-se, com efeito, logo a seguir à configuração espacial, de um dos factores mais relevantes e que mais capta a atenção num espaço doméstico real (sendo pertinente nas questões relacionadas com a luz e com a luminosidade). Assim, a descrição de casa não deverá, em princípio, obliterar essa componente. O salão é branco e dourado, a saleta é verde e o quarto é cor de malva. Branco e dourado para exhibir o luxo perante as visitas, verde para o ambiente masculino e cor de malva para a ambiência feminina. O branco é reservado para o quarto de Angèle (o nome desta personagem é sobredeterminado pelas intenções satíricas do narrador, que lhe atribuirá uma relação lésbica com Lisa), mas não transmite a Octave a sensação de pureza, antes lhe parece *“d’une tristesse de tombe”*<sup>818</sup>. As cores das paredes são escolhidas de acordo com códigos de elegância<sup>819</sup>, devidamente explanados em revistas e em manuais de boas maneiras.

---

<sup>816</sup> A vocação de Campardon para ‘mostrar’ está também patente no episódio do casamento de Berthe e Auguste Vabre. O sacramento religioso foi completamente esvaziado do seu significado pelo escândalo provocado por Théophile Vabre. Exceptuando Auguste e M. Josserand, ninguém presta atenção à cerimónia (até o padre e a noiva se distraem). A dessacralização da cerimónia é sublinhada pela falta de oportunidade do arquitecto: *“Dans la sacristie, les mariés et les témoins donnèrent d’abord les signatures. Mais il fallut attendre Campardon, qui venait d’emmener les dames visiter les travaux du Calvaire, au fond du chœur, derrière une clôture en planches.”* (Zola, 1999, p. 237).

<sup>817</sup> Zola, 1999, p. 9.

<sup>818</sup> Zola, 1999, p. 35.

<sup>819</sup> Estes códigos variam de época para época, oscilando ciclicamente entre as cores claras e as cores mais sombrias. Trata-se, aliás, de um fenómeno histórico e sociológico que a literatura também absorve. Em *À la Recherche du Temps Perdu*, as cores das paredes servem para escandir o tempo.

A casa de Odette passa *“des murs de couleur sombre”* (I-2, 7) à *“symphonie en blanc majeur”* (alusão ao título de um quadro de Whistler) *“avec son ameublement et sa toilette”* (II-1, 189).

Os Verdurin, que sempre seguiram de perto o que se passava na vanguarda artística, são, com Robert de Saint-Loup, as únicas personagens proustianas que apreciaram o “modern style”. Contudo, quando termina a I Guerra Mundial, *“(…) les Verdurin, par le progrès fatal de l’esthétisme qui finit par se manger la queue, disaient ne plus supporter le modern style (de plus c’était munichois) ni les appartements blancs et n’aimaient plus que les vieux meubles français dans un décor sombre”* (VIII-1, 56). Deste excerto ressalta a forma como Proust combina, com extraordinária economia de meios e grande acutilância, notações artísticas, estéticas e políticas. E é notável a forma como, da duração temporal, resultam personagens volúveis, incoerentes e caracteriologicamente inconsistentes.

Becker e Lavielle<sup>820</sup> sugerem que Mme Campardon sofre de vaginismo, o que, efectivamente, explicaria a forma “étranglée” do quarto de Rose. No entanto, a descrição dos sintomas parece indicar um prolapso uterino (Campardon diz a Octave que a doença se declarou após o parto<sup>821</sup>). Rose apresenta “(...) *un teint clair et reposé de nonne* (...)” e é caracterizada como “*idole sans sexe*”<sup>822</sup> ou, simplesmente, “*idole*”<sup>823</sup>, o que leva a supor – e vários indícios vêm corroborar esta hipótese – que o casal Campardon deixou de ter um entendimento conjugal. Quando Berthe lhes pede abrigo, “*elle parut scandalisée. Comment pouvait-on aller avec un autre homme que son mari? Et un dégoût lui venait pour la chose dont elle s’était déshabituée.*”<sup>824</sup> O leitor já tinha tomado conhecimento de que Rose dormia só no grande leito conjugal e que Campardon e Gasparine compartilhavam uma cama estreita. O prédio também o sabia, até porque Gasparine era apelidada “*l’autre Mme Campardon*”<sup>825</sup>.

Cabe a Berthe – numa situação extrema destinada a causar indignação no leitor, pela hipocrisia deste “ménage à trois” sobre o qual a noite casta do prédio caía<sup>826</sup> – focalizar e resumir a contradição. Mais uma vez, são os humildes signos domésticos que lhe revelam a verdade da situação: a cama, as penas. Estamos, pois, perante um exemplo da função de revelação a que aludíamos no capítulo I:

*“Berthe, entre les trois, tournait la tête, regardait celui qui parlait, d’un air d’hébétement. Dans son épouvante, elle commençait à comprendre, elle s’étonnait d’être là. Pourquoi avait-elle sonné, que faisait-elle au milieu de ces gens qu’elle dérangeait? Elle le voyait maintenant, la femme tenant la largeur du lit, le mari en caleçon et la cousine en jupe mince, tous les deux blancs des plumes du même oreiller.”*<sup>827</sup>

<sup>820</sup> Becker; Lavielle, 1999, p. 100. Octave fica intrigado, mas Trublot elucida-o de tal forma que, durante algum tempo, o leitor permanece na ignorância: “- *Mais, mon cher, répondit le jeune homme, elle a...*” (Zola, 1999, p. 81). Não por muito tempo, porém – até porque já havia muitos indícios indicando a solução do enigma. São as criadas que, na segunda cena de cloaca, dão a chave do mistério: “*C’est fini, elle est bouchée*”, afirma Victoire (Zola, 1999, p. 166). Quanto a Campardon, “[il] débouche la cousine, pardii!” (Zola, 1999, p. 167). Se em *Pot-Bouille* há uma certa crueza de linguagem, nas cenas de cloaca essa crueza é redobrada. Há, pois, uma reduplicação de efeitos.

<sup>821</sup> Zola, 1999, p. 13.

<sup>822</sup> Cf. Zola, 1999, p. 283 e Zola, 1999, p. 341.

<sup>823</sup> Cf. Zola, 1999, p. 465.

<sup>824</sup> Zola, 1999, p. 465.

<sup>825</sup> A expressão surge na página 349 e é explicada desta forma: “[Le papetier] l’appelait ainsi, innocemment, du nom que tous les fournisseurs du quartier lui donnaient. Lisa étouffa un rire”; cf. também Zola, 1999, p. 402; Zola, 1999, p. 436 (aqui, para sublinhar a hipocrisia de M. Gourd, que cumprimenta toda a gente, sem consideração pela moralidade de cada um, mas que se mostra implacável com a “piqueuse de bottines”); Zola, 1999, p. 436; Zola, 1999, p. 474; Zola, 1999, p. 551; Zola, 1999, p. 580; Zola, 1999, p. 603; Zola, 1999, p. 608; Zola, 1999, p. 614 e Zola, 1999, p. 616.

A partir do momento em que o leitor tem pleno conhecimento desta micro-narrativa e do que ela significa em termos de (a)moralidade, o narrador abstém-se de fazer mais comentários, limitando-se a encenar Gasparine entrando e saindo. Gasparine, a dama “à l’odeur verveine” (Zola, 1999, p. 172, Zola, 1999, p. 436 e Zola, 1999, p. 580) e “le monsieur du troisième” são, nesta fase, personagens-semáforo. As suas passagens ‘significam’, com economia de meios, a imoralidade do prédio. Veja-se a passagem-retoma: “*D’ailleurs, la maison avait retrouvé le train de son honnêteté bourgeoise. Derrière les portes d’acajou, de nouveaux abîmes de vertu se creusaient; le monsieur du troisième venait travailler une nuit par semaine, l’autre Mme Campardon passait avec la rigidité de ses principes, les bonnes étalaient des tabliers éclatants de blancheur; et, dans le silence tiède de l’escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valses, une musique lointaine et comme religieuse.*” (Zola, 1999, p. 551).

<sup>826</sup> Cf. Zola, 1999, p. 447.

<sup>827</sup> Zola, 1999, p. 468.

Até chegarmos a este ponto, houve um desvendamento gradual: Octave lê os primeiros sinais da invalidez de Rose, questiona Campardon, toma conhecimento da ligação deste com Gasparine e é elucidado por Trublot. A gradação é crescente e o episódio do confronto com Berthe funciona como o clímax desta micro-narrativa.

Campardon acomoda-se à situação, que lhe é muito conveniente. Octave recorda que Achille amava Gasparine mas casou-se com Rose porque esta, ao contrário da prima, tinha dote. Nesta triangulação, todos parecem ter algo a ganhar: os dois amantes ficam juntos, Mme Campardon não tem nenhum dever conjugal ou doméstico a cumprir, ficando livre para se entregar à sua indolência natural.

A sala de jantar, “*très riche!*”, impressiona Octave. Tal como sucedia na cena do átrio, os elementos decorativos produzem um rico efeito a baixo custo. De novo, temos vincadas nos adjectivos as verdadeiras intenções do narrador: a madeira não é maciça (“*faux bois*”), os pormenores ornamentais são de uma “*complication extraordinaire*”. A impressão, levemente disfórica, acentua-se com as fendas e a pintura estalada.

*“Oui, ça fait de l’effet, dit lentement l’architecte, les yeux fixés sur le plafond. Vous comprenez, ces maisons-là, c’est bâti pour faire de l’effet... Seulement, il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n’a pas douze ans et ça part déjà... On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées; on vernit l’escalier à trois couches; on dore et on peinturlure les appartements; ça flatte le monde, ça inspire de la considération...”*<sup>828</sup>

Este discurso de Campardon, entre o condescendente e o sincero, tem o efeito de confirmar as suspeitas que se avolumavam na mente do leitor. O leitor não prevenido, que eventualmente ignorara os indícios até então disseminados, compreende, finalmente, as intenções subjacentes aos fragmentos discursivos e descritivos referentes à arquitectura e à decoração de interiores. O leitor menos ingénuo limita-se a confirmar as suspeitas iniciais. O desenho está, agora, completo: luxo aparente “*pour épater le bourgeois*”<sup>829</sup>, falta de qualidade construtiva, investimento em materiais de revestimento conotados com a excelência (“*façade en belle pierre*”), técnicas de construção seriais (“*avec des machines sculptées*”), máximo efeito sobre o potencial comprador, o interessado no arrendamento, os visitantes e a consideração que uma bela casa produz em quem a visita, admira, por ela passa<sup>830</sup>. O desdém de Campardon transparece na repetição de pronomes demonstrativos

---

<sup>828</sup> Zola, 1999, p. 34.

<sup>829</sup> O estatuto profissional de Campardon confere ao seu discurso mais credibilidade.

<sup>830</sup> O prédio Vabre constitui, pois, o oposto da habitação santificada a que Mircea Eliade se refere em *O Sagrado e o Profano* (1999, p. 64). Trata-se de uma “máquina de habitar”, segundo a fórmula consagrada de Le Corbusier (1996) e, ainda, de uma máquina de emitir sinais de opulência. Só que a expressão de Le Corbusier (apesar dos seus numerosos detractores) designava uma utopia e *Pot-Bouille* representa uma contra-utopia.

(“ça”), na escolha vocabular (“machines”, “peinturlure”). É de notar que a ordem dos factores é exactamente a mesma que foi seguida na focalização descritiva inicial de Octave: fachada > escada > apartamentos. A construção deste prédio obedece a princípios estritamente materiais, sendo, pois, o oposto da morada como “*imago mundi, [situada] simbolicamente no «Centro do Mundo»*”<sup>831</sup>. O cuidado dos construtores com a escolha do lugar, com a orientação dos eixos e com a consagração de uma nova casa, de que Mircea Eliade nos dá conta, é, aqui, completamente subvertido.

Um dos motivos pelos quais o apartamento dos Campardon é tão importante consiste precisamente na circunstância de ser a primeira vez que temos uma ‘cena de cloaca’, rede de episódios tão importante nesta obra. A cloaca é o contraponto da escada. Na escada, por muito mal que esteja a ‘vida’ do prédio, o silêncio é sempre grave, enquanto do saguão se escapa um ruído infernal. Ao verniz das portas opõe-se a sujidade das cozinhas. É das suas janelas que são lançadas algumas das piores verdades acerca dos locatários do prédio: dejectos literais e misérias metafóricas. E, com efeito, Zola justifica o título da obra<sup>832</sup> dizendo que se trata da “*marmite où mijotent les pourritures de la famille et les relâchements de la morale*”<sup>833</sup>.

É Zola que, por intermédio de Octave, sublinha o contraste: “*C’était comme la déverse d’un égout: toute le domesticité de la maison était là, à se satisfaire. Octave se rappella la majesté bourgeoise du grand escalier*”<sup>834</sup>.

A visita guiada termina com o comentário de Campardon: “*Vous avez tout vu. A chaque étage, les appartements se répètent.*”<sup>835</sup>. A tarefa do ‘agente imobiliário’ não está, porém, terminada e Campardon fala de rendas, preço de terrenos, especulação imobiliária, evolução urbana. Quando Campardon afirma que “*(...) il est question d’ouvrir une large voie, de la place de la Bourse au nouvel Opéra...*”, estamos perante uma manifestação da função histórica, aliás com abundantes exemplos nesta obra, em *La Curée* e em *Au Bonheur des Dames*, onde Zola se refere às profundas transformações operadas no tecido urbano parisiense por Haussmann.

Outro ponto de interesse na casa de Campardon consiste na existência de dois objectos-semáforo. Não há nenhuma ambiguidade na apresentação do primeiro:

---

<sup>831</sup> Cf. Eliade, 1999, p. 69.

<sup>832</sup> A expressão *pot-bouille*, que significa “cozinhado doméstico de má qualidade”, apresenta curiosas semelhanças com o vocábulo que significa em latim “pote podre”, *satura*, e que está na origem da palavra *sátira*.

<sup>833</sup> *Apud* Gignoux, 2000, p. 127.

<sup>834</sup> Zola, 1999, p. 11

<sup>835</sup> *Idem*.

“Comme ils entraient, Octave aperçut, au-dessus d’une table à dessin, dans le plein jour de la fenêtre, une image de sainteté richement encadrée, une Vierge montrant, hors de sa poitrine ouverte, un cœur énorme qui flambait.”<sup>836</sup>

Esta imagem, com a sua iconografia exacerbada (note-se o emprego do verbo *flamber*, que retira a aura mística ao objecto<sup>837</sup>), corresponde à descrição de “*Kitsch religioso*”<sup>838</sup>. A reacção de Octave é sublinhada por um dos vocábulos sinalizadores da sua condição de testemunha (“surprise”):

“*Il ne put réprimer un mouvement de surprise; il regarda Campardon, qu’il avait connu très farceur à Plassans:*

- *Ah, je ne vous ai pas dit, reprit celui-ci avec une rougeur légère, j’ai été nommé architecte diocésan, oui, à Evreux. (...) – Après tout, continua-t-il dans un brusque accès de franchise, moi je m’en fiche, de leurs machines!*”<sup>839</sup>

As reacções físicas de Octave e de Campardon (“ne put réprimer un mouvement...”; “rougeur légère”), conjugadas, mostram até que ponto esta imagem nada tem a ver com as convicções de Campardon<sup>840</sup>. Ela está lá como objecto-semáforo destinado a produzir um efeito sobre os clientes mais importantes do arquitecto, membros do clero<sup>841</sup>. A imagem corresponde a uma declaração de fé que o discurso da personagem (“je m’en fiche de leurs machins”) vem grosseiramente destruir. Um objecto religioso deve preencher uma de três condições: ter sido consagrado, ser ou conter fragmentos de relíquias e/ou ter sido produzido sem que a mão do homem interviesse (*achoeiropoieton*, como o “Santo Sudário” ou a “Madonna de Santa Maria Maggiore”, em Roma<sup>842</sup>). Chamar “machin” a um destes objectos significa negar-lhe esse estatuto. Campardon é um “homem moderno e a-religioso”<sup>843</sup> e usa os objectos de devoção de uma forma estritamente semafórica. Este

---

<sup>836</sup> Zola, 1999, p. 12.

<sup>837</sup> Um pouco adiante na mesma página, a Virgem do Sagrado Coração é caracterizada como “(...) *la Vierge au cœur embrasé.*” E, ainda na página 268, “(...) *au cœur saignant (...)*”. Pode pensar-se que, neste momento – como adiante se verá –, ela sangra porque é ultrajada.

Há outra imagem da Virgem em *Pot-Bouille*, que, mais do que reificada, é reduzida às pulsões humanas ‘tipicamente femininas’ que Zola abomina “(...) *il se tourna pour crier à un ouvrier:*

– *Enlevez donc la Vierge, vous allez finir par lui casser la cuisse.*

*L’ouvrier appela un camarade. A eux deux, ils empoignèrent la Vierge par les reins, puis la portèrent à l’écart, comme une grande fille blanche, tombée raide d’une attaque nerveuse.*” (Zola, 1999, p. 280). O “abbé” Mauduit participa desta profanação simbólica: “*Méfiez-vous! répétait le prêtre qui les suivait au milieu des gravats, sa robe est déjà fêlée! Attendez!*

*Il leur donna un coup de main, saisit Marie par le dos et sortit tout plâtreux de cet embrassement.*” (Zola, 1999, pp. 280-281).

<sup>838</sup> Moles, 1994, pp. 46-48.

<sup>839</sup> Zola, 1999, p. 12.

<sup>840</sup> No seguinte trecho - “(...) *Campardon reparut, l’air animé; et il ne put se tenir, il conta l’heureuse chance à sa femme, en quelques phrases coupées: l’abbé Mauduit, vicaire à Saint-Roche, pour des travaux; une simple réparation, mais qui pouvait le mener loin. Puis, contrarié d’avoir causé devant Octave, frémissant encore, il frappa dans ses mains (...)*” (Zola, 1999, p. 18) - detectamos um efeito de reforço.

<sup>841</sup> E também na clientela mundana: “*Et, voyez-vous, c’est beaucoup, quand on peut mettre sur ses cartes: architecte du gouvernement. Vous ne vous imaginez pas les travaux que cela me procure dans la haute société.*” (Zola, 1999, p. 12).

<sup>842</sup> Esta informação foi-nos prestada verbalmente pela Sra. Professora Doutora Cristina Osswald, a quem agradecemos.

<sup>843</sup> Mircea Eliade refere-se, em *O Sagrado e o Profano*, a dois modos de ser no mundo, que decorrem de duas modalidades opostas de experiência, a sagrada e a profana. A primeira modalidade é característica do homem das sociedades tradicionais, a segunda é própria



objecto-semáforo será simbolicamente profanado quando Gasparine vai viver para casa dos Campardon:

*“Un lit d’acajou, apporté le matin par un marchand de meubles, occupait la place de la table à dessiner, qu’on avait transportée au milieu de la pièce voisine; mais rien n’était encore rangé, des cartons s’écroulaient parmi des vêtements à Gasparine, la Vierge au coeur saignant gisait contre le mur, calée par une cuvette neuve.”*<sup>844</sup>

As “cuvettes” surgem, por vezes, em Zola como objectos de aviltamento. Assim, como vimos no início deste capítulo, M. Gourd, com um ar muito digno, esvazia-as e lava-as quando Octave entrevê o quarto do “monsieur très distingué”. Em *Nana*, o conde Muffat, num aviltamento crescente, bebe da “cuvette” de Nana.

Campardon, assustado (o que faz dele, além de calculista, hipócrita), começa a justificar-se. Mas a impressão inicial deve ser confirmada perante o narratário, razão pela qual surge o segundo objecto-semáforo: “[les] yeux d’Octave s’étaient arrêtés sur un numéro de la Gazette de France\* qui traînait parmi des plans”. A atitude física de Campardon reconfirma essa impressão: “(...) de plus en plus gêné, il sonna la femme de chambre...”<sup>845</sup>

Em termos de funcionalidade, estes dois objectos, indirectamente comentados pelos actos e pelo discurso das personagens, veiculam a função de revelação e trazem à superfície o retrato psicológico de profundidade (etopeia) das personagens. Porque Campardon, como muitas outras personagens de *Pot-Bouille*, tem um retrato psicológico de superfície (aquele que pretende fazer passar) e um retrato psicológico de profundidade (aquele que está na mente do escritor e que este pretende que o narratário apreenda). O retrato de superfície de Campardon tem uma componente de descrição física directa (“Dans la tête d’artiste qu’il s’était faite, les cheveux en coup de vent, la barbe taillée à la Henri IV...”), uma componente mista [tipicamente Oitocentista, de inspiração fisiognómica: “(...) on retrouvait le crâne plat et la mâchoire carrée d’un bourgeois d’esprit borné, aux appétits voraces. Plus jeune, il avait eu une gaieté fatigante.”<sup>846</sup>] e uma componente de descrição psicológica indirecta: “Mon cher, je vous le demande pour

---

*“(...) de um homem das sociedades modernas, vivendo num Cosmos des-sacralizado (...)”* (Eliade, 1999, p. 31). Esta é uma característica frequentemente associada a determinadas profissões: os engenheiros, os arquitectos e os médicos. Note-se que, em *Pot-Bouille*, o médico (e também o padre) é uma testemunha que, por via da sua profissão, conhece os males do prédio. A sua atitude, mais cínica do que clínica, é bastante desassombrada.

<sup>844</sup> Zola, 1999, p. 268.

\* Jornal católico e legitimista.

<sup>845</sup> Zola, 1999, p. 13.

<sup>846</sup> *Idem*.

*ma tranquillité: respectez la maison. (...) Dehors, ça ne regarde personne. Hein? Paris est assez grand, on a de la place... Moi, au fond, je suis un artiste, je m'en fiche!*"<sup>847</sup>

A expressão “*Dans la tête d'artiste qu'il s'était faite (...)*” revela o carácter artificial da personagem. O retrato completo de Campardon resulta dessa amálgama de características físicas profundas (a hereditariedade, as pulsões), características físicas de superfície (usa adornos capilares que acentuam as características que, na sua opinião, ‘compõem’ um artista), características psicológicas de superfície e características psicológicas profundas (hipócrita, interesseiro, manipulador, camaleónico, bajulador, amoral e a-religioso). A expressão “*je suis un artiste*” é recorrente ao longo da narrativa<sup>848</sup> e testemunha, por um lado, o voluntarismo de Campardon na composição da sua imagem (aqui, numa acepção global, tanto física como psicológica) e, por outro, a tónica posta na função mnemónica – das quatro vezes que lê esta expressão, o leitor recorda o que estava para trás, completa o verdadeiro retrato do arquitecto, confirma as intuições iniciais. A expressão surge concentrada no início do romance<sup>849</sup> – na medida em que se pretende dar consistência ao retrato da personagem. A derradeira ocorrência aparece como uma retoma da imagem pseudo-‘artista’ devidamente enquadrada na – passe o paradoxo – coerência da contradição. Assim, neste último excerto, temos os termos da equação: Gasparine, Deus (o ‘Grande Cliente’ de Campardon) e Arte. Do confronto antinómico entre os retratos de profundidade e de superfície, disseminados ao longo da narrativa de forma a produzir um efeito de reforço, resulta a intenção delatária do narrador.

Assim, pode concluir-se que a casa de Campardon é uma das componentes do retrato psicológico da personagem. A Virgem do Sagrado Coração e a *Gazette de France* constituem dois elementos de superfície do retrato de Campardon, contrariados pelo retrato de profundidade (firmado pelo lexema “*farceur*”).

Descrita no seu estado original, a casa de Campardon virá a ser alvo de uma mudança que espelha a nova conjugalidade. Assim, quando Gasparine se muda para casa da prima<sup>850</sup>, há que proceder a algumas alterações, de que Octave será testemunha. Os papéis de cada um dos vértices do triângulo são claramente definidos: Rose concebe, mas

<sup>847</sup> Zola, 1999, p. 9. Esta citação é parcialmente repetida.

<sup>848</sup> “- *On doit être vertueux pour soi, dit l'architecte doctement, comme conclusion à des pensées qu'il n'exprimait pas. Moi, je m'en fiche de l'opinion, je suis un artiste!*” (Zola, 1999, p. 27). Quando Gasparine se muda para sua casa, “[II] retrouva sa gaieté d'artiste, les vieilles farces et les chansons raides de l'Ecole des Beaux-Arts.” (Zola, 1999, p. 263). Finalmente, na página 615, efectua-se uma síntese da contradição entre *modus vivendi*, *modus agendi* e *modus cogitandi*: “*Campardon, les yeux sur la cousine Gasparine, parlait de son diocèse d'Évreux, sautait aux grands travaux de la nouvelle rue du Dix-Décembre, défendait Dieu et l'art, en envoyant promener le monde, car il s'en fichait au fond, il était un artiste*”.

<sup>849</sup> Cf. Zola, 1999, p. 9; Zola, 1999, p. 13 e Zola, 1999, p. 27.

<sup>850</sup> Lembre-se que, quando Octave perguntara a Campardon “(...) *Elle loge chez vous?*”, a resposta, tanto discursiva como comportamental, fora: “- *Non! Non! S'écria l'architecte vivement et comme blessé.*” (Zola, 1999, p. 16).

não age<sup>851</sup>, Gasparine executa<sup>852</sup> e Campardon<sup>853</sup> ajuda, irradiando felicidade. Esta nova situação conjugal é perfeitamente compreendida por Octave, que tem de renunciar, temporariamente, ao estatuto de testemunha. Contudo, mantém o estatuto de confidente:

“(…) Octave comprit qu’il gênait leur expansion: il se sentait de trop dans un ménage si uni, il les avertit que, le soir, il dînait dehors. D’ailleurs, il était décidé: le lendemain, il remerciait Mme Campardon de sa bonne hospitalité en inventant une histoire.”<sup>854</sup>

O culminar emblemático do conflito entre essência e aparência no prédio situa-se, também, na residência de Campardon. A descrição iniciara-se num tom quase épico, mas esse tom é contraditado pelos termos, bastante crus, em que é descrito o enlace entre Campardon e Gasparine:

“Minuit sonnait. Campardon et Gasparine geignaient dans leur lit trop étroit, tandis que Rose, se carrant au milieu du sien, les membres écartés, lisait Dickens, avec des larmes d’attendrissement. Un grand silence tomba, la nuit chaste jetait son ombre sur l’honnêteté de la famille.”<sup>855</sup>

Finalmente, cumpre referir que o apartamento de Campardon não é verdadeiramente uma casa. As perspectivas sobre a morada humana em que nos temos vindo a basear, designadamente as de Bachelard e de Mircea Eliade, não se aplicam a este caso. Só para Rose a casa parece representar repouso, abrigo, refúgio<sup>856</sup>. Só ela parece conseguir atingir o objectivo enunciado pelo fenomenologista: “N’habite avec intensité que celui qui a su se blottir”<sup>857</sup>. Se exceptuarmos a velha cozinheira, não constatamos a

---

<sup>851</sup> “(…) Rose, assise de peur de se fatiguer, leur donnait des conseils, plaçait la toilette ici et le lit de ce côté, pour la commodité de tout le monde.” (Zola, 1999, pp. 269-270). É curioso que, neste excerto, os deícticos apontem para um *hic* (*et nunc*), o que tem o condão de ‘incluir’ o leitor na cena.

<sup>852</sup> “[Gasparine] aidait [Campardon], poussait les meubles avec lui, débarrassait le linge, secouait les vêtements (...)” (Zola, 1999, p. 269).

<sup>853</sup> “(…) l’architecte s’était mis en manches de chemise, et sifflant, chantant, pris d’une gaieté de gamin, il employa l’après-midi à organiser la chambre de la cousine.” (Zola, 1999, p. 269).

<sup>854</sup> Zola, 1999, p. 270.

<sup>855</sup> Zola, 1999, p. 447. Esta citação já foi reproduzida em nota.

<sup>856</sup> Cf. Bachelard, 1998, p. 18.

<sup>857</sup> Cf. Bachelard, 1998, p. 19. Graças ao seu estatuto de ídolo assexuado, Rose recebe Octave no quarto, magnificamente ataviada, enquanto Gasparine a serve (Zola, 1999, pp. 339-341). Na verdade, Rose não é o elemento mais fraco deste “ménage à trois”, pois é ela que estabelece os termos do acordo e o seu ascendente é claro: “Achille a dû se faire dresser un lit dans son cabinet de travail, parce que ça m’agaçait la nuit, quand il remuait...” (Zola, 1999, p. 349). Na página 444, Rose “(...) riait d’aise, toute seule au milieu du grand lit.”, em contraste absoluto com Campardon “[qui], après avoir défait son lit, pour les bonnes, (...) alla retrouver Gasparine sur le sien. Ils y dormaient fort mal, trop à l’étroit, gênés par leurs coudes. Lui surtout, réduit à se tenir en équilibre au bord du sommier, avait une cuisse coupée, le matin.” (Zola, 1999, p. 446). Imediatamente antes da cena em que o harmonioso trio nega apoio a Berthe, “(…) Rose s’élargissait encore, au milieu du grand lit. Elle y trônait avec son luxe de reine, sa tranquillité sereine d’idole. Et elle était très attendrie par sa lecture, elle avait posé sur elle Dickens, que sa poitrine soulevait d’un tiède battement.” (Zola, 1999, p. 465). Logo após a recusa em albergar Berthe, “Rose reprit Dickens, qui avait glissé sur son ventre; il lui suffisait, elle en lirait quelques pages, puis s’endormirait, en le laissant couler dans le lit, comme tous les soirs, lasse d’émotion.” (Zola, 1999, p. 469). Os livros são outro objecto-revelador muito significativo em *Pot-Bouille*. Estabelece-se sempre um contraste entre as leituras (ou o efeito que elas causam na personagem que lê) e os comportamentos de quem lê. As leituras permitem uma análise contrastante entre as características psicológicas de superfície e as de profundidade das três personagens que lêem (Rose Campardon, Mme Jossierand e Marie Pichon). Trata-se, pois, de uma variante da função de revelação.

Assim como o cubículo do porteiro representa uma “mise en abyme” dos andares dos moradores, também Mme Gourd é uma Rose Campardon em ponto pequeno. As descrições das duas personagens apresentam algumas similitudes. Sob a forma de adjectivo (“douillette”, “douillette”) ou de advérbio, há seis ocorrências desta palavra em *Pot-Bouille*, todas elas, à excepção de uma (em que se

existência de resquícios do passado que projectem, numa casa nova, as casas passadas<sup>858</sup>, o que significa que não há lugar para a “rêverie”<sup>859</sup>. De igual modo, as correlações estabelecidas entre *casa*, *cosmos* e *alma* estão absolutamente ausentes destas páginas. Pelo contrário: se a casa é uma *imago mundi*, então o mundo está às avessas. Se o ritual de construção de uma casa é uma réplica da criação divina, então os deuses não passam de anjos caídos<sup>860</sup>.

A casa de Campardon é, pois, um alojamento e um parlatório social e profissional, mas não uma casa autêntica. A verdadeira casa, a que se intui mas se não diz, é a casa do escritor. Em *Pot-Bouille*, a morada é atingida por uma aporia, talvez porque “[les] vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d’un fidèle onirisme, répugnent à toute description.”<sup>861</sup>.

No capítulo II introduz-se uma nova célula, a do quarto andar, onde moram os Jossierand. A descrição da casa é muito parca, visto que, no essencial, já conhecíamos, a partir do ‘andar-modelo’, a sua configuração interior e a decoração estrutural. Ainda assim, é posta em evidência a relativa pobreza deste andar, quando cotejado com o andar de Campardon – mas, acima de tudo, com o andar dos Duveyrier. Uma das notações onde esse contraste surge mais evidente é na iluminação<sup>862</sup>: mal Mme Jossierand e as suas filhas entram em casa, após mais uma expedição frustrada ao exterior, ‘significada’ pela travessia atabalhoada do apartamento às escuras, o que vemos é “(...) *la salle à manger, où M. Jossierand écrivait, à la lueur pauvre d’une petite lampe.*”<sup>863</sup>

À entrada, na cozinha, ressaltam as péssimas condições de higiene da casa Jossierand. A falta de higiene deste compartimento simboliza, como já tivemos oportunidade de asseverar, a falta de higiene moral da casa. Aliás, todas as recriminações de Mme Jossierand a Adèle recaem sobre si própria, que é uma péssima “maîtresse de maison”, visto que era a ela que competiria – consoante a cartilha da ‘perfeita dona de casa’ – orientar o trabalho da criada. “*Elle n’a pas lavé sa table depuis quinze jours...*

---

descreve Berthe) associadas a Mme. Gourd – “(...) douillettement assise, Mme Gourd prenait son café au lait (...)” (Zola, 1999, p. 157); “Une heure sonnait quand M. Gourd, que Mme Gourd attendait douillettement au lit, éteignit le gaz.” (Zola, 1999, p. 618) – e a Mme Campardon “(...) Rose, douillettement enveloppée dans son peignoir de soie crème, grasse et fraîche, se leva (...)” (Zola, 1999, p. 260); “Gasparine, un instant, souffrit de son teint jaune et de sa robe étriquée, en face de Rose vêtue de soie, noyant sous des dentelles la délicatesse douillette de son col blanc” (Zola, 1999, p. 262); “Elle mangeait beaucoup, trônait entre [les oreillers], avec sa gorge douillette de belle blonde (...)” (Zola, 1999, p. 285); “Dans ses dentelles, avec son corps douillet, délicat et soigné, on eût dit une belle amoureuse, attendant l’homme de son cœur.” (Zola, 1999, p. 445). Além disso, os dois casais tratam-se de forma carinhosa.

<sup>858</sup> A propósito de *A Arte da Fuga*, de Álvaro Manuel Machado, escreve Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos: “*Quoique nous habitons (dans la perspective du romancier) tout au long de notre itinéraire existentiel, plusieurs chambres dans diverses maisons côtoyées par différents jardins, nous constatons que celles-là et ceux-ci ne renvoient, dans leur multiplicité protéiforme, qu’à la Maison et qu’au Jardin, qui sont à l’Origine/Début tel que le Verbe/Souvenir.*” (Santos, 2004-2005, p. 283).

<sup>859</sup> Cf. Bachelard, 1998, pp. 24-26.

<sup>860</sup> Cf. Eliade, 1999, designadamente as pp. 43-45, 64-65, 68-70.

<sup>861</sup> Cf. Bachelard, 1998, p. 31.

<sup>862</sup> Uma notação idêntica surge na página 36: “*Sous la maigre lueur de la petite lampe (...)*”.

<sup>863</sup> Zola, 1999, p. 34.

*Voilà des assiettes d'avant-hier. Ma parole, c'est dégoûtant! Et son évier! Et son évier, tenez! sentez-moi un peu son évier!*"<sup>864</sup> É possível, contudo, que não esteja nas intenções de Zola tornar esta contradição significativa, visto que não só não insere no texto comentários explícitos, como também não repete, reforçando, cenas do mesmo género (como faz em muitos outros casos). Se Marie Pichon é apontada como má dona de casa, aí a responsabilidade é inegavelmente assacada à personagem.

Neste excerto, para além da equação "ausência de higiene => ausência de moralidade" (que também encontraremos na casa de Marie Pichon), parece importar mais a contradição entre a aparência exterior de Mme Josserand (tendo em vista parecer sempre mais do que aquilo que tem e é) e a pobreza<sup>865</sup> e sujidade<sup>866</sup> da cozinha.

Outro efeito curioso que encontramos nas duas cozinhas (dos Josserand e dos Pichon) resulta da técnica do contraste aviltante<sup>867</sup>. Ao colocar a obra favorita de Mme Josserand na cozinha, no meio da sujidade, ao 'desviar' o objecto *livro* do seu uso normal para um uso instrumental (mero suporte para Adèle fazer as contas), ao descrever a terrível cólera de Eléonore, o narrador estabelece um contraste entre o conteúdo de *Jocelyn*<sup>868</sup>, o contexto espacial em que o romance é colocado e a reacção de Mme Josserand<sup>869</sup>. A forma como segura no livro<sup>870</sup>, enquanto agride Berthe física e verbalmente<sup>871</sup>, e o facto de se

<sup>864</sup> *Idem.*

<sup>865</sup> "Les planches avaient le vide mélancolique et le faux luxe des familles où l'on achète de la basse viande, afin de pouvoir mettre des fleurs sur la table. Il ne traînait là que des assiettes de porcelaine à filets dorés, absolument nettes, une brosse à pain dont le manche se désargentait, des burettes où l'huile et le vinaigre avaient séché; et pas une croûte oubliée, pas une miette de dessert, ni un fruit, ni une sucrerie, ni un restant de fromage. On sentait que la faim d'Adèle, jamais contentée, torchait, jusqu'à dédorer les plats, les rares fonds de sauce laissés par les maîtres." (Zola, 1999, p. 40). Note-se o emprego do verbo *torchier* (nosso sublinhado). O epíteto associado à criada dos Josserand, "ce torchon d'Adèle", é muito frequente, sendo utilizado por várias personagens: Mme Josserand (Zola, 1999, p. 38; Zola, 1999, p. 612), Trublot (Zola, 1999, p. 162; Zola, 1999, p. 424), Lisa (Zola, 1999, p. 168), Octave (Zola, 1999, p. 184). Trata-se de uma metonímia (tomar o objecto doméstico que prolonga a mão da criada pela própria Adèle), que tem como função reificá-la. O vocábulo *souillon* também lhe está associado (Zola, 1999, p. 139; Zola, 1999, p. 421 e Zola, 1999, p. 594). Adèle é uma das vítimas simbólicas de *Pot-Bouille*.

<sup>866</sup> "Elle bousculait la vaisselle de ses bras blanchis de poudre de riz et chargés de cercles d'or; elle traînait sa robe feu au milieu des taches, accrochant des ustensiles jetés sous les tables, compromettant parmi les épluchures son luxe laborieux." (Zola, 1999, p. 39). Outra questão em que Mme Josserand vai contra todos os preceitos dos manuais de boa educação, e que está relacionada com o conflito entre essência e aparência, surge na permissividade com que aceita que as filhas descurem completamente a aparência e as boas maneiras quando estão em casa: "Hortense et Berthe revenaient, en jupon et en camisole, dépeignées, les pieds dans des savates. (...) Et toutes les deux traînèrent des chaises, s'assirent contre le poêle, qui gardait un reste de tiédeur. Hortense tenait du bout des doigts son os de lapin, qu'elle épluchait savamment. Berthe trempait des mouillettes dans son verre de sirop. D'ailleurs, les parents, élancés, ne parurent pas même s'apercevoir de leur entrée" (Zola, 1999, pp. 48-49). Desde a temperatura à comida, tudo, neste excerto, fala de pobreza e revela o aviltamento do ser.

<sup>867</sup> Tomamos esta designação, que reputamos extremamente evocadora, de empréstimo a Yves Lelong (1987, p. 149), que se refere ao "(...) malin plaisir à marier le noble et l'ignoble, le pathétique et le dérisoire, mais de telle sorte que ce qui sort vaincu de ces mariages contre nature, c'est toujours la chose noble."

<sup>868</sup> Esta obra romântica, onde a mulher surge como um ser angélico, teve muito sucesso na época. Um dos pontos interessantes e que, a nosso ver, põe em evidência o revelador contraste entre os valores reais (não propalados, mas postos em prática) e os valores defendidos por Mme Josserand reside no facto de se poder encontrar nesta obra de Lamartine o elogio da renúncia aos valores materiais e a apologia da castidade.

<sup>869</sup> "Elle tournait toujours, cherchant des crimes, lorsqu'elle aperçut un volume sur la table; et ce fût une explosion suprême.

- Ah! La sale! elle a encore apporté mon Lamartine dans la cuisine!

C'était un exemplaire de Jocelyn. Elle le prit, le frota, comme si elle l'eût essuyé; et elle répétait qu'elle lui avait défendu vingt fois de le traîner ainsi partout, pour écrire ses comptes dessus." (Zola, 1999, p. 41). São os "goûts poétiques" de Mme Josserand que a levam a não permitir que M. Josserand cante Béranger (Zola, 1999, p. 67).

<sup>870</sup> "La mère (...) retourna dans la salle à manger, en tenant son Lamartine étroitement serré sous la chair débordante de son bras." (Zola, 1999, p. 41).

<sup>871</sup> "Depuis sa sortie de chez les Dambreville, sa main était chaude, il y avait des claques dans l'air. Alors, à toute volée, elle gifla Berthe.

servir dele para ameaçar o marido<sup>872</sup> revelam e reforçam esta intencionalidade. Assim, a obra lamartiniano torna-se um objecto-revelador, que opera a conversão do retrato de superfície da personagem em retrato de profundidade.

Em *A Casa Grande de Romarigães*, encontramos um motivo semelhante, mas servindo objectivos demonstrativos diversos. Assim, no capítulo X, Silvana diz a Luís Azevedo que conheceu a sua tia Joana Angélica, a qual lhe dera

“(…) um livro que andou aí muito tempo por cima das arcas até que as criadas acabaram de o esfarrapar para comecinho dos novelos ou os ratos de o roer, não sei bem: o Lima, dum poeta – como se chamava ele... Bernardo... Amanhã o direi...

- Diogo Bernardes...?”<sup>873</sup>

Conquanto na obra de Aquilino o livro seja destruído (o que pode ser sentido, por muitos dos leitores, como um crime de lesa-cultura), não há contraste aviltante, pois, em termos de caracterização indirecta, Silvana, como o nome leva a pressupor, surge como uma mulher simples e até rústica.

Um dos problemas principais do casal Josserand é a questão da gestão do dinheiro, que percorre transversalmente a temática da casa, visto que em todos os detalhes se podem ler indícios de miséria escondida. Assim, é de realçar que as opções de Mme Josserand vão sempre no sentido de uma gestão pouco previdente do orçamento familiar (outro ponto, este recorrente, em que o comportamento da personagem contraria os preceitos da boa dona de casa), de tal forma que, em vez de acautelar o futuro de Berthe (e esta questão voltará a ser levantada a propósito do casamento com Auguste), não efectua o pagamento de uma das parcelas do seguro da filha “(…) *pour faire recouvrir le meuble du salon*”<sup>874</sup>. Mme Josserand, na sua obsessão pelas aparências, privilegia frequentemente os objectos em detrimento das pessoas; daí que, quando Berthe, molestada por um pretendente, confessa “(…) *j’ai eu peur, je l’ai poussé contre un meuble...*”, a cólera da mãe seja suscitada: “*Poussé contre un meuble, ah! La malheureuse, poussé contre un meuble!*”<sup>875</sup>

A insistência de Zola na má gestão do orçamento doméstico e na educação deficiente que Mme Josserand proporciona aos filhos dissimula um intuito pedagógico: “*Avec huit mille francs, on peut faire beaucoup de choses, reprit-il. Vous vous plaignez toujours. Mais il fallait ne pas mettre la maison sur un pied supérieur à notre fortune.*”<sup>876</sup>

---

- *Tiens! Tu m’embêtes, à la fin...! Quel pot! Ma parole, les hommes ont raison!*

*Dans la secousse, son Lamartine, qu’elle ne lâchait pas, était tombé.*” (Zola, 1999, pp. 56-57).

<sup>872</sup> “*Elle se leva, avança vers lui, en brandissant son Lamartine*” (Zola, 1999, p. 44).

<sup>873</sup> Ribeiro, 1980, pp. 173-174.

<sup>874</sup> Zola, 1999, p. 59.

<sup>875</sup> Zola, 1999, p. 54.

<sup>876</sup> Zola, 1999, p. 58.

Ao pôr em cena uma personagem tão evidentemente execrável (de entre tantas outras em *Pot-Bouille*), usando processos assaz maniqueístas, Zola escreve um manual de más práticas, algo como uma série de *exempla malae*<sup>877</sup>.

Este primeiro episódio no quarto andar termina numa paz paradoxal, semelhante à respeitabilidade, igualmente paradoxal, das escadas: “*L’appartement était noir et paisible. Alors, [M. Josserand] revint (...) Deux grosses larmes, qu’il ne sentait point, roulèrent sur les bandes, dans le silence solennel de la maison endormie.*”<sup>878</sup> As quatro personagens que se tornarão vítimas de Mme Josserand (Adèle, Berthe, Saturnin e M. Josserand) já foram alvo da sua ira.

O capítulo seguinte (III) vem demonstrar, desta feita com convidados, o que havia sido sugerido no capítulo anterior. A temperatura ambiente é glacial, o *menu* do almoço medíocre, de qualidade duvidosa e mal confeccionado (mais dois signos domésticos, significando pobreza camuflada e má orientação doméstica, que também surgiam no capítulo precedente<sup>879</sup>). Segue-se a recepção. A descrição da zona de estar, que por si só já emite sinais de pobreza<sup>880</sup> – embora o “*décor*” seja idêntico ao dos Campardon –, apresenta a particularidade de só encontrar a sua completude quando chegarmos à descrição de episódio similar em casa dos Duveyrier:

“*Deux lampes, voilées de papier rose, éclairaient le salon d’un demi-jour, où se noyaient le vieux meuble râpé de velours jaune, le piano déverni, les trois vues de Suisse enfumées, qui tachaient de noir la nudité froide des panneaux blanc et or. Et, dans cette avare clarté, les invités s’effaçaient, des figures pauvres et comme usées, aux toilettes pénibles et sans résignation.*”<sup>881</sup>

Outro processo de ênfatização consiste na contiguidade entre pessoas e coisas, ou seja, na homologia entre cenário e figurantes. As expressões são quase equivalentes: *s’effaçaient*↔*se noyaient*; *usées*↔*râpé*. Em certos casos, os adjectivos que descrevem seres inanimados poderiam descrever seres animados e vice-versa: “*avare*”, “*pauvres*”, “*pénibles*”. Quanto à expressão “*sans résignation*”, ela parece apontar no sentido dos *exempla malae* a que já aludimos: trata-se de pessoas que, como Mme Josserand, não vivem de acordo com as suas possibilidades, ou seja, pessoas que, pertencendo à classe

---

<sup>877</sup> Na verdade, o provérbio latino *Verba docent, exempla trahunt* poderia figurar em epígrafe a esta obra de Zola, nomeadamente no que respeita à educação das raparigas. Nas casas dos Josserand e dos Campardon verifica-se um extraordinário cuidado em não mencionar determinados assuntos defronte das jovens (ou em fazê-lo veladamente), em censurar as leituras (de jornais e de romances), mas os comportamentos contrariam em absoluto os discursos.

<sup>878</sup> Zola, 1999, p. 58.

<sup>879</sup> “*Ah bien! Ce qu’il fait froid, chez nous!*” (Zola, 1999, p. 48).

<sup>880</sup> “*demi-jour*”, “*vieux meuble râpé*”, “*déverni*”, “*enfumées*”, “*avare*”.

<sup>881</sup> Zola, 1999, p. 70.

média, têm aspirações excessivamente elevadas. A resignação – subliminar à observação de M. Josserand relativamente ao seu salário – seria, pois, na perspectiva de Zola, a virtude salvífica.

Também a forma como Mme Josserand desempenha a sua função de anfitriã é pouco conforme às prescrições dos códigos de boa conduta<sup>882</sup>: *“La mère [de Berthe] ne l’avait pas quittée des yeux, prenant dès lors une attitude de général en chef, conduisant l’affaire, du fauteuil où elle s’était assise.”*<sup>883</sup> Diferente, mas igualmente pouco conforme aos ditames, é a atitude do marido: *“Dans un angle, M. Josserand, qui s’effaçait chez lui, à ce point qu’on l’aurait pris pour un invité (...)”*<sup>884</sup>.

A entrada da família Vabre vem pôr em evidência a desigualdade e emulação que existe entre os Josserand e os Duveyrier. A não comparência destes últimos é lida por Mme Josserand como um sinal de falta de consideração e demonstra a aguda consciência da importância relativa da célula ocupada por cada unidade familiar. O discurso indirecto livre acentua esta correlação entre a localização do andar e a importância dos inquilinos:

*“Elle, [sic] ne manquait pas un des samedis de ces poseurs du premier, qui se seraient crus déshonorés, s’ils étaient, un mardi, montés au premier. Sans doute, son thé modeste ne valait pas leurs concerts à grand orchestre. Mais, patience! quand ses deux filles se seraient mariées, et qu’elle aurait deux gendres et leurs familles pour emplir son salon, elle aussi ferait chanter des choeurs.”*<sup>885</sup>

A voz interior da personagem revela, mais uma vez, a contiguidade entre pessoas e objectos: a função dos genros consiste em mobilar-lhe o salão... Esta ideia será reiterada quando surge, pela primeira vez, a hipótese de unir Berthe a Auguste: *“Mais Mme Josserand, pesant ce dernier du regard, jugeait décidément qu’un gendre pareil ne meublerait guère son salon.”*<sup>886</sup>

A emulação entre Mme Josserand e Mme Duveyrier também se ‘joga’ no plano cultural, podendo observar-se, concretamente, nos objectos aos quais estão

---

<sup>882</sup> Confronte-se este excerto com a descrição que Proust faz do desempenho social de Mme de Guermantes: *“Après le dîner (...) les sièges, chez la princesse de Guermantes, se trouvaient disposés de telle façon qu’on formait de petits groupes, qui, au besoin, se tournaient le dos. La princesse marquait alors son sens social, en allant s’asseoir, comme par préférence, dans l’un d’eux. (...) En trois quarts d’heure, tous les groupes avaient reçu sa visite, laquelle semblait n’avoir été guidée chaque fois que par l’improvisiste et les préférences, mais avait surtout pour but de mettre en relief avec quel naturel «une grande dame sait recevoir».”* (V-1, 9-10).

No desenrolar do ritual do chá, Gilberte segue os mesmos princípios (que lhe advêm da educação recebida do pai), mas mescla-os com o discurso afectado (semelhante ao da mãe): *“(…) pour effacer davantage l’idée de cérémonie, dérangeant l’ordre des chaises autour de la table: «Nous avons l’air d’une noce; mon Dieu que les domestiques sont bêtes.» Elle grignotait, assise de côté sur un siège en forme de X et placé de travers.”* (II-1, 75).

O contraste entre a transitividade das intenções e a rigidez da atitude de Mme Josserand e o carácter intransitivo e as atitudes (estudadamente) desprezadas de Mme de Guermantes e de Gilberte é absoluto.

<sup>883</sup> Zola, 1999, p. 77.

<sup>884</sup> Zola, 1999, p. 75.

<sup>885</sup> *Idem.*

<sup>886</sup> Zola, 1999, p. 83.



tradicionalmente assacadas funções culturais, como é o caso dos quadros e do piano. Não é apenas o piano que é claramente superior na residência Duveyrier<sup>887</sup>, mas também a forma como a execução pianística é considerada: “Attends que les Vabre soient là, pour ta musique... Et joue fort!”<sup>888</sup> Tocar piano<sup>889</sup> e pintar aquarelas<sup>890</sup> são dotes visíveis que a filha deve exibir.

Como a planta é idêntica nos apartamentos dos quatro andares, a família Josserand, mais numerosa, é obrigada a dar um uso diferente às divisões. Assim, os compartimentos que, nos Duveyrier e nos Campardon, se destinam às recepções (função de ostentação) são, nesta casa, quartos de dormir (função utilitária<sup>891</sup>). Esta diferença tem implicações práticas<sup>892</sup> e implicações simbólicas. Com efeito, desde sempre houve uma correlação entre espaço e luxo, entre luxo e poder. No prédio Vabre, a ausência de elevador faz com que a pirâmide social se apresente com a base invertida.

O lanche é tão medíocre como fora o almoço. A toalha é cinzenta e estreita. As flores, “des roses superbes et coûteuses”<sup>893</sup>, apenas servem para sublinhar, num efeito de contraste, a mediocridade da comida e da bebida. Um efeito subtilmente cómico é obtido com os “verres de sirop de groseille, (...) déclaré[s] exquis.”<sup>894</sup> O leitor recorda que se trata de “(...) un vieux pot de confiture [délayé]”<sup>895</sup>, até porque Trublot, depois de o cheirar, “(...) n’en voulut point.”<sup>896</sup>

Segue-se-lhe “le coup de l’aquarelle”:

“C’était mieux qu’une aquarelle. Comme par hasard, une coupe de porcelaine se trouvait sur la table; au fond, encadrée dans la monture toute neuve de bronze verni, était peinte la Jeune fille à la cruche cassée, en teintes lavées qui allaient du lilas clair au bleu tendre.”<sup>897</sup>

---

<sup>887</sup> “[Le] désespoir [de Mme Josserand] était que l’instrument, éssoufflé par quinze années de gammes quotidiennes, n’eût pas les sonorités du grand piano à queue des Duveyrier” (Zola, 1999, p. 76).

<sup>888</sup> Zola, 1999, p. 72.

<sup>889</sup> Trublot, como bom “compère”, dá o mote: “Le coup de la sonate.” (Zola, 1999, p. 76). Esta expressão poderia ser aplicada a Charlotte Haze, quando a mãe de Lolita põe em evidência a partitura da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, provocando grande enjoo em Humbert Humbert. Também aí a música é uma armadilha para solteiros.

<sup>890</sup> “Prenez garde, le coup de l’aquarelle! murmura Trublot, qui connaissait la maison.” (Zola, 1999, p. 86). Conhecer uma casa é, também, conhecer as ciladas que são montadas aos candidatos incautos. E, com efeito, a casa de Mme Josserand, em dias de recepção, é uma armadilha montada para ‘caçar’ genros: “Des mères faisaient visiblement le rêve qu’elles mariaient leurs filles, la bouche fendue, les dents féroces, dans un abandon inconscient; c’était la rage de ce salon, un furieux appétit de gendres, qui dévorait ces bourgeoises, aux sons asthmatiques du piano.” (Zola, 1999, p. 76).

<sup>891</sup> Empregamos esta terminologia no sentido sociológico que ela adquire no interior do sistema das personagens ficcionais.

<sup>892</sup> “On était une trentaine, et assez serrés, car on n’ouvrait pas le petit salon, qui servait de chambre à ces demoiselles.” (Zola, 1999, p. 75)

<sup>893</sup> Zola, 1999, p. 84. Em casa de Angèle também há “(...) des fleurs, des fleurs, il faut impressionner les prétendants.” (Butor, 1954, p. 88).

<sup>894</sup> Zola, 1999, p. 84.

<sup>895</sup> Zola, 1999, p. 41.

<sup>896</sup> Zola, 1999, p. 85.

<sup>897</sup> Zola, 1999, p. 86.

Trata-se, por diversos motivos devidamente realçados na descrição, de um objecto *Kitsch*. Em primeiro lugar, é uma cópia (“la jeune fille...”), e sabemos-lo, quanto não mais não seja, por via do determinante definido. E não se trata de uma cópia de uma composição pictórica a partir do modelo original, como as que sempre se fizeram, como método de aprendizagem<sup>898</sup>. Mme Josserand, no seu afã de demonstrar a Octave a pureza das filhas, afirma que o trabalho de Berthe foi copiado de uma gravura (o Louvre<sup>899</sup> é um antro pouco recomendável para ser frequentado por meninas). Assim, ao contrário do que fazia a avó do protagonista de *À la Recherche du Temps Perdu*, o que resulta sublinhado é a falta de densidade artística do objecto. Em segundo lugar, são *Kitsch* a inserção da aquarela num objecto de uso quotidiano<sup>900</sup>, as cores, a sua combinação em “dégradé”<sup>901</sup>, o acabamento “en bronze verni”, obviamente um material disfarçado<sup>902</sup> (visto que a taça é de porcelana) e, finalmente, o facto de ser colocada em evidência (“Comme par hasard”, quando se trata de um objecto-semáforo desencadeador de conversas). Afinal, uma taça assim “*C’était mieux qu’une aquarelle*”: melhor, no sentido em que a diluição (termo que usamos, aqui, como contraponto a *densidade*) artística é mais evidente; melhor, porque um tal objecto apresenta a vantagem de conter mais pontos passíveis de descrição *Kitsch* (“avant la lettre”) e, como tal, de a sua leitura despertar suspeitas no espírito do leitor quanto às intenções do autor. Se tivermos em conta o facto de Zola sempre ter privado com pintores (em especial com Paul Cézanne) e de ter conhecido de muito perto a vanguarda artística do seu tempo, a intenção satírica resulta indubitável.

Por último, mas não menos importante, o motivo<sup>903</sup> escolhido constitui uma prefiguração do destino de Berthe, a cuja perda de inocência vamos assistindo ao longo da diegese.

O fim da colação e a luz lúgubre, cujo efeito se agrava no decurso do serão, fazem debandar os últimos convidados. Estes dois pontos de luz, que já haviam sido descritos como “(...) *voilées de papier rose* (...)”<sup>904</sup>, um exalando um odor rançoso, o outro com

---

<sup>898</sup> Uma interessante exposição, denominada “Copier Créer/ De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre”, foi apresentada no museu do Louvre em 1993.

<sup>899</sup> Já em *L’Assommoir*, o que mais interessara os acompanhantes do cortejo de casamento havia sido, além do *parquet* da “galerie d’Apollon” e dos copistas, a “Kermesse” de Rubens, frente ao qual Boche exclama: “(...) *Ah bien! Ils sont propres, ici!*” (1999c, p. 119).

<sup>900</sup> De acordo com as tipologias de Moles, estamos perante o princípio de inadequação (Moles, 1994, pp. 71-72).

<sup>901</sup> A propósito das cores na estética *Kitsch* leia-se, mais uma vez, Moles, 1994, pp. 55-56.

<sup>902</sup> Cf. Moles, 1994, p. 56.

<sup>903</sup> Trata-se, sem dúvida, de uma cópia de uma reprodução do quadro de estilo *rococo* “La cruche cassée” (1773) de Jean-Baptiste Greuze. De acordo com a descrição da enciclopédia *on-line* *insecula* (<http://www.insecula.com/oeuvre/00009811.html>), “*Cette jeune fille qui laisse entrevoir un sein est une allégorie à la virginité perdue.*” Note-se que o próprio *rococo* é apontado como um *proto-kitsch* por Moles (1994, p. 73).

<sup>904</sup> Zola, 1999, p. 70.

uma mecha fumegante<sup>905</sup>, parecem simbolizar, respectivamente, Hortense e Berthe. Mme Josserand, finda a festa, “(...) *s’était mise à souffler les bougies, d’une haleine si forte, que la suspension en tremblait.*”<sup>906</sup> Esta expressão, que faz lembrar a acção agressiva do lobo no conto tradicional – da qual, note-se, decorre a aniquilação (fonte de todos os terrores) do abrigo primordial, a casa –, acentua a ideia de que Mme Josserand é a responsável pelo fracasso das filhas (e pela destruição da casa). Os restos da ceia funcionam como objectos reveladores (vazio, pobreza, devastação) do que foi, concretamente, o repasto, mas também do que representou, para os projectos matrimoniais de Mme Josserand, o serão<sup>907</sup>. E, mais uma vez, detectamos, mediante a escolha de nomes e formas verbais, contiguidade entre pessoas e objectos [“(...) *la suspension (...) tremblait*”, “(...) *la table dévastée (...)*”, “[*la*] *débandade d’assiettes et de tasses vides (...)*”<sup>908</sup>]. Curiosamente, e talvez porque se trata, neste excerto, de pôr em relevo os elementos disfóricos, as flores, que tanto contraste faziam na mesa posta, desaparecem da mesa levantada.

Este serão representa o fim das últimas ilusões de Octave relativamente ao prédio (“*Il perdait de son respect pour ce salon, où il était entré avec une émotion de provincial*”<sup>909</sup>). Daí que, no dia seguinte, se entregue a planos mais ou menos galantes envolvendo Valérie. A estratégia e os objectivos de Octave decorrem do facto de ambos residirem num prédio. Inclusivamente, a injunção do arquitecto é contornada pelo facto de Valérie residir no mesmo local [“(...) *il s’égayait, à l’idée des recommandations morales de l’architecte, car ce n’était pas amener des femmes, que d’en prendre une dans la maison.*”<sup>910</sup>], configurando uma espécie de ‘reserva mental’.

Octave procura Valérie Vabre, mas encontra Marie Pichon. A casa de Marie, antevista pela porta entreaberta, é triste, limpa e monótona. Nada pode atrair Octave, senão a facilidade, a lassidão e a torpeza de ambos. O caso entre Octave e Marie parece ilustrar a ausência (de educação, de cultura, de princípios e de sentimentos) das duas personagens. No início, Marie representa um(a) oponente, pois o hábito de manter a porta sempre aberta é um obstáculo para o plano de Octave, que consiste em atrair Valérie ao seu quarto. Este obstáculos aos planos da personagem constitui, porém, uma facilidade narrativa criada pelo mecanismo que o prédio impõe. De igual modo, a maior probabilidade de ocorrerem

---

<sup>905</sup> Zola, 1999, p. 88.

<sup>906</sup> Zola, 1999, p. 89.

<sup>907</sup> No que respeita às cenas de ‘merenda desfeita’, há um paralelismo nas três obras em apreço: em *Pot-Bouille*, elas ocorrem em casa de Mme Josserand, em *Passage de Milan* têm lugar em casa de Angèle Vertigues, em *La Vie Mode d’Emploi* elas acontecem no “troisième droite, 2”. Os resultados são, de certa forma, identicamente inconclusivos: Mme Josserand não realiza os seus intentos, Angèle morre e não sabemos o que acontece à jovem aniversariante perequiana.

<sup>908</sup> Zola, 1999, p. 89.

<sup>909</sup> Zola, 1999, p. 81.

<sup>910</sup> Zola, 1999, p. 93.

encontros indesejáveis é causada pelo facto de a casa dos Pichon e o quarto de Octave estarem situados no mesmo andar, e ainda, num “effet de réel”, a circunstância de os andares superiores propiciarem uma maior promiscuidade, porque o espaço é diminuto: há menos espaço entre as células habitacionais, as paredes de ligação são menos espessas, os ruídos tornam-se mais perceptíveis, a configuração da casa de Marie é tal que esta é obrigada a manter a porta aberta<sup>911</sup>.

A segunda fase do plano de Octave<sup>912</sup>, bem como a oportunidade de o concretizar, são também consequência da escolha do prédio como “lugar textual”. Mesclam-se, aqui, duas etapas que Francis Debyser, em *L’Immeuble*<sup>913</sup>, considera proficuas do ponto de vista da escrita, funcional ou criativa, e das simulações pedagógicas, associadas ao prédio: “rapports entre voisins” e “petits services”. M. Gourd é um falso obstáculo (verdadeiro pretexto textual), porque fornece a ocasião para Octave se tornar útil e estabelecer contacto com Marie.

O plano educacional dos Villaume passa pela casa<sup>914</sup>, entendida como lugar de clausura, onde as jovens ficam ao abrigo das influências nefastas<sup>915</sup>: “*Pas de jeux dans l’escalier, la petite toujours chez elle, et gardée de près, car les gamines ne pensent qu’au mal. Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d’air, qui apportent les vilaines choses de la rue.*”<sup>916</sup>

Marie não frequentou pensionatos, teve aulas particulares rigorosamente vigiadas, as leituras foram censuradas e, até aos dezoito anos, não leu um único romance. A sua infância foi “(...) *très douce d’ailleurs, croissance molle et tiède de serre chaude* (...)”<sup>917</sup>.

Esta demonstração visa provar o oposto do que são os seus princípios explícitos, visto que Marie, assim preservada de todo o conhecimento, é absolutamente vulnerável a tudo aquilo de que os pais a quiseram defender. Aliás, não deixa de ser curioso que o pai tenha sido funcionário “*au ministère de l’Instruction Publique*”... Por conseguinte, quando Octave, mandatado por M. Gourd para lhe poupar a maçada de subir os quatro andares, lhe entrega uma carta (novo pretexto fornecido pelo prédio e sua tipologia), encontra-a perplexa perante a tarefa de vestir a filha. De facto, o que se verifica na obra é que Marie,

---

<sup>911</sup> “*La cuisine des Pichon se trouvait séparée de leur salle à manger par le couloir, ce qui les forçait de laisser souvent leur porte ouverte.*” (Zola, 1999, p. 93-94).

<sup>912</sup> “*(...) lier amitié avec Mme Pichon, en lui rendant des services de bon voisinage; de cette manière, si elle surprenait jamais Valérie, elle fermerait les yeux.*” (Zola, 1999, p. 98).

<sup>913</sup> Cf. 1996, pp. 43 e 47.

<sup>914</sup> Trublot atribui também o carácter de Valérie ao meio em que foi criada: “*(...) dans un trou sans air du vieux Paris, comment veut-on que ça fasse des filles possibles!*” (Zola, 1999, p. 81).

<sup>915</sup> Conceção idêntica tem M. Bachelard, a personagem quiçá mais debochada de toda a obra, mas que preserva uma jovem, “fleur d’innocence”, de todo o mal, mantendo-a afastada de todos, para se comprazer num ambiente familiar e isento de pecado.

<sup>916</sup> Zola, 1999, p. 103.

<sup>917</sup> Zola, 1999, p. 104.

não tendo tido uma infância que se pudesse considerar normal, vive numa espécie de limbo pré-conjugal<sup>918</sup>, o que a torna uma presa fácil para o galã de serviço. O episódio em que Octave a encontra imersa na leitura é notável:

*“Marie lisait, les coudes sur la table, les deux mains au fond de ses cheveux dépeignés. Elle venait de manger, sans nappe, un oeuf dans un plat de fer blanc, qui traînait, au milieu de la débandade d’un couvert mis à la hâte. Par terre, Lilith, oubliée, dormait, le nez sur les débris d’une assiette, qu’elle avait cassée sans doute.*

*- Eh bien? demanda Octave.*

*Marie ne répondit pas tout de suite. Elle avait gardé son peignoir du matin, dont les boutons arrachés montraient son cou, dans un désordre de femme qui se lève.”*<sup>919</sup>

O interesse deste episódio radica no facto de se tratar de uma descrição (mesclada de discurso directo), inserida num romance, mas cuja intencionalidade se aproxima da que encontramos nos manuais de boas maneiras. Só que, enquanto os mecanismos retóricos desse tipo de obras se situam do lado do que se deve fazer, em *Pot-Bouille* encontramos uma demonstração do que não se deve fazer. Trata-se, assim, de um texto ao qual subjaz uma intenção profiláctica e injuntiva: uma jovem não deve ser educada segundo estes princípios. Caso contrário, o resultado está à vista...

Note-se ainda que, como se observou a propósito da casa Jossierand, vemos agora como ‘é’ uma ‘casa-tipo’ desmazelada, onde não há empregada doméstica e onde – outra diferença importante – há um bebé. O excerto não se queda nesta similitude *a contrario*, visto que o relevo posto no imaginário romanesco de Marie já não pertence ao domínio das atitudes visíveis, mas à esfera do mundo interior da personagem. Há, ainda, um efeito de contraste, evidenciado graças à descrição de interior: *“Quand elle était jeune, elle aurait voulu habiter au fond des bois (...) Elle retrouvait l’étroite salle à manger, avec son jour froid.”*<sup>920</sup> Este contraste entre o *locus amoenus* dos contos e o *locus horribilis* da ‘vida real’ resulta da deficiente educação de Marie.

Observemos, entretanto, os pontos em que esta descrição apresenta analogias com as prescrições dos manuais de boas maneiras: apesar do adiantado da hora, Marie não fez a “toilette”; está despenteada, não se vestiu, o seu “peignoir” encontra-se em mau estado. A mesa, sem toalha<sup>921</sup>, apresenta os restos de uma refeição mal confeccionada e servida sem

<sup>918</sup> *“Quand elle avait lavé la vaisselle et promené la petite, elle continuait son ancienne vie de jeune fille, d’un vide somnolent, bercée dans l’attente vague d’une joie qui ne venait point.”* (Zola, 1999, p. 109).

<sup>919</sup> Zola, 1999, p. 112.

<sup>920</sup> Zola, 1999, pp. 112-113.

<sup>921</sup> O paralelismo demonstrativo entre a casa Pichon e a casa Jossierand encontra-se no detalhe humilde: *“La famille allait prendre son café au lait. C’était un déjeuner sans nappe, dans la salle à manger encore grasse du dîner de la veille. Ces dames venaient en*

cuidado num prato de ferro. Pior: Lilith jaz no chão, numa situação perigosa a que a mãe não acudiu. Esta breve descrição culmina nesse ponto, pois é aquele onde o desmazelo e a incúria de Marie são mais susceptíveis de causar efeito no leitor. Com efeito, as crianças são, simultaneamente, mais belas e mais vulneráveis (é possivelmente este o motivo pelo qual a descrição da família do escritor incide, essencialmente, sobre elas). O sofrimento de uma criança ou de um bebé é intolerável.

O facto de estabelecermos analogias entre os manuais de boas maneiras e a escrita destes excertos não significa, necessariamente, que se trate de um intertexto ou de um hipotexto. Na verdade, estes manuais (assim como os artigos das revistas femininas, os provérbios e os contos tradicionais, tais como “Os dez anõezinhos da tia Verde-Água”) são repositórios de prescrições que, desde sempre, se fizeram às mulheres. Se recordarmos a parábola de Marta e Maria, irmãs de Lázaro, verificamos que as duas irmãs polarizam as duas obrigações que às mulheres impendem: a sala e a cozinha<sup>922</sup>. Jesus, perante as queixas de Marta, defende Maria<sup>923</sup>, e essa atitude é considerada progressista.

Enquanto Octave e o casal Pichon travam relações (o primeiro concebe mesmo planos para relançar o matrimónio dos dois vizinhos de patamar, cedo abortados, mostrando assim a sua fraqueza de carácter), o jovem encontra no patamar do primeiro andar a criada de Valérie, que teve uma crise. Trata-se da oportunidade por que Octave esperava, mas nada acontece. A perplexidade de Octave é escandida pela subida da escada: “*Dans l’escalier, Octave s’arrêtait à chaque étage.*”<sup>924</sup> O percurso físico (embora ficcional) da personagem segue o curso do pensamento de Octave.

A escada, o patamar, a porta entreaberta e a fraqueza de Marie Pichon proporcionam a Octave a oportunidade, que ele aproveita, apesar das boas resoluções que tinha tomado<sup>925</sup>. Esta situação repetir-se-á ao longo do romance, sendo sempre este o esquema (propiciado pela oportunidade e pela facilidade): ‘boas intenções’ seguidas de ‘má acção’.

A descrição do almoço de Marie é retomada pela descrição dos restos do jantar: “*Le couvert du déjeuner devait avoir servi pour le dîner, car le livre fermé se trouvait à*

---

*camisole, trempées d’eau, les cheveux simplement relevés.*” (Zola, 1999, p. 517). Há dois pontos em comum nestas duas descrições: a ausência de toalha, a indumentária e a falta de arranjo das mulheres.

<sup>922</sup> Título de um dos livros destinados ao público feminino que mais sucesso fez no universo editorial português: *A Mulher na Sala e na Cozinha*, de Laura Santos.

<sup>923</sup> Lucas, 10.

<sup>924</sup> Zola, 1999, p. 117.

<sup>925</sup> Em *Eusébio Macário*, pelo contrário, vemos uma escada a servir intencionalmente de barreira às pretensões amorosas: “*Havia quartos preparados para Eusébio Macário e José Fistula no segundo andar; no terceiro havia de ficar o abade, separado de Felícia por 55 degraus.*” (Castelo Branco, s.d. [Porto], p. 78); “*O abade apenas pudera cumprimentar [Felícia] à chegada, e levaram-no para o terceiro andar, onde tinha a cama, cinquenta e cinco degraus acima de Felícia.*” (Castelo Branco, s.d.b, p. 85). Em *Pot-Bouille*, a escada serve de ‘distribuidor’ de personagens e de intrigas. Em *Eusébio Macário*, a mesma recriação literária de um dispositivo arquitectónico funciona como obstáculo.

*côté d'une assiette sale, où traînaient des queues de radis.*"<sup>926</sup> Há analogia na pobreza dos restos de comida<sup>927</sup>, mas, sobretudo, na associação *mesa da cozinha suja/livro*. Esta retoma descritiva é ainda mais explícita do que o excerto relativo à casa dos Josserand.

Os livros de Lamartine e de Georges Sand representam o fosso existente entre as vidas de Mme Josserand e de Marie e as aspirações criadas pelos livros. A escolha destes dois autores, vinda de Zola, só pode ter intuitos irónicos, obtidos por antífrase: pelo contraste entre a espiritualidade do livro, enquanto escrito, e a sujidade da sua existência de objecto concreto (de romance). É interessante constatar que, quando Octave empresta a Marie um livro de Balzac, ela o devolve – "*Tenez, je vous rapporte votre Balzac, je n'ai pas pu le finir... C'est trop triste, il n'a que des choses désagréables à vous dire, ce monsieur-là!*"<sup>928</sup> – e protesta: "*- Vous me fourrez encore un Balzac (...). Non, reprenez-le... Ça ressemble trop à la vie.*"<sup>929</sup> Note-se que, em 1869, antes de dar início à escrita dos *Rougon-Macquart*, Zola escrevera o ensaio "Différences entre Balzac et moi".

Apesar da sublimidade dos ideais romanesco<sup>930</sup> de Marie (o objecto desencadeador do desejo da personagem são as luvas brancas de Octave), a personagem continua a apresentar-se deploravelmente arranjada e com um aspecto confrangedor. O efeito produzido pelas luvas em Marie apresenta algumas analogias com o efeito produzido pela cigareira em Emma Bovary. Curiosamente, também Mme Bovary se alimenta das leituras de Georges Sand<sup>931</sup>. Marie ouve "(...) *les appels lointains du cor* (...)"<sup>932</sup> e Emma oferece a Rodolphe "(...) *un cachet avec cette devise: «Amor nel cor»*". Não se tratando do mesmo vocábulo, a proximidade com a cigareira sucedânea da do Visconde dá que pensar. A imaginação romanesca de Marie corresponde, numa escala diminuta, à descrição do efeito das 'romanças' da solteirona de boas famílias do convento que Emma frequentou.

Há algumas aproximações a estabelecer entre os casos Marie Pichon/Octave e Emma/Rodolph: o facto de serem casadas com maridos pouco estimulantes, as dificuldades monetárias, a indiferença em relação às filhas<sup>933</sup>, a ausência de cálculo, a dificuldade em lidar com os aspectos práticos da vida, a permeabilidade às leituras, os

<sup>926</sup> Zola, 1999, p. 117.

<sup>927</sup> "un oeuf" (Zola, 1999, p. 112), "des queues de radis" (Zola, 1999, p. 117) para Marie *versus* "le thé aigre, (...), les gâteaux rassis et la brioche mal cuite" (Zola, 1999, p. 84) em casa dos Josserand.

<sup>928</sup> Zola, 1999, p. 338.

<sup>929</sup> Zola, 1999, p. 339.

<sup>930</sup> Em "Lettre à la Jeunesse", Zola escreve: "*L'idéal engendre toutes les rêveries dangereuses; c'est l'idéal qui jette la jeune fille aux bras du passant, c'est l'idéal qui fait la femme adultère. Du moment où l'on quitte le terrain solide du vrai, on est lancé dans toutes les monstruosité*s". Se as expressões-âncora de MM. Duveyrier e Bachelard são "poésie", "délicatesses", "fleur bleue" e "idéal", isso significa que não são apenas as raparigas a enfermar deste mal.

<sup>931</sup> E de Balzac, que, para a personagem de Flaubert, 'significa' Paris, cidade cujo mapa adquire e que percorre em imaginação.

<sup>932</sup> Zola, 1999, p. 118.

<sup>933</sup> A segunda filha de Marie será entregue aos cuidados de uma ama.

devaneios sentimentais, o facto de um homem (ou mais do que um, no caso de Emma), detentor de determinadas características que encontraram nas leituras e as fizeram sonhar, lhes parecer o homem ideal. É ainda curiosa a coincidência de Homais aconselhar a Charles Bovary uma ida ao teatro de Rouen “*pour distraire Madame*”<sup>934</sup>, enquanto Octave pensa que o remédio para o casamento Pichon reside numa ida ao teatro<sup>935</sup>. E há algumas similitudes entre Octave e Rodolphe, no sentido em que ambos aproveitam oportunidades, são calculistas e pragmáticos, não se envolvem sentimentalmente, estabelecem relações cordiais com os maridos e observam com distanciamento e sobrançeria o enamoramento e a queda das duas mulheres.

As diferenças mais notáveis entre as duas residem na imbecilidade de Marie, que nada parece compreender (vejam-se as observações a propósito das gravidezes, cujo processo fisiológico parece não entender), e na vivacidade de Emma, na passividade de Mme Pichon e na ‘virilidade’ baudelairiana de Mme Bovary, no cuidado e requinte<sup>936</sup> que Emma dedica à casa e à apresentação da mesa e na ausência de virtudes domésticas de Marie, no aprumo de Emma e no desalinho de Marie, na beleza da primeira e na falta de graça da segunda, no facto de Marie “*ne jalous[er] personne (...)*”<sup>937</sup>, enquanto Emma tem desejos extravagantes; e, por último, na (relativa) ausência de responsabilidades paternas na educação da primeira<sup>938</sup>, contrastando com a previsibilidade dos efeitos do “sistema educativo” dos pais da segunda.

A posse física de Marie tem lugar em cima da mesa da cozinha, “*(...) entre l’assiette oubliée et le roman, qu’une secousse fit tomber par terre.*”<sup>939</sup>. Esta escolha mostra a trivialidade, a falta de sentimento ou até de sensualidade postos no enlace. O primeiro objecto representa a falha de que Marie padece: ela é uma mulher ‘sem qualidades’. O livro é o objecto desencadeador do adultério, e o facto de cair, nestas circunstâncias comezinhas, triviais e sórdidas (do ponto de vista material), mostra não só a diferença entre realidade e ideal, mas também a trivialidade e a sordidez que este envolvimento representa na vida dos dois. Marie é, ainda, uma mãe ‘sem qualidades’, pois

---

<sup>934</sup> Questionado pelo farmacêutico acerca deste conselho, “*(...) le prêtre déclara qu’il regardait la musique comme moins dangereuse pour les moeurs que la littérature*”...

<sup>935</sup> “*Octave qui, dans cette affaire, était animé d’intentions fraternelles, finit par le lâcher, rue Sainte-Honoré, après avoir conseillé [Pichon] de mener souvent Marie au théâtre.*

- *Pourquoi donc? demanda Pichon ahuri.*” (Zola, 1999, p. 111).

<sup>936</sup> Um pouco erráticos, convenhamos.

<sup>937</sup> Zola, 1999, p. 123.

<sup>938</sup> “[M]lle Rouault [avait été] élevée au couvent, chez les Ursulines; avait reçu, comme on dit, une belle éducation, (...) elle savait, en conséquence, la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie et toucher du piano.” O grande desgosto de Marie consiste precisamente em nunca ter aprendido a tocar piano, num dos raros momentos em que o narrador lhe concede um estado de alma: “*Elle laissa échapper ce cri, en étendant la main vers la chambre voisine, où sa petite dormait:*

- *Ah! Je jure bien que Lilith saura le piano, quand je devrais faire les plus grands sacrifices!*” (Zola, 1999, p. 106).

<sup>939</sup> Zola, 1999, p. 119.



comete adultério com a filha ao lado: “*Elle avait tiré le berceau près de la table, Lilith dormait là, sous le rond de clarté jaune.*”<sup>940</sup>; “*Sur l’oreiller du berceau, Lilith dormait paisiblement.*”<sup>941</sup> A escolha do nome da filha de Marie Pichon pode conter uma intencionalidade: com efeito, Lilith seria o nome de uma mulher criada ao mesmo tempo que Adão, que se tornará inimiga de Eva e protegerá os amores ilícitos e adúlteros.

Finalmente, Marie é uma mulher néscia. Octave pergunta-lhe: “*Vous n’aviez donc pas fermé la porte?*” Todavia, esta pergunta vem sublinhar um dos efeitos de que já nos ocupámos, a questão do prédio e da sua aparente respeitabilidade que, mais uma vez, é negada pelos eventos diegéticos: “*La porte n’avait même pas été fermée, la solennité de l’escalier montait au milieu du silence*”<sup>942</sup>. Assim, temos uma profanação plurissignificativa: do prédio, do lar, da mesa da cozinha (local de preparação dos alimentos da família, logo, lugar simbólico das actividades a ela ligadas), dos votos conjugais, da infância e da ‘vida sonhada’ que emana dos livros.

A queda é medida, de modo simbólico, pelos danos infligidos ao livro. Curiosamente, Marie, que nada defendeu do seu lar e cujo arrependimento é pouco manifesto, não apenas havia protegido a capa do livro (“*Vous voyez, je l’avais enveloppé de papier, de peur de le salir... Nous l’avons poussé, sans le faire exprès.*”<sup>943</sup>), como se mostra, agora, verdadeiramente agastada. Este objecto desencadeia o adultério e é sobre ele, e não sobre o acto em si, que recai a reflexão de Marie (“*sans le faire exprès.*”).

A deterioração a que o livro é sujeito<sup>944</sup> simboliza os danos que a vida de Marie – e, numa escala diferente, a de Octave – sofre. Trata-se, ainda, de um objecto desencadeador de conversas, servindo para “*briser la glace*”<sup>945</sup> (“*Cela les rapprocha, ce fut un soulagement. La parole leur revenait. Marie se montrait désolée*”<sup>946</sup>) e veiculando uma rara simbiose de sentimentos entre Marie e Octave [“(…) *ils restaient vraiment consternés du malheur arrivé à ce beau volume de Georges Sand*”<sup>947</sup>]. Esta forma de denominar o livro é muito interessante, no sentido em que lhe confere muito mais significado do que o emprego do simples nome comum. Há mais materialidade (a materialidade evocada no espírito do leitor, que resulta da escolha combinatória dos materiais descritivos operada pelo escritor) num *volume* do que num *livro*. Há um juízo de valor inerente ao emprego do

---

<sup>940</sup> Zola, 1999, p. 117.

<sup>941</sup> Zola, 1999, p. 119.

<sup>942</sup> *Idem.*

<sup>943</sup> Zola, 1999, p. 121.

<sup>944</sup> “(…) *un coin de la reliure s’était cassé.*” (Zola, 1999, p. 120). Outro paralelismo a estabelecer com *Madame Bovary*: a degradação a que André é sujeito equivale à ruína paulatina do “*curé de plâtre*”, de que encontramos um eco na estátua da Vénus Citereia de *Os Maias*.

<sup>945</sup> Como os que decoram a casa de Mme Moreau em *La Vie Mode d’Emploi*.

<sup>946</sup> Zola, 1999, pp. 120-121.

<sup>947</sup> Zola, 1999, p. 121.

adjectivo “beau”, que tanto recai sobre o livro enquanto objecto como sobre a obra de Georges Sand. O dano tornou-se mais palpável na mente do leitor, pois trata-se de um estrago textual – que também recai sobre o nome da correspondente de Gustave Flaubert. Ora, este livro<sup>948</sup> – também numa edição muito bem encadernada – havia sido o primeiro que Marie tinha lido com a permissão do pai. A questão do seu revestimento exterior é importante para o pai de Marie e para Campardon, porque, para estas duas personagens, as aparências sobrelevam, em todas as circunstâncias, o conteúdo. Assim, verifica-se que, pela via dos danos sofridos pelo livro, as normas educacionais estabelecidas pelo pai de Marie são postas em questão.

Finalmente, é digno de nota o facto de o livro pertencer a Campardon. O arquitecto assumira-se, desde o início, como o guardião da moralidade do prédio – embora fosse também o primeiro a infringir os princípios que ele próprio enunciara; daí que o objecto simbolizando a profanação dessa moralidade lhe, pertença. No epílogo deste capítulo descortina-se um efeito cómico: Marie e Octave encontram-se em casa de Campardon no preciso momento em que o jovem explicava ao arquitecto “(...) *qu’il venait de cogner maladroitement le volume (...)*”<sup>949</sup> –, sendo a escolha do advérbio de modo o comentário justo, denotando a forma como o livro se estragou e conotando o modo como a relação sexual se desenrolou. Marie comporta-se como se nada se tivesse passado, os Campardon confiam-lhe a filha:

*“Est-elle assez comme il faut!, s’écria Mme Campardon. Et si douce! Et si honnête!*

*Alors, l’architecte frappa sur l’épaule d’Octave, en disant: - L’éducation dans la famille, mon cher, il n’y a que ça!”*<sup>950</sup>

Alguns meses transcorridos, a situação mantém-se inalterada. Marie fica de atalaia a Octave, ou seja, coarcta-lhe a liberdade de movimentos. Entretanto, a família Josserand, já pronta para sair, é surpreendida por uma carta de M. Bachelard, “(...) *oubliée sous la tabatière de Mme Gourd, depuis la dernière distribution.*”<sup>951</sup> Este pretexto textual permite justapor a leitura da carta à obrigação de saírem para a recepção, ampliando o efeito dramático da cena. Os Josserand descem, como Octave já tinha descido.

---

<sup>948</sup> “- *J’ai, continua-t-il, un Georges Sand très bien relié, et malgré les craintes de sa mère, je me suis décidé à lui permettre, quelques mois avant son mariage, la lecture d’André, une oeuvre sans danger, toute imagination, et qui élève l’âme...*”, afirmava o pai de Marie um pouco antes deste episódio (Zola, 1999, p. 104).

<sup>949</sup> Zola, 1999, p. 122.

<sup>950</sup> *Idem.*

<sup>951</sup> Zola, 1999, p. 124.

É interessante constatar que o adormecimento se processa em queda<sup>952</sup>, como se a luz do dia ou dos candeeiros de gás, iluminando todos os objectos (ou pessoas) semáforos que emitem sinais de respeitabilidade, desenhasse um percurso ascensional, que, ao apagar-se, implicasse a perda, nas trevas, desses valores: “*Alors, tout s’abîma, la maison tomba à la solennité des ténèbres, comme anéantie dans la distinction et la décence de son sommeil.*”<sup>953</sup> Este excerto será retomado, no final da obra, quase palavra por palavra – “*Alors, la maison tomba à la solennité des ténèbres, comme anéantie dans la décence de son sommeil*”<sup>954</sup> –, embora, nesse momento, a percepção do verdadeiro significado destas palavras por parte do leitor seja completamente diferente. No *explicit*, todos os sinais emitidos pelos objectos ou personagens-semáforo foram devidamente dilucidados e estas trevas já não são literais, ressoando na mente do leitor como se da alma da casa se tratasse.

A descida de Octave, que é obrigado a falar com Marie, dá conta do fracasso das suas intenções iniciais (até porque, atendendo ao seu estatuto social inferior, os Pichon não foram convidados). A descida dos Josserand, decidida pela mãe apesar de a missão inicial ter ficado comprometida pela carta do irmão (declinando, mais uma vez, a responsabilidade pelo dote de Berthe), é extremamente penosa para M. Josserand.

O salão Duveyrier repete os materiais descritivos do salão Josserand, mas engrandecidos e melhorados: “*piano à queue, énorme*” (a presença avassaladora do piano emblematiza a importância da música na vida de Clotilde Duveyrier) *vs* “*piano déverni*”; “*flots épais d’habits noirs*” *vs* “*des figures pauvres et comme usées, aux toilettes pénibles*”; “*portes laissées grandes ouvertes de la salle à manger et du petit salon vs “(...) on n’ouvrirait pas le petit salon, qui servait de chambre (...)*”; “*Le lustre et les appliques, (...) six lampes*” *vs* “*deux lampes, voilées de papier rose*”; “*(...) éclairaient d’une clarté aveuglante de plein jour*” *vs* “*éclairaient le salon d’un demi-jour*”; “*la soie rouge du meuble et les tentures*” *vs* “*le vieux meuble râpé de velours jaune*”; “*Il faisait chaud (...)*” *vs* “*(...) la pièce morte*”.

Se atentarmos no encadeamento das frases, podemos constatar que os efeitos de luz<sup>955</sup> incidem sobre os mesmos elementos, numa sequência que poderíamos esquematizar da seguinte forma:

---

<sup>952</sup> Enquanto à solenidade está associada a ideia de ascensão: “*La porte n’avait pas même été fermée, la solennité de l’escalier montait au milieu du silence*” (Zola, 1999, p. 120).

<sup>953</sup> Zola, 1999, p. 29.

<sup>954</sup> Zola, 1999, p. 618.

<sup>955</sup> Em “*Philosophie de l’ameublement*”, Edgar Allan Poe refere-se ao “*(...) éclat (...), la principale hérésie de la philosophie américaine de l’ameublement (...)*” (1973, pp. 203-212, itálico no original), opinando que “*Le gaz, dans la maison, est complètement inadmissible. Sa lumière, vibrante et dure, est offensante. Quiconque a une cervelle et des yeux refusera d’en faire usage. Une lumière douce, ce que les artistes appellent un jour froid, donnant naturellement des ombres chaudes, fera merveille, même dans une chambre imparfaitement*

[ponto de luz / provoca este efeito / nos móveis]

A diferença reside nos efeitos negativos sistematicamente evidenciados na casa Josserand e no efeito quase agressivamente positivo que advém da descrição do salão dos Duveyrier. As similitudes, como já foi dito, residem na planta, no enquadramento (“*pièce blanc et or*”, “*panneaux blanc et or*”), nas características extremamente autoritárias das duas senhoras: Mme Josserand é, como vimos, um “*général en chef*”, Mme Duveyrier comporta-se “*avec des rudesses de chef d’orchestre*”<sup>956</sup>. Há, ainda, semelhanças no facto de os salões e os serões serem concebidos como território onde a ‘caça ao genro’ é não apenas permitida, mas também protegida e encorajada. A expressão “*toute la maison savait*” demonstra o beneplácito, não somente do padre, mas de todos os que habitam a casa.

É em casa dos Duveyrier que M. Vabre, o proprietário do prédio, faz a sua primeira aparição. A sua vida é consumida numa tarefa de uma vacuidade absoluta, e “*la construction [de la maison] restait le roman de son existence*”<sup>957</sup>. Romance bem pobre, por certo, se tivermos em consideração que cabe em poucas linhas e em que apenas o aspecto pecuniário é abordado<sup>958</sup>.

O namoro entre Berthe e Auguste começa “*dans l’embrasure de la fenêtre, où elle l’enfermait de ses jolis gestes*”<sup>959</sup>. M. Vabre é assediado por Mlle Josserand<sup>960</sup>. Atente-se no verbo *enfermer*, cujo sentido será confirmado num segundo excerto (nosso sublinhado): “*Trublot (...) lui indiquait (...) la fenêtre où Berthe continuait d’emprisonner Auguste*”<sup>961</sup>. Hortense colabora com a irmã, numa estratégia concertada que cumpre todos os ensinamentos anteriores da mãe: “*Comme soulevée par le choeur, Hortense venait de dénouer l’embrasse, d’un mouvement qui pouvait être involontaire; et le grand rideau de soie rouge, en retombant, avait complètement caché Auguste et Berthe.*”<sup>962</sup> Se, no primeiro excerto, o vocábulo *embrasure* poderia ser destituído de significado simbólico (trata-se de um termo técnico de arquitectura, embora apresentando curiosas semelhanças com o verbo *embrasser*), o facto de agora se utilizar a palavra *embrasse* parece apontar no sentido de

---

*meublée.*” (1973, p. 207). A intenção de Poe é claramente prescritiva, mas revela até que ponto as questões de gosto são arbitrárias e evoluem de acordo com os progressos da técnica.

<sup>956</sup> Zola, 1999, p. 142.

<sup>957</sup> Zola, 1999, p. 132.

<sup>958</sup> “*-J’ai englouti là trois cent mille francs, monsieur. Une spéculation superbe, disait mon architecte. Aujourd’hui, j’ai bien de la peine à retrouver mon argent; d’autant plus que tous mes enfants sont venus se loger chez moi, avec l’idée de ne pas me payer, et que je ne toucherais jamais un terme, si je ne me présentais moi-même, le quinze...*” (Zola, 1999, p. 133).

<sup>959</sup> Zola, 1999, p. 135.

<sup>960</sup> Anne-Claire Gignoux refere-se, pertinentemente, à endogamia que vigora em *Pot-Bouille* e em *Passage de Milan* (2000, p. 127).

<sup>961</sup> Zola, 1999, p. 144.

<sup>962</sup> Zola, 1999, p. 145.

uma escolha deliberada destas palavras (embora, obviamente, motivada pela associação a janela<sup>963</sup>).

Trata-se de um “*morceau de bravoure*” descritivo, no sentido em que existe um efeito polifónico<sup>964</sup> (música, sedução, audição-observação por parte de Octave). Após um crescendo, o pano sonoro musical é o momento oportuno para Berthe ‘se comprometer’ de uma forma tal, que tornará o contrato de casamento inevitável.

A prova de que a obra de Zola foi arquitectada com rigor reside no facto de, já no último capítulo, depois de Auguste se reconciliar com Berthe, se refugiar no mesmo espaço onde se confrontou pela primeira vez com Octave em casa dos Duveyrier: “*On guettait Auguste, qui avait disparu dans l’embrasure de la fenêtre où s’était fait son mariage, autrefois.*”<sup>965</sup> A última referência a este refúgio surge na página 614: “*Auguste, battu, recula, alla de nouveau se réfugier dans l’embrasure de la fenêtre, où il appuya son front brûlant contre les vitres glacées.*” Na verdade, como a seguir se verá, nem Auguste nem Berthe encontram escapatória nas janelas. O casamento é, para ambos, uma gaiola<sup>966</sup>.

Mas, como um salão é também um “parlatório”, Campardon aproveita para entabular conversações profissionais com o “abbé” Mauduit. Os senhores falam de moral; note-se que, segundo M. Duveyrier, o adultério não só é raro (entre as classes elevadas), como a sua existência jurídica assenta apenas no elemento feminino<sup>967</sup>. Ou seja: do discurso de M. Duveyrier, um jurista, infere-se que só há adultério quando uma mulher casada infringe o dever de fidelidade<sup>968</sup>.

Tal como o coro de Clotilde, a arquitectura diegética vai em crescendo, e vemos esta nova personagem, M. Duveyrier, a perfilar-se no sentido da contradição entre palavras e actos: “*Il était pour les grands sentiments, il prononçait le mot d’idéal avec une émotion qui lui voilait le regard.*”<sup>969</sup> Ora, se em M. Gourd, o leitor encontrava as contradições e os preconceitos sociais do homem comum, pouco ilustrado, e se em Campardon podia descortinar as contradições conjugais de um profissional liberal, em Duveyrier toma

---

<sup>963</sup> O capítulo VI de *Introduction à l’Analyse du Descriptif* de Philippe Hamon é uma leitura imprescindível para a questão da janela em literatura. Veja-se também a nota 4, onde o autor alude à pintura e ao discurso crítico versando sobre pintura (Hamon, 1981, pp. 224-262).

<sup>964</sup> Fazendo lembrar o episódio dos “Comices Agrícolas” em *Madame Bovary*. A expressão “Interseccionismo”, criada a propósito do poema “Chuva Oblíqua” de Fernando Pessoa, caracterizaria com propriedade este processo narrativo.

<sup>965</sup> Zola, 1999, p. 606. Ver, também, “*Cependant, ces dames surveillaient avec inquiétude l’embrasure de la fenêtre où Auguste s’était réfugié.*” (Zola, 1999, p. 609).

<sup>966</sup> Recorde-se que o título da tradução desta obra em língua portuguesa (Livreria Civilização Editora, Lisboa, 1982, tradução de Daniel Augusto Gonçalves) é *A Gaiola dos Burgueses*. Kelly Basílio atesta a existência do título *Roupa Suja* (Santos, 2005, p. 374).

<sup>967</sup> Na verdade, em França, até à lei promulgada a 11 de Julho de 1975, o adultério era juridicamente tratado de forma diferente, conforme se tratasse da mulher ou do homem casados, visto que a mulher era considerada adúltera desde a primeira infracção, enquanto o homem só o era caso recidivasse. A punição também diferia consoante o sexo do infractor: à mulher era aplicada uma pena de prisão que podia ir de três meses a dois anos, enquanto ao homem era aplicada uma coima.

<sup>968</sup> Da parábola da mulher adúltera (João, 8) pode inferir-se uma concepção radicalmente diferente da deste farisaico juiz.

<sup>969</sup> Zola, 1999, p. 150.

consciência das contradições, muito mais temíveis, de um homem que, com o poder que lhe assiste enquanto juiz, julga com extrema severidade os outros. Com efeito, em todas as situações acerca das quais Duveyrier emite juízos morais severos, constata-se que ele próprio incorre na circunstância contra a qual se pronuncia com tanta veemência. As contradições de Duveyrier são sublinhadas pelos comentários de Trublot<sup>970</sup> e pelo espanto de Octave, tal como sucedera noutras ocasiões, designadamente em casa dos Josserand. Há, contudo, um elemento novo neste serão, explicado pelo maior prestígio dos anfitriões: o médico e o padre são convidados. O olhar que o “abbé” Mauduit lança sobre o salão é, por momentos, destituído de ilusões. Mas a sua mundanidade acaba por vencer: “(...) *il accepta une tasse de thé que Berthe vint lui offrir, causa une minute avec elle pour couvrir de son caractère sacré le scandale de la fenêtre.*”<sup>971</sup> Assim, embora os processos de desmascaramento narrativo sejam idênticos aos anteriormente apontados, a miséria e hipocrisia sociais recebem novo golpe: se, até então, o leitor se apercebera da miséria e hipocrisia nas relações humanas dos habitantes do prédio, depara agora com representantes das instituições exteriores ao prédio, a magistratura, a Igreja e a ciência médica.

A reacção de Octave, à laia de conclusão, é “appuyée”: “-*Allons, c'est propre!*, murmura Octave, dont le respect pour la maison venait de recevoir un nouveau coup.”<sup>972</sup> No entanto, para demonstrar que Octave não é impoluto, o seu regresso a casa, espiado por Marie, é marcado pelo *quiproquo* da rosa arrebatada com *coquetterie* a Valérie, que acaba por ser oferecida a Marie. Rendido ao pragmatismo das suas relações com Mme Pichon, Octave tem de ir ao sótão. A chave é ciosamente guardada pelo casal de porteiros para evitar que as criadas aí se metam, mas é Trublot quem se vai servir dele como antecâmara para os seus encontros amorosos. A reflexão da personagem é muito interessante, porque reenvia para a ideia de proximidade física no sentido da localização no prédio. O braço fornece a medida da distância que separa as duas portas<sup>973</sup> e, simultaneamente, simboliza a facilidade: “*Une femme pareille était très commode; il lui suffisait d'allonger le bras,*

<sup>970</sup> “-*Il y a, messieurs, un fait prouvé qui tranche tout: la religion moralise le mariage.*

*Au même instant, Trublot, assis sur un canapé, près d'Octave, se penchait vers celui-ci.*

- *A propos, demanda-t-il, voulez-vous que je vous fasse inviter chez une dame où l'on s'amuse?*

*Et, comme son compagnon voulait savoir quel genre de dame, il ajouta, en désignant d'un signe le conseiller à la cour:*

- *Sa maîtresse.*

- *Pas possible!* dit Octave stupéfait.

(...) - *Moralisons le mariage, messieurs, moralisons le mariage, répétait Duveyrier de son air rigide, avec son visage enflammé, où Octave voyait maintenant le sang âcre des vices secrets.*” (Zola, 1999, pp. 150-151)

<sup>971</sup> Zola, 1999, p. 152.

<sup>972</sup> *Idem.* A expressão “*C'est propre*” é utilizada por Mme Josserand (Zola, 1999, p. 46 e Zola, 1999, p. 557), por M. Gourd (Zola, 1999, p. 159), por Julie (Zola, 1999, p. 166), por Berthe (Zola, 1999, p. 368) e pelas criadas em discurso indirecto livre (Zola, 1999, p. 401), para caracterizar as situações mais escabrosas.

<sup>973</sup> As intuições de Zola (a que também nos referimos a propósito do *Kitsch*) são notáveis: com efeito, de acordo com os preceitos da proxémia, a distância que determina a zona pessoal é, justamente, a de um braço estendido. Em *La Dimension Cachée* (1971), Edward T. Hall refere-se, aliás, à literatura como manancial de exemplos da dimensão proxémica: “(...) *la production des artistes et des écrivains offre une mine fabuleuse et inexploitée de données sur le monde de la perception.*”

*quand il la voulait, et elle ne lui coûtait pas un sou.*”<sup>974</sup> A ideia de comodidade – e de economia – é realçada um pouco adiante: “(...) *ce bon marché et cette commodité finissaient par l’attendrir (...)*”<sup>975</sup>.

Ao subir, Octave faz um curioso percurso “*pour ne pas traverser la cour mouillée.*”<sup>976</sup> Esse percurso, iniciando-se na escada principal e continuando pela escada de serviço a partir do quarto andar, representa subliminarmente o estatuto bivalente de Octave no prédio. Com efeito, embora habite um andar superior (inferior do ponto de vista social), Octave é por todos considerado (inclusive por M. Gourd, o ‘árbitro’ social mais exigente, como vimos) um jovem de futuro promissor. O seu estatuto actual é apenas transitório, o que lhe confere maior mobilidade dentro do prédio.

A descrição do corredor superior contrasta a todos os níveis com a descrição do átrio e respectivas retomas<sup>977</sup>:

*“En haut, un long couloir se coupait deux fois à l’angle droit, peint en jaune clair, bordé d’un soubassement d’ocre plus foncé; et, comme dans un couloir d’hôpital, les portes des chambres de domestique, également jaunes, s’espaçaient, régulières et uniformes. Un froid glacial tombait du zinc de la toiture. C’était nu et propre, avec cette odeur fade des logis pauvres.”*<sup>978</sup>

À quantidade e qualidade opõem-se, aqui, a uniformidade e pobreza dos materiais. Ao exagero decorativo contrapõe-se a sobriedade. À multiplicidade de cores, a cor única (em dois tons). Ao calor, o frio glacial. A comparação com um hospital não é despicienda, na medida em que revela a estrita funcionalidade que preside à concepção dos lugares do prédio ‘vedados ao público’. Ao investimento monetário e decorativo nas ‘zonas nobres’ do edifício corresponde a pobreza dos quartos das criadas.

Neste reverso da casa encontra Octave<sup>979</sup> a chave de um enigma disseminado ao longo da narrativa, mas até então não dilucidado: também Trublot tinha algo a esconder, a sua apetência por serviçais. Mais uma surpresa para Octave, mas não a última, visto que a pior das ignomínias, o facto de Trublot e Adèle terem um caso, só ele a saberá um pouco mais tarde. Embora Trublot não habite no prédio, é convidado para várias casas e conhece os seus locatários, o que facilita os seus movimentos. Se o guia e comentador da zona

---

<sup>974</sup> Zola, 1999, p. 155.

<sup>975</sup> *Idem.*

<sup>976</sup> Zola, 1999, p. 159.

<sup>977</sup> Cf. a retoma que inicia este capítulo: “(...) *on étouffait dans l’escalier chauffé, dont les faux marbres, les hautes glaces, les portes d’acajou se voilaient de vapeur.*” (Zola, 1999, p. 156).

<sup>978</sup> Zola, 1999, p. 160.

<sup>979</sup> O pretexto textual é, desta feita, a falta de orientação: “*Le grenier se trouvait sur la cour, dans l’aile de droite, tout au bout. Mais Octave, qui n’était plus monté depuis le jour de son arrivée, enfilaient l’aile de gauche, lorsque (...)*” (Zola, 1999, p. 160). Este detalhe revela a minúcia com que Zola traçou o plano da casa e o cuidado com que o vai seguindo.

nobre da casa era Campardon, agora é Trublot quem faz a visita guiada e tece os comentários. Há paralelismo e simetria entre as duas situações<sup>980</sup>: Trublot explica quem vive onde, comenta a vida e hábitos de cada um e, apesar da posição incômoda em que foi encontrado, não se coíbe de emitir juízos de valor construtivo e moral. A sua visão é a de um utente (inesperadamente bem posicionado na pirâmide social). Das criadas, presumivelmente habituadas à exiguidade e pobreza dos locais em que habitualmente se alojavam, não se esperaria esta visão lúcida:

*“Et vous savez, maintenant, dans toutes les maisons, les cloisons des chambres de bonne sont aussi minces comme des feuilles de papier. Je ne comprends pas les propriétaires. Ce n’est guère moral, on ne peut même remuer dans son lit... Je trouve ça très inconmode.”*<sup>981</sup>

O que ressalta da descrição do quarto de Julie é o contraste entre o quarto esqualido (“*l’étroit lit de fer*”) e a *toilette* de Trublot (“*Un monsieur (...) renouait sa cravate blanche*”), lembrando um pouco, apesar da ausência de Julie, o quadro “*Déjeuner sur l’herbe*” de Edouard Manet, onde a mulher nua, vulnerável, de alguma forma inferior, contrasta com a indumentária dos homens que a rodeiam<sup>982</sup>. A inferioridade de Julie fica ainda patente quando Trublot, para provar a Octave que ela é “*parfaitement bien*”, começa a remexer nos seus pertences, ou ainda quando usa a pomada e os pentes da amante. No último capítulo de *Pot-Bouille*, Julie virá a ser despedida por Mme Duveyrier, receosa de que Gustave contraia uma doença. No entanto, durante um tempo, Mme Duveyrier “*(...) avait gardé [Julie], préférant que le galopin eût une maîtresse chez elle, une fille propre qui ne serait jamais un embarras.*”<sup>983</sup>

Todavia, a doença que Clotilde teme foi transmitida à cozinheira pelo rapaz e não o inverso: “*[Celle-ci], en cuisinière distinguée, dont le genre n’était pas de se quereller avec ses maîtres, avait accepté ses huit jours, dédaignant même de répondre que, si elle se conduisait mal, elle ne souffrirait tout de même pas ce qu’elle souffrait, sans la malpropreté de M. Gustave, le fils de madame.*”<sup>984</sup> O filho é digno do juiz, seu pai.

São dignas de interesse as notações que desvendam o grau de intimidade entre Trublot e Julie, mau grado a diferença de condição social: “*la table de toilette où un petit paquet de cheveux de femme nageait sut l’eau savonneuse*” e “*(...) il secouait les jupes,*

<sup>980</sup> Também há algumas similitudes com o par estudante-Asmodée de *Le Diable Boiteux*.

<sup>981</sup> Zola, 1999, p. 163.

<sup>982</sup> Quando os hábitos de Trublot são descritos, a sua indumentária também é chamada à colação: “*(...) il montait l’attendre patiemment dans sa chambre, assis sur une malle, en habit noir et en cravate blanche.*” (Zola, 1999, p. 161).

<sup>983</sup> Zola, 1999, p. 566.

<sup>984</sup> Zola, 1999, p. 612.



*bouleversait les couvertures, soulevait une telle poussière et une telle âcreté de linge douteux, que son compagnon, suffoqué, ouvrit la fenêtre.*”<sup>985</sup> Além de darem ao leitor a medida da devassa de intimidade a que Trublot se permite – porque Julie é uma criada, ou seja, alguém que se pode usar e de quem se pode abusar e cujo estatuto de ser humano é menos digno de respeito –, mediante detalhes escabrosos (a limpeza e o cheiro da roupa), fornecem o pretexto textual para Octave ter a segunda oportunidade de observar uma ‘cena de cloaca’, permitindo-lhe ter outra versão do escândalo da janela, que envolveu Auguste e Berthe<sup>986</sup>.

Victoire, a cozinheira dos Campardon, afirma: “*Quand vous aurez vu ce que j’ai vu!... Chez le vieux papa Campardon, il y avait une nièce parfaitement élevée, qui allait regarder les hommes par la serrure.*”<sup>987</sup> Esta conversa tem lugar perante a criadinha recém-contratada por Mme Juzeur:

*“(...) un rire aigu sortit de la cuisine de Mme Juzeur. Lisa qui était en face, fouilla la pièce du regard, aperçut Louise, dont les quinze ans précoces s’égayaient à entendre les autres bonnes.*

*- Elle est du matin au soir à nous moucharder, cette gamine, dit-elle. Est-ce bête, de nous coller une enfant sur le dos! On ne pourra bientôt plus causer.*”<sup>988</sup>

Este episódio apresenta vários pontos de interesse, pois demonstra que o saguão do prédio tem características pan-ópticas<sup>989</sup>: Louise ouve o que as outras criadas dizem (note-se o emprego do verbo *moucharder*), Lisa consegue vê-la, Octave está ouvindo e observando toda a cena. Além disso, trata-se de uma escola de vício, pois Louise aprende com Victoire algo que possivelmente desconhecia. Lisa tem razão<sup>990</sup>, como se virá posteriormente a comprovar:

*“C’étaient les bonnes qui, furieusement, empoignaient la petite Louise, en l’accusant d’aller les regarder par le trou de la serrure, dans leur chambre, quand elles se couchaient. Pas quinze ans, une morveuse, quelque chose de propre! Louise riait, riait plus fort. Elle ne niait pas, elle connaissait le derrière d’Adèle, oh! non, fallait voir ça! Lisa était bien maigre, Victoire avait un ventre crevé comme un vieux tonneau. Et, pour la*

---

<sup>985</sup> Zola, 1999, pp. 164-165.

<sup>986</sup> “*Vous savez, à part le déculotter, elle lui a tout fait... Hippolyte est revenu du salon tellement dégoûté, qu’il a failli avoir une indigestion.*” (Zola, 1999, p. 165).

<sup>987</sup> Zola, 1999, pp. 165-166.

<sup>988</sup> Zola, 1999, p. 166.

<sup>989</sup> Os alojamentos das criadas são, ocasionalmente, transformados em dispositivo pan-óptico: “*Toute la nuit, à l’étage des domestiques, on s’était amusé des cauchemars d’Adèle. D’ailleurs, les bonnes, pour ne pas être seules, avaient laissé leurs portes ouvertes; et, un cocher farceur ayant joué au revenant, de petits cris, des rires étouffés s’étaient fait entendre jusqu’au jour, le long du couloir.*” (Zola, 1999, p. 347).

<sup>990</sup> A propósito dos tabiques demasiado finos, Trublot já havia dito a Octave que “*(...) la petite Louise (...) devait en entendre des belles, la nuit, si elle avait le sommeil léger.*” (Zola, 1999, p. 163)

*faire taire, toutes redoublaient de mots abominables. Puis, ennuyées d'avoir été déshabillées ainsi, les unes devant les autres, tourmentées du besoin de se défendre, elles se vengèrent sur leurs dames, en les déshabillant à leur tour.*"<sup>991</sup>

Mas o aprendizado de Louise não se fica pelo voyeurismo, pois ela será surpreendida com Hippolyte. Verifica-se, pois, que a atitude moralizadora de Hippolyte relativamente ao escândalo da janela é ferida de incoerência, posto que, vivendo conjugalmente com Clémence, tem um caso com uma menor.

Assim, verificamos que Zola programa rigorosamente os seus efeitos: lança, numa cena, um comentário que fala por si e que é lido como um sintoma de imoralidade nas classes sociais mais elevadas ("*une nièce parfaitement élevée*"), mas que é retomado, mais tarde, fazendo com que o prédio surja como escola de vícios. Trata-se de um efeito em espiral alargada, pois permite que vejamos o lado mais físico das criadas que, por sua vez, desnudam os patrões.

A cena de cloaca termina com a seguinte constatação:

*"C'était l'égoût de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère. Octave se souvint de la bouffée de vacarme qu'il avait reçue au visage, chez les Campardon, le jour de son arrivée.*"<sup>992</sup>

O trabalho sobre a dominante descritiva processa-se em espiral e, para despertar e avivar a memória do leitor (função mnemónica), os pontos da espiral são retomados com frequência, embora também com variantes. Deste excerto, como de muitos outros que já afluíramos, desprende-se a ideia de que a fachada, entrada, andares nobres e apartamentos de prestígio (bem como a vida que neles se vive) não passam de aparências (veja-se, por exemplo, o contraste conseguido entre os dois segmentos "*traînaient leurs pantoufles*" e "*solemnité des étages*"<sup>993</sup>).

Talvez o voyeurismo aprendido por Louise com Victoire pudesse parecer a última das baixezas, mas Zola, em *Pot-Bouille*, consegue sempre descer mais baixo na escala da degradação a que submete as suas personagens: é assim que veremos Trublot a cometer o último dos actos com a última das criadas. É Octave quem, inquieto com a demora de Berthe (explicação 'racional'), o surpreende. Mas, nestas micro-narrativas, atrás de um nó vem (frequentemente, quase sempre) um outro nó:

---

<sup>991</sup> Zola, 1999, pp. 401-402.

<sup>992</sup> Zola, 1999, p. 169.

<sup>993</sup> *Idem*. Contraste que não é novo, na medida em que surge por cinco vezes associado a M. Gourd.

*“Devant la porte d’Adèle, Trublot, plié en deux, regardait par le trou de la serrure. Il se releva, effrayé de cette brusque lumière.*

*- Comment! Encore vous! murmura Octave contrarié.*

*Trublot se mit à rire, sans paraître le moins du monde étonné de le trouver là, à une pareille heure du matin.*

*- Imaginez-vous, expliqua-t-il très bas, cette bête d’Adèle ne m’a pas donné sa clef; alors, comme elle est allée retrouver Duveyrier, dans son appartement... Hein? Qu’avez-vous? Ah! Vous ne saviez pas que Duveyrier couchait avec. Parfaitement, mon cher!”<sup>994</sup>*

A cena de saguão termina com Octave, “[*qui*] se penchait à son tour, (...) regardait les murailles, comme vexé de ne pas avoir lu tout de suite au travers, derrière les faux marbres et le carton-pâte luisant de dorure.”<sup>995</sup> Assim, confirma-se a ideia de que a casa é um objecto-revelador (particularmente complexo), que se decifra (as paredes ‘lêem-se’). Octave recrimina-se pelo facto de, na sua ingenuidade de provinciano, não ter sabido interpretar os sinais de falsidade emitidos pelos materiais ‘travestidos’. É de realçar que esta descodificação vai de par com a que Campardon operara a propósito da fissura nas paredes da sua sala de jantar, mas portadora de um elemento novo; com efeito, o emprego da expressão *carton-pâte* em vez de *carton-pierre*, tecnicamente mais apropriada, remete-nos para o universo do teatro e, na verdade, é de teatro que se trata: Octave apercebe-se do carácter cenográfico (e cinematográfico) da casa. Primeiro, é Campardon quem lho revela (a arquitectura desvendando já a ‘alma’ da casa, a casa desvendando os habitantes); agora, é o próprio Octave quem decifra o avesso do prédio.

Quando regressa a casa dos Campardon, Octave vai ‘munido’ de um conhecimento extra, que o leva a fazer o seguinte reparo a Rose: “- *Vous avez peut-être tort, de la laisser si libre avec les domestiques.*”<sup>996</sup> Os Campardon, como já havíamos visto, ignoram o teor da observação de Octave e persistem na sua fórmula educativa:

*“- C’est moi, dit [Campardon], qui force Angèle à passer, toutes les après-midi, deux heures à la cuisine. Je veux qu’elle devienne une femme de ménage. Ça l’instruit... Elle ne sort jamais, mon cher, elle est continuellement sous notre aile. Vous verrez quel bijou nous en ferons.”<sup>997</sup>*

---

<sup>994</sup> Zola, 1999, p. 420.

<sup>995</sup> Zola, 1999, p. 169.

<sup>996</sup> Zola, 1999, pp. 170-171.

<sup>997</sup> Zola, 1999, p. 171.

A sátira que emana destas declarações, cada vez mais evidente para o leitor à medida que o romance segue o seu curso, não contém ambiguidades: “*Octave n’insista pas. Certains jours, Campardon lui paraissait très bête (...)*”<sup>998</sup>.

Este é, para Octave, um dia crucial. Depois da cena de saguão, do almoço com os Campardon, da visão do quarto do “monsieur très distingué” e do escritor, Octave vai ao apartamento de Mme Juzeur:

*“Le logement avait une douceur qui sentait un peu le renfermé: des tapis et des portières partout, des meubles d’une mollesse d’édredon, l’air tiède et mort d’un coffret, capitonné de vieux satin à l’iris. Dans le salon, où les doubles rideaux mettaient un recueillement de sacristie, Octave dut s’asseoir sur un canapé, large et très bas.”*<sup>999</sup>

Sendo o tecido é o material por excelência em casa de Mme Juzeur, é graças a um tecido (de renda) que Octave encontra um pretexto para penetrar na residência da falsa viúva. Já aquando do serão Josserand, a casa havia sido descrita nestes termos: “*(...) elle vivait seule dans un logement toujours clos, d’une douceur de duvet, et où il entrait des prêtres.*”<sup>1000</sup> Estabelecem-se, também, dois paralelismos com a sacristia, o que se torna interessante, uma vez que a função de Mme Juzeur no prédio consiste em acolitar e coadjuvar os restantes habitantes, especialmente as mulheres. Leva e traz recados, sabe todos os segredos do prédio, acompanha Valérie “*qui [la] gardait près d’elle par contenance*”<sup>1001</sup>. A sua função é, sem estatuto profissional específico, algo semelhante à do médico e à do padre. Como habitante do prédio, não tem vida própria, vive ‘por delegação’. Compraz-se com galanterias, que consente enquanto não passam de palavras, mas impõe limites às manifestações físicas que, inicialmente, acolhe. Mme Juzeur, mais do que Mme Campardon, poderia sofrer de vaginismo: “*-Tout ce que vous voulez, mais pas ça!... Entendez-vous, ça, jamais! jamais! J’aimerais mieux mourir... C’est une idée à moi, mon Dieu! J’ai juré au ciel, enfin vous n’avez pas besoin de savoir... Vous êtes donc brutal comme les autres hommes, que rien ne satisfait, tant qu’on leur refuse quelque chose.*”<sup>1002</sup> Esta pode ser a explicação para o facto de o marido a ter abandonado após dez dias de casamento: a não consumação. Contudo, trata-se de uma personagem voluptuosa, podendo estabelecer-se um paralelo entre *Juzeur* e *jouisseur*.

Seja como for, a analogia entre a casa e uma sacristia encontra neste excerto a sua explicação psicológica:

---

<sup>998</sup> *Idem.*

<sup>999</sup> Zola, 1999, pp. 174-175.

<sup>1000</sup> Zola, 1999, p. 63.

<sup>1001</sup> Zola, 1999, p. 240.

<sup>1002</sup> Zola, 1999, p. 343.

*“Elle se livrait, lui permettant les caresses les plus vives et les plus secrètes, ne le repoussant, d’un mouvement de brusque vigueur nerveuse, que s’il tentait le seul acte défendu. Et, dans son obstination, il y avait comme une réserve jésuitique, une peur du confessionnal, une certitude de se faire pardonner les petits péchés, tandis que le gros lui causerait trop d’ennuis avec son directeur.”*<sup>1003</sup>

Neste contexto, o “*coffret, capitonné de vieux satin à l’iris*”, a que a casa de Mme Juzeur é comparada, parece simbolizar a sua intimidade mais recôndita, que defende por se considerar viúva (daí, “l’iris”) há muito (donde, o “vieux”).

No décimo terceiro capítulo Octave volta a entrar neste apartamento. A retoma é evidente:

*“Il suivit [Mme Juzeur] au fond de son salon, en affectant de plaisanter. Un seul des rideaux était entr’ouvert, les tapis et les portières amollissaient encore ce jour d’alcôve; et, dans cette pièce d’une mollesse d’édredon, les bruits du dehors mettaient à peine un bourdonnement. Elle l’avait fait asseoir près d’elle, sur un canapé bas et large.”*<sup>1004</sup>

Os elementos retomados são os cortinados duplos, a expressão “mollesse d’édredon” e o canapé. A analogia com uma sacristia metamorfoseia-se em analogia com uma alcova. Tal como referimos no capítulo I, a casa pode representar o corpo da personagem. Octave segue Mme Juzeur “*au fond de son salon*”, porque lhe serão concedidos favores íntimos. O percurso espacial assinala o crescendo de intimidade dos dois corpos diegéticos. A expressão “au fond”, por duas vezes repetida nesta segunda visita, demonstra que, desde o primeiro “rendez-vous”, a linha demarcatória estabelecida por Mme Juzeur foi há muito transgredida<sup>1005</sup>, e que os dois vizinhos podem agora prescindir de discursos e manobras preliminares<sup>1006</sup>. Assim, as diferenças descritivas entre a primeira e a segunda visitas (o “coffret” que desaparece e os cortinados que estavam fechados e agora se entreabrem) surgem na narrativa como sinais da evolução da relação íntima entre Octave e Mme Juzeur.

Caso Octave pensasse que estes favores só a ele eram concedidos, Trublot tira-lhe as ilusões com a frase assassina proferida durante o funeral de M.Vabre: “-Ah! Oui,

---

<sup>1003</sup> *Idem.*

<sup>1004</sup> Zola, 1999, p. 411.

<sup>1005</sup> “*Elle ne lui permit pas d’aller au-dessus du poignet. Le premier jour, il y avait là une ligne sacrée, où le mal commençait.*” (Zola, 1999, p. 176).

<sup>1006</sup> “*Et, au fond du large canapé, tous deux en étaient arrivés à une bonne causerie intime, qu’ils coupaient, sans y penser, de chatteries promenées un peu partout*” (Zola, 1999, p. 413).

*murmura-t-il, la petite femme bien malheureuse... Tout ce que vous voudrez, mais pas ça!*”<sup>1007</sup>

Este episódio faz com que Octave experimente

*“(…) un véritable repos à s’installer chez les Pichon, en attendant le dîner. La maison l’effarait un peu; après s’être laissé prendre d’un respect de provincial, devant la gravité riche de l’escalier, il glissait à un mépris exagéré, pour ce qu’il croyait deviner derrière les hautes portes d’acajou.”*<sup>1008</sup>

É duvidoso que o desprezo de Octave seja exagerado. Na verdade, este sentimento só se poderia atribuir à circunstância de ele próprio incorrer numa falta de moralidade semelhante à que critica nos outros moradores do prédio.

Neste episódio pouco há a assinalar, a não ser o súbito pudor de Marie Pichon em levar Octave para o quarto que partilha com o marido ou em ir para o quarto dele. Octave encontra-se no corredor quando ouve um ruído. Trata-se do desenlace de uma cena que havia sido esboçada no início do capítulo. Os Gourd montaram o cerco a uma mulher que visita o carpinteiro uma vez por mês. M. Gourd tinha-se-lhe referido nestes termos:

*“Vous savez, ça vient de chez le menuisier, là-haut, le seul ouvrier que nous ayons dans la maison, Dieu merci! Et encore, si le propriétaire m’écoutait, il garderait son cabinet vide, une chambre de bonne qui est en dehors des locations. Pour cent trente francs par an, ça ne vaut vraiment pas la peine d’avoir de la saleté chez soi!”*<sup>1009</sup>

Repare-se, novamente, no emprego do pronome pessoal “nous” para designar os habitantes do prédio como um todo social (em que M. Gourd se inclui, mas de onde o operário, pelo seu estatuto profissional inferior, é excluído); no emprego do demonstrativo “ça” para designar a mulher, reificando-a; no desprendimento material que o porteiro advoga junto do proprietário a fim de o convencer a irradiar o carpinteiro do prédio; e, finalmente, no recurso à palavra “saleté” num contexto ambíguo, que tanto serve para caracterizar a pretensa imoralidade da situação, como para, mais do que igualar as pessoas e as coisas (a coisificação é um processo muito comum em *Pot-Bouille*), as reduzir ao infinitamente desprezível, num efeito de contraste aviltante.

Nos antípodas do tratamento melífluo que reserva a Octave, M. Gourd trata com extrema rudeza a mulher e esta responde-lhe no mesmo tom. O discurso de M. Gourd vai num crescendo de ameaças, a que a mulher não se verga; daí que o porteiro, cuja autoridade se viu ameaçada, se vire para o elo mais fraco da sua cadeia social, a “mère”

<sup>1007</sup> Zola, 1999, p. 353. Esta expressão é retomada nas páginas 422 e 608.

<sup>1008</sup> Zola, 1999, p. 177.

<sup>1009</sup> Zola, 1999, p. 158.

Pérou (fragmento a que já aludimos). Para M. Gourd, cujas noções de moralidade e decência são apresentadas em espelho invertido, o quarto do carpinteiro representa “(...) *le cloaque de la maison, un mauvais lieu dont la surveillance révoltait ses délicatesses et troublait ses nuits.*”<sup>1010</sup> É de notar que, quando uma personagem de *Pot-Bouille* é atacada pela “moralina” (glândula secretada pelos excessos de moralismo tanto mais injustificados quanto contraditados pelo comportamento, “autrement dit”, pela contradição entre retrato de superfície e retrato de profundidade), é frequente a sua associação com expressões como “fleur bleue”<sup>1011</sup>, “idéel”<sup>1012</sup> ou “délicatesses”<sup>1013</sup> (técnica do contraste aviltante). Assim, a cada personagem contraditória corresponde(m) um (ou mais) estribilho(s), que põem em evidência o seu carácter estereotipado, feito de “clichés” e de lugares-comuns pretensamente idealistas.

Neste excerto, pode observar-se, de forma exemplar, a maneira como Zola controla o efeito de “suspense”, destilando fragmentos de episódio, cujo pleno sentido apenas se desvenda no desenlace dessas pequenas micro-narrativas, contribuindo para o juízo de valor final que resultará da leitura do romance. Desta feita, M. Gourd tem de medir forças, não apenas com a mulher, mas também com o próprio carpinteiro. Ao contrário do que sucede com Adèle, por exemplo, este casal tem consciência dos seus direitos e, por conseguinte, aduz os motivos pelos quais M. Gourd e M. Vabre não têm razão em persegui-los.

Octave abriera uma janela para melhor apreciar a cena: “(...) *dans le trou noir de la cour, il voyait seulement de grandes ombres flottantes, que traversait un reflet de gaz venu du vestibule.*”<sup>1014</sup> Esta cena não é, pois, vista, mas ouvida, talvez porque o que mais interessa é a *disputatio*, em que os argumentos de M. Gourd e de M. Vabre se esboroam face à lógica implacável do operário: “(...) *entendez-vous! nous ne voulons pas de femme dans la maison.*

- *Mais c'est la mienne! répondit l'ouvrier effaré. Elle est en place, elle vient une fois par mois, quand ses maîtres le permettent...*”<sup>1015</sup> Notável, também, a falta de clarividência de

---

<sup>1010</sup> Zola, 1999, pp. 158-159.

<sup>1011</sup> Duveyrier “(...) *pleurait en baisant les paupières de [Clarisse], tout secoué par son besoin de cultiver la fleur bleue des romances, dans ses gros appétits de mâle*” (Zola, 1999, p. 209). O Conselheiro também usa este tipo de expressões no discurso directo: “(...) *on a besoin de mettre là-dedans quelques roses.*” (Zola, 1999, p. 211). E “(...) *sanglotait, (...) souffrait de la poésie morte, de cette petite fleur bleue qu'il ne pouvait cueillir.*” (Zola, 1999, p. 575). A “fleur bleue” é uma alusão ao romance *Henri d'Osterdingen* de Friedrich Novalis. Também Alencar, o poeta romântico de *Os Maias*, colhe em Sintra uma “(...) *linda florinha azul...*” (Queirós, s.d., p. 237).

<sup>1012</sup> “[Duveyrier] *était pour les grands sentiments, il prononçait le mot d'idéal avec une émotion qui lui voilait le regard*” (Zola, 1999, p. 150). Quando leva pela primeira vez Octave a casa de Mlle Fifi, Bachelard afirma: “*Moi, j'ai toujours été pour l'idéal*” (Zola, 1999, p. 206).

<sup>1013</sup> “*Mme Juzeur, dont le cruel déballage de l'amour blessait profondément les délicatesses, parut si impressionnée, que Trublot, malgré lui, dut l'accompagner chez elle, dans la crainte d'un évanouissement.*” (Zola, 1999, p. 583).

<sup>1014</sup> Zola, 1999, p. 182.

<sup>1015</sup> Zola, 1999, p. 189.

M. Vabre face a estas palavras: “-*Je vous donne congé, bégayait M. Vabre. Et, en attendant, je vous défends de prendre mon immeuble pour un mauvais lieu...*”<sup>1016</sup> A inusitada intervenção activa de M. Vabre, proprietário de um prédio onde em todas as habitações ditas e descritas ocorrem situações apresentadas como altamente reprováveis, vai no sentido de sancionar a única “célula” onde a instituição matrimonial é respeitada. Esta contradição é posta em evidência pelo operário, que se vem juntar, de alguma forma, ao escritor do segundo andar e que, ao contrário deste, tem voz activa, no sentido em que o seu discurso surge no texto (o discurso do escritor só surge de forma indirecta na descrição que M. Gourd faz da obra que o leva a tribunal). Assim, se cotejarmos a súmula das acusações que M. Gourd faz ao escritor com as palavras do operário que a seguir se transcrevem, verificamos que o carpinteiro também é um *alter ego* do escritor:

*“Le menuisier, bon enfant, ayant sans doute une pointe de vin, finit par se mettre à rire:*

*«C’est curieux tout de même... Enfin, puisque monsieur ne veut pas, retourne chez tes maîtres, Amélie. Nous ferons un garçon une autre fois. Vrai, c’était pour faire un garçon... Par exemple, je l’accepte volontiers, votre congé! Plus souvent que je resterais dans cette baraque! Il s’y passe de jolies choses, on y rencontre du joli fumier. Ça ne veut pas de femmes chez soi, lorsque ça tolère, à chaque étage, des salopes bien mises qui mènent des vies de chien, derrière les portes... Tas de mufes! tas de bourgeois!»*<sup>1017</sup>

A resposta do operário, ilustrando o adágio *In vino veritas*, apresenta alguma simetria relativamente ao discurso inicial de M. Gourd: a casa é resumida a um “ça”. Mas a sexualidade é encarada de uma forma descomplexada, natural e reprodutiva<sup>1018</sup> (para além de enquadrada na legitimidade do casamento), *a contrario* daquela que temos vindo a observar ao longo da narrativa.

São ainda de mencionar as similitudes entre o discurso do operário e a diatribe de Rachel quando é despedida por Berthe: “*Je ne suis qu’une bonne, mais je suis honnête!, criait-elle, en mettant à ce cri ses dernières forces. Et il n’y a pas une de vos garces de dames qui me vaille, dans votre baraque de maison!... Bien sûr, que je m’en vais, vous me faites tous mal au coeur!*”<sup>1019</sup> Além do comum emprego do lexema “baraque” para descrever a casa, e da constatação que as burguesas do prédio levam uma vida de devassa

---

<sup>1016</sup> *Idem.*

<sup>1017</sup> Zola, 1999, pp. 183-184.

<sup>1018</sup> Em *Pot-Bouille* verifica-se que a sexualidade reprodutiva não é bem aceite por personagens como M. Gourd. Neste episódio, o porteiro agiu como oponente relativamente ao encontro dos dois trabalhadores, do qual resultaria a gestação de um rapaz; e opôs-se veementemente à ida da gaspeadeira grávida para o prédio, habitar a mesma célula. Os pais de Marie mostram-se igualmente obcecados com o controlo da natalidade.

<sup>1019</sup> Zola, 1999, p. 583.



não rotulada como tal, ambos aceitam a quebra do contrato como uma libertação que lhes permite exprimir publicamente o seu desagrado pelo prédio.

Ora, o discurso de Rachel dá-se logo após a aparição do escritor do segundo andar, ou seja, quando o leitor fica a saber (de forma metaléptica) que o escritor está a escrever uma obra sobre o prédio. E é seguido pelos comentários, corroborantes, do padre (“- *Que de misères!*”<sup>1020</sup>) e do médico (“- *C’est la vie!*”<sup>1021</sup>).

É após a derradeira saída de cena do carpinteiro que Octave descobre que Trublot tem um caso com Adèle. Para Trublot, a disputa entre o proprietário e o carpinteiro foi muito incómoda, porque o expôs desnecessariamente e porque o obrigou a fazer um desvio pela escada principal, a fim de evitar ser descoberto. Assistimos, nesse momento, a um processo de visualização narrativa<sup>1022</sup> novo, também ele criado pelas virtualidades do prédio:

*“La maison retombait à son recueillement, à ce silence religieux qui semblait sortir des chastes alcôves. Octave avait rejoint Marie dans la chambre, au bord du lit conjugal, dont elle apprêtait les oreillers. En haut, la chaise se trouvant encombrée de la cuvette et d’une vieille paire de savates, Trublot s’était assis sur l’étroite couchette d’Adèle; et, en habit, cravaté de blanc, il attendait.”*<sup>1023</sup>

Três espaços diferentes são visualizados em simultâneo: a casa no seu todo e duas células, uma no quarto andar e outra no quinto. Os atributos afirmados no primeiro segmento (religiosidade, castidade) são negados pelos dois segmentos seguintes: Marie faz os preparativos nocturnos, no quarto conjugal, diante de Octave, o amante (profanação do símbolo matrimonial por excelência, a cama de casal). A alcova de Adèle também não poderia ser caracterizada como casta, visto que Trublot a espera, no meio de objectos que conotam aviltamento (“cuvette”, “vieille paire de savates”) e que contrastam com a sua indumentária (com um resultado semelhante ao que apreciámos atrás). Contudo, apesar da sua respeitabilidade, desta feita Trublot é humilhado, mesmo por Adèle, a pária do

---

<sup>1020</sup> Zola, 1999, p. 584.

<sup>1021</sup> *Idem*.

<sup>1022</sup> Quando nos referimos a visualização, reportamo-nos ao processo narrativo utilizado pelo escritor, que, possivelmente, resultará numa imagem semelhante no “mind’s eye” de cada leitor. Utilizamos a expressão inglesa por manifesta incapacidade de tradução. Em “Philosophie de l’ameublement” (Poe, 1973, pp. 203-212), Charles Baudelaire traduz esta expressão por “l’oeil de notre esprit”. É interessante ler o início da descrição de Poe, que configura o processo a que nos referimos: “*En ce moment même, nous avons présente à l’oeil de notre esprit une petite chambre sans prétention, dans la décoration de laquelle il n’y a rien à reprendre.*” (a citação é repetida). A questão é: o que via Poe? O que vê cada leitor? Coisas diferentes, necessariamente. É o sortilégio da arte que não se ‘diz’ em demasia (isenta dos processos *Kitsch*). Interpretamo-la, damos-lhe sentido e significado, povoamo-la de arquitecturas e de objectos (reais, imaginários, uma amálgama) que só nós podemos ver. É esse o fascínio, mas também a enorme limitação, das ilustrações ou dos filmes extraídos de obras literárias. As imagens correspondem ao modo como alguém ‘viu’ o que leu. Por muito boas que possam ser, coarctam a imaginação. Apenas conceberemos Alice como a imaginação de John Tenniel no-la apresentou...

<sup>1023</sup> Zola, 1999, p. 185.

prédio<sup>1024</sup>. O capítulo é rematado pelo operário, cuja voz se ouve em todo o corredor: “(...) *Pas de femmes dans ta maison, bougre de ramolli! Va donc en ce moment mettre un peu le nez sous les draps, pour voir!*”<sup>1025</sup>

O sétimo capítulo decorre em grande parte no exterior do prédio. As contradições de Narcisse Bachelard e de M. Duveyrier passam a ser mais exploradas, e um dos processos utilizados para fazê-lo consiste na narração das visitas às casas de Mlle Fifi e de Clarisse.

Embora sejam duas casas abissalmente diferentes, ambas resultam da apetência comum de Bachelard e de Duveyrier por um romantismo que, como vimos, é ridiculamente visado pelo narrador. A casa de Fifi é como um convento onde a tia desempenha funções de ‘irmã porteira’. A concepção educativa de Bachelard, semelhante à dos Campardon e dos Villaume, consiste em resguardar a jovem de todas as influências nefastas do exterior. Missão votada ao fracasso, como todas as outras. Trata-se de “(...) *un calme intérieur de province [...où...] on n’entendait même pas le bruit des voitures.*”<sup>1026</sup> e o próprio Octave “(...) *s’abandonna à l’heureuse bonhomie de cet intérieur.*”<sup>1027</sup> Contudo, quando Bachelard dá a visita por terminada, um leve indício do que virá a acontecer é deixado à consideração do leitor:

“(...) *vidant sa poche, [Bachelard] donna à Fifi le sucre qu’il venait de voler au café. Elle témoigna une vive reconnaissance, elle en croqua un morceau, toute rouge de plaisir. Puis, enhardie:*

- *Vous n’avez pas de pièces de quatre sous, par hasard?*
- *Bachelard se fouilla inutilement. Octave en avait une, que la jeune fille accepta en souvenir. Elle ne les accompagna pas, sans doute par décence (...)*<sup>1028</sup>.

O caso de Clarisse é completamente diferente. Clarisse espolia Duveyrier: “[*Elle*] *s’était fait acheter vingt-cinq mille francs de meubles, le mangeait à belles dents, avec des artistes du théâtre de Montmartre.*”<sup>1029</sup> E, mais tarde, em episódio a que já nos referimos no capítulo II, desaparece com todo o recheio da casa. Na verdade, enquanto no caso de Bachelard se pretende reforçar a ideia de que resguardar uma jovem de todo o contacto

---

<sup>1024</sup> “Enfin, Adèle parut. Elle était fâchée, elle l’empoigna. (...) Elle se déshabillait rageusement; puis, se jetant sur le vieux sommier qui craquait, elle tourna le dos. Il dut s’humilier.” (Zola, 1999, p. 185).

<sup>1025</sup> Zola, 1999, p. 186. É curioso constatar que, quando Zola planeia *Pot-Bouille*, transcreve para o papel a seguinte reflexão: “Jusqu’ici, je n’ai pas la grande ligne philosophique. Il me faudrait peut-être pour l’avoir prendre un ouvrier et le poser en comparaison. Mais non, il suffira de montrer la pourritude d’une maison bourgeoise, des caves aux greniers, avec une montée du drame, et un summum final.” (Mitterand, 2002, p. 415).

<sup>1026</sup> Zola, 1999, p. 203.

<sup>1027</sup> Zola, 1999, p. 204.

<sup>1028</sup> Zola, 1999, p. 202.

<sup>1029</sup> *Idem*. Na segunda casa em comum com Duveyrier, a instalação custará trinta mil francos (Zola, 1999, p. 494).

com o exterior<sup>1030</sup> é um contra-senso pedagógico, no caso de Duveyrier o que se visa são as instituições conjugal e judicial. Mme Duveyrier não apenas aceita, como também compactua com a situação por conveniência própria<sup>1031</sup>. Trublot, reificando Mme Duveyrier, resume o entendimento conjugal: “(...) *quand on a eu le malheur d’épouser un piano mécanique qui met en fuite le monde, on serait bien bête de ne pas faire ailleurs un petit intérieur drôlichon, où l’on puisse recevoir ses amis en pantoufles.*”<sup>1032</sup> No serão Duveyrier, Trublot, aludindo à frigidez de Clotilde, comentara: “*Si Duveyrier n’avait pas d’autre boule d’eau chaude à se mettre aux pieds, l’hiver!*”<sup>1033</sup> Assim, Clotilde é um “piano mecânico” e Clarisse “une boule d’eau chaude”. Esta ordem das coisas alterar-se-á, quando Clarisse ficar obcecada pelo piano e Duveyrier procurar (sem grande sucesso) no tálamo o que não encontrara no leito de Clarisse.

Verifica-se, pois, uma inversão dos valores comumente imputados ao matrimónio: é em casa das amantes que Duveyrier encontra a “cosyness” a que, em geral, qualquer ser humano – e, por maioria de razões, qualquer burguês, classe social emergente e emblemática do século XIX – aspira. Essa “cosyness” é simbolizada pelas pantufas. Trata-se, como é evidente, de uma “*représentation chosiste de la civilisation*”, na fórmula de Walter Benjamin<sup>1034</sup>, mas deslocada – do espaço simbólico que constitui o seu enquadramento ‘natural’, o matrimónio – para a casa da amante. Com efeito, “*Octave fut étonné de [l’air de jeunesse de Duveyrier]. Ce n’était plus l’homme sévère et mal à l’aise, qui ne semblait pas être chez lui, dans le salon de la rue de Choiseul.*”<sup>1035</sup>

De facto, Clarisse desempenha o papel da perfeita dona de casa. Desde logo, é uma criada<sup>1036</sup> quem vem abrir a porta. O discurso da amante de Duveyrier também está conforme aos usos: “- *Monsieur, trop heureuse... Tous les amis d’Alphonse sont les miens.... Vous voilà des nôtres, la maison est à vous.*”<sup>1037</sup> É a primeira vez em *Pot-Bouille* que o nome próprio de Duveyrier é mencionado. Clarisse refere-o uma segunda vez neste capítulo: “*Elle avait arrangé pour Alphonse un intérieur décent, au fond très bourgeoise,*

<sup>1030</sup> Embora a sua concepção de sigilo desapareça no estado étílico, de tal forma que todos sabem quem é Fifi e onde reside: quando Auguste o procura para se bater em duelo com Octave, “(...) *un apprenti, apitoyé par l’air de souffrance [de Auguste], vint couler à son oreille une adresse: Mlle Fifi, rue Saint-Marc, au troisième étage.*” (Zola, 1999, p. 483).

<sup>1031</sup> “*Aussi lui tolérât-elle volontiers des maîtresses, dont les complaisances la débarrassaient (...)*” (Zola, 1999, p. 208).

<sup>1032</sup> Zola, 1999, p. 209.

<sup>1033</sup> Zola, 1999, p. 131.

<sup>1034</sup> 2004, p. 8.

<sup>1035</sup> Zola, 1999, p. 211.

<sup>1036</sup> O comentário de Gueulin - “(...) *si [Clarisse] pouvait aussi passer [Duveyrier] à sa bonne, je suis sûr qu’elle se débarrasserait vite de la corvée.*” (Zola, 1999, p. 210) – virá a confirmar-se – “(...) *même l’idée était venue [à Clarisse] de passer [Duveyrier] à une de ses cuisinières, grosse fille habituée aux basses besognes; mais la cuisinière n’avait pas voulu de monsieur.*” (Zola, 1999, p. 564) – e prefigura simbolicamente o destino final do Conselheiro. Gueulin retoma de forma aproximativa a maneira como Trublot explicara a Octave a situação conjugal dos Duveyrier: “(...) *bien que [Mme Duveyrier] acceptât encore parfois l’abominable corvée, avec une résignation de femme honnête qui était pour tous les devoirs.*” (Zola, 1999, p. 207). A repugnância física por Duveyrier é, por conseguinte, uma característica comum à mulher e à amante do Conselheiro.

<sup>1037</sup> Zola, 1999, p. 210.

*ayant la passion du comme il faut, sous les continuelles culbutes de sa vie.*”<sup>1038</sup> A terceira vez, logo de seguida, vem esclarecer a aparente intimidade carinhosa: *“Ensuite, le monde parti, les portes closes, tous les amis d’Alphonse y passaient, sans compter les siens, des acteurs rasés, des peintres à fortes barbes.*”<sup>1039</sup> A segunda e terceira ocorrências negam-se mutuamente, sem conectores que operem a passagem (“ensuite” transmite a ideia de contiguidade temporal, não havendo elementos linguísticos de oposição ou de concessão), pois o sentido é por demais óbvio.

Fifi e Clarisse são personagens estreitamente ligadas na obra: aparecem uma a seguir à outra, são, em graus diferentes, “teúdas e manteúdas”, obtêm perdão após a primeira prevaricação. A conclusão e a moral da história são também conjuntas:

*“Dès l’hors d’oeuvre, Fifi et Clarisse furent tout le temps expliquées, retournées, épiluchées. Bachelard, maintenant, mettait les torts de son côté, pour ne pas avoir l’air, devant le conseiller, d’être lâché salement; tandis que celui-ci, prenant sa revanche du soir où l’oncle l’avait vu pleurer, au milieu de l’appartement vide, rue de la Cerisaie, mentait sur son bonheur, au point d’y croire et de s’y attendrir lui-même.*”<sup>1040</sup>

Clarisse imita, como já vimos, os modos de falar da burguesia. Mas imita também os seus modos de habitar: *“Le salon, avec son tapis à grandes fleurs, son meuble et ses teintures de satin grenat, ressemblait beaucoup au salon de la rue Choiseul; et, comme pour compléter cette ressemblance, plusieurs des amis du conseiller, que [Octave] avait vus là-bas, le soir du concert, se retrouvaient ici, formant les mêmes groupes.*”<sup>1041</sup> A diferença consiste na ausência de outras mulheres, nas bebidas servidas<sup>1042</sup> e no à-vontade que os amigos de Duveyrier ostentam.

Outro paralelismo a estabelecer entre os salões da “rue de Choiseul” e da “rue de la Cerisaie” reside no facto de ambos serem descritos como parlatórios e de, em ambos, a janela constituir um local para entabular relações. O assunto da conversa é, justamente, o acordo nupcial de Berthe e de Auguste: *“(…) Bachelard installa M. Jossierand dans l’embrasure de cette fenêtre, pour respirer, disait-il; puis, à l’aide d’une manoeuvre habile, il y amena Duveyrier; et, vivement, il entama l’affaire. Les deux familles s’unissaient donc par un lien étroit: il en était très honoré (…)*”<sup>1043</sup>. O que se verifica é que a parte sórdida é urdida no respeitável salão de Mme Duveyrier e que o contrato familiar é

---

<sup>1038</sup> Zola, 1999, p. 212.

<sup>1039</sup> *Idem.*

<sup>1040</sup> Zola, 1999, p. 503.

<sup>1041</sup> Zola, 1999, pp. 211-212.

<sup>1042</sup> *“(…) la petite bonne promenait des verres de punch (…)*” (Zola, 1999, p. 212); *“(…) le thé classique était remplacé par du champagne.*” (Zola, 1999, p. 215).

<sup>1043</sup> Zola, 1999, p. 213.

firmado na casa da amante de M. Duveyrier. Que o local escolhido seja, justamente, a moldura de uma janela, não é certamente um acaso: resulta, antes, da ‘técnica construtiva’ do romance.

Mas as semelhanças entre Clarisse e Clotilde<sup>1044</sup> vão ainda mais longe: quando Duveyrier se reconcilia com Clarisse, esta mostra-se obcecada pelo piano. Assim, Duveyrier é obrigado a aceitar, na amante, o que execrava na mulher<sup>1045</sup>. Contudo, o seu declínio é evidente: *“Il n’avait plus son air jeune d’autrefois, quand il passait la soirée chez elle, rue de Cerisaie; une lassitude l’accablait, il était morne et diminué, comme si des choses, derrière lui, l’inquiétaient.”*<sup>1046</sup>

A segunda casa de Clarisse (“rue d’Assas”) é uma miniatura das casas de Nana, onde o luxo vai a par com a sujidade e com a degradação física e moral dos amantes (o conde Muffat, M. Duveyrier): *“Au milieu du salon [de Clarisse], en satin bleu, d’un luxe neuf et déjà taché de graisse, une des soeurs, la plus petite, assise sur le tapis, torchait une casserole apportée de la cuisine; tandis que l’autre, la grande, tapait à poings fermés sur un magnifique piano, dont elle venait de trouver la clef.”*<sup>1047</sup> Nestas casas, verdadeiros sorvedouros de homens, tudo é desregrado: os gastos, o estilo de vida, as normas de higiene, as formas de estar, a postura (note-se que, à semelhança da irmã de Clarisse, Nana, que jamais perdera os seus antigos hábitos, mantinha o costume de se sentar no chão e de descalçar as meias, razão pela qual atapetara a casa com peles de urso).

A tendência de Clarisse para o ‘emburguesamento’ recrudescer, o que significa que, no final da obra, nem a “cosyness” inicial Duveyrier consegue encontrar em casa da amante<sup>1048</sup>. Deste modo, se o primeiro ‘ninho de amor’ de Duveyrier com Clarisse parece um paraíso, a segunda casa em comum revelar-se-á um inferno<sup>1049</sup>, de tal forma que é no domicílio conjugal que o juiz encontrará algum refrigério<sup>1050</sup>, assim se desenhando um círculo perfeito (embora infernal) na obra. Das comparações entre a casa da mulher e a

---

<sup>1044</sup> Os nomes próprios apresentam algumas semelhanças, nomeadamente as duas letras iniciais e a final.

<sup>1045</sup> *“Quand [M. Duveyrier] revint, [Clarisse] pataugeait dans des gammes, en déchainant une tempête de notes fausses, dont Auguste et Bachelard étaient malades. Pourtant, lui, que le Mozart et le Beethoven de sa femme rendaient fou, s’arrêta une minute derrière sa maîtresse, parut goûter les sons malgré les contractions nerveuses de son visage; et, se tournant vers les deux autres, il murmura: - Elle a des dispositions étonnantes.”* (Zola, 1999, p. 500).

<sup>1046</sup> Zola, 1999, p. 499.

<sup>1047</sup> Zola, 1999, p. 496.

<sup>1048</sup> *“[L.] ancienne drôlerie de surface et d’emprunt s’était allée; et elle ne gardait que l’exagération de son rôle de grande dame, qui parfois crevait en gros mots et en gestes canailles. Peu à peu, la solitude se faisait de nouveau autour de Duveyrier: plus d’intérieur amusant, un coin de bourgeoisie féroce, où il retrouvait tous les ennuis de son ménage, dans de l’ordure et du vacarme. Comme disait Trublott, on ne s’embêtait pas davantage rue de Choiseul, et c’était moins sale.”* (Zola, 1999, p. 493).

<sup>1049</sup> *“Chaque jour, la vie devenait ainsi plus cruelle pour Duveyrier, chez cette maîtresse où il retrouvait son ménage, tombé dans un enfer.”* (Zola, 1999, p. 564).

<sup>1050</sup> *“Et lorsque, chassé par la saleté et le vacarme, pris du dégoût de lui-même, il s’échappait de la rue d’Assas et se réfugiait rue de Choiseul, la froideur haineuse de sa femme achevait de l’accabler.”* (Zola, 1999, p. 565).

casa da amante, dos comentários explícitos de Trublot e do aviltamento hiperbólico, resulta uma óbvia intenção moralizante.

O oitavo capítulo inicia-se com os preparativos do casamento. Repare-se que é utilizado um pretexto textual semelhante ao que assinalámos no capítulo anterior: Valérie despediu a criada e Théophile, aprontando-se para a cerimónia, descobre numa gaveta uma carta incriminatória. Esta circunstância vai determinar a forma como o sacramento se desenrola, dessacralizando-o e privando-o de qualquer sentimento intrínseco. A emoção que existe vai no sentido da curiosidade pelo drama que se desenrola entre Valérie e Théophile. Não é por acaso que o casamento de Berthe e Auguste é perturbado pelo adultério do irmão e da cunhada. Justapor a celebração dos votos com a (possibilidade da) sua dissolução resulta num efeito indicial (o matrimónio de Berthe e Auguste começa mal e termina mal) e simbólico, pois é o culminar de uma longa estratégia, com diversos cambiantes (a que já aludimos), que visa estudar os efeitos de uma educação malsã nas raparigas, de uma vida familiar em que os valores morais são subvertidos e, até, das más condições de salubridade no carácter e nas condições físicas dos jovens<sup>1051</sup>. O prédio também desempenha um papel importante na antecipação, perante o leitor, da desgraça que será o matrimónio de Berthe e de Auguste: quando os noivos regressam a casa, cruzam-se com Octave nas escadas, que são um espaço “sociopète”, ou seja, um local que provoca os contactos<sup>1052</sup>. Este encontro processa-se em três movimentos: contacto físico, contacto verbal e troca de olhares. Curiosamente, é o cumprimento das regras de civildade vigentes no prédio (cedência de passagem), as quais fazem parte dos códigos impostos pela distância social (modo longínquo), que faz com que Berthe e Octave “brûlent les étapes” e entrem na distância pessoal. Da comunicação não-verbal passam para a comunicação verbal, troca de olhares indiciando entendimento, rubor por parte da recém-casada...

No nono capítulo, Octave fica a saber que é pai da criança ilegítima de Marie. A reacção do pai de Marie é empurrá-la “(...) *jusqu’au buffet* (...)”<sup>1053</sup>. Alude-se assim, implicitamente, ao facto de a abordagem de Octave a Marie ter consistido em trazer-lhe

---

<sup>1051</sup> O carácter doutrinal da cena é sublinhado pelo diálogo entre Théophile e a irmã: “-*Tais-toi! Tu ne vois donc pas où tu es? Ce n’est pas le moment, entends-tu!* Mais il repartait.

- *C’est le moment! ... Je me fiche des autres. Tant pis, si ça tombe aujourd’hui! Ça servira de leçon à tout le monde!*” (Zola, 1999, pp. 226-227).

<sup>1052</sup> Cf. Hall, 1971, p. 138. Para uma análise diferente e mais estruturada deste espaço, consulte-se “*L’escalier de Pot-Bouille*” (Jean-Pierre Leduc-Adine in Jouve; Pagés, 2005, pp. 131-138). Um exemplo interessante de espaço “sociopète”, que não releva da literatura, mas do cinema, é o elevador de “*The apartment*” de Billy Wilder (1960). Fran Kubelik (Shirley MacLaine) é operadora de elevadores e é nesse local que grande parte da acção se passa.

<sup>1053</sup> Zola, 1999, p. 270.

livros (que colocara precisamente em cima do aparador<sup>1054</sup>). Este móvel simboliza os valores familiares burgueses, que Octave e Marie já haviam profanado. Marie e o marido foram verdadeiramente encurralados [daí a expressão “(...) *en faisant reculer (...) sa fille toute tremblante (...)*”], pois Marie comete adultério sem pecado (por desconhecimento, tal como Adão e Eva no Paraíso) e, ao marido, nem sequer ocorre uma explicação para o facto de o bebé ter sido concebido sem a sua intervenção. Octave, por seu lado, lava a consciência com cinquenta francos e um jantar fora, e, no dia seguinte, já começa a arquitectar novos planos para seduzir Mme Hédouin.

Embora Octave não consiga convencer Mme Hédouin sentimentalmente, a forma como descreve os seus planos urbanísticos e comerciais é muito interessante, até porque contém, de forma embrionária, o mais importante núcleo descritivo de *Au Bonheur des Dames*. Além disso, é de realçar a ‘visualização’ de Mme Hédouin: “*Elle était née au Bonheur des Dames, fondé par son père et son oncle, elle aimait la maison, elle la voyait s’élargir, dévorer les maisons voisines, étaler une façade royale (...)*”<sup>1055</sup>. De facto, é um pouco assim que Zola vê a expansão e a especulação imobiliárias em Paris. Apesar de admirar o progresso, tem uma aguda consciência dos problemas dele resultantes.

Tendo-se despedido, Octave está ‘diegeticamente’ mais disponível para exercer a sua função de testemunha<sup>1056</sup>. Se estivesse a trabalhar, não poderia estar naquele local durante as obras e não assistiria à profanação da imagem de Nossa Senhora, a que já fizemos referência. Após uma descrição de Saint-Roch e das obras a que o Calvário é submetido, a “(...) *allure d’entrepreneur (...)*”<sup>1057</sup> do padre é posta em evidência. Octave, num raro momento contemplativo – que se segue, quase sem transições, a um momento de exaltação em que a total destruição do bairro lhe parece extremamente apetecível –, divaga diante da fachada da residência paroquial e “(...) *regretta la tranquille existence que les vieilles servantes des cures devaient mener là-haut, dans ces chambres garnies de verveines et de pois de senteurs.*”<sup>1058</sup> Esta oscilação ciclotímica de Octave é muito curiosa e tem um paralelo nas contradições da sua vida amorosa, particularmente patentes em *Au*

---

<sup>1054</sup> Zola, 1999, p. 177.

<sup>1055</sup> Zola, 1999, p. 275. Nosso sublinhado.

<sup>1056</sup> Há uma outra ocasião em que o pretexto é similar: com efeito, quando Auguste encontra Berthe e Octave em flagrante delito, este não comparece ao emprego, e a sua deambulação leva-o a surpreender “(...) *dans l’angle le plus noir, à la porte d’un garni louche, Valérie [qui] prenait congé d’un monsieur très barbu*” (Zola, 1999, p. 506). O cómico de situação consiste no facto de Téophile ter estado toda a tarde a espiar a fachada do prédio para surpreender a mulher do irmão, aludindo desta forma à mulher: “*A deux heures, Valérie était allée aux Tuileries avec leur fils Camille*” (Zola, 1999, p. 504). O relatório é muito completo, quase detectivesco, mas o essencial escapa-lhe.

<sup>1057</sup> Zola, 1999, p. 281.

<sup>1058</sup> Zola, 1999, p. 282.

*Bonheur des Dames*, onde, a uma atitude ‘predatória’, se segue um período de idealização, durante o qual se apaixona, sem contrapartidas, por Denise.

Ocioso, Octave entra em casa de Campardon sem bater, surpreendendo o arquitecto e a cunhada beijando-se atrás de uma porta. Embora chegue à conclusão de que não pode continuar a frequentar a casa como antes, entra (fazendo-se anunciar) no quarto de Rose, “(...) où il pénètre d’habitude en parent.”<sup>1059</sup> Rose diz-lhe para entrar – “(...) C’est vous, Octave... Oh! Il n’y a pas de mal”<sup>1060</sup> –, embora se esteja a arranjar, ainda sem o “peignoir” vestido.

Este episódio apresenta-se como a sequência da mudança de Gasparine para casa dos Campardon. Instalada há uns dias no compartimento que, até então, servira de gabinete de trabalho ao arquitecto, trata-se agora de proceder aos últimos retoques de decoração. Mais importante do que a alegria doméstica de Campardon, é a escolha de uma das gravuras: “Mignon aspirant au ciel”. Esta gravura, de Ary Scheffer, é descrita por Théophile Gautier na sua crítica de 31 de Março ao “Salon de 1839”<sup>1061</sup>. Depreende-se que, se Gautier inicia assim a sua demolidora crítica ‘construtiva’ de 1839, Zola – cujo conhecimento de pintura é muito mais profundo do que o da maioria dos homens de letras (de um Balzac, por exemplo) – utiliza esta gravura em 1882 como objecto *Kitsch*. Trata-se, além do mais, de um artefacto produzido em série (foi litografado por Aristide Louis) e muito apreciado pelo público<sup>1062</sup>. Ora, se a heroína de *Wilhelm Meister*, de Goethe, emblematiza a jovem romântica, Gasparine representa o seu oposto, obtendo-se, mais uma vez – graças à inscrição de um objecto *Kitsch* – uma figura contrastiva. Do “bricolage” de Campardon, Rose e Octave, conversando noutro compartimento, apenas captam a componente sonora – “(...) on l’entendit enfoncer des clous (...)”<sup>1063</sup> –, no que parece ser uma alusão pouco subtil às relações entre Campardon e Gasparine. A conversa é de novo interrompida:

---

<sup>1059</sup> Zola, 1999, p. 283.

<sup>1060</sup> *Idem*.

<sup>1061</sup> “M. Scheffer affectionne particulièrement les sujets poétiques; - aussi plaît-il beaucoup plus aux gens de lettres et aux gens du monde qu’aux artistes: car sa composition est plus littéraire que pittoresque. Il ne reçoit pas directement l’impression de la nature et peint en général d’après des livres; il copie des descriptions et non des modèles et l’esprit lui sert plus que les yeux; nous ne blâmons pas cette manière de comprendre l’art, nous la constatons seulement (...) il n’a pas ce vif instinct de la forme et de la couleur qui constitue le véritable peintre; l’envie de faire un tableau ne lui vient pas à la vue d’une réalité palpante: ce n’est pas parce qu’il a rencontré une tête d’une expression singulière, une tournure bien campée, un groupe qui s’arrangerait bien qu’il prend sa palette et ses pinceaux. C’est après la lecture de quelqu’auteur favori, la tête échauffée par un passage attendrissant ou gracieux.” In <http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/>. No “Salon de 1846”, Baudelaire acusa o pintor de “(...) avoir singé les coloristes, les dessinateurs français et l’école néo-chrétienne”, concluindo que “Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes (...)” (Baudelaire, 1980, pp. 675-676).

<sup>1062</sup> Gautier dixit: “Ces observations ont l’air bien dures quand il s’agit d’un artiste aussi goûté du public que M. Ary Scheffer, mais nous avons cru devoir les faire dans son intérêt même; elles lui seront plus profitables, si jamais ces lignes lui tombent sous les yeux, que les éloges emphatiques des littérateurs qui ne voient dans ses tableaux que des ballades allemandes (...)” (*idem*).

<sup>1063</sup> Zola, 1999, p. 286.



“- Emballée, Mignon aspirant au ciel! cria la voix joyeuse de Campardon. Attendez, cousine, je vais vous descendre.

*On l’entendit qui la prenait dans ses bras et qui la déposait quelque part. Il y eut un silence, puis un petit rire. Mais déjà l’architecte entrait dans le salon; et il présenta sa joue échauffée à sa femme.*”<sup>1064</sup>

Além do efeito sonoro, que já víamos utilizado em outros excertos da obra, também neste se verifica uma bem conseguida gestão do silêncio. A montagem é igualmente judiciosa, produzindo um efeito de sucessividade quase imediata na passagem da imagem ausente para a imagem presente, que encontra todo o significado de “ménage à trois” no calor da face de Campardon. Há uma partilha da intimidade física, quase sem interrupções, que este detalhe vem sublinhar. Quanto à gravura de Scheffer, onde se adivinha um duplo movimento ascensional (no desenho e na espiritualidade da aspiração), ela é, por um lado, duplicada (Gasparine eleva-se graças a uma cadeira) e, pelo outro, profanada (o desejo carnal opondo-se à elevação e pureza de Mignon).

O “abbé” Mauduit concede o seu beneplácito a Campardon e a Gasparine : “[il] Mauduit semblait être venu pour bénir la bonne union de la famille et sauver ainsi une situation délicate, dont on pouvait causer dans le quartier. L’architecte du Calvaire devait avoir le respect des honnêtes gens.”<sup>1065</sup> Também aqui, revestindo-se de uma forma diferente, encontramos uma coisificação: Campardon é aquilo que produz, e é por esse motivo que o eclesiástico sente necessidade de demonstrar que aceita, denegando-o, o *modus vivendi* da família. Num efeito de contraste e de ampliação da espiral de maus costumes, Octave, à saída, surpreende as palavras e actos equívocos de Lisa e Angèle.

O seu desejo de ar puro, que pode ser interpretado como uma reacção ao que acaba de assistir, leva-o a sair do prédio. O jovem Rastignac tem dúvidas (“*Est-ce que Paris allait se refuser?*”<sup>1066</sup>), mas, mal sai do prédio, Berthe e Auguste oferecem-lhe emprego. É a recordação dos dois encontros com Berthe (na sua sucessiva condição de jovem casadoira e de recém-casada), nas escadas, que o leva a aceitar a proposta. O olhar dos dois jovens já não carece de um espaço propício (“sociopète”) para se encontrar, embora ainda sejam a proximidade do prédio e da loja dos Vabre que explicam o encontro.

No décimo capítulo, Octave é convidado por Berthe para passar o serão em casa de Clotilde. Os tópicos de descrição da casa são os mesmos da descrição da “soirée”, embora resumidos. A diferença reside nos pontos de luz, que propiciam mais intimidade:

---

<sup>1064</sup> Zola, 1999, p. 287.

<sup>1065</sup> Zola, 1999, p. 289.

<sup>1066</sup> Zola, 1999, p. 290.

*“Vers neuf heures, Octave trouva Mme Duveyrier qui l’attendait, dans son grand salon blanc et or. Tout était prêt, le piano ouvert, les bougies allumées. Une lampe posée sur un guéridon, à côté de l’instrument, éclairait mal la pièce, dont une moitié restait obscure”*<sup>1067</sup>.

Enquanto, na recepção, a luz, fortíssima, vinha de cima e iluminava tudo, agora é mais ténue e vem de um ponto menos elevado, deixando muitos ângulos na sombra. O facto de a descrição ser neutra prova que o efeito é tido por positivo (até porque, aquando da recepção em casa dos Jossierand, a parcimónia na luz é adjectivada (“cette avare clarté”). A sensação de intimidade, conferida pelos efeitos contrastivos de luz e sombra, será reforçada pelo silêncio: *“Pas un bruit ne venait des pièces voisines, l’ombre vague du grand salon semblait les envelopper d’une volupté assoupie (...)”*<sup>1068</sup>.

A audição musical de Octave parece estar ao serviço de dois objectivos: o primeiro consiste em dar conta da atitude de Clarisse relativamente ao comportamento do marido. Questionada por Octave acerca dele, explica que saiu em trabalho<sup>1069</sup>, mas, perante a crise do pai, *“(…) elle lâchait tout.”*

- *Vous savez, rue de la Cerisaie... Tous nos amis le savent.*<sup>1070</sup>. A defesa psicológica de Mme Duveyrier havia sido explicada, graças à descrição do seu vestuário, no início do serão: *“(…) vêtue de soie grise, la gorge et la taille sanglées dans un corset cuirassé de baleines, elle le traitait avec une amabilité sans chaleur, comme séparée de lui par un triple airan”*<sup>1071</sup>. Contudo, naquele momento, a sua reserva parecia referir-se à ausência de resposta a uma eventual sedução por parte de Octave. Agora, porém, essa descrição anterior parece revestir-se de um segundo sentido: a ‘armadura’ de Mme Duveyrier é, pois, uma defesa social, que a crise doméstica faz baixar.

O segundo objectivo do serão musical consiste em explicar a circunstância de Octave – cujas relações com os Duveyrier são menos próximas do que as que entabulou com os Campardon ou com os Pichon – se encontrar, mais uma vez, na posição de testemunha de um momento de crise, a que dificilmente teria acesso e que não poderia focalizar. Mas Octave não testemunha apenas a crise do domicílio conjugal: embora apenas apareça no fim, ele vai poder observar a ‘limpeza’ que Clarisse fez ao domicílio

---

<sup>1067</sup> Zola, 1999, pp. 292-293.

<sup>1068</sup> Zola, 1999, p. 295.

<sup>1069</sup> *“(…) elle était très sérieuse, elle parlait toujours de son mari avec gravité, contait de son grand air honnête des histoires extraordinaires, où elle expliquait pourquoi on ne le trouvait jamais au domicile conjugal.”* (Zola, 1999, p. 293). Note-se o emprego da expressão “domicile conjugal” em vez de “maison”, dando a entender que, ao invés do que a explicação de Mme Duveyrier pressupunha, M. Duveyrier se encontrava num “domicile” não-conjugal.

<sup>1070</sup> Zola, 1999, p. 299.

<sup>1071</sup> Zola, 1999, p. 294.

extraconjugal (a que fizemos alusão no capítulo II). De regresso a casa de Clotilde, Octave resume o ocorrido na “rue” de la Cerisaie: “*Cette personne, madame, l’a lâché, en emportant les meubles... Je l’ai trouvé entre les quatre murs, avec une bougie.*”<sup>1072</sup> Embora Mme Duveyrier compreenda de imediato as implicações deste abandono, para si e para o seu marido, o capítulo termina com uma trégua entre os dois: com o pai moribundo, marido e mulher aliam-se para espoliar os dois outros filhos de M. Vabre.

Clotilde culpa Théophile pela doença súbita do pai. Durante a recepção em casa dos Duveyrier, na síntese que faz do processo de aquisição do prédio de rendimento, M. Vabre queixara-se a M. Jossierand: “*Aujourd’hui, j’ai bien de la peine à retrouver mon argent, d’autant plus que tous mes enfants sont venus se loger chez moi, avec l’idée de ne pas me payer (...)*”<sup>1073</sup>. A relação paternal e filial são regidas pelo interesse monetário; daí que, no início do décimo primeiro capítulo, a doença de M. Vabre seja reduzida ao aspecto patrimonial: “*Du reste, la maison ne s’occupait pas du malade: elle ouvrait la succession*”<sup>1074</sup>. Note-se que a casa é apresentada, numa gradação decrescente, como um actante: “*toute la maison*”, “*la maison*”, “*elle*”.

A forma como a notícia se espalha também é digna de registo: “*(...) d’ailleurs, ça filtrait d’étage en étage, et jusqu’au bout de la rue, par les bonnes.*”<sup>1075</sup> Tal como a respeitabilidade, que já mencionámos, as notícias seguem um percurso ascensional dentro do prédio. Do interior extravasam para as lojas adjacentes ao edifício. Como corolário desta afirmação, o primeiro diálogo sobre este assunto dá-se no último andar habitado por burgueses, em casa dos Pichon.

Durante a descida, Octave vai encontrando, sucessivamente, Campardon, Mme Juzeur, um grupo de criadas. O início deste percurso é marcado por um movimento descendente, em que a deslocação, escandida pelo discurso e marcada pelo emprego do gerúndio, não encontra impedimentos: “*Tout en causant ainsi, [Campardon] continuait de descendre, derrière Octave.*”<sup>1076</sup>

O discurso (directo e indirecto livre) intercalar-se-á, num segundo momento, com a descrição do percurso. Repare-se nas notações espaciais e atitudinais:

“*- Ma femme se plaint de vous, dit [Campardon] à Octave, en se retournant, après avoir descendu trois marches. Entrez donc causer de temps à autre.*”

---

<sup>1072</sup> Zola, 1999, p. 319.

<sup>1073</sup> Zola, 1999, p. 133. Fazemos votos para que o acréscimo de clareza venha desculpar a repetição do excerto.

<sup>1074</sup> Zola, 1999, p. 322.

<sup>1075</sup> *Idem*. Vejam-se as semelhanças com a observação da narradora de “Le méchant homme”, de Alice Rivaz: “*Bientôt une nouvelle plus étonnante encore, une sorte de tranche de ce qui pouvait être une vérité, quoique non contrôlable, se colporta d’un étage à l’autre.*” (1993, p. 44).

<sup>1076</sup> Zola, 1999, p. 323.

*Mme Juzeur retenait le jeune homme.*

- *Et moi, comme vous me négligez! (...) Il promet, se hâta de gagner le vestibule. Mais avant d'arriver à la petite porte du magasin, ouvrant sous la voûte, il dût encore traverser tout un groupe de bonnes.*”<sup>1077</sup>

A partir deste segundo momento, o percurso de Octave parece semeado de obstáculos (constituído pelos pequenos diálogos que entabula com as duas personagens). Esses obstáculos textuais têm um efeito dilatatório, que confere ao leitor a sensação de que demora tanto tempo a ler aquele fragmento como o tempo que Octave leva a percorrer aquela distância (meramente diegética). Esse efeito é reforçado pela escolha de verbos relacionados com atitudes físicas implicando movimento (*se retourner, descendre, retenir, gagner, traverser*), pressa (*se hâter*) e, ainda, pelo aspecto verbal, em particular o do “passé simple”. Além do mais, há vocábulos que denotam resistência (*retenir, devoir*), oposição (*mais*), adiamento (*avant de, encore*).

Estas três personagens (Octave em primeiro lugar, seguido pelo arquitecto e, por fim, Mme Juzeur) são das que mais mobilidade têm no prédio. As criadas aparecem frequentemente agrupadas, como sucede neste excerto, o que tem a ver com a sua função de coro. A mobilidade física das personagens está intimamente ligada à quantidade de discursos que lhes são atribuídos pela diegese, pois, quanto mais percursos fazem<sup>1078</sup>, mais se relacionam (‘falam’) com outras personagens, tendo em conta que estamos perante um romance fiel à estética realista-naturalista, cujo espaço central tem características relacionais. Embora se possa dizer o mesmo de outras obras de Émile Zola, como *Au Bonheur des Dames*, a qualidade das relações é diferente: as relações laborais entre empregados de comércio ou as relações entabuladas no decurso das compras têm um carácter menos sistemático (que lhes advém do carácter centrífugo dos espaços) do que as relações estabelecidas em romances de espaço de tipo centrípeto, como o colégio, o seminário ou o orfanato.

No exterior do prédio, Octave encontra ainda M. Gourd.

*“Pour lui, le propriétaire n'était même plus.*

- *Moi, ce qui m'intéresse, disait-il, c'est de savoir qui prend la maison... Ils ont tout partagé, très bien! mais la maison, ils ne peuvent pas la couper en trois.*”<sup>1079</sup>

---

<sup>1077</sup> Zola, 1999, p. 324.

<sup>1078</sup> Ou estadas, como sucede quando a personagem é ‘colocada’ numa célula, numa recepção, num jantar ou num serão, por exemplo.

<sup>1079</sup> Zola, 1999, p. 325.

O discurso de M. Gourd contradiz a objurgação à ausência de sentimentos do escritor do segundo andar aquando do funeral do proprietário. Esta contradição encontrará eco na atitude de Mme Josserand, uma das personagens com quem Octave falará a seguir:

*“Quand [Octave] se vit seul avec Mme Josserand, et qu’elle se dirigea vers la porte, il lui demanda, dans l’espoir d’un jour de congé, s’il ne serait pas convenable de fermer le magasin.*

- *Pourquoi donc? dit-elle. Attendez qu’il soit mort. Ce n’est pas la peine de manquer la vente.*

*Puis, comme il plissait un coupon de soie ponceau, elle ajouta, pour rattraper la dureté de sa phrase:*

- - *Seulement, vous pourriez bien, il me semble, ne pas mettre du rouge à l’étalage.”*<sup>1080</sup>

Mais uma vez, M. Gourd e Mme Josserand polarizam o conflito entre essência e aparência que perpassa na obra.

Até ao momento em que Berthe sobe da loja para o primeiro andar, é Octave quem, ‘descendo discursivamente’, encontra todas estas personagens: os Pichon, Campardon, Mme Juzeur, o coro das criadas, M. Gourd, Berthe e Mme Josserand. O final do percurso é marcado pelo uso do advérbio “enfin”, numa construção que pode ser qualificada como um hipérbato ligeiro<sup>1081</sup>. A novidade, contudo, havia feito um percurso ascensional (Marie declarara “[qu’elle] l’avait remontée de chez la boulangère (...)”<sup>1082</sup> e Augusto queixa-se de que a soube pelo carvoeiro<sup>1083</sup>).

O tema da escuta voyeurística, que surge com alguma frequência nas obras onde a casa ou o prédio são postos em evidência, assoma, neste capítulo, com Mme Josserand sondando as paredes do andar de cima, tentando adivinhar o que lá se passa: *“Tout en s’emportant, elle tendait parfois l’oreille vers le plafond, comme si elle eût voulu entendre, à travers l’entresol, ce qui se passait au premier étage, chez les Duveyrier.”*<sup>1084</sup>

No quarto do moribundo existem dois objectos-semáforo: a caixa de fichas que simboliza o labor inútil da vida de M. Vabre<sup>1085</sup> e o cofre-forte que congrega todos os olhares e todas as preocupações<sup>1086</sup>.

---

<sup>1080</sup> Zola, 1999, p. 327.

<sup>1081</sup> “Octave enfin entra dans le magasin” (Zola, 1999, p. 325).

<sup>1082</sup> Zola, 1999, p. 322.

<sup>1083</sup> Zola, 1999, p. 329.

<sup>1084</sup> Zola, 1999, p. 327.

<sup>1085</sup> Philippe Hamon alude à semelhança de certos temas em *Pot-Bouille* e em *La Vie Mode d’Emploi* – “(...) le puzzle chez Pérec [sic], le fichier du vieux Vabre chez Zola (...)” – os quais, na sua opinião, são “(...) tributaires de ce choix «architectural» initial” que o prédio representa (Hamon, 1989, p. 49). Esta citação é parcialmente repetida.

A disposição dos parentes em volta do leito de morte é perfeitamente codificada:

*“Berthe et Auguste étaient aux pieds du mourant; Valérie et Théophile, arrivés les derniers, avaient dû se mettre assez loin, près de la table; tandis que Clotilde occupait le chevet, ayant son mari derrière elle; et, au bord même des matelas, elle poussait son fils Gustave, que le vieillard adorait. Tous se regardaient maintenant, sans une parole. Mais les yeux clairs, les lèvres pincées disaient les réflexions sourdes, les raisonnements pleins d’inquiétude et d’irritation, qui passaient dans ces têtes pâles d’héritiers, aux paupières rougies. La vue du collégien, si près du lit, exaspérait surtout les deux jeunes ménages (...)”*<sup>1087</sup>.

Os filhos encontram-se perante o pai moribundo, mas na posição de herdeiros. À medida que chegam, assim se situam mais perto ou mais longe do leito. O lugar proeminente conferido por Clotilde ao filho revela as suas aspirações relativamente às disposições testamentárias do pai. As emoções, num primeiro momento, reduzem-se à questão da sucessão – os Vabre ‘comungam’ do sentimento geral do prédio. Por isso, o lugar ocupado por Gustave é ‘lido’ como *“(...) une preuve qu’il ne devait pas exister de testament”*<sup>1088</sup>. Entretanto, M. Duveyrier, enquanto fita o moribundo, recorda-se de Clarisse na intimidade e concebe o pragmático plano de se reconciliar com Clotilde. Mais uma vez, é com M. Duveyrier que a técnica do contraste aviltante e a demonstração do conflito entre a gravidade exterior e o pensamento íntimo pouco abonatório se concretizam na narrativa.

Quando o “abbé” Mauduit chega, há um pequeno conflito acerca da extrema-unção. Para Auguste, *“- C’est comme si vous apportiez le bon Dieu à ce meuble”*<sup>1089</sup>. Clotilde pede-a, *“- Quand ce ne serait que pour le quartier (...)”*<sup>1090</sup>. A posição do eclesiástico é significativa: *“Un homme dans la situation de monsieur votre père doit le bon exemple.”*<sup>1091</sup> Assim, as razões a favor de ministrar o sacramento não se prendem com o seu significado religioso, mas com o estatuto de proprietário de M. Vabre. Ele não é, nem para a filha, nem para o eclesiástico, uma alma a salvar, mas um representante terreno de uma classe social que deve – mesmo na morte – cumprir os rituais que a sociedade dele espera. Na verdade, verifica-se que, a partir do momento em que M. Vabre tem o ataque, ele deixa de ser tratado como um ser humano (de fraca qualidade, convenhamos), pois o

---

<sup>1086</sup> Há alguma semelhança entre estes objectos e os objectos que as personagens de *O Auto da Barca do Inferno* carregam consigo quando se dirigem aos Barqueiros.

<sup>1087</sup> Zola, 1999, p. 330.

<sup>1088</sup> *Idem.*

<sup>1089</sup> Zola, 1999, p. 333.

<sup>1090</sup> *Idem.*

<sup>1091</sup> *Idem.*

‘respeito’ que lhe votam filhos, genros e noras, inquilinos e vizinhos, reside única e exclusivamente no seu estatuto de proprietário. Como pessoa, nada há de positivo a registar. Ele é apenas um “père Goriot” que todos julgam endinheirado, mas que é incapaz de sentimentos paternais. O facto de Auguste o comparar ao móvel onde se encontram as fichas é extremamente relevante, pois – uma vez que, após o inventário, se chega à conclusão de que M. Vabre delapidou toda a sua fortuna – o que dele restará para a posteridade (além desta prole cheia de defeitos) será a sua tarefa destituída de sentido. A comparação que Auguste estabelece entre o pai e o móvel tende para uma reificação simbólica que mostra a verdade profunda da personagem, ainda antes de ela ser desvendada na narrativa (embora já houvesse alguns indícios do desenlace que se aproxima, nomeadamente a inconfidência de Mme Juzeur). Quem reclama com mais veemência a extrema-unção para o sogro é M. Duveyrier, nos intervalos das suas cogitações acerca da forma de se despir e de se calçar de Clarisse (contraste aviltante).

Quando, perante todos os filhos, expira – momento marcado pela solenidade ou mesmo pela transcendência –, é das inúteis e prosaicas fichas que M. Vabre se despede: *“C’était au travail de sa vie, à sa grande étude de statistique, qu’il disait adieu. Brusquement, sa tête roula. Il était mort.”*<sup>1092</sup>

A contradição entre essência e aparência fica, mais uma vez, patente neste extracto: os filhos pensam na partilha; Clotilde, que tirara o filho do colégio e o fizera assistir à agonia do avô, manda-o embora – *“(…) pour lui éviter l’affreux spectacle”* – e Duveyrier, *“(…) surtout, montrait un désespoir extraordinaire, étouffait de gros sanglots dans son mouchoir. Non, décidément, il ne pouvait vivre sans Clarisse (...)”*<sup>1093</sup>. Repare-se na ausência de conectores concessivos ou causais entre a descrição do pranto e o discurso indirecto livre que o explica.

O modelo de morte que encontramos nas duas “chambres douloureuses” de *Pot-Bouille*, em particular naquela que Mme Josserand encenará, configura

*“(…) o ritual tradicional da morte: adeus aos sobreviventes, confissão religiosa, carácter público do luto (...), [a que o Romantismo acrescentava] uma dramatização e uma sentimentalidade novas: a morte tornava-se naquilo que não era, o lugar da dor lancinante e também da afirmação dos grandes afectos e dos grandes amores. (...) a cena*

---

<sup>1092</sup> Zola, 1999, p. 335.

<sup>1093</sup> Zola, 1999, p. 336.

dos adeuses, que sempre existiu, tomou no século XIX uma importância inusitada, que a nossa sensibilidade de hoje não deixará de achar desmedida e mórbida”<sup>1094</sup>.

Este modelo romântico subjaz às encenações da morte em *Pot-Bouille*, mas de forma contrastiva: os sinais exteriores do ritual estão presentes, mas os sentimentos verdadeiros estão ausentes. Assim, também a forma de encarar a morte em *Pot-Bouille* faz ressaltar o conflito entre essência e aparência.

Octave aproveita o dia livre para fazer arrumações e visitas. Marie visita-o e fala do assunto que a todos ocupa naquele momento, a morte de M. Vabre: “*Tant d’histoires circulaient, dans une maison comme la leur, où galopait une débandade de bonnes!*”<sup>1095</sup> Tal como sucedia no início do capítulo, a narrativa acompanha Octave, que encontra, sucessivamente, Marie, Mme Campardon, Mme Juzeur...

A permanência de um defunto no prédio compunge Jules, mas a Marie Pichon apenas provoca uma curiosidade que tenta satisfazer através de Octave. Quanto a Mme Campardon, embora o seu discurso oscile entre o tétrico e o hipocondríaco, a morte de M. Vabre parece causar-lhe satisfação e estimular-lhe a vitalidade, que se traduz no apetite com que se alimenta (paralelo à bonomia que sente a ler Dickens). Na verdade, apesar das diferenças aparentes, estas duas românticas idealistas (Rose e Marie) encaram a morte dos outros com o mesmo desprendimento<sup>1096</sup>.

Mme Juzeur aparenta consternação<sup>1097</sup>, mas a morte de M. Vabre não a impede de entrar num jogo de sedução com Octave. O remate da cena é de uma refinada hipocrisia – “- *Laissez-moi... Ça me tourmente trop, ce mort, en dessous. Il me semble que la maison entière le sent.*”<sup>1098</sup> – e constitui um bom exemplo da contradição entre palavras e actos, que se estende a toda a casa.

Octave desce e, “*par curiosité*”<sup>1099</sup>, assiste aos preparativos para a saída do cortejo fúnebre (com mais um ligeiro efeito de contraste aviltante, traduzido pelos cangalheiros ébrios, a assobiar), ouve um diálogo entre criadas<sup>1100</sup>, observa a entrada da gaspeadeira no prédio com os seus haveres, quase simultânea à saída do caixão, apercebe-se de que M. Gourd está de mau humor, porque teme que o prédio calhe ‘em sorte’ a Théophile e a Valérie, quando ele preferiria ter, como proprietário, um magistrado. A atitude do

<sup>1094</sup> In Ariès, 1989, pp. 173-174.

<sup>1095</sup> Zola, 1999, p. 339.

<sup>1096</sup> A Marie é atribuída a seguinte reflexão em discurso indirecto livre: “*La mort était la mort, on ne s’occupait que de ça.*” (Zola, 1999, p. 339). Rose remata: “*On meurt un peu tous les jours, il faut s’y habituer.*” (Zola, 1999, p. 341).

<sup>1097</sup> “*Impossible de dormir, vous comprenez, avec ce mort dans la maison!*” (Zola, 1999, p. 341).

<sup>1098</sup> Zola, 1999, p. 344.

<sup>1099</sup> Zola, 1999, p. 345.

<sup>1100</sup> A prova de que a morte do proprietário não afectou muito as criadas (à excepção de Adèle, vítima de uma brincadeira de mau-gosto) reside no facto de, nessa noite, todos terem feito uma grande galhofa no andar de cima (a que nos referimos, em nota, a propósito dos dispositivos pan-ópticos).



arquitecto, enviando uma coroa fúnebre, “(...) *désireux de conserver ses bons rapports avec les Duveyrier.*”<sup>1101</sup>, também vai no sentido do respeito pelas atitudes conducentes à conservação de um sistema de castas, em que aqueles que ocupam o topo da pirâmide são mais dignos de respeito do que os restantes.

É de realçar o contraste entre a riqueza dos paramentos fúnebres e a pobreza dos móveis da nova locatária. A gaspeadeira começa por ser afugentada mas, perante a sua recusa em ir-se embora, “[M. Gourd] *poussa lui-même la voiture, il l’engouffra sous les tentures qui s’écarterent, puis qui se rejoignirent lentement. La grande fille pâle disparut dans tout ce noir.*”<sup>1102</sup> O facto de a jovem ingressar no prédio no preciso momento em que o proprietário morre<sup>1103</sup> e de ter de passar sob os paramentos fúnebres é visto como um mau presságio.

Embora tenha sido admitida como locatária por M. Duveyrier (a quem paga uma soma que, segundo M. Gourd, é irrisória), o juiz dar-lhe-á ordem de despejo no momento em que está quase a dar à luz. Há umnexo de causalidade entre esta expulsão numa altura crucial para o bebé<sup>1104</sup> e o facto de a operária – cujo nome nunca é indicado: ela existe como personagem-tipo de vítima de um sistema judicial e de um regime de propriedade arbitrários, injustos e hipócritas – vir a cometer infanticídio. A falta de um abrigo é uma situação extrema para qualquer ser humano e, por maioria de razões, atroz quando esse ser humano está prestes a dar à luz. M. Duveyrier, presumível pai do filho de Adèle, condena, pois, por duas vezes: na sua qualidade de proprietário e na sua qualidade de juiz.

No último capítulo de *Pot-Bouille*, em sua casa, M. Duveyrier congratular-se-á pela condenação judicial, que tem uma dimensão exemplar e uma justificação moral: “*Il est temps d’opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris.*”<sup>1105</sup> Trata-se do mesmo Duveyrier sobre quem Clarisse tinha um ascendente quase ilimitado, tendo-o escarnecido, maltratado e enganado por mais de uma vez; da personagem cujo suicídio falhado ocorre no quarto de banho; do proprietário que faz de Adèle, a pária do prédio, sua amante<sup>1106</sup>; do juiz que engana os familiares nas partilhas.

---

<sup>1101</sup> Zola, 1999, p. 349.

<sup>1102</sup> Zola, 1999, p. 348.

<sup>1103</sup> “- *En voilà une qui tombe bien! fit remarquer Lisa. Comme c’est gai, d’emménager dans un enterrement...*” (Zola, 1999, p. 348); “*Le bras tendu, [M. Gourd] montrait sous la voûte la piqueuse de bottines, cette grande fille pâle qui était entrée dans la maison, en plein enterrement.*” (Zola, 1999, p. 407); “[*La piqueuse de bottines*] s’en alla, du pas désespéré dont elle était venue, le jour où elle s’était engouffrée dans les draps noirs des Pompes funèbres.” (Zola, 1999, p. 436). Note-se, além da dimensão pressagial que ressalta desta repetição, o facto de os ornatos fúnebres (e a casa) serem considerados um abismo no qual a mulher grávida se afunda.

<sup>1104</sup> “*La piqueuse de bottines avait supplié le propriétaire de la laisser quelques jours de plus, pour faire ses couches; mais elle s’était heurtée contre un refus indigné.*” (Zola, 1999, p. 435).

<sup>1105</sup> Zola, 1999, p. 611.

<sup>1106</sup> Aliás, a relação entre Adèle e Duveyrier constitui uma associação interessante (a assassina e o juiz, a criada e o proprietário/patrão).

Se nos recordarmos que o carpinteiro, que ocupara anteriormente o quarto da gaspeadeira, dissera, ao sair, que, no encontro conjugal, que o porteiro e o anterior proprietário impediram, poderia ter sido concebido um rapaz, se verificarmos que esta jovem foi compelida a assassinar o filho pela absoluta falta de condições posta em evidência no décimo terceiro e no décimo oitavo capítulos (ela resulta do discurso de sentido contrário de Duveyrier e das explicações do médico, silenciadas pelo juiz) e se a estes elementos juntarmos a forma como Adèle dá à luz a filha de Duveyrier (ou de Trublot) e como será forçada a abandoná-la, chegamos à conclusão de que o porteiro e o proprietário-juiz são, neste lapso temporal, responsáveis pela morte de dois ou três bebês.

Da compilação do que as personagens ou grupos de personagens disseram ou fizeram desde o início do capítulo resulta que a indiferença perante a morte é comum a todos os habitantes do prédio. Esta indiferença corresponde a uma ausência de sentimentos que Zola lhes atribui. Se, finalmente, tivermos em conta que todos, à exceção do escritor e respectiva família, respeitam os sinais exteriores de luto, então pode postular-se que só ao escritor é atribuída a capacidade de sentir. Só nesta personagem se não verifica conflito entre essência e aparência.

Por último, pode concluir-se que tanto Eros como Thanatos são aviltados ao longo de toda a obra. As únicas mortes imbuídas de solenidade são as mortes não assistidas dos bebês da gaspeadeira e de Adèle (embora esta última não seja explícita).

O capítulo termina com a divisão dos bens de M. Vabre e consequências que dela decorrem. M. Duveyrier consegue, graças ao tráfico de influências, ficar na posse do prédio, espoliando os cunhados. O confronto entre familiares é elidido: *“on ne connut jamais les détails de la terrible scène qui se passa, le soir même, chez les Duveyrier. Les murs solennels de la maison en étouffèrent les éclats.”*<sup>1107</sup> Da partilha de bens quase só são retidos, na diegese, alguns efeitos sonoros, nomeadamente as palavras de Auguste, *“(…) des paroles qui sonnèrent fâcheusement, dans la sévérité bourgeoise de l’escalier.*

- *Sale canaille! criait Auguste. Tu envoies aux galères des gens qui n’en ont pas tant fait!*”<sup>1108</sup> A discussão ressoa na escada, onde M. Gourd e Mme Juzeur estão à escuta: *“(…) le dos rond, [M. Gourd] rentra sur la pointe des pieds dans sa loge, où il reprit son air digne. On pouvait nier.”*<sup>1109</sup>

Há dois elementos importantes neste excerto. O primeiro tem a ver com a desmontagem do estatuto profissional de M. Duveyrier: consegue excluir os cunhados da

---

<sup>1107</sup> Zola, 1999, p. 356.

<sup>1108</sup> *Idem.*

<sup>1109</sup> Zola, 1999, p. 357.

herança, pois convence-os a cometer uma ilegalidade com a qual só ele beneficiará. Para tal, corrompe o notário, oferecendo-lhe um posto de juiz de paz. Trata-se, pois, de um crime cometido graças ao tráfico de influências e ao abuso de poder. A acusação de Auguste vem acrescentar responsabilidade ética e humana a esta abstracção, aludindo aos réus que, por muito menos, Duveyrier condenara. O segundo ponto de interesse reside na frase atribuída a M. Gourd: “*On pouvait nier.*”<sup>1110</sup> O facto de, à excepção de si próprio e de Mme Juzeur, não haver testemunhas oculares ou auditivas das acusações feitas a Duveyrier pelos cunhados, significa que, em termos sociais, é como se aqueles factos não tivessem ocorrido. Semelhante ao “*manteau de la religion*” é, agora, o “*manteau de la legalité*” que o silêncio das escadas permite defender, para lá de todo o critério de verdade. Justamente no capítulo seguinte, encontra-se um excerto que, aparentando formalmente um crescendo de respeitabilidade e de solenidade, representa exactamente o oposto. Há, de novo, um paralelismo entre a casa e a Igreja (o inverso também é verdade, o que significa que não há um acréscimo de “sagrado” nesta analogia). Há, sim, um acréscimo de suspeita do leitor relativamente às asserções de carácter aparentemente positivo por parte do narrador. O movimento é ascendente. A comparação de M. Gourd a um “bedeau” constitui uma alusão à sua preferência pelo magistrado e à sua apetência por um formalismo destituído de fundamento:

*“(...) dans la maison, du rez-de-chaussée à l’étage des bonnes, un grand calme avait succédé aux émotions de la mort brusque de M. Vabre. L’escalier retrouvait son recueillement de chapelle bourgeoise; pas un souffle ne sortait des portes d’acajou, toujours closes sur la profonde honnêteté des appartements. (...) Jamais la maison n’avait exhalé une sévérité de principes plus rigides. M. Gourd, en pantoufles et en calotte, la parcourait d’un air de bedeau solennel.”*<sup>1111</sup>

A casa de Berthe e de Auguste é parcamente descrita. O casal instala-se no apartamento do segundo andar, virado para o pátio, que mobila com cinco mil francos. Esta soma é cinco vezes inferior à dispendida por Duveyrier na casa de Clarisse, mas Auguste “*croyait avoir fait des folies*”<sup>1112</sup>, enquanto “*Berthe, d’abord heureuse de sa chambre en thuya et en soie bleue, s’était ensuite montrée pleine de dédain, après une visite chez une amie, qui épousait un banquier.*”<sup>1113</sup> A emulação das classes superiores é o mecanismo que desencadeia os desejos de consumo burgueses. Há um conflito entre a

---

<sup>1110</sup> *Idem.*

<sup>1111</sup> Zola, 1999, p. 364.

<sup>1112</sup> Zola, 1999, p. 362.

<sup>1113</sup> *Idem.*

educação de Berthe e a educação de Auguste: Berthe foi educada pela mãe e repete quase *ipsis verbis* as primeiras afirmações de Mme Josserand no início da obra<sup>1114</sup>: “*J’aime mieux faire envie que pitié... L’argent est l’argent, et lorsque j’ai eu vingt sous, j’ai toujours dit que j’en avais quarante.*”<sup>1115</sup>. Auguste é completamente diferente, um “(...) *garçon prudent, [dont l’] honnêteté commerciale [...] consistait à ne rien devoir*”<sup>1116</sup>. O casamento de Berthe e de Auguste repete todas as pechas do casamento do casal Josserand: a falta de respeito, as querelas acerca das famílias e respectivas obrigações no acordo pré-marital, as atitudes, os discursos, o tratamento das criadas, a ausência de higiene e a forma de lidar com o dinheiro. Estas retomas servem para demonstrar os defeitos da educação de que Berthe foi vítima: “[*Elle*] *recommençait contre lui toutes les querelles de ménage dont on avait bercé sa jeunesse, le traitait en homme simplement chargé de payer, l’accablait de ce mépris de l’homme, qui était comme la base de son éducation.*”<sup>1117</sup>

Octave, a quem Berthe dirá praticamente o mesmo que a Auguste<sup>1118</sup> (efeito de retoma), inicia a sua conquista comprando-lhe uma bijutaria que ela há muito pedia ao marido<sup>1119</sup>. A consumação dar-se-á de uma forma semelhante à cena pan-óptica de profanação com Marie Pichon. Só que o quadro diante do leito matrimonial dos Pichon encenava um par de amantes já constituído, enquanto, neste caso, se trata da primeira vez que Berthe comete adultério. Há, no episódio em questão, como que uma subversão das regras comumente aceites. Assim, Octave, que se encontrava na loja, vai ter com Berthe a pedido do marido desta. Saturnin franqueia-lhe a entrada e fica à porta, protegendo os dois amantes de qualquer intromissão<sup>1120</sup>. Berthe, que expulsara o marido, também o deixa entrar.

---

<sup>1114</sup> Num excerto que repetimos intencionalmente, Mme Josserand afirmava: “*Moi, lorsque j’ai eu vingt sous, j’ai toujours dit que j’en avais quarante; car toute la sagesse est là, il vaut mieux faire envie que pitié...*” (Zola, 1999, p. 53. A citação foi transcrita noutro passo deste trabalho, repetição para a qual solicitamos alguma indulgência, dado que os intuitos demonstrativos eram diversos). Quando Berthe se refugia em casa dos pais, a mãe culpabiliza o marido pelo insucesso da filha, atribui-o à falta de capacidade de M. Josserand, o qual, segundo ela, deveria ter cometido uma fraude no emprego; e volta a repetir a litania (com uma ligeira variante): “*Il vaut mieux faire envie que pitié. Quand j’ai eu vingt sous, j’ai toujours dit que j’en avais quarante...*” (Zola, 1999, p. 534).

<sup>1115</sup> Zola, 1999, p. 361.

<sup>1116</sup> Zola, 1999, p. 367.

<sup>1117</sup> Zola, 1999, p. 362.

<sup>1118</sup> “*Vous [Octave] avez beau prétendre le contraire, l’argent sera quand même l’argent. Moi, lorsque j’ai eu vingt sous, j’ai toujours dit que j’en avais quarante, car il vaut mieux faire envie que pitié.*” (Zola, 1999, p. 456).

<sup>1119</sup> Refira-se, a este propósito, que Robert Lethbridge assinala, em “*Passages zoliens*”, “*l’érotisation du passage*” em *Pot-Bouille* e em *Nana* (in Jouve; Pagès, 2005, pp. 121-129. Ver, em especial, a página 125).

<sup>1120</sup> Ao contrário do que sucede, por exemplo em *Au Bonheur des Dames*, o *explicit* de *Pot-Bouille* não traz grandes revelações. Trata-se de confirmar, graças a pequenas notações, o que antes foi dito. Apenas o tempo decorrido justifica algumas alterações, como o casamento de Mme Hédouin com Octave. Fiel à estética da espiral, as pequenas novidades vêm confirmar os movimentos tendenciais do corpo da obra. É o caso do irmão insano de Berthe, o qual, “(...) *descendu de chez Marie, serrait les mains [de l’associé d’Auguste, un blond très soigné] dans un élan de sauvage tendresse, en bégayant le mot «Ami... ami...ami»*” (Zola, 1999, pp. 617-618). O nome de Saturnin parece ser motivado pela dimensão escandalosa dos amores que protege e pelos sentimentos incestuosos que, a dado momento, parece nutrir pela irmã (“[*Saturnin*] *s’était épris pour [Berthe] d’une adoration où il entraînait de tous les amours.*” Zola, 1999, p. 57). No *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-romana*, com efeito, aduz-se que “*De forma mais ou menos implícita, Saturno é (...) associado aos amores «escandalosos» (...)*” (Martin, 1999, p. 218) e as festas que lhe eram dedicadas, as *Saturnais*, eram “(...) *tempus de*

O que se torna mais interessante neste episódio é o seu carácter marcadamente cinético. As didascálias, indicando o posicionamento relativo e as movimentações dos dois amantes, são entremeadas de fragmentos de discurso, o que confere à cena uma vivacidade e um ritmo notáveis. Estas características fazem com que este episódio resulte muito diferente do primeiro, embora haja uma homologia de cenários (Octave e a mulher adúltera no quarto de casal), nos actos (a mulher adúltera prepara o leito conjugal diante do amante), nas atitudes (as duas mulheres parecem alheias à estranheza da situação, o que se deve à sua deficiente educação) e nas intenções diegéticas subjacentes (acto de profanação do símbolo conjugal que a cama constitui). Os movimentos de Berthe e a imobilidade de Octave, bem como a ausência de notações propriamente descritivas, fazem com que haja nesta cena mais ‘vazios’ do que ‘cheios’. É como se as características cinéticas sobrelevassem as características descritivas, e essa opção fizesse com que o quarto de casal ficasse esvaziado. Mesmo os três objectos que nomeiam a cama por sinédoque estão lá, não ao serviço da descrição, mas porque são ‘manuseados’ pela personagem.

*“Elle marchait, emportée par la colère, allant du lit à la fenêtre, qui était restée ouverte. Et elle lâchait des paroles décousues (...) D’ailleurs, elle préférerait se coucher. Déjà, de ses mains fiévreuses, elle arrachait le couvre-pied, tapait les oreillers, ouvrait les draps, oubliant la présence d’Octave, au point qu’elle eut un geste, comme pour arracher sa robe. Puis, elle sauta à une autre idée (...) Lui, debout au milieu de la chambre, cherchait des paroles de conciliation.”*<sup>1121</sup>

Quando Auguste ainda se encontrava no quarto, Berthe abriu a janela. Agora, o sentido desse detalhe parece esclarecer-se: por um lado, parecia haver uma alusão, nessa cena de desavença conjugal, à forma como o namoro entre os dois havia começado – no enquadramento de uma janela. Enquanto, nessa ocasião, o casamento representara uma libertação do insuportável e incómodo estatuto de solteira, a partir deste momento tornou-se uma prisão indesejada para Berthe. Berthe sufoca literal e metaforicamente. Abrir a janela (como sair com a mãe e a irmã) é respirar<sup>1122</sup>; daí, o novo alento que lhe permite enfrentar o marido:

*“Dans un mouvement de brusque violence, il la saisit par le bras, la poussa contre le mur. Alors, sans crier, étranglée de colère, elle courut ouvrir la fenêtre, comme pour se*

---

*desregramento carnavalesco e de desordem, em que as classes sociais eram subvertidas: os escravos davam ordens aos seus donos e estes deviam servi-los.”* (Martin, 1999, p. 217). Esta expressão surge na página 603 de *Pot-Bouille*: *“Oui, les Saturnales de la Terreur pouvaient renaître.”* (Zola, 1999, p. 602). Na sua última aparição em *Pot-Bouille*, Saturnin *“montait avec une légèreté de chèvre (...)”* (Zola, 1999, p. 606); ora, o pé de cabra é, frequentemente, associado à iconografia satânica e o pé de bode aos sátiros.

<sup>1121</sup> Zola, 1999, p. 392.

<sup>1122</sup> A cólera *estrangula-a*, o que significa que, antes de abrir a janela, ela não conseguia respirar.

*précipiter sur le pavé; mais elle revint, le poussa à son tour vers la porte, le jeta dehors, en bégayant:*

- *Allez-vous-en, ou je fais un malheur!*

*Et, derrière son dos, elle mit bruyamment le verrou.*”<sup>1123</sup>

Assim, o quarto – espaço aberto para o exterior, mas trancado e vigiado para o interior da casa<sup>1124</sup> – torna-se um espaço de liberdade para Berthe. Esta personagem, que veremos completamente desamparada no capítulo seguinte, encontra, por momentos, um refúgio, na perspectiva bachelardiana. Só que, tratando-se de uma jovem com uma marcada pulsão para o espaço social, o seu abrigo tem de comportar uma escapatória para o exterior, um ponto de fuga.

Depois de desabafar com Octave e de se acalmar, a janela aberta e a porta fechada adquirem outro significado: *“Et tous deux, derrière le vide de ces paroles, sentaient la même pensée les envahir. Ils étaient seuls, libres, à l’abri de toute surprise, le verrou poussé. Cette sécurité, la tiédeur enfermée de la chambre, les pénétraient.*”<sup>1125</sup> Os mesmos elementos que haviam dado alento a Berthe parecem, agora, indicar-lhe uma saída para o estrangulamento que o casamento representou para ela: o adultério.

Auguste, flor de estufa parisiense, doentio, pusilânime tanto no amor, como nas relações sociais e no arrojo comercial, representa o duplo (de sinal inverso) de Octave. Auguste simboliza o encerramento (no prédio, que é a sua habitação e, também, o seu local de trabalho), o passado, a passividade, a dependência, a avareza. Octave representa a abertura (vem da província para se estabelecer em Paris), o dinamismo comercial, a vitalidade física (os percursos que efectua no prédio provam-no) e amorosa, a generosidade (uma generosidade transitiva, no sentido em que esbanja para conquistar mulheres e investe para obter um retorno comercial), a independência. Com Octave, Berthe pode fechar a janela<sup>1126</sup> e o vão desta pode voltar a servir de cenário de sedução. Porém, a forma como Berthe foi educada e a misoginia latente de Octave não lhes permitem uma consumação amorosa plena. O leito conjugal foi profanado<sup>1127</sup>, mas os dois amantes permanecem separados: não há plenitude amorosa nem ligação afectiva.

Na sequência da profanação consumada no interior do quarto, temos notícia (sonora) do exterior: *“On entendait seulement, derrière la porte, Saturnin faisant reluire*

---

<sup>1123</sup> Zola, 1999, p. 390.

<sup>1124</sup> Por Saturnin.

<sup>1125</sup> Zola, 1999, p. 393.

<sup>1126</sup> *“Voilà la nuit qui vient, reprint-elle, en allant pousser la fenêtre.”* (Zola, 1999, p. 393).

<sup>1127</sup> Ao contrário do que sucede no albergue de Procusto, Octave adapta-se aos leitos alheios.

*les bottes du mari, à larges coups de brosse réguliers.*”<sup>1128</sup> No interior do quarto, com a convivência de Saturnin, Berthe comete uma infidelidade. O irmão, neste interim, engraxa as botas do marido (símbolo exterior). Há um contraste aviltante (subtil e de sinal diferente) entre o estatuto recém-adquirido de marido enganado e as botas reluzentes de Auguste.

A personagem de Octave recebe um tratamento idêntico, no sentido em que, após a posse, lhe são atribuídos baixos sentimentos: “*Enfin, il était donc autre chose que l’amant de la petite Pichon!*” Este fluxo de pensamento faz dele, em finais de Oitocentos, saindo da pena de Zola, uma personagem desprezível. À luz de Novecentos, porém, trata-se de uma personagem moderna, que antecipa personagens de James Joyce ou de Samuel Bellow. Berthe, pelo contrário – tal como a sua mãe –, sente a necessidade de opor, ao adultério e à sua relativização<sup>1129</sup>, um pensamento ‘elevado’: “*Si vous m’aviez épousée!*”

Para finalizar o capítulo, temos, tal como acontece após os episódios de adultério com Marie Pichon, uma cena de conjunto, que confere mais visibilidade (ou legibilidade) à hipocrisia dos dois amantes. Com estas cenas obtém-se também um efeito de contraste aviltante (a uma escala mais larga, evidentemente), pois elas permitem ao leitor estabelecer um contraste entre o que é dito ou mostrado e o seu verdadeiro significado. É como se, ao ler o quadro de conjunto familiar (marido, pais e filha de Marie; marido, pais e irmãos de Berthe), a cena de adultério que o antecede se inscrevesse na cena que a leitura actualiza. Este processo cria um efeito semelhante ao obtido, por processos técnicos de natureza completamente diversa, no teatro ou no cinema (dispositivos cénicos que permitem a visualização simultânea de espaços diferentes). São paradigmáticos os casos, que trouxemos à baila por motivos diversos, dos filmes “A vida moderna” de Jacques Tati e de “Dogville” de Lars von Trier.

Tal como o facto de possuir Marie imbui Octave de boas intenções relativamente a Jules, o facto de cometer adultério faz com que Berthe se torne, muito temporariamente, uma esposa amantíssima: “- *Mon Dieu, oui, dit Berthe au dessert, je vais me remettre à la peinture... Il y a longtemps que je veux décorer une tasse pour Auguste.*”<sup>1130</sup> Se recordarmos que, em solteira, a pintura era um dos dotes ligados à sedução, constatamos, agora, que o jogo amoroso a predispõe de novo ao manuseio dos pincéis.

Recapitulemos as semelhanças e as diferenças entre as cenas de adultério no andar de cima e no andar de baixo: os pontos comuns são a profanação do leito conjugal, o facto

---

<sup>1128</sup> Zola, 1999, p. 394.

<sup>1129</sup> “*D’un geste, elle sembla dire: «Tant pis! C’est fait.»*” (Zola, 1999, p. 394).

<sup>1130</sup> Zola, 1999, p. 396.

de Saturnin figurar em parte das cenas como testemunha amigável e propiciadora, a sequencialidade (cena de adultério seguida por uma cena em família, como se nada houvera acontecido), a irrupção de sentimentos amistosos em relação ao marido enganado e a conflitualidade entre essência e aparência. As dissemelhanças são de pormenor: se, em casa de Marie, o aparador e o tampo da mesa da cozinha simbolizavam a profanação, em casa de Auguste Jossierand é a mesa da sala de jantar que é profanada pelo contacto físico dos dois amantes. Em casa de Marie não há criada, em casa de Berthe a empregada representa um oponente adicional. A predisposição para a generosidade (substituindo os remorsos, talvez mais ‘expectáveis’ neste caso) atinge Octave no caso de Jules e Berthe no caso de Auguste.

O último detalhe aviltante quase conclui o capítulo: quando M. Jossierand lhe passa subrepticamente o dinheiro, Berthe não sente qualquer desconforto no facto, obviamente concebido para chocar, de estar sentada entre o pai e o amante<sup>1131</sup>, o primeiro dando o que a tão duras penas ganhou, o segundo tirando o que – segundo a moral vigente – a outro pertence.

Embora o décimo segundo capítulo termine em paz e tranquilidade para os amantes, o seguinte inicia-se num clima diametralmente diferente, pois M. Gourd começa um longo período de vigilância que só terminará quando, finalmente, conseguir expulsar a gaspeadeira do prédio – o que equivale, como já vimos, a assassinar o bebé. Este lapso de tempo será assinalado por uma frase recorrente que marca o singular conceito de vigilância de M. Gourd. Inaugurada pelo eufemismo “*Je veux me rendre compte, M. Mouret.*”<sup>1132</sup>, espraia-se com a tautologia “*(...) ce qui ne le regardait pas, ne le regardait pas*”<sup>1133</sup>, ligada a formas verbais como “*rôder*”<sup>1134</sup> e “*flairer*”<sup>1135</sup>.

Ora, Octave podia estar descansado, pois o seu “affaire” com Berthe não diz respeito a M. Gourd. Ao porteiro só importam as classes trabalhadoras, mais concretamente os trabalhadores manuais – embora empregados de comércio como Jules Pichon possam cair em desgraça quando, por excesso de prole, fizerem perigar o estatuto, já de si periclitante, de pequeno-burgueses. E, mais uma vez, se conclui que, embora de uma forma mitigada e subtil, são as crianças as vítimas da sua sanha<sup>1136</sup>. Em todo o caso,

---

<sup>1131</sup> “*Alors, entre son père, qui lui poussait le genou, et son amant, qui frottait doucement sa bottine, elle se sentit pleine d’aise. La vie allait être charmante.*” (Zola, 1999, p. 396).

<sup>1132</sup> Zola, 1999, p. 397.

<sup>1133</sup> Zola, 1999, p. 435; Zola, 1999, p. 436 e Zola, 1999, p. 437.

<sup>1134</sup> Zola, 1999, p. 435.

<sup>1135</sup> Zola, 1999, p. 437.

<sup>1136</sup> O pretexto encontrado por Octave para se ligar de amizade com Marie Pichon é fornecido por M. Gourd, que não permite que Marie suba pela escada principal com o carrinho de Lilith (Zola, 1999, p. 98).



Octave sente-se coarctado: *“Leur liaison rencontrait de continuel obstacles, dans cette maison surveillée, et dont les locataires professaient les principes les plus rigides.”*<sup>1137</sup>

Esta afirmação, embora confirme o estatuto de edifício pan-óptico que o prédio da “rue” de Choiseul é (“maison surveillée”), deve ser entendida como uma antífrase. Na verdade, não é, como acabámos de ver, pela constante espionagem de M. Gourd que a personagem de Octave deve temer pela sua ligação<sup>1138</sup>. É, sobretudo, pela omnipresença e onisciência de alguns locatários (Marie Pichon e Mme Juzeur) e de todos os serviços.

Berthe decide ir ao quarto de Octave, não para aceder às suas súplicas amorosas, mas por causa de uma dívida contraída na véspera. Apesar do relógio, os dois adormecem e só acordam às nove da manhã. Para que Berthe possa descer pela escada de serviço, Octave tem de distrair Marie Pichon. O quarto, que, no início, estava imerso numa “volupté chaude”<sup>1139</sup>, é sentido agora como um “brasier”<sup>1140</sup>. A mudança não se deve à consciência das implicações morais daquele encontro, mas à consciência dos riscos sociais da situação – outra mutação do conflito entre essência e aparência, veiculado, aqui, através das sensações que as personagens experimentam relativamente aos compartimentos onde se encontram. O quarto passou de ninho de amor a antecâmara do Inferno<sup>1141</sup>.

Enquanto Octave distrai Marie e Saturnin, Berthe *“(…) se glissait dans l’escalier de service. Elle avait deux étages à descendre. Dès la première marche, un rire aigu qui sortait de la cuisine de Mme Juzeur, au-dessous, l’arrêta; et, tremblante, elle se tint près de la fenêtre du palier, grande ouverte sur l’étroite cour.”*<sup>1142</sup> É a terceira cena de cloaca e a primeira vez que Berthe toma conhecimento desta dimensão escondida do prédio. Há uma função indicial, cujos sinais Berthe – que consegue, por esta vez, escapar – ignora. Da vez seguinte, as consequências serão mais graves, mas a personagem não é capaz de apreender as suas implicações. Há um crescendo de violência de cena para cena, e Berthe só compreenderá a vulnerabilidade das vidas dos patrões face aos seus empregados quando for desmascarada pelo marido.

*“(…) Berthe, immobile, éffarée, recevait au visage la vidure des cuisines, n’ayant jamais soupçonné cet égout, surprenant pour la première fois le linge sale de la domesticité, à l’heure où les maîtres se débarbouillent.”*<sup>1143</sup> Esta última frase constitui

<sup>1137</sup> Zola, 1999, p. 397. O sublinhado não existe no texto original.

<sup>1138</sup> Este temor infundado surge na narrativa como novo pretexto textual para as inquirições de Octave.

<sup>1139</sup> Zola, 1999, p. 399.

<sup>1140</sup> Zola, 1999, p. 400.

<sup>1141</sup> Jean-Pierre Leduc-Adine afirma, com pertinência, que a escada se converte, neste passo, num labirinto onde Berthe procura uma saída (cf. Jouve; Pagés, 2005, p. 136).

<sup>1142</sup> Zola, 1999, p. 401.

<sup>1143</sup> Zola, 1999, p. 402.

outro ponto de contacto com a segunda cena de cloaca; aí, Lisa afirmava: “*Elles sont toutes à tremper dans des cuvettes. Leur peau les occupe trop, pour qu’elles songent à nous embêter... C’est le seul moment de la journée où l’on respire.*”<sup>1144</sup> A pulsão de Berthe para o espaço exterior leva-a a

“(…) [préférer] gagner la rue, fuir au loin, pour toujours. Cependant, elle entrebâilla la porte, et elle fut soulagée, en n’apercevant pas la bonne. Alors, prise d’une joie d’enfant à se sentir chez elle, sauvée, elle gagna rapidement sa chambre. Mais là, devant le lit, qui n’avait pas été défait, Rachel était debout. Elle regarda le lit; puis, elle regarda madame, avec son visage muet.”<sup>1145</sup>

A construção desta cena deixa o leitor em suspenso no tocante à descida dos dois lanços de escada. Com efeito, Berthe não deve ser vista naquele lugar, àquela hora, naqueles trajés. No entanto, o desenlace será deixado para mais tarde, quando se verificar que os indícios (para o leitor) e os avisos (para a personagem), disseminados ao longo da diegese, não foram tidos em conta pelas personagens.

Os dois amantes equivocam-se, pois, nos seus temores: Octave afligia-se com M. Gourd, mas acaba por constatar que Mme Juzeur conhece todos os seus passos – “*On voit bien qu’on vous gête ailleurs.*”<sup>1146</sup> Mme Juzeur alude a Valérie, a Marie e, por fim, a Berthe. Porque “(…) *il ne pouvait se donner un baiser dans la maison, sans qu’elle l’entendît.*”<sup>1147</sup> O prédio, além de mecanismo pan-óptico, é também um mecanismo pan-ótico.

A grande crise desencadear-se-á, não no *explicit*, mas no décimo terceiro capítulo, durante o período de vilegiatura<sup>1148</sup>: “*Ce vide, les appartements déserts, l’escalier dormant dans plus de silence, semblaient à Octave offrir moins de danger (…)*”<sup>1149</sup>. Além da personificação, há uma sinédoque na substituição de “escalier” por “prédio”. Berthe consente em receber Octave, mas só graças à ajuda de Rachel consegue evitar comprometer-se. A fuga de Octave surge assim descrita: “(…) *Rachel achevait de récurer*

---

<sup>1144</sup> Zola, 1999, p. 166.

<sup>1145</sup> Zola, 1999, p. 403.

<sup>1146</sup> Zola, 1999, p. 411.

<sup>1147</sup> Zola, 1999, p. 413.

<sup>1148</sup> Até nesse aspecto “les gens du deuxième” se distinguem dos demais, escolhendo Espanha como destino “(…) *ce qui faisait hausser les épaules de M. Gourd, plein de pitié: des embarras! comme si les personnes les plus distinguées ne se contentaient pas de Trouville!*” (Zola, 1999, p. 416). Recorde-se que a época em que esta obra foi escrita é aquela em que algumas das ideias subjacentes ao conceito de “Grand Tour” começam a disseminar-se, atingindo assim um público mais vasto (Machado; Pageaux, 2001, pp. 35-36). A viagem do escritor, não a Itália, mas a Espanha, não é de estranhar, visto que este país simbolizava um certo exotismo (patente, por exemplo, na novela de Prosper Mérimé de 1845, *Carmen*, em que Bizet se baseará para o libreto da sua ópera de 1875. *Pot-Bouille* data de 1882). A escolha do destino de férias não parece despienda, constituindo mais um passo na estratégia de distinção do escritor como grande figura ausente e diferente em *Pot-Bouille*.

As férias dos Jossierand emblematizam, mais uma vez, o conflito entre essência e aparência: “[*Ils*] *allèrent passer quinze jours chez un ami, près de Pontoise, en laissant se répandre la rumeur qu’ils partaient pour une ville d’eaux.*” (Zola, 1999, p. 416).

<sup>1149</sup> *Idem*.

*ses cuivres, et elle put faire échapper le jeune homme par l'escalier de service.*"<sup>1150</sup> Embora, ainda desta vez, nada aconteça (preterição<sup>1151</sup>), o facto de os amantes não gratificarem Rachel pelo seu silêncio acresce o valor do presságio e amplia o efeito de "suspense". Rachel, em discurso indirecto livre, qualifica pela primeira vez o prédio de *baraque* e "(...) elle cessa de fermer les portes derrière eux, sans qu'ils eussent conscience de sa mauvaise humeur."<sup>1152</sup>

Há uma iteratividade que se processa no interior do próprio capítulo (note-se a repetição da conjunção copulativa), a que equivale a iteratividade da atitude da personagem: "*Et la maison élargissait son silence, et Octave, toujours à la recherche d'un coin de sécurité, y rencontrait partout M. Gourd, guettant les choses deshonnêtes dont frissonnaient les murs, filant sans bruit, hanté par des ventres de femmes enceintes.*"<sup>1153</sup> Retomam-se os tópicos relativos ao silêncio e à espionagem do porteiro<sup>1154</sup>. É curiosa a personificação que sugere, além do mais, que as paredes do prédio absorvem a vibração moral dos habitantes da casa. Esta questão, que mencionámos no capítulo I, releva de um mecanismo semelhante ao do 'pensamento mágico' nas crianças (e não só). A casa (literária ou real) convoca frequentemente este tipo de crenças: a ideia de que o edifício, as suas paredes, os seus móveis e objectos retêm a memória daquilo a que 'assistiram'<sup>1155</sup>.

Em finais de Setembro, a ocasião, finalmente, propicia-se. Assinale-se a inversão de procedimentos: desta vez, a reunião familiar (alargada) antecede a cena de adultério. Mas, como não se lhe aplica o efeito de profanação, a descrição é mais breve. Há, também, uma alteração dos papéis: sendo o local de "rendez-vous" o quarto de Rachel, é Octave que se ocupa, "(...) *longuement, maladroitement (...)*"<sup>1156</sup>, de fazer a cama de lavado. Berthe não comparece na hora aprazada, o que faz com que Octave surpreenda Trublot, o qual lhe revela mais alguns segredos do prédio. Octave 'visualiza' Berthe na mesma postura em que esta verá Rose Josserand: "*Pendant qu'il se brûlait le sang à l'attendre,*

<sup>1150</sup> *Idem.*

<sup>1151</sup> Empregamos o vocábulo *preterição* no sentido de omissão temporária ou de efeito suspensivo intencionais, e não na sua acepção retórica ["(...) *feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force.*" (Fontanier, 1977, p. 143)].

<sup>1152</sup> Zola, 1999, p. 417.

<sup>1153</sup> *Idem.*

<sup>1154</sup> Há ainda retoma das duas personagens-satélite amoroso: Mme Juzeur e Marie Pichon. É repetida a noção de que Mme Juzeur é, simultaneamente, alcoviteira e parte interessada - "*Les désirs d'Octave en vinrent au point qu'un jour il songea à supplier [Mme Juzeur] de lui prêter son appartement; sans doute elle n'aurait pas refusé, mais il craignit de révolter Berthe, en avouant ses indiscretions.*" (Zola, 1999, pp. 417-418) -, bem como a ideia de que Octave, face às atitudes de Berthe, encontra refrigério e novos encantos em Marie (reforçando, assim, o seu carácter de personagem contraditória e leviana).

Em "The apartment" (1960), de Billy Wilder, o funcionário C.C. Baxter (Jack Lemmon), na esperança de uma promoção, empresta o seu apartamento às altas patentes da companhia, que o utilizam para as suas relações extra-conjugais. O dilema moral só se lhe coloca quando a mulher que o Chefe de pessoal (Fred MacMurray) leva para o apartamento é Fran Kubelik (Shirley MacLaine), a operadora de elevadores por quem C. C. Baxter se interessara.

<sup>1155</sup> Philippe Hamon refere-se aos "intérieurs impressionnables", citando Victor Hugo ("*Ce que les hommes font / laisse une empreinte au murs*") e apontando *Les Comédiens sans le Savoir* de Balzac e *Madeleine Féral* de Zola como exemplos deste tipo de pensamento animista e não racional (Hamon, 2001, p. 54).

<sup>1156</sup> Zola, 1999, p. 419.

*elle dormait, heureuse d'être seule, tenant la largeur du lit conjugal*"<sup>1157</sup>. A similitude da visualização (uma imaginária, a outra real, mas proléptica, idêntica ao que Berthe verá no quarto de Rose) iguala as duas mulheres casadas, no seu desinteresse pelo sexo.

Enquanto Octave espera, há dois momentos em que as finas divisórias dos quartos das criadas transformam o andar superior num dispositivo pan-ótico: "*Les bonnes montaient se coucher, une à une; et c'étaient, à travers les cloisons minces, des bruits de femmes qui se déshabillent et se soulagent.*"<sup>1158</sup>; "*Des ronflements de bonnes robustes montaient à sa gauche; parfois, des pieds nus sautaient sur le carreau, puis un ruissellement de fontaine faisait vibrer le plancher*"<sup>1159</sup>. Mais uma vez, o escritor realista-naturalista insiste na estética do grotesco (muito evidente, também, em obras como *Nana*)<sup>1160</sup>. A forma como, no andar das criadas, as funções corporais mais básicas se tornam evidentes, já fora atribuída, por Trublot, à falta de qualidade dos materiais construtivos, mas é, neste momento, objecto de uma hipotipose, porque a obra vai num crescendo escatológico<sup>1161</sup> que culminará no local escolhido por M. Duveyrier para se suicidar.

Num efeito burlesco (funcionando *a contrario*, isto é, começando num 'estilo baixo' e terminando num 'estilo elevado'), Octave ouve os gemidos da gaspeadeira: "*La malheureuse, toute seule, agonisait sous les toits, dans un de ces cabinets de misère, où il n'y avait plus de la place pour son ventre.*"<sup>1162</sup> À notação escatológica sucede, pois, um apontamento que revela o corpo na sua sublimidade (a gestação e o parto) e que mostra as dificuldades das mulheres deste andar para dar à luz no prédio. Além de constituir uma breve antevisão do parto de Adèle – esse sim, consumado –, pode concluir-se que este local emblematiza uma esterilidade paradoxal<sup>1163</sup>. Com efeito, o prédio é um espaço onde o sexo procriador enquadrado no casamento é reduzido ao mínimo: à excepção dos casais formados pelo escritor do segundo andar, cuja (fugaz e estereotipada) imagem indica um

---

<sup>1157</sup> Zola, 1999, p. 425. No excerto da página 468, já analisado, lia-se: "[Berthe] les voyait maintenant, la femme tenant la largeur du lit (...)". Este processo cria um efeito de "mise en abyme" profética e proléptica.

<sup>1158</sup> Zola, 1999, p. 425.

<sup>1159</sup> *Idem*.

<sup>1160</sup> Mikhaïl Bakhtine, em *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970, p. 27), refere-se às "(...) images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle" na obra de Rabelais. Este excerto de *Pot-Bouille* é aquele onde Zola mais se aproxima da atitude rabelaisiana em relação às funções corporais, ainda não contaminadas pelo sublime romântico ou pela repressão vitoriana – que se projectam, aliás, nas classes mais elevadas.

<sup>1161</sup> Na acepção de relativo a excrementos.

<sup>1162</sup> Zola, 1999, p. 425.

<sup>1163</sup> A posição moralizante (*a contrario*) de Zola tem cabimento nas observações com que Michel Foucault inicia a sua *História da Sexualidade I* (1994, pp. 9-11): "[Durante as noites monótonas da burguesia vitoriana, a sexualidade] é (...) cuidadosamente aferrolhada. Transfere-se. A família conjugal confisca-a e absorve-a inteiramente na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, faz-se silêncio. O casal, legítimo e procriador, é a lei. Impõe-se como modelo, faz valer a norma, detém a verdade, conserva o direito de falar reservando para si o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada casa, há só um lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. O resto terá de esfumar-se; a conveniência das atitudes evita os corpos, a decência das palavras descora os discursos. E o estéril quando insiste e se mostra de mais, transforma-se em anormal e terá de sofrer as respectivas sanções."

matrimónio harmonioso, e pelo carpinteiro (expulso do prédio), todos os outros casamentos são declaradamente falhados. Os encontros amorosos ‘ilegítimos’ entre pessoas das classes elevadas ou as uniões desiguais (Trublot, Gustave, M. Duveyrier) são tolerados e frequentes, mas, se exceptuarmos Adèle, não resultam em concepção<sup>1164</sup>. Por conseguinte, a hipérbole que resulta do final da descrição – “(...) où il n’y avait même plus de place pour son ventre” – significa, na verdade, que no prédio não há lugar para mulheres grávidas.

Quando Berthe chega ao quarto de Rachel, já é de manhã. Produz-se uma injunção semelhante à de Mme Juzeur: “(...) pas ici, pas ici!”<sup>1165</sup>. Berthe procura todos os pretextos para se furtar ao contacto com Octave, invocando o odor do quarto, o que a leva (mais uma vez) a abrir a janela e a ser confrontada com “(...) un flot boueux de gros mots [qui] monta de la cour des cuisines.”<sup>1166</sup> Os pruridos de Berthe servem, pois, de pretexto para a sua posição de testemunha.

O saguão também tem um sistema de castas: “Les bonnes, malgré tout, firent des politesses [à Hyppolyte], car il était de l’aristocratie, et il méprisait Lisa qui méprisait Adèle, avec plus de hauteur que les maîtres riches n’en montraient aux maîtres dans la gêne.”<sup>1167</sup> Hyppolite torna-se, nesta cena, um duplo de M. Gourd: “- Avez-vous entendu, cette nuit, l’autre qui se tortillait, avec son mal au ventre?... Etait-ce agaçant! Heureusement qu’elle part.”<sup>1168</sup> Esta observação tem por objectivo indiciar o que virá suceder a Adèle: Hyppolite, que engraxa as botas de M. Duveyrier, alude às “cólicas” da gaspeadeira. Victoire, interpretando, aliás, correctamente as dores da parturiente, troça de Adèle, a qual nega veemente e ingenuamente a possibilidade de engravidar. À semelhança de Marie Pichon, Adèle parece não ‘conhecer os factos da vida’. Tal como sucedia no segundo episódio, as criadas começam a ocupar-se dos patrões. Só neste momento voltamos a passar às duas testemunhas (auditivas) da cena, Berthe e Octave. A primeira sente-se violentada, o segundo acha que as criadas “(...) devenaient trop sales”<sup>1169</sup>. No entanto, esta é apenas uma forma de preterição que confere mais efeito ao crescendo de aviltamento, que atingirá o clímax quando ambos ouvirem a parte que lhes diz respeito. Este mecanismo voyeurístico pan-ótico tem a particularidade de justificar a não intervenção das personagens.

---

<sup>1164</sup> As gravidezes de Marie Pichon são enquadradas no casamento.

<sup>1165</sup> Zola, 1999, p. 427

<sup>1166</sup> *Idem*.

<sup>1167</sup> Zola, 1999, p. 429.

<sup>1168</sup> Zola, 1999, pp. 429-430.

<sup>1169</sup> Zola, 1999, p. 431.

Na primeira cena de cloaca, muito breve, a entrada de Campardon na cozinha suspendia o acesso do leitor à conversa: “*Mais les deux femmes, averties par un instinct, s'étaient retournées. Elles restèrent saisies, en apercevant leur maître avec un monsieur. Il y eut un léger sifflement, des fenêtres se refermèrent, tout retomba à un silence de mort.*”<sup>1170</sup> Na segunda cena é Adèle quem dá o alerta, e “*(...) oubliant les injures, cédant à l'instinct de l'esprit de corps, cria:*

- *Méfiance! V'là madame!*

*Un silence de mort retomba.*”<sup>1171</sup>

Para além da homologia entre as cenas (um dos patrões entra na cozinha, uma das criadas adverte as restantes) e das similitudes vocabulares (“instinct”, “silence de mort”), constata-se nas duas cenas um efeito de preterição, que se dá não no interior do episódio, mas na relação entre o primeiro e os ulteriores. Na primeira cena, o leitor “restait sur sa faim”; na segunda, tem acesso a um pouco mais de informação; na quarta<sup>1172</sup>, mais ainda, num efeito de espiral. À quinta cabe a honra do *explicit*. O tom é dado através de um vocábulo recorrente desde a cena inicial: “égout”. Também a gravidade das acusações aumenta, havendo na terceira cena afirmações não confirmadas no decurso da diegese, como “*Peut-être bien que le bel Octave l'époussette aussi [Rachel], dans les encoignures. Le patron a dû l'embaucher pour faire les enfants, ce grand serin-là!*”<sup>1173</sup> As duas testemunhas não têm como defender-se das acusações, o que constitui um dos atractivos voyeurísticos da cena: “*Ils se trouvaient comme écorchés au sang l'un devant l'autre, mis à nu, sans protestation possible.*”<sup>1174</sup> Esta transcrição merece três comentários: o facto de os dois amantes não se poderem defender das acusações amplia as similitudes com os mecanismos pan-ópticos, onde quem exerce a vigilância tem um poder quase discricionário sobre os vigiados, independentemente de os vigilantes serem apenas uma das peças de uma engrenagem comandada por uma instância superior. O segundo comentário também se prende com os dispositivos pan-ópticos; tal como sucede em *Le Diable Boiteux*, o tecto do prédio é ‘removido’ para que os leitores possam espreitar lá para dentro (e, deste prédio, inferir o que se passa nos restantes): como Julie dirá, no final da obra, “*(...) toutes les baraques se ressemblent.*”<sup>1175</sup>, mas, neste caso, as personagens sentem que, para além disso, também a sua indumentária e, até, a sua ‘pele’ lhes são

---

<sup>1170</sup> Zola, 1999, p. 11.

<sup>1171</sup> Zola, 1999, p. 169.

<sup>1172</sup> A terceira cena contém menos informação, porque parece constituir um presságio do que virá suceder a Berthe na quarta cena. Tratar-se-ia, assim, de uma cena de cloaca em “trompe l’oeil”.

<sup>1173</sup> Zola, 1999, p. 431.

<sup>1174</sup> Zola, 1999, p. 433.

<sup>1175</sup> Zola, 1999, p. 622.

retiradas. A intenção de Zola fica, aqui, bem patente: o escritor pretende remover todos os sistemas de protecção de que os seres (humanos e de papel) se revestem para se protegerem, a fim de os mostrar na sua verdade mais crua. Constatar essa intenção não significa, necessariamente, subscrever o sucesso do intento zoliano. Nem, tão pouco, o seu insucesso. Na verdade, em cada período literário, cada escritor encontra as suas verdades. Cada leitor actualiza-as de acordo com a sua época e com a sua mundividência, transformando-as *noutras* verdades. O processo de Zola é, passe a expressão, mais ‘gráfico’. Tanto assim que Robida transformou o prédio de *Pot-Bouille* numa casa de bonecas a duas dimensões, em que as personagens e o próprio autor são caricaturizados. O terceiro ponto – directamente relacionado com o anterior – consiste na importância que o século XIX confere à fisiologia. A expressão “écorchés” não aparece inocentemente neste contexto. Corresponde, também, à analogia que Zola (e, antes dele, Balzac) estabelece entre as suas análises e o método científico, inspirado nas ciências médicas. Note-se que, na concepção de *Le Roman Expérimental*, o escritor se baseou em *Introduction à la Médecine Expérimentale* de Claude Bernard. O vocábulo “écorchés” pode, ainda, constituir uma alusão ao mito grego de Marsias, um sátiro condenado por Apolo a ser esfolado vivo por ter ousado desafiá-lo para um concurso de flauta. As nove musas que acompanhavam Apolo, filhas de Zeus e de Mnémossina (deusa da memória), tinham o dom da onisciência.

Outro dos pontos postos em relevo é a questão da proximidade: Berthe dá-se conta de algo que se passa num espaço paralelo àquele onde habita. Na terceira cena tomava contacto com o saguão, com o ruído, com o conteúdo das invectivas, mas tudo se circunscrevia à esfera dos empregados (era a “petite Louise” a vítima da ira das criadas): “*Les mots ignobles continuaient, des mots que la jeune femme n’avait jamais entendus, toute une débâcle d’égout, qui, chaque matin, se déversait là, près d’elle, et qu’elle ne soupçonnait même pas.*”<sup>1176</sup> Em “L’essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor”<sup>1177</sup>, Anne-Claire Gignoux afirma que “(...) Zola veut démontrer que bourgeois et domestiques, malgré leur opposition flagrante, ne sont que deux aspects d’une même humanité.” E, efectivamente, essa é uma das revelações com que Berthe – e o leitor burguês de 1882 – encontram nesta obra<sup>1178</sup>.

---

<sup>1176</sup> Zola, 1999, p. 432.

<sup>1177</sup> 2000, p. 132.

<sup>1178</sup> Parece-nos igualmente pertinente a observação de Colette Becker que a seguir transcrevemos: “*Le conte [“Celle qui m’aime”], comme plus tard Pot-Bouille, dénonce ceux qui prétendent opposer un peuple-corps à une bourgeoisie-esprit, maîtresse de son corps et garante de l’ordre social, de la moralité.*” (1993, p. 145).

Octave já contactara, como vimos, com o lado obscuro do prédio, mas, para o caixeiro, a questão revestia-se de menos importância: ele só habita o prédio provisoriamente – enquanto Berthe passou lá toda a sua vida e continuará a habitá-lo. Octave tem um acesso mais rápido e mais aprofundado à informação por não habitar os andares burgueses, pelo seu sexo (que lhe dá acesso aos conhecimentos de Trublot) e pelos diversos cambiantes da sua condição de testemunha.

É possível que seja nestes episódios que a verdadeira dimensão deste edifício pan-óptico (e pan-ótico) se revela. A este respeito, é significativo o comentário de Édouard Herriot (companheiro de luta de Zola no “Affaire Dreyfus”, eleito em 1933 Presidente da “Société Littéraire des Amis d’Emile Zola”): “*On l’eût moins âprement combattu, soyez-en sûrs, s’il s’était borné à placer le vice dans certains milieux populaires. On lui aurait pardonné L’Assommoir, on n’a pas toléré Pot-Bouille*”<sup>1179</sup>. Ao contrário de obras como as de Charles Dickens – cujo público tem a possibilidade de se distanciar do que lê –, com *Pot-Bouille* pode haver identificação, pois muitas das personagens pertencem ao mesmo meio que os leitores (na sua maioria, presumivelmente, burgueses). Ao lerem estes episódios de forma literal, os leitores podem deslocá-los para a sua vida pessoal e passarem a considerar todos os seus actos como passíveis de interpretações verdadeiras (ou abusivas) por parte das criadas – e não só. Zola pode ter inventado uma forma literária panfletária, injuntiva, pan-óptica (no sentido de constantemente vigiada), através da qual diz aos burgueses seus leitores: “Portem-se bem”. Por muito que pensem que ninguém está a ver, há sempre alguém à escuta, há sempre alguém que vê, há sempre alguém que sabe. É esse, aliás, um dos efeitos dos edifícios pan-ópticos: os vigiados têm um comportamento mais conforme àquilo que deles se espera, independentemente de haver vigilantes. Ao olhar divino, onisciente e omnipresente, Zola faz suceder o olhar pan-óptico, situado no interior das casas de vidro que constituem a sua ambição literária e ideológica.

Assim, o prédio da “rue” de Choiseul é um falanstério<sup>1180</sup> virado do avesso. É o inverso da utopia<sup>1181</sup>. Quando Thomas More (1477-1535) inventa o vocábulo *utopia* [do grego *ou-* (advérbio de negação) e *topos* (lugar)], cria também uma nova forma literária que conhecerá muitas metamorfoses. Entre outras categorias, cumpre referir a existência

---

<sup>1179</sup> *Apud* Becker, 1993, p. 73.

<sup>1180</sup> A palavra *falanstério*, criada em 1822 a partir de *phalan[ge]* + *[mona]stère*, designa uma “*unidade de trabalho que vive em comunidade*” mas desde 1841, passa a denominar, por extensão, “*imóvel que aloja diversas famílias*” (Houaiss, 2002, p. 1688).

<sup>1181</sup> O falanstério mostra como se deve viver, *Pot-Bouille* mostra como não se deve viver. Todos os princípios deste tipo de organizações (nomeadamente as questões do trabalho, das classes sociais, do amor e a educação das crianças e jovens) são enunciados, neste espaço diegético, *a contrario* (é de realçar que há algumas semelhanças entre a estrutura arquitectónica do falanstério e a estrutura dos edifícios pan-ópticos). Em *Au Bonheur des Dames*, Octave terá ocasião de demonstrar o seu pendor reformista (embora o cerne das suas ideias se prenda com a vida comercial e não com a sociedade no seu todo). Esse facto revela que a concentração da informação e a observação nesta personagem não é despicienda.



de *eutopias* (do grego *eu-*, bom, bravo, nobre) e *distopias* (do grego *dus-*, dificuldade, perturbação). *Pot-Bouille* tem uma dimensão distópica, corroborada por uma outra característica das narrativas utópicas, ou seja, o seu carácter de insularidade. Os prédios literários têm uma componente de delimitação espacial (relativa, visto que há personagens que não pertencem ao elenco de moradores do prédio e os moradores não são reclusos), que apresenta algumas similitudes com esta característica das narrativas utópicas<sup>1182</sup>. Em *Le Travail*, Zola terá ocasião de criar uma eutopia, que organiza de acordo com os escritos de Charles Fourier (1772-1837).

A repercussão das revelações emanadas da cloaca nos dois amantes transparece num excerto onde o efeito de contraste aviltante é evidente:

*“Maintenant, leurs amours, si soigneusement cachées, traînaient au milieu des épiluchures et des eaux grasses. Ces filles savaient tout, sans que personne eût parlé. (...) Et une blague ordurière salissait leurs baisers, leurs rendez-vous, tout ce qu’il y avait encore de bon et de délicat dans leurs tendresses (...) [Berthe et Octave] restaient, la main dans la main, face à face, sans pouvoir détourner les yeux; et leurs mains se glaçaient, et leurs yeux s’avouaient l’ordure de leur liaison, l’infirmité des maîtres étalée dans la haine de la domesticité. C’était ça leurs amours, cette fornication sous une pluie battante de viande gâtée et de légumes!”*<sup>1183</sup>

Para atingir o supracitado efeito, Zola acaba por entrar, excepcionalmente (dada a coerência que temos vindo a assinalar em cada ponto da espiral descritiva), em contradição. Com efeito, os amores de Berthe e de Octave nada tinham (passe embora o modalizador “encore”) de “bon et de délicat”. A prova é que, quando, mais adiante, Hyppolite e Lisa escarpelizarem as personalidades e motivações dos dois amantes, nos seus juízos de valor não haverá resquícios de bondade ou de delicadeza. Mas, agora, o lado positivo é empolado, para que o contraste aviltante resulte mais evidente. Para Berthe e Octave, este instante constitui uma revelação: só agora tomam consciência da baixaza da sua ligação. E é neste momento que o primeiro gesto de proximidade verdadeira acontece (olhos nos olhos, mão na mão). Essa pode ser outra interpretação para o vocábulo “écorchés”: esta súbita consciência da nudez extrema oximorizada representa, para os dois

---

<sup>1182</sup> A insularidade das narrativas utópicas não deve ser lida literalmente. Como afirmámos no II Capítulo, trata-se, tal como o prédio literário, de um dispositivo organizador: “(...) cet «isolement» ne traduit aucun désir de solitude ni d’enfermement: il ne s’agit que d’un expédient, expréssément conçu comme provisoire.” (Sachaer et alii, 2000). Ver também Jean, 2003.

<sup>1183</sup> Zola, 1999, p. 432.

(Adão e Eva Oitocentistas), um conhecimento pós-edênico. A chuva de lixo é a expiação para o pecado que a “fornication”<sup>1184</sup> constitui.

Em todas as descrições de cloaca se estabelece um paralelo entre o lixo e a vida moral do prédio. Não se trata da simples análise dos detritos domésticos como ‘modo de leitura’ dos habitantes do prédio, que assinalámos em Fouad Laroui. O lixo de *Pot-Bouille* simboliza toda a degradação moral que Zola critica na vida burguesa e de que o prédio constitui uma miniatura sinédoquica.

Ainda desta vez, Berthe escapa à justa. Depois de a jovem ter saído, Octave fica a saber pelo coro das criadas que Mme Hédouin acabara de ficar viúva. Ao sair, por sua vez, do quarto de Rachel, com o “paquet de linge”<sup>1185</sup>, cruza-se com a criada de Berthe nas escadas, num efeito dilatatório de “suspense”.

Apesar de todos estes presságios, e ainda do facto de Berthe ter surpreendido Auguste (aparentando um ar tenso) confabulando com Rachel antes de sair para Lyon, ela e Octave agendam novo encontro. O engodo encontrado por Octave é a promessa de um xaile, o que confirma as acusações proferidas por Lisa, segundo as quais Berthe “[*couche*] pour l’argent”<sup>1186</sup>. Octave janta em casa dos Campardon, o que é justificado por um “*raffinement de tactique*”<sup>1187</sup>, mas representa, na verdade, um pretexto para um retomar dos núcleos descritivos e narrativos relacionados com esta família, o que permitirá, quando Berthe lhes vier bater à porta, tornar a recusa de acolhimento uma hipocrisia mais visível para o leitor. A estratégia de fazer anteceder cada encontro amoroso de uma cena familiar, concebida para realçar a dissimulação de Octave, volta a ser utilizada, visto que o jovem vai ainda a casa dos Pichon, onde se encontram os Villaume, que aceitaram, finalmente, o nascimento do segundo neto. Jules é de novo instado a conter-se, “[*mais*] les Pichon protestèrent de leur obéissance. Si on les y reprenait par exemple, il ferait chaud!

- *Pour souffrir ce que j’ai souffert! dit Marie encore toute pâle.*

- *J’aimerais mieux me couper une jambe, déclara Jules.*”<sup>1188</sup>

Após esta cena, onde o cómico de situação é por demais evidente, Jules acompanha os pais de Marie e esta e Octave ficam sós. Tal como sucedera em casa de Mme Juzeur, Octave fica a saber não só que Marie estava ciente da sua relação com Berthe, o que constitui mais uma confirmação do estatuto pan-óptico do prédio, mas também que os

---

<sup>1184</sup> De acordo com *Le Robert* (1981, p. 810), o étimo latino a partir do qual *fornication* entra na língua francesa no século XII é *fornix* (prostituta) [“*les prostituées se tenant à Rome dans des chambres voûtées (fornices «voûtes» pratiquées dans les murs des maisons)*”]. O vocábulo designa o acto sexual fora do casamento.

<sup>1185</sup> Zola, 1999, p. 434.

<sup>1186</sup> Zola, 1999, p. 433.

<sup>1187</sup> Zola, 1999, p. 440.

<sup>1188</sup> Zola, 1999, p. 448.

‘vigilantes’ não se encontram apenas entre os serviçais. Apesar disso, Octave volta a possuir Marie. A descrição é breve, visto que se trata de uma actualização (efeito de retoma) de descrições anteriores:

*“Elle eut un mouvement, comme pour emporter d’abord dans la chambre Lilith endormie. Mais il la retint, craignant qu’elle ne reveillât l’enfant. Et elle s’abandonna à cette même place, où elle lui était tombée entre les bras, l’autre année, en femme obéissante. La paix de la maison, à cette heure de nuit, mettait un silence bourdonnant dans la petite pièce.”*<sup>1189</sup>

O efeito de profanação é mitigado, porque importa pôr em realce a contradição com a promessa feita pelos Pichon aos Villaume diante de Octave. Além disso, o facto de Lilith permanecer na mesma sala induz, por si só, esta leitura.

Quando Berthe vai ter ao quarto de Octave, é uma discussão ‘conjugal’ que Auguste – como já fora anunciado – vem interromper. Nessa ocasião, Berthe busca de novo uma saída que, desta vez, não encontra. Há já uma semelhança entre o comportamento da jovem e o comportamento de um animal acochado: *“Berthe tournait dans la chambre, éperdue, cherchant une issue, avec une peur de la mort qui la blêmissait.”*<sup>1190</sup> A cena é mais cómica do que trágica: Auguste consegue arrombar a porta porque esta necessitava de reparação, magoa-se, cai, tem medo do ridículo. Octave, com a roupa interior vestida ao contrário, faz-lhe um discurso formal: *“Monsieur, vous violez mon domicile... C’est indigne, on se conduit en galant homme.”*<sup>1191</sup> Entretanto, Berthe empreende a sua terceira fuga: vai pelo corredor até à escada de serviço, desce dois andares, mas depara com a porta da cozinha trancada. A chave ficara no quarto de Octave. Berthe é obrigada a subir; porém, os dois homens ainda discutem. A personagem desce agora pela escada principal. A porta de casa também está fechada.

*“Alors, chassée de chez elle, sans vêtement, elle perdit la tête, elle battit les étages, pareille à une bête traquée, qui ne sait où aller se terrer. Jamais elle n’oserait frapper chez ses parents. Un moment, elle voulut se réfugier chez les concierges; mais la honte la fit remonter. Elle écoutait, levait la tête, se penchait sur la rampe, les oreilles assourdies par les battements de son coeur, dans le grand silence, les yeux aveuglés de lueurs, qui lui semblaient jaillir de l’obscurité profonde.”*<sup>1192</sup>

---

<sup>1189</sup> Zola, 1999, p. 452.

<sup>1190</sup> Zola, 1999, p. 459.

<sup>1191</sup> Zola, 1999, p. 460.

<sup>1192</sup> Zola, 1999, p. 462.

O efeito mais notável nesta descrição é a “*métaphore filée*” que se segue à comparação “*pareille à une bête*”.

Berthe bate à porta dos Campardon. Desde logo, esta casa emite os sinais da falta de moralidade que o narrador lhe quis atribuir: é Lisa quem abre a porta, saindo do quarto de Angèle. Já havia indícios de que ambas tinham uma relação amorosa, mas é neste episódio que, muito convenientemente para os objectivos que o narrador se propusera, essa relação se torna evidente. A palmatória que Lisa traz na mão alumia o que se passa na casa do arquitecto. Da casa de Campardon só são descritos os elementos que evidenciam o modo de vida dos seus habitantes: a palmatória na mão de Lisa, para que o leitor não esqueça que esta e Angèle têm uma relação (função mnemónica); as penas do travesseiro que Campardon e Gasparine compartilham, para que fiquem bem patentes, perante Berthe e perante o leitor, que ambos partilham o mesmo leito (função de revelação). É ainda por causa desta última função que Rose não se levanta, sendo Berthe conduzida ao seu quarto: assim, pode constatar-se *in loco* que a mulher do arquitecto dorme sozinha no meio da cama. Todos estes sinais de imoralidade vêm fazer sobressair a hipocrisia vigente no edifício.

A ideia de que no prédio há regras de conduta que não devem ser infringidas (mesmo quando outras regras, que se lhes deviam sobrepor, o são) é reiterada no discurso indirecto livre que resume o pensamento de Rose, Gasparine e Achille: “(...) *vraiment, on ne tombait pas en chemise chez les gens, passé minuit, au risque de les gêner. Non, cela ne se faisait pas; c’était manquer de tact, c’était les mettre dans une situation trop embarrassante.*”<sup>1193</sup>

É a própria Berthe quem, perante a incoerência com que se vê confrontada, focaliza a contradição – “*Ils avaient raison, on ne tombait pas de la sorte chez le monde*”<sup>1194</sup> – e, distanciando-se, acaba por sair. O arquitecto, muito solícito, oferece-se para vigiar a escada: “*-Alors, attendez, je vais jeter un coup d’oeil dans l’escalier, car je serais au désespoir, s’il vous arrivait la moindre chose.*”<sup>1195</sup> Há cómico de linguagem entre o exagero discursivo de Campardon (“je serais au désespoir”, “moindre”) e o auxílio que, na verdade, (não) presta a Berthe. Não apenas não a acolhe, como a surtida pelo exterior é brevíssima: “*Il prit [le bougeoir], sortit sur le palier, rentra tout de suite.*”<sup>1196</sup>

---

<sup>1193</sup> Zola, 1999, p. 466.

<sup>1194</sup> Zola, 1999, p. 468.

<sup>1195</sup> *Idem.*

<sup>1196</sup> *Idem.*

Para que a contradição em que os Campardon caem seja mais clara, o narrador deixa Berthe no escuro das escadas e regressa ao interior do apartamento. O “efeito Charles Dickens” (comprazimento com o mal dos outros) manifesta-se, seguido pelos sinais exteriores de contradição: *“Hein, était-ce bon de s’aimer, de s’entendre toujours, lorsqu’on voyait, dans les autres ménages, des catastrophes pareilles? Rose reprit Dickens (...) Campardon suivit Gasparine (...) Et Lisa (...) avant de monter, était rentrée dans la chambre d’Angèle (...)”*<sup>1197</sup>.

Só então Berthe volta à cena. Espera agachada no capacho de casa dos pais. O tapete da entrada simboliza a degradação a que a personagem é sujeita.

*“Mais, peu à peu, la solennité de l’escalier l’emplit d’une nouvelle angoisse. Il était noir, il était sévère. Personne ne la voyait, et une confusion la prit pourtant, à être ainsi en chemise, dans l’honnêteté des zincs dorés et des faux marbres. Derrière les hautes portes d’acajou, la dignité conjugale des alcôves exhalait un reproche. Jamais la maison n’avait respiré d’une haleine plus vertueuse. Puis, un rayon de lune glissa par les fenêtres des paliers, et l’on eût dit une église: un recueillement montait du vestibule aux chambres de bonne, toutes les vertus bourgeoises des étages fumaient dans l’ombre; tandis que, sous la pâle clarté, sa nudité blanchissait. Elle se sentit un scandale pour les murs, elle ramena sa chemise, cacha ses pieds, avec la terreur de voir paraître le spectre de M. Gourd, en calotte et en pantoufles.”*<sup>1198</sup>

Este fragmento descritivo retoma um dos nós da espiral, a solenidade das portas. Mas a descrição é construída de forma a tornar manifestas as contradições: em quatro das células habitacionais (Campardon, Vabre, Pichon, Mouret) ocorreram, nesse serão, actos imorais, o que à partida bastaria para, do prédio, não se poder desprender uma tal “dignité conjugale”. O conhecimento desses actos faz com que a leitura dos substantivos (“solemnité”, “dignité”, “reproche”, “honnêteté”) e adjectivos (“sévère”, “vertueuse”) provoque um efeito antifrástico. Assim, à medida que a narrativa avança, e com ela o conhecimento da imoralidade do prédio, crescem também os meios linguísticos que vincam o recrudescer da dignidade aparente (“Jamais... plus”). Trata-se de dois movimentos de sentido antagónico: o que a diegese ‘mostra’ vs o que a diegese ‘diz’, ou seja, a descrição de superfície e a descrição de profundidade parecem afastar-se cada vez

---

<sup>1197</sup> Zola, 1999, pp. 469-470.

<sup>1198</sup> Zola, 1999, pp. 470-471.

mais<sup>1199</sup>. Atente-se ainda no oximoro (desta feita ainda mais evidente do que nas descrições anteriores) que perpassa na expressão “l’honnêteté des zincs dorés et des faux marbres”, em que “zincs dorés” exclui “honnêteté” e tanto “honnêteté” como “faux” excluem “marbre”. O oxímoro é construído em dois níveis, pois a honestidade não é um atributo dos habitantes do prédio, metonimicamente personificados nas portas (nível 1), nem na decoração dos patamares (nível 2). O segundo nível põe em evidência o facto de materiais mais pobres serem encobertos, de forma a assemelharem-se a materiais mais nobres – processo *Kitsch*, reprovado por John Ruskin e William Morris e cuja apreciação negativa faz parte do *zeitgeist* da época<sup>1200</sup>.

O efeito pan-óptico que se desprende do edifício volta a fazer-se sentir em Berthe (“Personne ne la voyait, et une confusion la prit pourtant”). Do mesmo modo se faz sentir o sentimento de vulnerabilidade, que já havíamos assinalado, decorrente da ausência de uma indumentária que interponha, entre a personagem e o mundo exterior (simbolizado pelas portas), uma barreira protectora. Assim, pode concluir-se que, neste prédio, todas as imoralidades que ocorrem por detrás das portas reluzentes são obliteradas. Só correm riscos as personagens que pertencem às classes sociais mais baixas (perseguidas por M. Gourd) ou aquelas que arriscam incursões no exterior das células.

A personificação do prédio regressa por intermédio dos verbos “exhaler” e “respirer” e do substantivo “haleine”. O “rayon de lune” é um *poncif* romântico, contrariado e aviltado pela trivialidade da situação de Berthe, que nada tem de sublime. A partir deste parágrafo, há um efeito de amplificação, que culmina na comparação com uma Igreja. Há, evidentemente, um anti-clericalismo difuso nesta comparação, resultante da contradição que se constrói ao longo de toda a obra. Duas outras analogias com o campo lexical religioso se vêm juntar a esta: “recueillement”, em movimento ascensional, e a expressão “toutes les vertus bourgeoises des étages fumaient dans l’ombre” que, numa leitura de superfície, poderia reenviar para a palavra *turíbulo*, objecto de culto que, servindo para queimar incenso, está habitualmente suspenso num ponto elevado da nave. Todavia, do verbo “fumer” não se desprende um efeito positivo, antes um efeito negativo: as virtudes burguesas, como o incenso, são reduzidas a cinzas e volatilizam-se.

---

<sup>1199</sup> Vem a propósito relembrar (e, por conseguinte, repetir) a nota ao manuscrito de *Pot-Bouille* onde Zola afirma não ter recorrido, até ao ponto incipiente em que se encontra, a qualquer reflexão filosófica, visto que “(...) *il suffira de montrer la pourriture d’une maison bourgeoise, des caves aux greniers (...)*” [In Mitterand, 2002 (vol. III), p. 415. O sublinhado é da nossa responsabilidade].

<sup>1200</sup> Em *A Escola do Paraíso*, encontrámos dois exemplos interessantes: “[O Chiquinho] tem lá em casa uma sala de banho com uma tina imensa, de zinco, por fora pintada a fingir chêne (...)” (Miguéis, 1995, p. 164) e “(...) a mesa de pinho envernizado a fingir mogno, esta mania.” do quarto ribatejano de Santiago (Miguéis, 1995, p. 384). Não tendo como certificar-nos das intenções do autor relativamente ao primeiro excerto, já a intencionalidade do segundo não oferece margem para dúvidas.

Nesta descrição, a questão da incidência da luz e do contraste luz/sombra é também muito importante. No início, a escuridão é total; depois, um raio de luz justifica a comparação com uma igreja e é essa claridade que põe em relevo a nudez (vulnerabilidade literal e moral) de Berthe, mediante o interessante imperfeito “blanchissait”.

À personificação das portas sucede-se, agora, a recorrente antropomorfização das paredes, e a associação com M. Gourd – o qual, relembre-se, as sondava em busca de um escândalo – fá-lo aparecer sob a forma de espectro. Assim, as paredes não só absorvem o que perante elas se passa, mas, em certos momentos, absorvem e ‘regurgitam’ aqueles que as sondam.

Marie acaba por acolher Berthe, que lhe conta o que sucedeu. Não necessita de nomear Octave, o que constitui a assunção de que ambas têm conhecimento da partilha amorosa<sup>1201</sup>. O capítulo termina com a catarse das duas mulheres<sup>1202</sup> – “*Elles ne disaient plus un mot, leurs larmes ruisselaient, ruisselaient sans fin dans les ténèbres, au milieu du profond sommeil de la maison, plein de décence*”<sup>1203</sup> –, confirmando o capítulo seguinte o efeito de contradição em espiral: “*Ce matin-là, le réveil de la maison fut d’une grande dignité bourgeoise.*”<sup>1204</sup> Ao contrário do que os temores de Berthe lhe ditavam (prova de que as paredes ou as casas não absorvem o que se passa, mas que os seres dotados de razão persistem nesta falsa crença), “*Rien, dans l’escalier, ne gardait la trace des scandales de la nuit, ni les faux marbres qui avaient reflété ce galop d’une femme en chemise, ni la moquette d’où s’était évaporée l’odeur de sa nudité.*”<sup>1205</sup>

A palavra “galop” surge como alusão ao fragmento descritivo em que Berthe é comparada a “une bête traquée”. Este texto efectua uma remissão para os fragmentos descritivos anteriores, ‘desmontando-os’, infirmo-os. Contudo, o fragmento descritivo termina com uma confirmação: “*Seul, M. Gourd, lorsqu’il monta vers sept heures donner son coup d’oeil, flaira les murs; mais ce qui ne le regardait pas, ne le regardait pas.*”<sup>1206</sup> A frase-âncora de M. Gourd de nada serve, no sentido em que o seu ‘faro’ social o leva a

---

<sup>1201</sup> Quando, finalmente, Octave a conquista, Mme Hédouin revela que tem conhecimento das aventuras amorosas do caixeiro, parecendo não se incomodar com o facto: “- *Non, non, ça ne me regarde pas, reprit-elle toujours souriante et très calme.*” (Zola, 1999, p. 548). Assim, verifica-se que todas as mulheres com quem Octave se relaciona estão a par das suas inconfidências, o que, para além de confirmar o estatuto pan-óptico do prédio (e não só, visto que Mme Hédouin não habita no edifício), aponta no sentido de uma ausência de moralidade social consentida e generalizada.

<sup>1202</sup> Pode pensar-se que estas lágrimas, que são objecto de uma repetição, vêm ‘lavar’ toda a sujidade literal e metafórica a que os amores de Octave e de Berthe foram sujeitos. A ser verdadeira esta ideia, isso faria dos dois espaços (cloaca/patamar de Marie) lugares narrativos antagónicos. O primeiro representaria o Juízo Final (com Octave e Berthe no papel de pecadores) e o segundo o Purgatório, local de expiação.

<sup>1203</sup> Zola, 1999, p. 472.

<sup>1204</sup> Zola, 1999, p. 473.

<sup>1205</sup> *Idem.*

<sup>1206</sup> *Idem.*

abandonar a pista<sup>1207</sup>, mas o mesmo não sucede com as outras personagens. E assim é que assistimos, novamente, a um episódio em que os estranhos sondam a fachada do prédio em busca de sinais do escândalo da noite anterior:

*“Déjà, pourtant, les bonnes avaient dû parler, car des voisines s’arrêtaient, des boutiquiers sortaient sur leur porte, les yeux en l’air, cherchant et fouillant les étages, de l’air béant dont on contemple les maisons où il s’est passé un crime. Devant la façade riche, d’ailleurs, le monde se taisait et s’en allait poliment.”*<sup>1208</sup>

Um dos objectivos visados na riqueza da concepção da fachada é, justamente, este efeito dissuasório (ou, como diria M. Gourd, “on pouvait nier”).

Outra alusão ao núcleo de dominante descritiva inicial está patente na observação feita por Campardon a Mme Juzeur: *“Un gaillard que j’introduis dans une maison honnête, en le suppliant de ne pas y amener de femme, et qui, pour se ficher de moi, couche avec la belle-soeur du propriétaire!...”*<sup>1209</sup> Note-se que, para reforçar a contradição entre o *modus agendi* e o *modus cogitandi* de Campardon, *“l’autre Mme Campardon”* acabara de passar e que *“(…) tous la saluèrent.”*<sup>1210</sup>

Auguste procura Bachelard e encontra-o em casa de Mlle Fifi onde, em termos descritivos, tudo se mantém inalterado<sup>1211</sup>:

*“(…) une étroite pièce donnant sur la cour, ayant la propreté et le calme profond d’un intérieur de province. On y sentait le travail, l’ordre, la pureté d’une existence heureuse de petites gens. Devant un métier à broder, une jeune fille blonde, jolie, l’air candide, pleuvait à chaudes larmes.”*<sup>1212</sup>

Esta descrição do interior e da jovem, eivada de elementos descritivos eufóricos, só é anulada, no final, pelas lágrimas de Fifi. À beleza (estereotipada) da descrição corresponde a situação disfórica: Bachelard fechou Gueulin à chave no quarto depois de o ter surpreendido com Fifi. Tal como Marie Pichon – e pelos mesmos motivos (uma existência excessivamente resguardada, uma concepção de educação votada ao fracasso) –,

---

<sup>1207</sup> Note-se que o verbo *flairer* vem juntar-se à “métaphore filée” “bête traquée”. M. Gourd representa, pois, o perigo de que Berthe (*Bête*) fuge. M. Gourd adquire, enquanto porteiro, uma nova e interessante dimensão: ele transmuta-se, nestes excertos, num cão similar ao mosaico de Pompeios e ao seu correspondente literário em *Satyricon*, a que já nos referimos.

Outra personagem que, na narrativa, se associa a este verbo é Rachel, *“(…) qui acceptait sans révolte les plus dures besognes, accompagnées de pain sec, prenait possession du ménage, les yeux ouverts, la bouche serrée, en servante de flair attendant l’heure fatale et prévue où madame n’aurait rien à lui refuser.”* (Zola, 1999, p. 363).

<sup>1208</sup> Zola, 1999, p. 473.

<sup>1209</sup> Zola, 1999, p. 474.

<sup>1210</sup> *Idem*.

<sup>1211</sup> Nas duas descrições da casa de Fifi, a insistência na expressão “calme intérieur de province” (Zola, 1999, p. 203) pode significar que este tipo de situações tanto podem ocorrer na província como na capital.

<sup>1212</sup> Zola, 1999, p. 484.



Fifi parece não compreender as implicações do ‘protectorado’ de M. Bachelard <sup>1213</sup>. A última descrição desta casa já não comporta o elemento surpresa, dela resultando apenas o efeito de contradição: *“Un rayon de soleil, qui glissait d’un toit voisin, égayait la petite pièce, dorait ce coin d’innocence, où les bruits des voitures n’arrivaient même pas. Toute la poésie de Bachelard était remuée.”*<sup>1214</sup> Ao *poncif* romântico da lua no nocturno de Berthe junta-se agora o *poncif* do sol na cena diurna de Fifi.

Quando Octave regressa a casa, num efeito de cómico de situação, todos – à excepção de Trublot, que o esperava – o vêem:

*“Octave avait simplement traversé l’église. Quand il rentra chez lui, toute la maison fut remuée. Trublot seul, qui rêvait dans le fiacre, ne le vit pas. Des fournisseurs, sur leurs portes, le regardèrent gravement. Le papetier, en face, promenait encore les yeux le long de la façade, comme pour en fouiller les pierres; mais le charbonnier et la fruitière étaient déjà calmés, le quartier retombait à sa dignité froide.”*<sup>1215</sup>

Esta passagem retoma os figurantes que, algumas páginas atrás<sup>1216</sup>, espiavam a fachada do prédio e, ainda, o verbo “fouiller”. O hiperónimo “boutiquiers” é substituído por dois hipónimos: “papetier” e “fruitière”. O “charbonnier” curioso é o mesmo que informara Auguste da morte do pai<sup>1217</sup> e, possivelmente, o mesmo que sujara os lençóis da cozinha de Valérie<sup>1218</sup>. O que neste fragmento – e no que se lhe segue – se pretende pôr em evidência é que, no curto lapso de tempo que dura a ausência de Octave, tudo volta à normalidade. Os informantes temporais e a sequência em que surgem (“encore” seguido pela conjunção adversativa “mais”, “déjà”), bem como a escolha do verbo “retomber”, indicam que o alvoroço causado por um acontecimento à partida tão extraordinário constitui, na verdade, um facto rotineiro. O narrador parece pretender demonstrar que o adultério, de tão banalizado pelas múltiplas ocorrências, apenas suscita uma pequena centelha de interesse. Esta impressão exterior é confirmada pela reacção dos habitantes do prédio: *“Sous la porte, au passage d’Octave, Lisa, en train de bavarder avec Adèle, dut se contenter de le dévisager; et toutes les deux se remirent à se plaindre de la cherté de la volaille, sous l’oeil sévère de M. Gourd, qui salua le jeune homme.”*<sup>1219</sup> M. Gourd, o espectro que persegue a imoralidade dos pobres, protege a imoralidade dos burgueses.

---

<sup>1213</sup> “- Je ne savais pas, mon oncle, bégaya Fifi, dont les sanglots redoublaient devant ce spectacle pitoyable; non, je ne savais pas que ça vous causerait tant de peine.

*Elle n’avait pas l’air de savoir, en effet.”*(Zola, 1999, p. 485).

<sup>1214</sup> Zola, 1999, p. 490.

<sup>1215</sup> Zola, 1999, p. 509.

<sup>1216</sup> Zola, 1999, p. 473.

<sup>1217</sup> Zola, 1999, p. 329.

<sup>1218</sup> Zola, 1999, p. 423.

<sup>1219</sup> Zola, 1999, p. 509.

Abandonar o prédio é a única sanção (auto)imposta a Octave, e Duveyrier e Bachelard consideram-se satisfeitos com a reparação. Este último (tio de Berthe e de Auguste, escolhido como testemunha do marido traído) convida Octave para jantar: “*Il se glissa dans le fiacre, et le mélancolique cheval qui venait de promener le mari pendant sept heures, les traîna en boitant jusqu’à un restaurant des Halles, où l’on mangeait des tripes étonnantes.*”<sup>1220</sup> Embora esta notação não tenha a ver directamente com a casa, cria um espaço paralelo que reduz e reproduz o prédio num aspecto capital, a promiscuidade. É uma notação semelhante à diatribe de Rachel, no décimo sétimo capítulo: “*Et le soir où ton amant a dû remettre ses chaussettes au milieu de mes casseroles, pendant que j’empêchais ton cocu d’entrer, pour te donner le temps de refroidir!*”<sup>1221</sup>

As “tripes” também constituem um “menu” pouco romântico, mais adequado à desmesura e desbragamento do *Gargantua* de Rabelais do que a uma personagem que chorava, havia bem pouco, a “poésie (...) remuée” (contraste aviltante).

Berthe não sofre muito mais represálias do que Octave. Sossegada por Adèle – “*Allez, la maison est bien calme. Tant que de tués et de blessés, il n’y a personne de mort.*”<sup>1222</sup> –, janta bem e entrega-se aos prazeres da vida de solteira (embora já não tenha cama): “*Toutes les deux [Berthe e Hortense] se croyaient revenues à leur jeunesse, au fond de cette chambre, où elles avaient vécu des années côte à côte. Cela les attendrissait et les rapprochait, dans une affection qu’elles n’éprouvaient plus depuis longtemps.*”<sup>1223</sup> Esta bonomia será pouco duradoura, visto que, no dia seguinte, “*Hortense poussait [Berthe] à implorer son mari, ayant assez d’elle déjà, et craignant de partager sa chambre longtemps.*”<sup>1224</sup> Trata-se de uma nova formulação da correlação entre espaço disponível e conforto material, a que havia uma referência no primeiro serão Jossierand.

Na verdade, nada de substancial mudou em casa dos Jossierand: as conversas falsamente encobertas por causa de Hortense, as querelas com a criada, a parcimónia das refeições, a pobreza envergonhada das indumentárias envergadas em casa (conflito entre essência e aparência). M. Jossierand, até então mantido na ignorância, dá-se finalmente conta do que se passa. É a única personagem da obra que emite um juízo moral verdadeiro, não ferido pela ironia ou cinismo do narrador ou pelas contradições das personagens: “*(...) elle tombait à l’adultère, à ce dernier degré de vilénie pour une femme, qui révoltait son*

---

<sup>1220</sup> Zola, 1999, pp. 510-511.

<sup>1221</sup> Zola, 1999, p. 582.

<sup>1222</sup> Zola, 1999, p. 514.

<sup>1223</sup> Zola, 1999, p. 515.

<sup>1224</sup> Zola, 1999, p. 532.

*honnêteté simple de brave homme!*”<sup>1225</sup> A culpa avassaladora, causa da sua morte, é atribuída às suas fraquezas e, sobretudo, às deficiências de educação de Berthe<sup>1226</sup>.

O facto de esta cena constituir uma retoma de muitas outras, com a única diferença de o genro (legítimo) e a nora (“pour de la forme”: Mme Dambreville) terem ido, ambos, pedir contas aos pais pela má conduta dos filhos, transparece no odor que enche o apartamento: “*Une odeur de beurre rance, du beurre de mauvaise qualité acheté exprès aux Halles, empoisonnait la pièce.*”<sup>1227</sup> A sensação olfactiva é literal, mas também simboliza todos os problemas de que ‘a casa’ enferma. Note-se que, quando Berthe se casa e as suas saídas e despesas começam a causar dano ao casamento<sup>1228</sup>, a (falta de) manteiga é um dos signos de pobreza dissimulada. Quando as outras criadas começam a industriar Adèle, o seu gesto de emancipação consiste em começar, logo ali, a comer manteiga<sup>1229</sup>. E quando, finalmente, a criada resume o que sucedeu a Berthe, a manteiga também vem à baila: “*Puis, roulant sa taille épaisse, elle eut un mot de profonde philosophie: après tout, la maison s’en fichait, il fallait bien vivre, on ne se rappellerait même plus madame et ses deux messieurs dans huit jours. Hortense, qui l’approuvait d’un hochement de tête, l’interrompit pour se plaindre du beurre, dont elle avait la bouche empestée. Dame! du beurre à vingt-deux sous, ça ne pouvait être que de la poison (...) [sic]*”<sup>1230</sup>.

Note-se que, quando Adèle diz “la maison”, se refere a todo o prédio; e que esta hipocrisia dominante recai igualmente sobre o sistema social. A insistência neste bem alimentar tem a ver com o facto de a manteiga no pão significar, até do ponto de vista linguístico<sup>1231</sup>, um degrau acima das necessidades básicas. A frase-âncora de Mme Josserand (“*Moi, quand j’avais vingt sous...*”), repetida ao longo da narrativa *ad nauseam*, encontra aqui o seu antídoto: Mme Josserand julga enganar todos, mas a verdade é que os seus estratagemas são por demais evidentes. Manteiga simboliza dinheiro, e as questões monetárias constituem uma das causas da deficiente educação que Mme Josserand dá aos

---

<sup>1225</sup> Zola, 1999, p.530.

<sup>1226</sup> “*Mon Dieu! Il mourrait donc de son enfant? Il serait puni de toutes ses faiblesses, en elle, (...) qu’il n’avait pas su élever?*” (Zola, 1999, p. 530).

<sup>1227</sup> Zola, 1999, p. 534.

<sup>1228</sup> “[Berthe] apportait comme un arriéré de faim amassée, elle se vengeait de sa jeunesse nécessiteuse chez ses parents, des basses viandes mangées sans beurre pour acheter des bottines (...)” (Zola, 1999, p. 383). A manteiga de má qualidade surge por duas vezes: no terceiro capítulo, ao jantar [“(...) de la raie au beurre noir d’une fraîcheur douteuse (...)” (Zola, 1999, p. 59), e “(...) la médiocrité du beurre (...)”, para contrastar, na página 84, com o luxo das flores] e no serão em casa dos Josserand, como indício do conflito entre essência e aparência.

<sup>1229</sup> “*Depuis quelque temps, les autres bonnes poussaient ainsi Adèle à la révolte. Elle se pervertissait. Elle cassa un petit morceau de beurre et le mangea immédiatement, sans pain, pour faire la brave devant les autres.*” (Zola, 1999, p. 346).

<sup>1230</sup> Zola, 1999, p. 542.

<sup>1231</sup> Atente-se nas expressões “Mettre du beurre dans les épinars”, significando “améliorer sa situation”, “Faire son beurre”, significando “s’enrichir”, “Assiette au beurre”, significando “source de profits” (*Le Robert*, 1981, p.179). Uma expressão como “promettre plus de beurre que de pain” (significando “mystifier”) pode resumir todas as atitudes e afirmações de Mme Josserand.

quatro filhos. É o veneno escondido desta célula, mas cujo odor se faz inelutavelmente sentir (já que o dinheiro, no dito popular, não tem cheiro).

Mme Josserand, tocando mais uma vez na questão do interesse monetário, invectiva o comportamento da filha<sup>1232</sup>. Neste ponto, Berthe insurge-se contra a forma como a mãe a educou e defende-se. O excerto retoma, *ab alto*, todos os episódios em que Mme Josserand e as filhas figuram. A expressão “par lambeaux” comprova o seu carácter miniaturizante, e opera, por verosimilhança, a passagem do discurso da personagem (que não poderia exprimir-se assim) à descrição:

*“Toute l’histoire de son mariage revenait, dans ses phrases courtes, lâchées par lambeaux: les trois hivers de chasse à l’homme, les garçons de tous poils aux bras desquels on la jetait, les insuccès de cette offre de son corps, sur les trottoirs autorisés des salons bourgeois; puis, ce que les mères enseignent aux filles sans fortune, tout un cours de prostitution décente et permise, les attouchements de la danse, les mains abandonnées derrière une porte, les impudeurs de l’innocence spéculant sur les appétits des niais; puis, le mari fait un beau soir, comme un homme est fait par une gueuse, le mari raccroché sous un rideau, excité et tombant au piège, dans la fièvre de son désir.”*<sup>1233</sup>

As cenas de salão são agora fixadas por algumas expressões assassinas (“chasse à l’homme”, “trottoirs autorisés”, “cours de prostitution”, “fait par une gueuse”). Este passo da obra reveste-se de uma grande importância diegética, pois retoma, reduz e redefine o que o leitor foi observando, nomeadamente a forma como Berthe e Auguste ficaram noivos (“le mari raccroché sous un rideau”). Mas, acima de tudo, tem um alcance generalizável, descrevendo o que, supostamente, sucedia a todas as jovens sem meios de fortuna. O facto de Berthe passar da “histoire de son mariage” para um plural generalizante (“les mères”, “les filles”) faz com que esta sequência tenha um valor universal. Assim, a história de Berthe deixa de ser um caso individual e passa a ser um caso colectivo: *ab uno disce omnes*. E só quando a personagem recorre de novo ao singular (“le mari”), se alude de novo ao caso particular. Tal como sucedia na terceira cena de cloaca, a personagem, colocada face a circunstâncias extremas, adquire uma noção sincrética dos factos e focaliza a sua narrativa de vida de forma objectiva. Numa sequência emblemática, o escritor congrega todas as ideias que foi destilando ao longo da narrativa e, mais ainda, confere-lhes um valor sociológico alargado. Como vimos atrás, na hipótese que formulámos acerca das intenções subjacentes à concepção de um dispositivo pan-óptico literário, também

<sup>1232</sup> “Moi, je croyais que tu utilisais [Octave], que tu étais aimable, juste assez pour lui faire prendre à coeur la vente, en bas; et je t’aidais, je t’encourageais... Enfin, dis-moi quel intérêt as-tu vu là-dedans?” (Zola, 1999, p. 535).

<sup>1233</sup> Zola, 1999, pp. 537-538.

nesta sequência acompanhamos Zola no seu afã moralizador. A principal diferença entre esta obra e outras que têm como objectivo a correcta educação das raparigas reside no facto de *Pot-Bouille* ser concebido como um romance. Mas, na génese deste, encontram-se alguns artigos de moralização geral da sociedade (designadamente, sobre o adultério e a educação das jovens), que Zola havia publicado no *Figaro*<sup>1234</sup>. Não admira, pois, que em alguns pontos de *Pot-Bouille* haja um pendor catequístico e doutrinário – servido, paradoxalmente, por uma série de *exempla malae* de intenções claramente profiláticas.

Para firmar esta ideia capital – embora já sobejamente revelada pela narrativa –, Berthe exprime-se em discurso directo: “*Bien sûr que si tu m’avais élevé autrement...*”<sup>1235</sup>. A casa dos Josserand transforma-se (mais ainda) num campo de batalha, onde o jogo de poderes das personagens femininas se revela à sociedade.

Conquanto esta cena se desenrole no interior, o carácter pan-ótico do edifício manifesta-se: “[*Adèle*] avait dû fermer la fenêtre de la cuisine, parce que déjà Lisa et Julie allongeaient le nez.”<sup>1236</sup> O capítulo termina com a queda (anunciada) de M. Josserand, vítima de comoção.

O capítulo seguinte discorre acerca dos planos afectivo-comerciais de Octave e de Mme Hédouin. Há uma nova contradição – também muito conveniente para os intuitos demonstrativos de Zola – a assinalar. Com efeito, enquanto Auguste deambulava pela cidade em busca de testemunhas para um duelo que não se chegara a realizar, tínhamos visto Octave a regressar ao prédio e a ser cumprimentado por M. Gourd<sup>1237</sup>. Agora, “*Il ne fréquentait plus personne, ni les Campardon, ni les Duveyrier, qui étaient outrés du scandale de ses amours. M. Gourd lui-même, quand il le voyait, affectait de ne pas le reconnaître, afin de ne pas avoir à le saluer.*”<sup>1238</sup> Esta falta de coerência tem um fundamento; assim sendo, será mais evidente a contradição e a hipocrisia dos habitantes do prédio, cuja atitude mudará em absoluto quando a situação conjugal e patrimonial de Octave se alterar:

“*Puis, quand le bruit de son mariage devint sérieux, Octave fut surpris de recevoir un grand salut de M. Gourd. Campardon, sans se remettre encore, lui envoya à travers la*

---

<sup>1234</sup> Cf. Colette Becker, “Le collage, tremplin pour l’invention : l’utilisation du journal par Zola” (Jouve; Pagés, 2005, pp. 37- 48. Ver, em especial, a página 37).

<sup>1235</sup> Zola, 1999, p. 539.

<sup>1236</sup> Zola, 1999, p. 542.

<sup>1237</sup> A citação, de cuja repetição nos penitenciamos, era: “[*Au*] passage d’Octave, Lisa (...) dut se contenter de le dévisager (...) sous l’oeil sévère de M. Gourd, qui salua le jeune homme.” (Zola, 1999, p. 509).

<sup>1238</sup> Zola, 1999, p. 550.

*rue un signe de tête cordial; tandis que Duveyrier, en allant un soir acheter des gants, se montra fort aimable. Toute la maison commençait à pardonner.*”<sup>1239</sup>

É notável, nesta descrição, a economia de meios: a sequência de três nomes, repetida pela ordem inversa, o facto de esses três nomes resumirem três classes sociais e profissionais diferentes e a ausência de juízos de valor (por desnecessários, *quod erat demonstrandum*).

Não são apenas os habitantes do prédio que, no exterior, se comportam como se nada se houvesse passado. Tal como Adèle predissera,

*“(…) la maison avait retrouvé le train de son honnêteté bourgeoise. Derrière les portes d’acajou, de nouveaux abîmes de vertus se creusaient; le monsieur du troisième venait travailler une nuit par semaine, l’autre Mme Campardon passait avec la rigidité de ses principes, les bonnes étalaient leurs tabliers éclatants de blancheur; et, dans le silence tiède de l’escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valse, une musique lointaine et comme religieuse.*”<sup>1240</sup>

À medida que a narrativa se aproxima do desenlace, os textos de dominante descritiva prescindem cada vez mais de explicações ou comentários por parte do narrador (recorde-se que Zola critica o pendor explicativo e a tendência digressiva em Balzac), bem como de discursos ou acções contraditórias por parte das personagens, tornando-se cada vez mais remissivos. Dir-se-á que “cela va de soi”. Embora essa objecção contenha uma parte de verdade (de acordo com a ‘cartilha’ realista e naturalista, a diegese, aproximando-se do fim, carece de menos descrições), há que reconhecer que este procedimento, na sua coerência, confere um valor de acréscimo, ou, como notámos noutros passos da obra, vem ‘actualizar’ a imagem do prédio que o leitor tem vindo a formar (função mnemónica). Em comum com a descrição inicial, encontramos a associação “portes d’acajou luisant” / “abîmes” / “honnêteté” e ainda a menção a “(salon) bourgeois”. Em comum com a descrição da página 363, observem-se as “portes d’acajou luisant”, “honnêteté” e “bourgeoise”. Embora “abîmes” não apareça, sublinhemos a ocorrência de “profonde (honnêteté)”; em vez de “religieuse”, surge “recueillement de chapelle”. Em comum com as páginas 470-471, temos uma ocorrência de “honnêteté (des zincs)”, que permite, como vimos, uma dupla leitura e, um pouco afastado de “portes d’acajou”, mas pertencente ao mesmo fragmento descritivo, “église” e “recueillement”.

---

<sup>1239</sup> Zola, 1999, p. 551.

<sup>1240</sup> *Idem.*

O primeiro sintoma da intenção narrativa subjacente a esta retoma descritiva é a conotação disfórica da palavra “abîmes”, que já assinalámos. Com economia de meios, o retrato alargado de profundidade (negando a superfície descritiva) é obtido, graças a uma frase apenas para cada uma das duas personagens (que têm em comum o facto de o seu comportamento imoral nunca lhes ter acarretado qualquer sanção), o que é suficiente para criar a contradição (“l’autre Mme Campardon” vs “principes rigides”, “travailler” vs “une nuit par semaine”). O elemento que nega os “tabliers éclatants de blancheur” (...)” está ausente<sup>1241</sup>, pois o efeito torna-se cada vez mais subtil não só à medida que a narrativa progride, mas também à medida que a retoma descritiva avança.

Já aludimos à associação Igreja (ou capela) /salão. Já constatámos que é uma associação recíproca, no sentido em que tanto se compara o espaço profano ao espaço sagrado como o contrário. Cumpre, agora, explanar a nossa convicção de que essa ligação (que não ocorre apenas em *Pot-Bouille*) tende à dessacralização dos dois tipos de espaço, correspondendo, pois, a um aviltamento – ou, pelo menos, a uma perda de significação – para ambas as tipologias. Com efeito, a análise destes fragmentos demonstra a inserção sistemática desta associação em retomas descritivas onde a intenção de ‘desmontagem’ moral é cada vez mais evidente, donde resulta o esvaziamento da Igreja como espaço de culto ‘genuíno’.

Por último, interroguemos os pianos. Eles criam um efeito sonoro interessante, eufónico, que pode ser interpretado como contraponto ao fluxo de insultos da escada de serviço – associação, aliás, não explícita, mas meramente hipotética. A primeira ocorrência deste piano colectivo dá-se em casa dos Campardon. Angèle estuda com o professor de piano: “*Et, comme [Octave] descendait l’escalier, le piano sembla le poursuivre: au milieu du silence tiède, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d’autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d’autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes.*”<sup>1242</sup> Se recordarmos que um dos ‘dotes’ exibidos por Berthe, a mando da mãe, às jovens visitas masculinas é “le coup de la sonate” (daí o facto de Octave se sentir perseguido desde o momento em que o(s) ouve no prédio), que o grande sonho de Marie Pichon e de Clarisse era saber tocar piano, verificamos, então, que este dote é um emblema das virtudes burguesas, um sinal de distinção, um “não-objecto” semáforo. A sua associação às escadas constitui, pois, mais um sinal de ‘elevação’, que os restantes elementos contraditam.

---

<sup>1241</sup> Trata-se da terceira descrição de cloaca, cuja dimensão excremental assinalámos.

<sup>1242</sup> Zola, 1999, p. 19.

Embora “o prédio” comece a perdoar, o perdão é concedido porque se cria uma fachada ‘virtual’ que oculta a verdadeira história:

*“Aucun locataire, du reste, ne racontait publiquement la vraie histoire, qui aurait gêné tout le monde; d’un commun accord, sans même s’être entendu, on avait décidé que les difficultés entre Auguste et Berthe venaient des dix mille francs, d’une simple querelle d’argent: c’était beaucoup plus propre.”*<sup>1243</sup>

A versão eufemística contada pelos locatários permite a menção do assunto diante das meninas e perante os estranhos ao prédio:

*“(…) le drame devenait plus simple, car pas un des habitants du quartier ne s’étonnait ni ne s’indignait, à l’idée qu’une question d’argent pût déchaîner des gifles dans un ménage. Au fond, il est vrai, cette convention de bonne compagnie n’empêchait pas les choses d’être; et la maison, malgré son calme devant le malheur, souffrait cruellement dans sa dignité.”*<sup>1244</sup>

É de ressaltar, neste excerto, uma maior visibilidade e inteligibilidade do conflito entre essência e aparência, graças à expressão que sublinhámos e, em particular, aos vocábulos “convention” e “être”. O facto de se contrapor “quartier” e “maison” faz com que a casa surja como um espaço isolado do resto da sociedade, isolamento que resulta da aceitação tácita, por parte dos habitantes do prédio, do adultério. Os moradores e lojistas do bairro, presume-se, repudiá-lo-iam. Mas as expressões “au fond” e “calme devant le malheur” (aliadas à situação do prédio no bairro), criando uma imagem mental análoga à de um navio em situação de crise, fazem do prédio um espaço heterotópico<sup>1245</sup>: até ao momento, o prédio tem vindo a apresentar-se como um microcosmo, cujas leis se podem aplicar ao resto da sociedade. Agora, contudo, o prédio e os seus habitantes representam um espaço heterotópico.

---

<sup>1243</sup> Zola, 1999, p. 552.

<sup>1244</sup> *Idem*.

<sup>1245</sup> Em “Des espaces autres” (1984, pp. 46-49), Michel Foucault define desta forma os espaços heterotópicos: “[certains emplacements] ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.” As heterotopias constituem uma “(...) espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons (...)” e são “(...) une constante de tout groupe humain”. Apesar de as heterotopias características das sociedades primitivas (heterotopias de crise), espaços onde se confinavam os adolescentes, as mulheres menstruadas ou em trabalho de parto e os velhos, terem caído em desuso, subsistem alguns sucedâneos: o colégio, o serviço militar, a viagem de núpcias. Hoje, as heterotopias de crise tendem a ser substituídas pelas heterotopias de desvio, como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões ou os lares para a terceira idade. As heterotopias podem mudar de modo de funcionamento ao longo do tempo: é o caso dos cemitérios. Podem permitir a justaposição de vários espaços em apenas um, como sucede com o teatro, o cinema ou o jardim, podem constituir um arquivo de vários estratos temporais (os museus, as bibliotecas), um festejo cíclico e precário (as feiras) ou de abolição do tempo (aldeamentos de férias do tipo “club Méditerranée”). Supõem um sistema de abertura que tanto as isola como as torna acessíveis (*hammans*, saunas, quartos exteriores em certas quintas brasileiras, motéis americanos). As heterotopias têm sempre uma função. Ou criam um espaço ilusório cuja função consiste em denunciar as ilusões do espaço real (“maisons closes”) ou criam um espaço real cuja perfeição atenua as imperfeições do espaço real: certas colónias inglesas de inspiração puritana, colónicas jesuítas na América do Sul. Mas o navio constitui a mais perfeita das heterotopias: “(...) morceau flottant de l’espace, (...) lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l’infini de la mer (...)”.



Da expressão “Au fond, il est vrai (...)” emerge a intrusão do narrador, sem a mediação de uma personagem, que a faça parecer uma verdade apenas parcial, sem indicadores de modalidade irónica ou de contrafacção. Situada no início da frase, parece indicar (quase deicticamente) que o segmento que se segue é verdadeiro. Estas precauções narrativas devem-se ao facto de, ao longo da obra, quase tudo ter sido, como vimos, filtrado pelo modo contrastivo, segundo o qual o que se descrevia (geralmente focalizado por uma personagem) ou dizia era objecto de suspeita. Por outras palavras: os textos de dominante descritiva, em particular os atinentes à questão de casa, que ‘isolámos’ por uma questão metodológica, apresentavam-se como textos ‘contaminados’, sendo necessário expurgá-los das intenções mistificatórias das personagens a fim de serem correctamente lidos. Nesse sentido, esta obra de Zola solicita singularmente a cooperação do leitor e funciona como um *puzzle*, cujos fragmentos<sup>1246</sup> têm de ser observados, inquiridos e, eventualmente, deslocados ao longo da leitura, para que façam sentido (“*démarche*” a que temos vindo a proceder).

No excerto que a seguir transcrevemos, M. Duveyrier é quem se mostra mais agastado com o que podem pensar as pessoas estranhas ao prédio. A escolha recai sobre o juiz, porque, além de ser o proprietário, é uma das personagens através das quais o conflito entre essência e aparência é veiculado. Tal conflito é reiterado pela menção inicial a Clarisse, o que dá de imediato a ideia de que a preocupação do juiz entra em contradição com o seu modo de vida:

*“C’était Duveyrier surtout, comme propriétaire, qui portait le poids de cette infortune imméritée et persistante. Depuis quelque temps, Clarisse le torturait à un tel point, qu’il revenait parfois pleurer chez sa femme. Mais le scandale de l’adultère l’avait aussi frappé au coeur; il voyait, disait-il, les passants regarder la maison d’haut en bas, cette maison que son beau-père et lui s’étaient plu à orner de toutes les vertus domestiques; et ça ne pouvait durer, il parlait de purifier l’immeuble, pour son honneur personnel. Aussi, au nom de la décence publique, poussait-il Auguste à une réconciliation.”*<sup>1247</sup>

Duveyrier congrega quatro estatutos distintos: publicamente, ele é o corpo visível da magistratura e do proprietariado. Do ponto de vista privado, ele é o marido de Clotilde e o amante de Clarisse. O seu corpo é, ao longo da narrativa, descrito como repugnante à vista, conotando, assim, a disfuncionalidade de todos os seus estatutos. Doravante, porém,

---

<sup>1246</sup> Note-se que o discurso-retoma de Berthe no capítulo 16 fora debitado “par lambeaux” (Zola, 1999, p. 537).

<sup>1247</sup> Zola, 1999, p. 552.

a disfuncionalidade residirá não apenas na sua visão do mundo, prática profissional e estilo de vida (indiciados pelo rosto desfigurado), mas também na sua saúde mental. O primeiro indicio de perturbação surge quando imagina “(...) *un flot noir salir l’escalier de son immeuble (...)*”<sup>1248</sup>; o segundo sintoma manifesta-se, agora, na interpretação errónea acerca da curiosidade dos passantes (que, foi, como já tivemos ensejo de ver, a breve trecho pacificada). A obsessão de Duveyrier em ‘purificar’ o prédio (bem como a ‘honra’ pessoal) prende-se com a repulsa que o seu corpo suscita, com a imoralidade do seu comportamento e com a indignidade com que representa as corporações a que pertence.

Todos os elementos focados a partir da visão da personagem são contrariados no interior ou no exterior do excerto. A ideia de que o infortúnio é imerecido vai ser contraditada pela sequência dos factos, que insiste nonexo de causalidade. A preocupação com o escândalo do adultério é anulada pela alusão aos conflitos com Clarisse, de que a mulher o consola. O erro de interpretação acerca da curiosidade dos transeuntes é desmentido pela modalização implícita no verbo declarativo “disait-il”. A confusão mental centra-se no prédio e atinge os seus dois proprietários, como se pode comprovar pela asserção: “(...) *cette maison que son beau-père et lui s’étaient plu à orner de toutes les vertus domestiques (...)*”. A expressividade do verbo “ornar” não deve ser ignorada. Visto que a única acção em prol de uma (falsa) moralização do prédio consistiu em dar uma ordem de despejo ao carpinteiro e à gaspeadeira, deve depreender-se que as virtudes domésticas são as que os ornatos descritos no *incipit* indicavam, ou seja, “des têtes de femme” e “deux amours”.

Já nos referimos ao carácter pagão e às implicações mitológicas dos amores (embora, evidentemente, eles resultem, também, da gramática arquitectónica neo-clássica e ecléctica). Cumpre, agora, interrogarmo-nos acerca das duas cabeças femininas, as quais parecem indicar que muito do que vai mal no prédio tem origem nas falhas educativas das mulheres. E, se até este momento, nos temos vindo a referir aos maus resultados da educação das jovens burguesas, convém, doravante, lembrar que essa educação também é extensiva aos rapazes, pois, embora essa circunstância não seja claramente explicitada em *Pot-Bouille*, a verdade (ou o truísmo) é que os homens também são educados pelas suas mães. Conquanto alguns aspectos (clausura, censura de discursos e de leituras, formas de ‘dança nupcial’) se apliquem apenas às raparigas, os restantes (*exempla malae*) também são nocivos para os rapazes. O episódio do décimo sexto capítulo em casa dos Josserand punha subliminarmente em cena o mau carácter de Léon e a atitude da mãe, que o encoraja

---

<sup>1248</sup> Zola, 1999, p. 502.

a casar-se com a sobrinha da amante e mentora, Mme Dambreville. De igual modo, as possibilidades educativas de Saturnin (que é analfabeto) foram sacrificadas em prol de um estilo de vida incomportável para o orçamento familiar.

Mme Josserand é a personagem que melhor encarna a má mãe (é aquela cujos filhos são mais velhos e, por conseguinte, os seus desmandos pedagógicos são os que melhor podemos apreciar), ou seja, aquela sobre cujos ombros pendem as responsabilidades da deriva moral do prédio – tal como as cabeças de mulher esculpidas sobre as quais recai o peso da varanda de ferro forjado. Para reforçar esta ideia, recorde-se que, no casamento de Berthe, a figura de Mme Josserand se assemelha a um dispositivo arquitectónico: no primeiro excerto, “*Mme Josserand, rayonnante, étalait une robe mauve, d’un mauve cruel, qui la haussait et l’arrondissait encore, dans une majesté de tour.*”<sup>1249</sup> No segundo excerto, “*(...) Mme Duveyrier et Mme Dambreville, durent aider Mme Josserand à mettre son châle; c’était un châle tapis, immense, à fond jaune (...) qui la drapait d’une tenture dont l’ampleur et l’éclat révolutionnaient les rues.*”<sup>1250</sup>

Semelhante às arquitecturas efémeras constituídas pelo bolo de casamento em *Madame Bovary* e pelos gelados em *À la Recherche du Temps Perdu*, Mme Josserand constitui um elemento arquitectónico efémero, dotado de mobilidade. Se o carácter oximórico do primeiro excerto é por demais evidente, o segundo excerto vem amplificá-lo. A escolha da palavra “tour” (edificação de carácter militar) reforça a ideia veiculada pelo primeiro serão em casa dos Josserand, onde “[*Eléonore prenait*] dès lors une attitude de général en chef, conduisant l’affaire, du fauteuil où elle s’était assise”<sup>1251</sup>. Em contrapartida, quando Berthe regressa a casa, após o malogro do seu casamento, Mme Josserand é obrigada a receber Mme Dambreville sem espartilho “[*Elle*] fit rentrer d’une tape sa gorge débordante.”<sup>1252</sup> Mas a situação de conflito toma tais proporções que “*(...) jetée hors d’elle (...), [elle ne fit] plus attention à sa vieille robe de soie verte dont sa gorge courroucée achevait de crever le corsage (...)*”<sup>1253</sup>. Assim, em três momentos distantes entre si, a caracterização de Mme Josserand acresce à acção em curso: quando delineia uma estratégia e um plano de ataque, a sua gestualidade (proxémia) é a de um general. Quando atinge o seu objectivo estratégico (casar a filha), a sua indumentária fá-la assemelhar-se a uma torre defensiva (primeiro excerto) e a uma torre engalanada (segundo

---

<sup>1249</sup> Zola, 1999, p. 225.

<sup>1250</sup> Zola, 1999, p. 229.

<sup>1251</sup> Zola, 1999, p. 72. Afigurou-se-nos preferível a repetição do excerto à falta de legibilidade que adviria de uma remissão para o número da página.

<sup>1252</sup> Zola, 1999, p. 522.

<sup>1253</sup> Zola, 1999, p. 529.

extracto). Quando Berthe é repudiada, a fortaleza abre brechas que é necessário colmatar (primeiro momento); e, finalmente, rende-se (segunda etapa).

Uma vez que todo o prédio parece ter interesse em resolver o conflito conjugal, o padre é chamado a mediar: “*L’abbé justement, éprouvait un grand chagrin des catastrophes déplorables qui s’abattaient sur une des maisons les plus intéressantes de sa paroisse.*”<sup>1254</sup> O interesse que esta casa em particular representa para o eclesiástico é questionável. Só se podem aventar hipóteses: é o local onde habitam mais ‘ovelhas tresmalhadas’, que o padre quer converter – Berthe, justamente? Clémence e Hippolyte? Trata-se de uma das casas mais abastadas, cujos habitantes contribuem com mais generosidade para a paróquia ou para as obras em curso? Os habitantes do prédio são os mais devotos da paróquia? Ou são aqueles cuja devoção mais prestigia a Igreja? O vocábulo “*maison*” surge aqui na sua acepção de *edifício* (relembre-se o contraste estabelecido, no *incipit*, entre a fachada do prédio Vabre e as fachadas das casas circundantes). A mundanidade do “*abbé*” Mauduit dá azo a dúvidas. Seja qual for o caso, a sua mediação prende-se com a vontade, comum a todas as partes (inclusive o mediador), de pôr cobro ao escândalo “*dont les ennemis de la religion auraient pu se réjouir.*”<sup>1255</sup>

A casa dos Josserand “*devenait un enfer*”<sup>1256</sup>. Tal como já havia sido sugerido no seu regresso a casa (décimo sexto capítulo), Berthe não é bem-vinda: “*Mme Josserand s’était débarrassée de l’ancien petit lit de Berthe (...)*”<sup>1257</sup>, constituindo este gesto o primeiro sinal da sua ‘obliteração’. Hortense dá, novamente, sinais de enfado por ter de partilhar o leito com a irmã<sup>1258</sup> e “*On en arrivait à lui reprocher ses repas. Quand on avait un mari quelque part, c’était drôle tout de même de rogner les plats de ses parents, déjà trop petits.*”<sup>1259</sup> Finalmente, a obsessão de Mme Josserand em “*meubler ses mardis*” metamorfoseia a filha em móvel incómodo: “[*Elle*] *aurait donné les cinquante mille francs de sa poche, pour ne pas garder cette grande fille mariée, dont la présence déshonorait ses mardis.*”<sup>1260</sup> Esta temática da jovem desonrada que não encontra lugar na sociedade – nem na própria casa familiar – é de extrema relevância na obra de Edith Warthon, a qual, contudo, a aborda segundo um prisma completamente diferente, na medida em que o motivo para a desclassificação social resulta de impulsos em que a

---

<sup>1254</sup> Zola, 1999, p. 553.

<sup>1255</sup> *Idem.*

<sup>1256</sup> Zola, 1999, p. 554.

<sup>1257</sup> Zola, 1999, p. 515.

<sup>1258</sup> “*(...) sa soeur Hortense elle-même, furieuse de ne plus coucher seule, ne prononçait pas une phrase, sans y glisser une allusion blessante.*” (Zola, 1999, p. 554).

<sup>1259</sup> *Idem.*

<sup>1260</sup> Zola, 1999, p. 555, sublinhado da nossa responsabilidade.

obediência a uma ética é, apesar de tudo, perceptível; em que a trajectória seguida por algumas mulheres aponta no sentido da emancipação social (embora desenquadrada do ambiente a que pertenciam antes da ‘queda’); e em que a dignidade pessoal é mantida. O ónus da responsabilidade e a antipatia do leitor tendem a recair sobre uma sociedade demasiado rígida, mas onde assoma uma esperança salvífica.

Toda esta situação agrava o estado de M. Josserand, o qual adocece gravemente. Tal como havia um paralelismo entre os serões das casas Duveyrier e Josserand, assim também as cenas perante o leito do moribundo detêm afinidades. Trata-se de uma retoma da cena do leito de morte de M. Vabre, em que a intenção subjacente é, desde logo, enunciada:

*“Toute une mise en scène était préparée [dans la chambre de M. Josserand], afin d’agir sur la sensibilité du vieil ivrogne [Bachelard]: devant le lit du père, se trouvaient deux fauteuils, l’un pour la mère, l’autre pour l’oncle. Berthe et Hortense se tiendraient debout. On verrait un peu si l’oncle oserait mentir une fois encore à ses promesses, en face d’un mourant, dans une chambre si triste, qu’une lampe fumeuse éclairait mal.”*<sup>1261</sup>

Mme Josserand prepara o cenário do leito de morte do marido para tentar fazer com que o irmão cumpra as suas promessas relativamente ao dote de Berthe. O carácter de “mise en scène” é reforçado pelo facto de esta descrição (mesclada de discurso indirecto livre) se projectar no futuro – embora não constitua uma prolepse, uma vez que os objectivos de Mme Josserand não serão concretizados. Com efeito, as personagens estão (ainda) ausentes do quadro teatral e parte dos verbos encontram-se conjugados no modo condicional. Em contrapartida, na descrição do quarto de M. Vabre, a forma como os elementos da família estavam dispostos correspondia à ordem de chegada (omitida). Os lugares mais cobiçados eram os mais próximos do leito de M. Vabre: por tal razão, os Duveyrier, que viviam na mesma casa, reservaram o lugar de honra para Gustave. Há expressões de valor equivalente: “*agir sur la sensibilité du vieil ivrogne*” vs “*attendrir le grand-père*”, “*mise en scène*” vs “*manoeuvre*”.

As razões pelas quais a descrição do quarto de M. Vabre é muito mais pormenorizada são evidentes: no segundo caso, trata-se de um esboço do que irá acontecer; no primeiro, tratava-se de uma descrição, entremeada de discurso, que incluía as motivações de cada um dos núcleos familiares, bem como os objectos que revelavam a inanição do projecto de vida do moribundo.

---

<sup>1261</sup> Zola, 1999, p. 556.

Apesar do carácter antecipatório das ‘didascálias’, a cena tem continuidade em discurso directo, de tal forma que, diferentemente do que sucedia com M. Vabre, M. Josserand participa do diálogo. A frase “*Le docteur trouva M. Josserand beaucoup plus mal, encore sous le coup de la scène où il avait dû jouer un rôle.*”<sup>1262</sup> confirma o carácter de encenação e a teatralização do quadro: Mme Josserand é responsável pela cenografia<sup>1263</sup>, pelo argumento<sup>1264</sup>, pela luminotecnia<sup>1265</sup> e desempenha o papel de actriz principal<sup>1266</sup>. Ambas as famílias se permitem trocar palavras acerbas diante do chefe de família acamado, o que agrava o seu estado de saúde. No final da ‘cena’, ele está, efectivamente, moribundo. O facto de Mme Josserand se valer do marido como figurante da encenação, a sua indiferença perante o seu sofrimento, escamoteia a solenidade perante a morte a que M. Josserand teria direito.

M. Bachelard simula o estado de embriaguez, com o objectivo de se fazer desentendido<sup>1267</sup>. Perante a ameaça de ser interdito, a sua estratégia altera-se. Face à ameaça de perder o controlo dos seus bens, retoma aparentemente o fluxo de consciência e apercebe-se do cenário montado por Mme Josserand. Ele só é sensível à morte dos outros quando a sua própria mortalidade o ameaça (*memento mori*):

“*Du coup, l’oncle fut pris d’une grosse émotion. Il regarda la chambre, la trouva sinistre, avec sa maigre lampe; il regarda le mourant qui, soutenu par ses filles, avalait une cuillerée d’un liquide noirâtre; et son coeur creva, il sanglota en accusant sa soeur de ne l’avoir jamais compris.*”<sup>1268</sup>

Tal como acontecera em casa dos Duveyrier, entra, então, em cena a dupla médico-padre<sup>1269</sup>, que se torna uma testemunha natural, quase *sine qua non*, das “chambres douloureuses”.

A frase “*Cette fois, le bon Dieu n’arriva pas en retard: c’était un signe excellent pour l’avenir.*”<sup>1270</sup> constitui uma assunção de que entre as duas mortes existe um

---

<sup>1262</sup> Zola, 1999, p. 559. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

<sup>1263</sup> “(...) *cette chambre douloureuse* (...)” (Zola, 1999, p. 557).

<sup>1264</sup> Repare-se no discurso indirecto livre: “*On verrait un peu si (...)*” (Zola, 1999, p. 556).

<sup>1265</sup> “(...) *une chambre* (...) *qu’une lampe fumeuse éclairait mal.*” (*idem*); “(...) *sa maigre lampe* (...)” (Zola, 1999, p. 559).

<sup>1266</sup> “*Mme Josserand, épuisée, abandonnait [M. Bachelard]*” (*idem*).

<sup>1267</sup> Nesse sentido, poderia dizer-se que ele é um actor de género, pois desempenha sempre o mesmo papel, independentemente das circunstâncias.

<sup>1268</sup> Zola, 1999, p. 559.

<sup>1269</sup> Permitimo-nos citar outro passo de *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, onde Philippe Ariès se refere à passagem “(...) *da exaltação da morte na época romântica (princípio do século XIX) para a recusa da morte nos nossos dias* (...)” (1989, p. 170), que resulta da sua medicalização. A emergência deste fenómeno na literatura é analisada pelo autor a partir da obra *A Morte de Ivan Ilitch* (1886) de Tolstoi. Na sua perspectiva, os médicos em Balzac não curavam, “(...) *tinham sobretudo uma função moral que compartilhavam com o padre. A sua arte não coincidia, aos olhos de Balzac, com a ciência da doença – essa doença que não interessa nem ao romancista, nem ao paciente, nem à família*” (1989, p. 178). Apesar do pendor de Zola para a ciência, dir-se-ia que, nas cenas de morte, lhe interessa mais o dramatismo, as encenações e os contrastes aviltantes do que a explanação de um saber médico; daí que siga o exemplo de Balzac e focalize preferencialmente a forma como a família lida com a morte, que interessa mais ao romancista e ao leitor.

<sup>1270</sup> Zola, 1999, pp. 566-567.

paralelismo e uma retoma (“Cette fois”). O epíteto “le bon Dieu” introduz uma dimensão irónica e a expressão “c’était un signe excellent” revela a indiferença com que a morte de um habitante do prédio é encarada, que também ficara patente, como vimos, aquando do falecimento de M. Vabre. A leitura de presságios a que as criadas se entregam mostra que a morte, em si, nada significa, e que aos vivos apenas interessam as indicações que os possam guiar no futuro, o que constitui outro aspecto da dessacralização da morte. Aliás, não é apenas Mme Josserand que se serve do marido para atingir os seus objectivos; o próprio “abbé” Mauduit “(...) *donna à entendre qu’il voyait là une circonstance cruelle, mais heureuse, pour réconcilier Auguste et Berthe. On tâcherait d’arranger les deux affaires à la fois. Il était grand temps que le ciel voulût bien bénir leurs efforts.*”<sup>1271</sup> No discurso do padre mescla-se “le ciel” com “les affaires”, sinal de que a sua mundanidade sobreleva sobre o mester de ‘pastor de almas’.

Quando a família se reúne, na agonia final (desta feita sem M. Bachelard), Léon reproduz, numa escala reduzida, os pensamentos aviltantes de M. Duveyrier aquando da morte do sogro: “*Léon, dont la maladie de son père retardait fâcheusement le mariage, montrait une douleur digne.*”<sup>1272</sup>. Só Berthe aparenta uma dor consentânea com a morte do pai, mas também essa manifestação afectiva é objecto de aviltamento, por intermédio do materialismo de Adèle: “(...) *Berthe sanglotait si fort, que, pour ne pas affecter le malade, elle s’était réfugiée au fond de la cuisine, où Adèle, profitant du désarroi, buvait du vin chaud.*”<sup>1273</sup> M. Josserand “*mourut avec simplicité*”<sup>1274</sup>, o que contraria os planos de Mme Josserand, a qual preparara uma nova encenação, destinada a reconciliar Berthe e Auguste<sup>1275</sup>.

Embora M. Josserand, tal como M. Vabre, se tivesse consagrado a um trabalho inglório ao longo da sua existência, na cena final não há objectos-semáforo nem querelas a propósito da extrema-unção, o que pode ser justificado pelo facto de se tratar de um morto digno, cuja vida é legitimada pelo narrador: “*Il avait passé inutile, il s’en allait, en brave homme las des vilaines choses de la vie (...)*”<sup>1276</sup>. As cintas que preenchia, ao contrário do trabalho ‘estatístico’ de M. Vabre, representavam um duro labor, nos antípodas da miséria dos alimentos ou objectos que permitia adquirir. Receber a extrema-unção não significa perdoar o imperdoável: M. Josserand merece-a, ao contrário de M. Vabre.

---

<sup>1271</sup> Zola, 1999, p. 567.

<sup>1272</sup> *Idem.*

<sup>1273</sup> *Idem.*

<sup>1274</sup> *Idem.*

<sup>1275</sup> “- *Mais, maman, (...) est-ce qu’on pouvait croire que papa finirait si vite!... Tu m’avais dit de descendre prévenir Auguste à neuf heures seulement, pour être sûre de le garder jusqu’à la fin.*” (Zola, 1999, p. 568).

<sup>1276</sup> Zola, 1999, p. 567.

O cortejo fúnebre é encarado pela família como uma nova oportunidade para tentar a reconciliação. A descrição retoma, comprimindo-os, os pontos focados no funeral de M. Vabre:

*“Le convoi parut convenable, bien qu’il fût d’une classe inférieure à celui de M. Vabre. On se passionna d’ailleurs beaucoup moins dans la maison et dans le quartier, car il ne s’agissait plus d’un propriétaire. Le mort était un homme tranquille, qui ne troubla même pas le sommeil de Mme Juzeur. Marie, sur le point d’accoucher depuis la veille, exprima le seul regret de n’avoir pu aider ces dames à faire la toilette du pauvre monsieur.”*<sup>1277</sup>

A descrição inicia-se com um vocábulo que aponta no sentido das aparências (“convenable”), indica que todas as características com sinal ‘menos’ (o qual implica redução e, por conseguinte, apela para o resumo) se devem ao estatuto social inferior de M. Josserand, e prossegue com uma nota humorística: um cadáver de proprietário deveria perturbar tanto o sono de Mme Juzeur como um cadáver de amanuense. Mas, para as personagens de *Pot-Bouille*, a morte não iguala. Pelo contrário, os sinais de respeito perante a morte são diferenciados e os sentimentos são condicionados pela importância social do defunto. Donde se pode concluir que, enquanto não é enterrado, o cadáver (tal como o corpo de M. Duveyrier) continua a pertencer às corporações (sociais, profissionais) que representava em vida.

A morte de M. Josserand, não tendo ido ao encontro dos desígnios de Mme Josserand e da respectiva programação cronológica, obriga a uma reencenação destinada a reconciliar Auguste e Berthe. Semelhante à subida iniciática de Octave e de Campardon,

*“Lentement, la famille avait défilé sous la voûte, vêtue de noir. Personne ne parlait. Dans l’escalier, le silence continua, un silence plein d’un sourd travail; tandis que les jupes de crêpe, molles et tristes, montaient les marches. (...) Berthe en grand deuil parut sur le palier, accompagnée de sa mère et de sa soeur. Toutes les trois avaient les yeux rouges, Mme Josserand surtout faisait peine à voir.”*<sup>1278</sup>

O “sourd travail” que todos têm em mente é a reconciliação do casal desavindo. Essa reconciliação, fazendo eco da “embrasure de la fenêtre” que propiciara o namoro, terá lugar no “palier”. A transferência de um lugar privado para um lugar público pode ser interpretada como significando que a reconciliação não diz respeito apenas aos dois cônjuges, mas a todo o prédio, e até ao bairro. O facto de se metonimizarem e

---

<sup>1277</sup> Zola, 1999, pp. 568-569.

<sup>1278</sup> Zola, 1999, p. 570.



personificarem as saias (cf. nosso sublinhado) significa que a tristeza não vem do interior das mulheres, mas advém do traje que o luto lhes impõe. Esta impressão é reforçada pelo facto de os sinais de dor serem mais visíveis em Mme Josserand, a qual, consabidamente, pouco se importa com a morte do marido, que sempre considerara um ‘peso morto’. Quando Auguste, finalmente, acede a reconciliar-se, Mme Josserand, em mais um apontamento irónico, comenta: “- *Vous faites votre devoir, mon gendre. Celui qui est au ciel vous remercie.*”<sup>1279</sup> A reconciliação (a despeito da nota funesta do rosto de Rachel) tem efeitos em toda a casa: “*Un grand soupir de soulagement traversa l’escalier, emplit la maison d’allégresse.*”<sup>1280</sup> – apesar de M. Josserand ter morrido.

Embora M. Duveyrier desejasse este desenlace, não consegue regozijar-se, pois Clarisse, tendo encontrado outro protector, expulsou-o de vez: “*Alors, chassé, n’ayant plus de niche où vivre chaudement, Duveyrier, après avoir battu les trottoirs, était entré dans une boutique perdue acheter un revolver de poche.*”<sup>1281</sup> A metáfora zoomórfica não se desenvolve – ao contrário do que sucedia com Berthe – dentro do prédio, pois os abrigos de Duveyrier ora se situavam no interior, ora no exterior do mesmo. O vocábulo “*niche*” remete para o sentimento de falta de abrigo por parte de uma personagem que é, paradoxalmente, o proprietário de todas as células habitacionais do prédio Vabre – o que mostra que ter onde morar não significa, necessariamente, ter um lar. A ideia de abandono está patente na expressão idiomática “*mourir comme un chien*”. Além disso, a alusão a “*niche*” poderia constituir uma referência aos cães que, na mitologia grega, acompanham Thanatos quando este vem ao encontro dos mortais.

Duveyrier busca um lugar tranquilo para suicidar-se, e a sua primeira escolha, ditada pelo “*(...) goût du romanesque, [par] le besoin d’un idéal tendre et romantique (...)*”<sup>1282</sup>, é o cemitério onde M. Josserand é enterrado<sup>1283</sup>. O cemitério é um *topos* préromântico<sup>1284</sup>, assim como o suicídio – cometido pelo herói homónimo do romance de Goethe, Werther<sup>1285</sup> – é um “poncif” romântico, justificado pela perda do amor e emblema de uma sensibilidade exacerbada. Mas, ainda no século XVIII, o suicídio começara a ser

---

<sup>1279</sup> Zola, 1999, p. 571.

<sup>1280</sup> *Idem.*

<sup>1281</sup> Zola, 1999, p. 572.

<sup>1282</sup> Zola, 1999, p. 573.

<sup>1283</sup> *A posteriori*, a observação de Campardon – “- *Il a senti l’odeur de la terre... Dieu veuille que la maison ne soit pas décimée davantage!*” (Zola, 1999, p. 569) – confirma-se: “*(...) devant le cercueil qu’on descendait, il s’était mis à trembler, saisi du froid de la terre.*” (Zola, 1999, p. 573)

<sup>1284</sup> “*A partir de la fondation des grandes nécropoles (dont le Père-Lachaise est un exemple), vers 1800, jusqu’au tournant des années 1830 à 1840, débute ce que l’on peut appeler l’âge d’or des cimetières romantiques, qui trouvera son apogée dans les années 1860-1880, pour garder tout son éclat jusqu’aux premières décennies du XXIème siècle.*” (Vovelle, 1993, pp. 97-98). Veja-se *Les Nuits de Young e L’Élégie dans un Cimetière de Campagne* de Gray.

<sup>1285</sup> Obra traduzida em 1860 para a língua francesa por Gérard de Nerval.

visto “*como um caso de alienação*”<sup>1286</sup> e, a partir do século XIX, passa a ser encarado como “*(...) resultado do contágio feminino e da fraqueza*”<sup>1287</sup>.

Duveyrier hesita quanto ao local mais apropriado para o cometer: “*(...) peut-être dans la chambre, au bord du lit, ou plus simplement à la place même où il se trouvait, sans bouger.*”<sup>1288</sup>. A frieza de Clotilde, que o hostiliza, impede-o de escolher o local: “*(...) comme une porte se trouvait devant lui, la porte du lieu d’aisances, il la poussa; et, sans hâte, il s’assit au milieu du siège. C’était un endroit tranquille, personne ne viendrait l’y déranger.*”<sup>1289</sup>

Assim, a personagem cujo discurso melhor reflecte um ideal romântico, o juiz investido de um poder discricionário, o proprietário do prédio Vabre, tenta o suicídio no local mais desqualificado de toda a casa, o “cabinet d’aisances”<sup>1290</sup>. Repare-se no crescendo irónico: perde pela segunda vez a segunda casa, a cidade de Paris revela-se-lhe hostil, é rachaçado do quarto e só encontra refúgio e tranquilidade “*(...) au milieu du siège*”. O efeito escatológico da escolha do local é amplificado quando Hippolyte, a quem Mme Duveyrier conta uma mentira piedosa, “*(...) en allant essuyer le siège ensangantlé, avait trouvé le revolver, tombé derrière le petit balai.*”<sup>1291</sup> Assim, constata-se que a premonição de M. Duveyrier, que ele situara na escada principal<sup>1292</sup> (local nobre), tem lugar no quarto de banho (local abjecto), onde é encontrado numa posição humilhante (“*accroupi sur le siège*”<sup>1293</sup>). O contraste aviltante e o grotesco da situação aparecem de forma antitética no discurso indirecto livre de Clotilde: “*Dans ce cabinet! Et il se manquait encore! C’était le comble.*”<sup>1294</sup> Tal contraste é ainda amplificado pela inserção das frases-âncora de Duveyrier: “*(...) il souffrait de la poésie morte, de cette petite fleur*

<sup>1286</sup> Cf. Howarth e Leaman, 2001, p. 476.

<sup>1287</sup> Zola, 1999, p. 573. A fraqueza de Duveyrier traduz-se de várias formas: a personagem tenta o suicídio, pois não é capaz de enfrentar o seu fracasso sentimental. Também no modo como se relacionava com Clarisse, Duveyrier se revelara um fraco. Mesmo depois de ela o abandonar, volta a montar-lhe casa e aceita ser tratado de forma humilhante.

<sup>1288</sup> *Idem.*

<sup>1289</sup> Zola, 1999, p. 574.

<sup>1290</sup> A retrete acaba por ser, com frequência, o “*lugar mais recôndito de uma habitação, destinado ao descanso, ao retiro*”, definição obsoleta, mas verdadeira, do *Dicionário Houaiss* (2002, p. 3170). Senão, vejamos: em *O Mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, Belche prepara uma biografia de D. Sebastião “*(...) ora fechado no quarto ou na retrete, seu lugar de mais íntimo recolhimento. Onde os sonhos mais angulares da vida humana passam sem confissão, apenas rasgados de trevas. Sobretudo a sentina antiga que ainda existia no extremo dum corredor, na casa dos Teixeira, era o seu gabinete preferido; como para todos, era um sítio algo mítico que outrora atraía as crianças com as suas amas para que lhes contassem histórias, na obscuridade (...)*” (Bessa-Luís, 1980, p. 63). Na obra de Teolinda Gersão (1996, pp. 184-185), a idêntico compartimento corresponde idêntica localização: “*(...) na Casa da Cabeça do Cavalo, a retrete ficava nesse tempo numa «casinha» à parte, ao fundo da varanda, e constava simplesmente de um banco de tábua, com um buraco no meio.*” Só que, neste caso, a latrina tem ligação directa com o exterior, e permite a Duarte Augusto ouvir parte de uma conversa (de teor escatológico) que não lhe era destinada, o que redundava no despedimento de Maria Badala.

<sup>1291</sup> Zola, 1999, p. 575.

<sup>1292</sup> Perdoe-se-nos a citação repetida: “*(...) il voyait un flot noir salir l’escalier de son immeuble (...)*” (Zola, 1999, p. 502).

<sup>1293</sup> Zola, 1999, p. 574.

<sup>1294</sup> *Idem.*

*bleue qu'il ne pouvait cueillir.*"<sup>1295</sup> Ao sublime romântico opõe-se o escatológico realista<sup>1296</sup>.

O “abbé” Mauduit é uma personagem ambivalente: tem dúvidas de fé, esboça uma tentativa de recriminar Duveyrier pelo suicídio, mas, quando Mme Duveyrier lhe pede que convença Clémence e Hippolyte a casarem-se, uma das mais importantes razões que ele aduz consiste em “(...) *jeter de la déconsidération sur la maison où l'on habite...*”<sup>1297</sup> Uma das características interessantes desta cena é o equívoco por parte dos criados, os quais, numa primeira fase, pensam que o padre os está a recriminar pelos pequenos roubos que cometem e, em seguida, julgam que ele alude às suas brigas; só então compreendem que o eclesiástico pretende que se casem.

É neste momento que se dá a última saída do escritor, a que já fizemos referência, e que marca a condição metanarrativa de *Pot-Bouille*.

Assistimos, então, a uma cena de cloaca em miniatura. Embora ocorra nas escadas de serviço e seja “*pareille à la débâcle d'un égout*”<sup>1298</sup>, Rachel não representa aqui a ‘corporação’ de criadas. Tendo sido despedida, só agora – como sucedera com o marceneiro – delata tudo o que foi encobrindo durante a sua estada em casa de Auguste e de Berthe. A revelação dos detalhes mais sórdidos do adultério é quase simultânea com a reconciliação e, tal como acontecia com a cena de cloaca anterior, os visados ficam impossibilitados de intervir. As normas e os códigos corporativos das criadas foram transgredidos, pois elas fazem exactamente a mesma coisa, mas entre si, no momento em que os locatários procedem às suas abluções, ou seja, quando não as podem ouvir. Além disso, como já vimos, têm um sistema de vigilância incipiente. Quando pressentem que alguém alheio à corporação as poderá ouvir, interrompem-se. Assim,

*“(...) toutes les bonnes étaient sorties sur les paliers de leurs cuisines. Elles se penchaient, elles ne perdaient pas une parole; mais elles-mêmes restaient saisies de la violence de Rachel. Une consternation, peu à peu, les faisait reculer. Ça finissait par dépasser les bornes. Lisa résuma le sentiment de toutes, en disant:*

*- Ah bien! non, on bavarde, mais on ne tombe pas comme ça sur les maîtres.*”<sup>1299</sup>

A disposição de cada criada em seu patamar corresponde à concretização de uma didascália muito precisa, que tem por objectivo situar um membro desta corporação de

---

<sup>1295</sup> Zola, 1999, p. 575.

<sup>1296</sup> Leia-se também a iconoclastia de Baudelaire em “L’idéal”: “*Je laisse à Gavarni, poète des chloroses, / Son troupeau gazouillant de beautés d’hôpital, / Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal*” (Baudelaire, 1964, p. 49).

<sup>1297</sup> Zola, 1999, p. 577.

<sup>1298</sup> Zola, 1999, p. 581.

<sup>1299</sup> Zola, 1999, pp. 582-583.

segunda classe numa das saídas de cada célula, remetendo, assim, subliminarmente, para o edifício virtual (pan-óptico e pan-ótico) erigido na narrativa. Mas há outras semelhanças com dispositivos cénicos. As criadas preenchem a função de coro<sup>1300</sup>, e, embora o repúdio por Rachel seja emitido por Lisa, o seu recuo cénico e proxémico é colectivo: perfilam-se no seu patamar, inclinam-se (“se penchaient”), param (“restaient saisies”), recuam (“les faisait reculer”).

A expressão “dépasser les bornes” e o pronome “on” revelam que Rachel infringe leis de carácter corporativo. Não as acatar corresponde a fazer perigar o edifício social. Mas estas leis também configuram um conflito entre essência e aparência, pois o que Rachel diz não é mais grave do que o que foi dito nas cenas de cloaca. Assim, só há sublevação quando os protestos são ditos publicamente, tornando-se susceptíveis de serem ouvidos por pessoas alheias à corporação. Se forem proferidos em surdina, “*on pouvait nier*”. É por isso que “(...) *le monde filait, on laissait cette fille se soulager seule, car il devenait gênant d’écouter des choses désagréables pour chacun; d’autant plus que, maintenant, elle s’attaquait à toute la maison.*”<sup>1301</sup>

O verbo “se soulager” é passível de uma dupla interpretação: a primeira, que se quadra com o sentido geral do parágrafo, significando “se libérer de ce qui pèse ou oppresse”; a segunda, respondendo à escatologia presente nas cenas de cloaca, na acepção de “satisfaire un besoin naturel”.

É como se cada ‘classe’ (profissional, social, de género) pertencesse a uma corporação (ou a mais, como sucede no caso de Duveyrier), mas todos os habitantes se integrassem numa corporação de ordem superior, o prédio. Atacar o prédio declaradamente, como fizeram Rachel e o carpinteiro, ou subliminarmente, como foi o caso da gaspeadeira e do escritor, corresponde a pôr em causa toda a corporação. E essa corporação é, passe o pleonasma, o corpo social, doente, que Zola se propõe curar. O corpo, assim atacado, protege-se: “*La cour était vide, l’escalier, désert; les portes semblaient murées, pas un rideau des fenêtres ne bougeait; et il ne sortait des appartements clos, qu’un silence plein de dignité.*”<sup>1302</sup> É a dupla médico-padre quem faz a síntese:

*“Sous la voûte, le prêtre s’arrêta, comme brisé de fatigue.*

*- Que de misères! murmura-t-il avec tristesse.*

*Le médecin hocha la tête, en répondant:*

<sup>1300</sup> O que talvez explique que Hippolyte não seja nomeado nesta cena.

<sup>1301</sup> Zola, 1999, p. 583.

<sup>1302</sup> Zola, 1999, pp. 583-584.

- - *C'est la vie.*”<sup>1303</sup>

O “abbé” Mauduit pensa que Deus abandona as mulheres, o médico responsabiliza-as: *“Elles sont mal portantes ou mal élevées.”*<sup>1304</sup> O narrador avaliza esta asserção, pois, quando o médico se lança numa diatribe contra o império, comenta *“(…) il gâta ce point de vue (…)”*<sup>1305</sup>. E, quando o médico *“[revint aux] observations justes de vieux praticien, qui connaissait à fond les dessous de son quartier”*, o seu diagnóstico é validado pelo narrador. Este excerto é capital, pois engloba as responsabilidades dos homens:

*“Il se lâchait sur les femmes, les unes qu’une éducation de poupée corrompait ou abêtissait, les autres dont une névrose héréditaire pervertissait les sentiments et les passions, toutes tombant salement, sottement, sans envie comme sans plaisir; d’ailleurs, il ne se montrait pas plus tendre pour les hommes, des gaillards qui achevaient de gâcher l’existence, derrière l’hypocrisie de leur belle tenue; et, dans son emportement de jacobin, sonnait le glas entêté d’une classe, la décomposition et l’écroulement de la bourgeoisie, dont les états pourris craquaient d’eux-mêmes.”*<sup>1306</sup>

Se o início deste excerto foi sinalizado por uma validação, o seu fim é marcado pela deslegitimação do que vem a seguir, o que, de forma indirecta, implica nova caução do que vinha antes: *“Puis, il perdit pied de nouveau, il parla des barbares, il annonça le bonheur universel.”*<sup>1307</sup>

Este excerto – certificado – sintetiza as teorias que foram explanadas ao longo da narrativa, mas amplia o seu alcance. A educação das mulheres é, evidentemente, uma retoma<sup>1308</sup>, resumida sob a forma de comentário final. A questão da hereditariedade, constituindo uma das ideias-chave do pensamento zoliano, é apenas aflorada, pois ocupa um lugar residual em *Pot-Bouille* (Octave pertence à linhagem dos *Rougon-Macquart*, a histeria de Valérie é, simultaneamente, o fruto da hereditariedade e do meio em que foi educada). Também no que diz respeito aos homens existe um ligeiro efeito de retoma. A “belle tenue” de que o médico fala faz lembrar o epíteto lançado por duas vezes numa das cenas de cloaca: “le bel Octave”<sup>1309</sup>; recorde-se, também, a descrição dos ‘rituais de acasalamento’ que Octave executa perante Berthe: *“Jamais il n’avait tant soigné la*

<sup>1303</sup> Zola, 1999, p. 583.

<sup>1304</sup> Zola, 1999, p. 584.

<sup>1305</sup> *Idem.*

<sup>1306</sup> Zola, 1999, pp. 584-585. Sublinhámos parte do excerto por nossa conveniência.

<sup>1307</sup> Zola, 1999, p. 585.

<sup>1308</sup> Tanto assim que, no segundo capítulo, Mme Josserrand *“[tournait et retournait Berthe] comme une poupée de carton. Celle-ci, molle, sans volonté, s’abandonnait; mais elle avait le coeur très gros, une peur et une honte la serraient à la gorge.”* (Zola, 1999, p. 56).

<sup>1309</sup> Cf. Zola, 1999, p. 431 e Zola, 1999, p. 434. Colette Becker refere-se à questão dos epítetos nesta obra, alargando-a, entre outras componentes, ao que temos vindo a apelidar, neste texto, “frases-âncora”: *“Zola sait trouver le détail qui révèle la psychologie, les moeurs, la vie du personnage. Ce détail, trait physique, geste, mot, devient dès lors une véritable épithète homérique qui accompagne chaque apparition de l’individu.”* (1999, p. 71).

*correction de sa tenue, et il abusait avec elle de la caresse de ses yeux couleur de vieil or, dont il croyait la douceur de velours irrésistible.*”<sup>1310</sup> Na parte final do excerto<sup>1311</sup>, encontramos a prova de que o edifício Vabre emblematiza o edifício social, embora “étais” também possa remeter para o vocabulário náutico, e, nesse caso, estaríamos perante a heterotopia por excelência, a do navio.

O décimo oitavo capítulo abre com a gravidez de Adèle. A menção ao empréstimo de serviçais por ocasião de uma festa num dos andares é um *topos* do prédio em literatura, que também encontramos em *Passage de Milan* e em *La Vie Mode d’Emploi*. Em geral, a gestão dos agasalhos é feita pelo porteiro do prédio. No serão Duveyrier é Hippolyte quem desempenha essa função, o que justificará o facto de ele testemunhar o encontro, no final do serão, entre o casal Mouret e o casal Vabre. Caso houvesse menção a essa hipótese – o que não acontece – o seu estatuto de testemunha permitiria a Hippolyte alimentar os comentários na última cena de cloaca<sup>1312</sup>.

A gravidez de Adèle põe mais uma vez em cena a questão do conflito entre essência e aparência, pois Mme Josserand não só não compreende o que se passa com a criada (o que significa que não a trata como um ser humano, mas como um objecto doméstico, um “torchon”), como utiliza a sua pretensa obesidade “*pour faire croire au quartier qu’elle la nourrissait enfin.*”<sup>1313</sup> O sofrimento de Adèle, que tomará proporções quase épicas durante o trabalho de parto (onde se manifesta o *pathos*, ausente do resto da obra, inclusive das mortes), tem início no espaço que lhe está adstrito, a cozinha: “(...) *deux fois, elle crut mourir devant son fourneau, pendant qu’elle tournait des sauces*”; “[*Le ventre*] *lui semblait bien lourd (...) quand elle devait laver sa cuisine*”. Dado o estatuto pan-ótico do andar da criadagem, Adèle preocupa-se com o ruído<sup>1314</sup> e dissimula todos os vestígios do parto.

O serão Duveyrier será a ocasião ideal para dirimir qualquer dúvida acerca das diversas formas de incoerência de que as personagens de *Pot-Bouille* – à excepção do escritor – padecem. A incoerência atinge as opiniões políticas, o comportamento público e o privado.

M. Duveyrier faz uma profecia assustadora para os restantes, independentemente das opiniões políticas que professam:

---

<sup>1310</sup> Zola, 1999, p. 382. O texto original não estava sublinhado.

<sup>1311</sup> Cf. sublinhado das páginas 584-585.

<sup>1312</sup> “(...) *on jugea la soirée de la veille avec des mines de répugnance profonde.*” (Zola, 1999, p. 620).

<sup>1313</sup> Zola, 1999, p. 590.

<sup>1314</sup> O bebé do sexo feminino “*lâchait des miaulements de petit chat*” e Adèle pensa: “*Il y avait des médecins pour les chiens, mais il n’y en avait pas pour elle.*”

«*Le triomphe de votre liste, c'est le premier ébranlement de l'édifice. Prenez garde qu'il ne vous écrase!*»

*Ces messieurs se taisaient, avec la peur inavouée de s'être laissé emporter jusqu'à compromettre leur sécurité personnelle. Ils voyaient des ouvriers, noirs de poudre et de sang, entrer chez eux, violer leur bonne et boire leur vin.*”<sup>1315</sup>

As palavras apocalípticas do proprietário, que fazem do edifício a metáfora da sociedade de classes, perturbam os habitantes do prédio Vabre e os seus convidados. A mudança social reveste-se, para eles, de um aspecto particularmente ameaçador: é a invasão da esfera de segurança pessoal (proxémica) que se traduz, naturalmente, pela invasão da sua casa e dos seus bens, simbolizados pela criada [que surge não como um ser humano, mas como um bem móvel da casa (de contrário, dir-se-ia “les femmes”)] e pelo vinho. A última frase indicia ainda o medo atávico pelas consequências dos períodos revolucionários.

O serão Duveyrier prova e firma, pela escolha dos convidados (os ‘suspeitos do costume’) e ainda pela admissão do novo casal formado por Mme Hédouin e Octave (o causador da perturbação no prédio), o carácter circular da narrativa. A afronta que o convite feito ao casal Mouret representou para Auguste (“*qui avait disparu dans l'embrasure de la fenêtre où s'était fait son mariage, autrefois*”) tem, como única consequência, “un commencement de migraine” e como único refrigério “[les] vitres glacées” em que apoia a testa<sup>1316</sup>. A descrição física de M. Duveyrier – após o súbito acesso de amor às escalas que Clarisse executava no piano – é semelhante no primeiro<sup>1317</sup> e no segundo serões<sup>1318</sup>.

A sensação de continuidade está patente nos temas de conversa deste serão: no círculo feminino, onde as senhoras falam do pessoal doméstico<sup>1319</sup>, e no círculo masculino, onde os senhores desenvolvem os tópicos da conversa anterior. À hipocrisia do conselheiro, o mais ‘inflamado’ na defesa da moral e bons costumes, opõe-se o conhecimento do mundo de Trublot:

*“(…) la nouvelle maîtresse de Duveyrier, cette fois une femme très bien, un peu mûre, mais romanesque, l'âme élargie par cet idéal dont le conseiller avait besoin pour*

---

<sup>1315</sup> Zola, 1999, p. 603.

<sup>1316</sup> Zola, 1999, p. 606.

<sup>1317</sup> “*Sur sa face rasée, des plaques rouges indiquaient un sang mauvais, toute une âcreté brûlant à fleur de peau*”, o que levava Trublot a comentar “*Il n'aime pas la musique.*” (Zola, 1999, p. 129).

<sup>1318</sup> “*(…) on voyait Duveyrier serrer les dents pour ne pas aboyer d'angoisse, avec sa mâchoire de travers, dont les boutons irrités saignaient.*” (Zola, 1999, p. 616).

<sup>1319</sup> Na página 138, “*Ces dames causaient de leurs domestiques*”.

*épurer l'amour, enfin une personne recommandable qui rendait la paix à son ménage, en l'exploitant et en couchant avec ses amis, sans fracas inutile.*”<sup>1320</sup>

O paralelismo também surge nas escassas notações decorativas (“La lumière vive du lustre et des lampes”, “[les] files de chaises alignées”) e na escolha do tema musical (“La Bénédiction des Poignards”<sup>1321</sup>). Octave focaliza a retoma:

*“Alors, Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue de Choiseul, venaient de se combler. Sa femme se trouvait là, qui lui souriait, et pourtant rien ne semblait s'être passé dans son existence: aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement. Trublot lui montra près de Berthe le nouvel associé, un petit blond très coquet, qui la comblait de cadeaux, disait-on. L'oncle Bachelard, tombé dans la poésie, se révélait sous un jour sentimental à Mme Juzeur, qu'il attendrissait par des confidences intimes au sujet de Fifi et de Gueulin. Théophile, ravagé de doutes, le ventre plié par des quintes de toux, suppliait à l'écart le Dr Juillerat de donner quelque chose à sa femme, pour la faire tenir tranquille. Campardon, les yeux sur la cousine Gasparine, parlait de son diocèse d'Évreux, sautait aux grands travaux de la nouvelle rue du Dix-Décembre, défendait Dieu et l'art, en envoyant promener le monde, car il s'en fichait au fond, il était un artiste! Et il y avait même, derrière une jardinière, le dos d'un monsieur, que toutes les filles à marier contemplaient d'un air de curiosité profonde: c'était le dos de Verdier (...)*”<sup>1322</sup>.

Há vários elementos que reforçam a retoma: o desfile de personagens, associadas ao comportamento ou frase-âncora que as caracteriza. Verdier, cujas aparições são raras, surge, neste episódio e nos dois primeiros serões, visto de costas<sup>1323</sup>. O determinante indefinido “même” surge associado a Verdier, mas também à colação – *“Le thé, ensuite, déroula le même défilé, promena les mêmes tasses et les mêmes sandwiches.”* –, sublinhando a ideia de que há muitas semelhanças (ou até homologia quase completa) entre os dois primeiros serões e o último serão, em que Octave comparece. São ainda de referir brevíssimas notações, como a “bouche arrondie” de Campardon, o qual,

---

<sup>1320</sup> Zola, 1999, pp. 613.

<sup>1321</sup> Cena do quarto acto da ópera “Les Huguenots” de Giacomo Meyerbeer.

<sup>1322</sup> Zola, 1999, pp. 614-615. A extensão do excerto transcrito permite uma melhor visualização dos destinos das personagens que constituem a elite dos habitantes do prédio e das suas visitas mais ilustres.

<sup>1323</sup> “Octave, mis au courant, regarda d'un air d'intérêt le dos du monsieur.” (Zola, 1999, p. 85); “Quand on chercha Verdier, il s'en était allé déjà; et des jeunes filles, pleines d'humeur, n'emportèrent que l'image effacée de son dos.” (Zola, 1999, p. 88); “[Mme Jossierand] cherchait Hortense, elle l'aperçut enfin causant avec un monsieur, dont elle voyait seulement le dos, mais qu'elle reconnut à ses épaules larges. C'était Verdier.” (Zola, 1999, p. 246). Já neste capítulo, “Depuis longtemps, le dos de Verdier avait disparu, lorsque Mme Jossierand emmena Hortense, en la querellant sur ce qu'elle appelait son entêtement romanesque.” (Zola, 1999, pp. 616-617).



desempenhando o papel de Saint-Bris na ária musical, surge assim caricaturizado, quer no quinto<sup>1324</sup>, quer no décimo oitavo capítulos<sup>1325</sup>.

A despedida do serão reencena o comportamento-âncora de Trublot – “*qui avait volé du sucre pour le monter à Adèle et [qui] allait enfileur le couloir de la cuisine (...)*” – e constitui uma reescrita da cena pressagial do oitavo capítulo, quando Auguste, Octave e Berthe se encontram após o casamento.

“(…) *Il y eut quelques secondes d’embarras. L’antichambre n’était pas grande, Berthe et Mme Mouret se trouvèrent serrées l’une contre l’autre, pendant qu’ Hippolyte bouleversait le vestiaire. Elles se sourirent. Puis, quand la porte fut ouverte, les deux hommes, Octave et Auguste, remis face à face, s’écartèrent, se firent des politesses. Enfin, Berthe consentit à partir la première, après un échange de petits saluts.*”<sup>1326</sup>

O vestiário desempenha, no derradeiro serão da obra, o papel de espaço “sociopète” que, no capítulo oito, era desempenhado pelas escadas. Também neste encontro há contacto físico com violação da distância pessoal (“se trouvèrent serrées l’une contre l’autre”) e contacto visual (“Elles se sourirent”). As indicações proxémicas significam, à luz da teoria defendida por Hall em *La Dimension Cachée* – mas, também, à luz da narrativa –, que as duas mulheres indicam uma à outra que não há razão para temores. Esta intimidade física traduz ainda a promiscuidade que advém do facto de terem partilhado o mesmo homem (numa cena análoga à do acolhimento de Berthe por Marie Pichon).

Auguste e Octave cumprem os códigos de civilidade (“remis face à face, s’écartèrent, se firent des politesses.”). Neste excerto, é Auguste o marido enganado que, apesar das ameaças proferidas durante o serão, se submete às regras da arte de bem viver em todo o prédio. Para espoletar a função mnemónica relativamente ao oitavo capítulo, onde era o irmão de Auguste o marido enganado, a cena finaliza com Valérie “*qui partait à son tour avec Théophile, regarda de nouveau Octave de son air affectueux d’amie désintéressée. Lui et elle auraient seuls pu tout se dire.*”<sup>1327</sup>

O carácter circular desta cena é reforçado pela visão/focalização e pelo comportamento de Octave, sendo ainda propiciado pelo carácter pan-óptico das escadas: “*Octave s’était arrêté net. Il venait d’apercevoir, à l’entresol, l’associé qui s’en allait, le blond très soigné, auquel Saturnin, descendu de chez Marie, serrait les mains (...), en*

---

<sup>1324</sup> Zola, 1999, p. 143.

<sup>1325</sup> Zola, 1999, p. 615.

<sup>1326</sup> Zola, 1999, p. 617.

<sup>1327</sup> *Idem.*

*bégayant le mot: “Ami...ami... ami...”*<sup>1328</sup> Octave encontra-se em posição de dupla vantagem: o primeiro andar constitui um ponto mais elevado, o que favorece a observação. Trublot elucidara-o acerca das relações entre o novo caixeiro e a patroa. O comportamento de Saturnin para com o novo caixeiro é uma repetição do comportamento que manifestara para com Octave. A uma primeira reacção de ciúme sucede uma atitude de relativização: *“Un singulier mouvement de jalousie le tortura d’abord. Puis, il eut un sourire. C’était le passé, et il revit ses amours, toute sa campagne de Paris: les complaisances de Marie Pichon (...), sa liaison imbécile avec Berthe (...). Maintenant, il avait fait son affaire, Paris était conquis (...)”*<sup>1329</sup>. Entremeando as reacções físicas e o fluxo de pensamento da personagem, o narrador procede à síntese das intenções, façanhas, fracassos e resultados de Octave. À semelhança do final de *Le Père Goriot*, *“Paris était conquis”*.

*“La maison, une fois de plus, avait son grand air de dignité bourgeoise (...) l’escalier désert s’endormait dans une chaleur lourde, avec ses portes chastes, fermées sur des alcôves honnêtes. Une heure sonnait, lorsque M. Gourd, que Mme Gourd attendait douillettement au lit, éteignit le gaz. Alors, la maison tomba à la solennité des ténèbres, comme anéantie dans la décence de son sommeil. Rien ne restait, la vie reprenait son niveau d’indifférence et de bêtise.”*<sup>1330</sup>

A última descrição do prédio, retomando os tópicos dos vários anticlímaxes,<sup>1331</sup> encerra um juízo de valor explícito: “indifférence”, “bêtise”. A retoma auto-assinala-se com “une fois de plus”.

Assim, tal como pequenas notações diegéticas iam sugerindo ao longo da obra (as portas fechavam-se e negavam os acontecimentos e revelações, a solenidade instalava-se), este serão vem confirmar e consolidar a repristinação, uma das estruturas narrativas mais importantes em *Pot-Bouille*. Com efeito, embora a cada evento corresponda uma *complicatio* e uma *resolutio*, verifica-se sempre um restabelecimento de uma ordem anterior. Mas este excerto apenas elucidava os leitores acerca dos destinos dos locatários do prédio, dos proprietários e respectivos convidados. M. e Mme Gourd deitam-se e, quando o gás é desligado, impede-se qualquer possibilidade de descrição ulterior da parte nobre do prédio. Resta, contudo, a cena final de cloaca.

A última descrição, sendo a mais longa, tem um carácter mais marcadamente simbólico do que as restantes:

---

<sup>1328</sup> Zola, 1999, pp. 617-618.

<sup>1329</sup> Zola, 1999, p. 618.

<sup>1330</sup> Zola, 1999, pp. 618-619.

<sup>1331</sup> Cf., em particular, Zola, 1999, p. 29 (como assinalámos no início do capítulo II).

“(…) les bonnes, du haut en bas, parurent aux fenêtres, se disculpèrent violemment. La bonde était levée, un flot de mots abominables dégorgeait du cloaque. Dans les temps de dégel, les murs y ruisselaient d’humidité, une pestilence montait de la petite cour obscure, toutes les décompositions cachées des étages semblaient fondre et s’exhaler par cet égout de la maison.”<sup>1332</sup>

As portas e paredes absorveram a atmosfera moral em que vivem os habitantes do prédio, que não transparece para o exterior – a fachada, como vimos, mantém uma aparência respeitável –, mas desagua no saguão. Todos os pontos descritivos comuns às cenas de saguão surgem aqui. A disposição cénica das criadas é semelhante à da cena anterior. A vigilância mantém-se: “*Mais il y eut une panique. Une porte s’ouvrit, et les bonnes replongeaient déjà dans leurs cuisines, lorsque Lisa annonça que c’était la petite Angèle: pas de danger avec l’enfant, elle comprenait.*”<sup>1333</sup> Há uma alusão à higiene exterior, que não equivale à limpeza moral: “*Quand ils se sont crachés à la figure, ils se débarbouillent avec, pour faire croire qu’ils sont propres*”<sup>1334</sup>. O espírito corporativo e o sistema de castas (o tratamento por “mademoiselle” entre oficiais do mesmo ofício<sup>1335</sup>) reaparecem: “(…) *on se tenait trop entre soi pour faire arriver des ennuis [à Adèle]*”<sup>1336</sup>. Há uma consciência de que ao (seu) espírito corporativo interessa a manutenção do *statu quo* social: “- *Faut bien qu’ils s’entendent, dit Lisa. Autrement, ce ne serait pas long, notre tour viendrait.*”<sup>1337</sup> A alusão ao serão da véspera é extremamente sucinta: “(…) *on jugea la soirée de la veille avec des mines de répugnance profonde.*”<sup>1338</sup> A conclusão é idêntica à de Octave – “- *Les voilà donc tous recollés ensemble (…)*”<sup>1339</sup>, abrangendo os dois anos do tempo da diegese: “*Il y eut un grand déballage du linge sale des deux années.*”<sup>1340</sup>

Todavia, a ideia de que este prédio corrompe todos quantos nele habitam, enunciada por Lisa – “(…) *on y devient malhonnête malgré soi*”<sup>1341</sup> –, é negada pela “réponse philosophique” de Julie: “*Mon Dieu! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d’aujourd’hui, qui a fait l’une a fait l’autre. C’est cochon et compagnie.*”<sup>1342</sup> Assim, aos efeitos pan-ópticos desta narrativa junta-se agora

---

<sup>1332</sup> Zola, 1999, p. 619.

<sup>1333</sup> Zola, 1999, pp. 620-621.

<sup>1334</sup> Zola, 1999, p. 620.

<sup>1335</sup> Zola, 1999, pp. 621-622.

<sup>1336</sup> Zola, 1999, p. 620.

<sup>1337</sup> *Idem.*

<sup>1338</sup> *Idem.*

<sup>1339</sup> *Idem.*

<sup>1340</sup> Zola, 1999, p. 621.

<sup>1341</sup> *Idem.*

<sup>1342</sup> Zola, 1999, p. 622.

um efeito reduplicador, obtido graças à menção de que o prédio é, apenas, um *'ultimus inter pares'*.

## IV

### *Passage de Milan*

O espaço em que *Passage de Milan* se desenrola corresponde a uma virtualidade narrativa que parece fascinar Michel Butor, que a descreve em *Répertoire II* como arte poética e arte combinatória, aplicadas ao espaço textual específico que é o prédio: [1<sup>1343</sup>] “[La] simple juxtaposition des lieux statiques pouvait constituer des passionnants «motifs». Le musicien projette sa composition dans l’espace de son papier réglé, l’horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon.”<sup>1344</sup>

A música surge, pois, como método de composição, cujas regras se podem transmutar para a literatura. Mas Butor insere a música de outras formas em *Passage de Milan*: como “bruitage”<sup>1345</sup> e como pano sonoro que enquadra a dança e os movimentos de aproximação e de recuo entre os jovens, na festa de Angèle; e, por último, num momento crucial para a análise da obra, como elemento de um episódio ‘interseccionista’, polifónico e contrapontístico, que apresenta semelhanças construtivas com os flaubertianos “Comices Agricoles” e com a cena de sedução de Auguste Vabre em *Pot-Bouille*. Assim, quando Bénédicte Janin e Gustave Arlet são ‘interceptados’ na escada por Gilbert, que os leva a casa dos de Vere, Martin, o pintor, começa a explicar-lhes a sua obra. Mas Bénédicte – a personagem que nos transmite as suas impressões – preocupa-se com Angèle e a sua atenção divide-se entre o que o pintor lhe diz e a música que lhe chega do andar de baixo<sup>1346</sup>. A complexidade deste episódio radica no facto de se entrecruzar o que se diz e se vê no quinto andar com o que se ouve do quarto andar. O ponto de partida do trabalho

<sup>1343</sup> Neste capítulo, por facilidade de remissão, optámos por numerar três excertos butorianos.

<sup>1344</sup> “L’Espace du Roman” (Butor, 1964a, p. 48, sublinhado da nossa responsabilidade). Agradecemos à Sra. Professora Doutora Maria Eduarda Bicudo Keating o facto de nos ter sugerido (e cedido) parte da bibliografia que citamos neste capítulo.

<sup>1345</sup> A par do som do sino – que escanda a passagem das horas –, do ruído das carruagens do metro e do mecanismo do elevador. Uma das personagens que surge em casa dos de Vere, Pierre Grivieux, é, justamente, um “bruiteur”: “(...) payé pour griffonner des sons évocateurs. Exemple: la radio: explorateurs perdus au milieu des serpents: quelques whaa whaa pour les trombones, une cuillerée de sonnettes, un tamtam lointain pour lier tout ça, la sauce est cuite.” (Butor, 1954, p. 109). Não parece, igualmente, por acaso que o episódio a ilustrar sonoramente tenha a ver com o deserto. Além disso, quando Martin de Vere começa a explicar a sua obra – explicação que fornece várias pistas interpretativas para *Passage de Milan* –, o pano de fundo sonoro é assim descrito: “On écoute. Le ton clair de sa voix se détache sur le brouhaha qui sue des lames et des plinthes.” (Butor, 1954, p. 110).

<sup>1346</sup> “Je diagnostique une rumba” (Butor, 1954, p. 111); “Valse, se dit la grande Bénédicte, valse ou boston, non, valse, on ne danse plus le boston que dans les cours de danse” (Butor, 1954, p. 114); “Tango.” (Butor, 1954, p. 116).

do pintor também está relacionado com a música<sup>1347</sup> e, embora ele sobreponha a parte visual à parte musical, a sua explanação, que retomaremos, conclui-se com uma metáfora musical (“immense contrepoint”<sup>1348</sup>). Assim, o trabalho de Martin constitui uma “mise en abyme” da obra, a sua explicação porventura mais complexa. Constatamos, por conseguinte, que Michel Butor não elege, como arte análoga, apenas a música, mas também a pintura. Este episódio constitui uma das chaves de leitura de *Passage de Milan* e, também, de *La Vie Mode d’Emploi*. Mas a esta questão voltaremos adiante.

Outro aspecto relacionado com a música, e que parece substituir, em *Passage de Milan*, os pianos colectivos de *Pot-Bouille*<sup>1349</sup>, são as campainhas:

*“Grésillement métallique. Ainsi perpétuellement ce soir dans les cuisines superposées sonnent les timbres, et leurs notes se suivent comme s’ils faisaient partie d’un même instrument, mais nul de la maison ne peut entendre l’air dans son entier.”*<sup>1350</sup>

A horizontalidade (as cozinhas vistas como “lieux statiques”) e a verticalidade (sobreposição das cozinhas, mais notória graças aos sons das campainhas) ficam bem marcadas neste excerto. O adjectivo verbal “superposées”, denotando a verticalidade, vem reforçar uma analepse anterior, que tinha por objectivo descrever a pintura decorativa que Charlotte fez na cozinha Ralon e que desempenha uma função indicial: “(...) *presque un mauvais présage, n’est-ce pas?*”<sup>1351</sup>; “*La lune, ce soir-là, frappait les carreaux de tout son éclat, sans persiennes comme ceux des quatre autres cuisines de la maison, empilées sur celle-ci.*”<sup>1352</sup>

Embora em cada célula se ouça apenas a própria campainha, o som de todas, no seu conjunto, forma uma melodia para um instrumento. O facto de cada habitante não se aperceber da melodia das campainhas não significa que o narrador não no-la apresente. Pelo contrário: como tentaremos demonstrar no decurso desta exposição, narrador e narratário aliar-se-ão na descoberta das múltiplas dimensões escondidas do prédio, até que, no *explicit*, o narrador apostrofará o próprio edifício.

A música surge ainda, inesperada, dos trabalhos domésticos (veja-se, adiante, o ritmo que Mme Phyllis imprime ao... esfregão!). Na cozinha Ralon, ela constitui uma “métaphore filée” da rivalidade amorosa:

---

<sup>1347</sup> “Pierre m’avait emmené à une conférence où l’on parlait de construction, de logique, et un jeune musicien donnait des exemples sur le piano (...)” (Butor, 1954, p. 112).

<sup>1348</sup> *Idem.*

<sup>1349</sup> “Au milieu du *silence tiède*, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d’autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d’autres airs qui sortaient, *lointains* et *religieux*, du recueillement des portes.” (Zola, 1999, p. 19); “[Et], dans le *silence tiède* de l’escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valse, une *musique lointaine* et comme *religieuse*.” (Zola, 1999, p. 551). Os destacados desta nota são da nossa responsabilidade).

<sup>1350</sup> Butor, 1954, p. 86.

<sup>1351</sup> Butor, 1954, p. 20.

<sup>1352</sup> *Idem.*

“Louanges et regrets accompagnaient les travaux ménagers, sur deux registres différents se répondant comme les deux claviers d’un orgue. Elles avaient souffert en même temps des fugues [de monsieur Ralon] (...) et quand Virginie, dans le récitatif de l’épouse, se laissait aller à lancer le regard perdu vers la vitre (...), Charlotte, faisant transparaître à la perfection le chant d’une amante sous la basse précise et discrète de la domestique d’ancien style, sous couleur de compatir et de calmer la plainte prête à naître, s’arrangeait pour que, la lamentation commencée, on en prolongeât les délices.”<sup>1353</sup>

Mas voltemos à teorização butoriana. Em “Philosophie de l’Ameublement”, o ensaísta desdobra-se na sua dupla condição de escritor e de leitor. Como romancista, Butor enuncia o seu programa: [2] “*Nous présenterons donc un espace «habité»; nous décrirons des ameublements, nous nous servirons d’ameublements, mais aussi nous produirons à l’intérieur même de l’oeuvre, et dans son rapport avec l’extérieur, un phénomène d’ameublement, d’habitation.*”<sup>1354</sup>

Assim sendo, Butor ancora o trabalho descritivo na sua experiência pessoal (“nous nous servons”, “rapport avec l’extérieur”), mas essa ancoragem constitui o ponto de partida para uma elaboração a outro nível, que passa para o plano da experiência de leitura. Transpor a descrição e chegar a um fenómeno de habitação implica uma radical alteração de perspectiva: das funções informativa, de ambiência, de verosimilhança e estética passamos para o nível fenomenológico da experiência de habitar. Ler, de forma ‘fusional’, um livro onde alguém habita implica uma experiência de habitação que não passa pela percepção sensorial, mas que povoa, de modo igualmente forte, o imaginário. Esse tipo de percepção imaginária de uma experiência de leitura pode ser aquilatada pelo fascínio que adquiriu no imaginário colectivo a cabana ou o abrigo primordial<sup>1355</sup>.

---

<sup>1353</sup> Butor, 1954, p. 22.

<sup>1354</sup> Butor, 1964, p. 58, nosso sublinhado.

<sup>1355</sup> Com efeito, o *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe – para além de constituir um filão explorado, com maior ou menor felicidade, em muitas obras posteriores, por exemplo *O Robinson Suíço* ou *Vendredi ou La Vie Sauvage* de Michel Tournier – constituiu, para muitas gerações de leitores, uma experiência particular de habitação, em que o homem civilizado, dotado dos conhecimentos científicos da sua época, mas destituído de boa parte dos utensílios e ferramentas que acompanhavam esse conhecimento, tem de lutar contra uma natureza adversa e construir, ele próprio, um abrigo. O mesmo sucede – mas com o auxílio de um adjuvante oculto, o capitão Nemo – com os náufragos de *A Ilha Misteriosa*. Em *L’Espace des Lumières*, Anthony Vidler lembra: “Lorsque, en 1762, Rousseau cherche l’ouvrage qui pourra donner au jeune Emile une idée de «l’état solitaire» de l’homme dans la nature et devenir la «pierre de touche» de tous les autres, il choisit le *Robinson Crusoé* de Defoe. (...) Le récit de Defoe peut (...) être lu comme une leçon de choses où seraient décrits tous les besoins de l’homme seul vivant libre à l’état sauvage. Rousseau conseille à Emile de se faire l’émule du marin en passant à la pratique: *cette expérience livresque doit servir à l’édification de sa propre vie.*” (sublinhado por nós).

O fascínio das crianças pelo abrigo está patente em *A Escola do Paraíso*, onde Gabriel brinca sob a mesa de pau-santo do átrio do hotel onde o pai trabalha: “Aquele mesa fora umas vezes templo, castelo, ou caverna; outras, garagem, block-house, barraca ou barquinha de balão. Negra, dura e espelhenta, era-lhe preciso transfigurá-la à força de guindastes de imaginação (...)” (Miguéis, 1995, p. 394). Consulte-se também *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (Durand, 1980, pp. 166-167).

De uma *ars poetica*, Butor passa para uma *ars legendi*. Ao “Nous” do escritor corresponde agora um “je” do leitor, sem dúvida porque a leitura é uma experiência pessoal, individual e, até certo ponto, intransmissível – embora possa ser, em determinadas circunstâncias, partilhada<sup>1356</sup>.

[3] “*Je vais me promener ainsi de lieu en lieu, guidé par les phrases de l’auteur, faire surgir devant moi décors, meubles, visages, tourner autour, proche ou lointain, dans un espace second encombré ou vide, amorphe ou réglé, orienté, polarisé ou neutre.*

*Non seulement je suivrai les pérégrinations de mes personnages passant avec eux par un corridor pour aller de la salle à manger à la cuisine, mais moi-même je décrirai un trajet propre à l’intérieur de ces décors; le livre lui-même superpose donc à tout ce qu’il nous peint, à toutes ces habitations qu’il suscite, un phénomène d’habitation; car je me promène en fait dans un livre comme je me promènerais dans une maison. Certains ont des entrées grandioses, certains ont des suites de parties éclairées, des parties obscures, des corridors étroits qu’il me faut parcourir pour déboucher soudain sur un grand espace.*”<sup>1357</sup>

Esta citação é capital, no sentido em que aponta para o facto de que “*l’espace que [le livre] va déployer devant notre esprit*”<sup>1358</sup> (ou seja, aquilo que temos vindo a apelidar “mind’s eye”, à falta de inspiração para um termo mais adequado) é um espaço segundo. Além disso, atribui o estatuto de cicerone às personagens que se movem e, finalmente, “the last but not the least”, transforma o livro numa casa que habitamos quando o lemos<sup>1359</sup>. À nossa afirmação, segundo a qual a casa da personagem representa, geralmente, a sua psique<sup>1360</sup>, juntam-se agora duas novas dimensões metafóricas, de acordo com as quais todo o livro é uma casa para a psique do seu leitor e todos os livros onde se produz um fenómeno de habitação (expressão reiterada por Butor, cf. [2] e [3]) constituem deambulatórios mentais<sup>1361</sup>.

<sup>1356</sup> A leitura em voz alta e a declamação implicam mais do que um ouvinte, mas o que cada ouvinte extrai da audição é, necessariamente, diferente. A crítica literária visa a partilha de uma leitura possível, pode indicar pistas e chaves, mas não impede o leitor de seguir o seu próprio caminho.

<sup>1357</sup> Butor, 1964, pp. 58-59, sublinhado nosso.

<sup>1358</sup> Cf. Butor, 1964, p. 43.

<sup>1359</sup> Em *Espèces d’Espaces*, Percec faz a seguinte afirmação: “*J’écris: j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours.*” (1974, p. 19).

<sup>1360</sup> Corroborada por François Vigouroux (1999, p. 135). Leia-se, também, a reflexão do Imperador Hadrien: “*Déjà, certaines parties de ma vie ressemblent aux salles dégarnies d’un palais trop vaste, qu’un propriétaire appauvri renonce à occuper tout entier.*” (Yourcenar, 1974, p. 13).

<sup>1361</sup> Leia-se, mais uma vez, Vigouroux (1999, p. 127): “*[Les] livres sont eux aussi des demeures. Nous les investissons, un peu à la manière dont le bernard-l’ermite investit une coquille étrangère. Nous avons besoin d’eux pour nous protéger et grandir. Puis nous les quittons pour en trouver d’autres, plus vastes ou plus subtils, plus faciles ou plus difficiles, mais qui correspondent mieux à ce qu’il nous faut être. Ils se font refuges, aventures ou bouleversements. Ce sont des maisons symboliques, en lesquelles nous vivons quelque temps pour prendre des forces.*”



Em *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, Butor afirma: “*Dans mes romans, je décrivais des lieux clos – un immeuble, une ville, un compartiment de chemin de fer. (...) mes premiers romans reposent également sur une déambulation: on se trouve à l’intérieur d’espaces fermés, mais on se déplace sans arrêt.*”<sup>1362</sup>

No *incipit* de *Passage de Milan*, a narrativa (maioritariamente em “huis clos”<sup>1363</sup>) aponta, paradoxalmente, para um espaço aberto, observado “*(...) par ce personnage [Jean Ralon] penché sur sa barre*”<sup>1364</sup>. Note-se o determinante demonstrativo, que parece inserir o leitor na narrativa. O espaço sobre o qual esta janela abre é Paris, mas é também um espaço fechado, que apresenta algumas similitudes com o abrigo que Robinson Crusoe constrói logo após o naufrágio, com as edificações que complementam a “Granit House” dos naufragos do ar de *A Ilha Misteriosa* e, ainda, com a reutilização de materiais e com a carência de utensílios inicial das narrativas de Defoe e de Verne<sup>1365</sup>: tem uma paliçada (moderna, visto que “*couverte d’affiches*”<sup>1366</sup>), destroços (entre os quais muitas tábuas), materiais “*(...) plus jamais utilisables, penserait-on, polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière*”<sup>1367</sup>. Estes destroços cumprem a sua função de esconderijo: “*(...) on y vivait, on y mangeait, on y allumait de petits feux honteux, désordonnés, on s’y grisait de la tristesse de la braise, brûlant ce qu’on pouvait casser sans trop d’outils (...)*”<sup>1368</sup>. Mas, a um observador atento, “*(...) l’assemblage sordide était perpétuellement la proie de minces remous*”<sup>1369</sup>. Curiosamente, Jean observa o baldio – “*(...) au moment des pages brunissantes (...)*”<sup>1370</sup> –, o que significa que a observação é uma paragem tornada obrigatória pelo declínio da luz. Assim, o romance inicia-se sob o signo da leitura e a descrição do baldio constitui, para a personagem, um *intermezzo* que opera a passagem da leitura com luz natural para a leitura com luz artificial.

Em *Passage de Milan*, ao contrário do que acontecia em *Pot-Bouille*, não há um turista ou um cicerone especializado. No fragmento que se segue ao *incipit* da obra de

---

<sup>1362</sup> 1996, p. 107.

<sup>1363</sup> Expressão utilizada por uma das personagens em Butor, 1954, p. 253, a que nos voltaremos a referir.

Anne-Claire Gignoux, no seu artigo “L’essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor” (2000, p. 129), considera que “[c]omme le monde bourgeois vit en cercle fermé, en autarcie, des soirées sont l’occasion de réunir les habitants de l’immeuble tout en cherchant des époux pour les jeunes filles. Ainsi, l’intrigue ne quitte pas les immeubles, et respecte une certaine unité de lieu, surtout chez Michel Butor.” Embora, no que a uma certa endogamia diz respeito, concordemos com estas afirmações, discordamos delas no sentido em que pensamos que o exterior se vem inscrever no interior do prédio por diversas vias, nomeadamente pela onírica – tese cuja pertinência esperamos demonstrar ao longo deste capítulo.

<sup>1364</sup> Butor, 1954, p. 7.

<sup>1365</sup> Para uma dilucidação da importância que Butor concede a este autor, ver “Le point suprême et l’âge d’or. A travers quelques oeuvres de Jules Verne” (Butor, 1960, pp. 130-162). Repare-se na ênfase colocada na questão dos criptogramas (Butor, 1960, pp. 133-137). Acerca da casa na obra de Jules Verne, consulte-se *L’Âme des Maisons* (Vigouroux, 1999, pp. 75-76).

<sup>1366</sup> Butor, 1954, p. 7.

<sup>1367</sup> *Idem*.

<sup>1368</sup> Butor, 1954, p. 8, nosso sublinhado.

<sup>1369</sup> *Idem*.

<sup>1370</sup> Butor, 1954, p. 7.

Butor, é o narrador que toma a cargo a descoberta gradual do prédio e dos seus habitantes e quem no-lo desvenda, dizendo imperativamente “*Montons.*”<sup>1371</sup> Esta forma verbal surge como uma “figura de convite”<sup>1372</sup> literária, à semelhança das que encontramos nos solares portugueses e brasileiros do século XVIII, em que o convite também é simbólico (figura humana esculpida ou representada em azulejos).

Ao convite inicial corresponderá uma saudação final:

*“Apparais enfin dans ton extérieur, grande pile de vieilles et de sommeils, te voilà rendu à ta destination diurne, élément d’une rue qu’on ne regarde pas.*

*Tout immeuble est un entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles qu’on emménage ou qu’on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d’attache, avec leurs parents et leurs possessions, et ceux qui ne reviendront plus.*

*Comme toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l’inventaire n’est jamais dressé.*”<sup>1373</sup>

Ao longo do ciclo nocturno que a obra representa, apenas o interior do prédio será desvendado<sup>1374</sup>. No final, o narrador interpela o prédio, entidade passível de compreensão e detentora de um passado e de um futuro (ou de um destino). O passado é simbolizado por Elisabeth Mercadier, a velha criada que convive com os fantasmas dos antigos habitantes do prédio, os Mourivet (cujo apelido lembra, vagamente, o de Octave Mouret). Mas o prédio é também um elemento inerte, um contentor e um entreposto de seres humanos que nele têm um porto de abrigo (a referência ao sono e à vigília), onde vivem, permanecem (“lieu d’attache”), se movem (“trafic”), se relacionam (“leurs parents”), onde têm os seus haveres (“leurs possessions”) e onde (alguns) morrem. O prédio é, pois, uma admirável *imago mundi* que representa o mundo na sua materialidade. Mas a comparação com a mente faz dele, também, uma *imago animae*. E da alma, dos seus conflitos e imagens, só é possível traçar uma cartografia imaginária<sup>1375</sup>. É por isso que, se as descrições desta obra de Michel Butor remetem frequentemente para uma análise imbuída de cientificidade e para os fenómenos concretos (os objectos, as trajectórias das personagens, os seus encontros e desencontros, os seus discursos), os sonhos, o trabalho artístico (as traduções

<sup>1371</sup> Butor, 1954, p. 11. Relembre-se que, no I capítulo de *La Fille aux Yeux d’Or*, Balzac escrevia “*Montez (...) descendez (...) restez (...) pénétrez*” (1976, p. 253). O quarto capítulo de *A Escola do Paraíso* de José Rodrigues Miguéis iniciava-se da seguinte maneira: “*Mas deixemos tudo isso e desçamos agora à rua, sim? A entrada do prédio é estreita (...) Sim, paremos.*

*Aquí, em dois quatinhos, um deles interior, e a cozinha, habita a mais doce e amorável das criaturas.*” (Miguéis, 1995, p. 24).

<sup>1372</sup> Também apelidadas “figuras de receber”, “figuras de respeito”, “figuras de cortesia”, “cavaleiros de escada acima”, “mordomos” ou “porteiros”.

<sup>1373</sup> Butor, 1954, p. 281.

<sup>1374</sup> Embora, como vimos, no primeiro capítulo ainda houvesse uma luz que declinava através do “*carreau noir*” (Butor, 1954, p. 8); “*Encore un peu de soir vert dans le carreau*” (Butor, 1954, p. 23) e “*Carrés d’indigo perdant leur profondeur sous les reflets.*” (Butor, 1954, p. 26).

<sup>1375</sup> O narrador de “Vila d’Arcos” desvaloriza o desconforto das casas antigas, contrapondo-lhe o facto de serem “*(...) o projecto da nossa alma.*” (Andresen, 1995, pp. 115-116).

de Jean Ralon e o quadro de Martin de Vere) e o discurso indirecto livre funcionam como uma charada que o leitor poderá – ou não – decifrar. O inventário da alma humana é uma tarefa paradoxal.

Em *Passage de Milan* há vários “nous” que parecem aliar “le romancier” ao seu leitor (“vous”)<sup>1376</sup>: ao primeiro, já nos referimos. O segundo está patente no seguinte excerto: “(...) examinons ces onze personnages (...)”<sup>1377</sup>. Observemos ainda as restantes transcrições: “*Mettez-vous à la porte, vous aurez la fenêtre ouverte devant vous, avec ses rideaux qui l’encadrent, et, tranchant sur les reflets des vitres, les cheveux noirs de Félix (...)*”<sup>1378</sup>; “[...] *et, pour finir, à portée de nos mains, la nuque de Viola [...] et le buisson de Martine [...]*”<sup>1379</sup>; “[...] *croyez bien que [Henri] est observé, il fait tant d’erreurs grossières [...]*”<sup>1380</sup>. Como resulta evidente das duas últimas citações, os observadores estão num ponto sobreelevado em relação aos comensais. Registem-se, por fim, os seguintes extractos: “(...) *les esprits attentifs auront déjà remarqué que le changement des conditions va amener une complication remarquable.*”<sup>1381</sup>; “*Disons-le tout de suite: les étrangers se perdent [dans la cérémonie du repas de la famille Mogne]*”<sup>1382</sup>. Assinaladas estas excepções, o desvendamento dos espaços processa-se à medida dos pensamentos e dos movimentos das personagens. Estas mudanças são assinaladas tipograficamente com uma linha em branco, processo que só no último capítulo é abandonado.

Em certas passagens de andar para andar existe uma conexão entre o que diferentes personagens fazem, a qual acentua e torna mais vincadas as “relations verticales” a que Butor aludia em [1]:

“*[M. Mogne] va jusqu’à sa chambre, s’assied sur le lit, dénoue les cordons de ses chaussures.*”<sup>1383</sup> [linha em branco]. “*Ainsi venait de faire Alexis, quelques mètres au-dessus de lui, séparé par les planches, les poutres, les lattes, et le plâtre qui ferme le plafond de sa chambre obscure, et qu’il contemple étendu sur son lit deux fois moins large (...)*”<sup>1384</sup>.

Frédéric Mogne e Alexis voltam cansados do trabalho, implicando o acto de se descalçarem a vontade de despir a ‘armadura’ com que enfrentam o mundo exterior<sup>1385</sup>.

<sup>1376</sup> Em “Roman Mode d’Emploi” (Cf. Calle-Gruber, 1991, pp. 285-296), Brian T. Fitch analisa este processo narrativo em *La Modification*.

<sup>1377</sup> Butor, 1954, p. 53.

<sup>1378</sup> *Idem*.

<sup>1379</sup> Butor, 1954, p. 55.

<sup>1380</sup> Butor, 1954, pp. 64-65.

<sup>1381</sup> Butor, 1954, pp. 63-64.

<sup>1382</sup> Butor, 1954, p. 64.

<sup>1383</sup> Butor, 1954, p. 13.

<sup>1384</sup> *Idem*.

<sup>1385</sup> Também Martin de Vere enverga “(...) *sa carapace de poil de chameau (...)*” quando sai de casa (Butor, 1954, p. 124).

“[Frédéric Mogne] a gardé une certaine virulence dont il se sert comme bouclier, et qui contraste avec les traits usés de son visage, et ses cheveux déjà clairsemés, déjà gris. Chez lui, il abandonne ce rôle comme un vêtement trop raide, et c’est un homme traînant dès le seuil d’en bas, un vieillard déjà routinier qui regarde automatiquement dans la loge des concierges s’il y a du courrier pour lui (...)”<sup>1386</sup>.

Além da constatação de que a casa é um espaço onde a função de revelação ocorre, talvez, com mais facilidade do que em qualquer outro local, há que sublinhar o paralelismo entre esta descrição e o comentário de Butor inserto em “Philosophie de l’ameublement”: “Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n’est jamais un individu, un corps seulement, c’est un corps vêtu, armé, muni (...)”<sup>1387</sup> O “bouclier” de Frédéric converte-o num avatar moderno do guerreiro, no homem que se aventura no exterior para proteger a família e a prover de alimentos e de tudo o mais, mas é, igualmente, a sua protecção psicológica face aos olhares dos outros, de que não carece quando entra em casa. É interessante que seja Félix quem o observa e desvenda: “Félix, les mains croisées cachant les pages de son livre, assiste à cet envoûtement [de son père]. Tel le fer doux que la proximité de l’aimant rend aimant, l’enchanté, cet homme terne, ce père qu’on évite, tout d’un coup devient fascinant.”<sup>1388</sup> Assim, o par de meias que Frédéric Mogne calça pode simbolizar as duas metades da sua vida<sup>1389</sup>: a profissional e a pessoal. As pantufas constituem o sinal de que a parte nocturna da vida de Frédéric se vai iniciar, um ciclo de doze horas em que ele não tem de provar nada a ninguém (veja-se a fraca convicção com que insiste com Félix para que este faça os deveres de casa), resumindo as suas preocupações com a reforma, uma nova etapa da sua vida que ele teme. Além disso, “(...) la pantoufle masculine a le rôle subalterne de symboliser l’esprit bourgeois (...)”<sup>1390</sup>. Nesse sentido, embora discordemos de autores que vêem o prédio de *Passage de Milan* como uma prisão<sup>1391</sup>, admitimos que, após a aposentação, o *habitat* de Frédéric poderia ser percebido, não como um refúgio, mas como um recinto prisional.

Se no capítulo I nos referíamos à função de reforço quando esta implicava uma coerência na caracterização da personagem, utilizamos neste capítulo a designação numa acepção lata, visto que lhe atribuímos um alcance ‘sociológico’: com efeito, estamos

<sup>1386</sup> Butor, 1954, p. 12. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

<sup>1387</sup> Butor, 1964, p. 35.

<sup>1388</sup> Butor, 1954, p. 40.

<sup>1389</sup> “Voilà ce qu’on cherchait: un petit oeuf mou de tissu noir. [Frédéric] le déplie, et le divise en deux bandes qui s’ouvrent sous ses doigts, et qu’il enfle à ses pieds, l’une après l’autre, consciemment. Il tire ses pantoufles, s’installe dedans, éteint.” (Butor, 1954, p. 14).

<sup>1390</sup> Jean-Pierre Saïdah in Navarri, 1997, p. 11.

<sup>1391</sup> Ver Lourenço, 1999, pp. 57-58.

perante duas personagens que regressam a casa após uma jornada de trabalho que termina à mesma hora, que ocupam um mesmo tipo de compartimento e que fazem os mesmos gestos (a diferença no tamanho da cama decorre do facto de M. Mogne ser casado e de Alexis ser celibatário). Frédéric e Alexis representam, neste excerto, os trabalhadores-tipo – daí, a similitude e a simultaneidade dos gestos.

Há, pois, uma diferença capital entre Zola e Butor: Zola só vê, do prédio, o que é aparente. A visualização do sistema construtivo do prédio (traves, vigas, ripas, canos) em *La Curée*<sup>1392</sup> tem uma dupla explicação: a demolição operada pela picareta dos trabalhadores e justificada pelos trabalhos urbanísticos haussmanianos. Butor não necessita de personagens-testemunha, de explicações ou de um adjuvante mágico (como em *Le Diable Boiteux*) que tornem verosímil a visão ‘raios X’, para nos mostrar duas personagens que, em dois andares diferentes, em compartimentos sobrepostos, levam a cabo, simultaneamente, a mesma acção. A função de verosimilhança prescinde dos processos realistas e naturalistas. Assim, Butor tem em consideração o *modus vivendi* das suas personagens, mas a sua narrativa não carece de artifícios justificativos<sup>1393</sup>.

Michel Butor é sensível ao “esprit du temps”; por isso, em *Passage de Milan*, cada célula familiar vive e organiza o seu espaço segundo regras que não correspondem a modos de vida tradicionais (função histórica). Embora o mesmo sucedesse em *Pot-Bouille*, na obra zoliana levantava-se um requisitório ao *modus vivendi* burguês e às suas contradições, enquanto o narrador butoriano se limita a registar, sem juízos de valor (e até com alguma bonomia), o estilo de vida das suas personagens.

Mas, em *Passage de Milan*, existem outras estruturas auto-impostas que condicionam o modo como a narrativa se desenrola: assim, os doze capítulos correspondem a doze horas. O primeiro capítulo inicia-se às dezanove horas e o último termina às sete horas. Há diversas notações temporais explícitas que traduzem a passagem do tempo, além do som dos sinos. A escolha destes limites temporais pode relacionar-se com o facto de, nos livros sagrados dos antigos egípcios<sup>1394</sup>, o caminho nocturno percorrido pela barca de Râ<sup>1395</sup> passar por doze quartos, correspondendo a doze etapas de

<sup>1392</sup> A que nos referimos no II capítulo.

<sup>1393</sup> Em *Répertoire I* (1960, p. 9), Butor assinala que “[l’] invention formelle dans le roman, bien loin de s’opposer au réalisme comme l’imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition sine qua non d’un réalisme plus poussé.” (Nosso sublinhado).

<sup>1394</sup> No Livro dos Mortos dos Antigos Egípcios a Barca solar é “(...) la plus fréquente et la plus importante parmi toutes les visions; ce motif symbolique de barque, portant le disque du soleil et l’image du dieu Râ, est repris – sous des formes variées – tout au long du livre (...). Sous cette image, familière à chaque Egyptien, se cachait – schématisé et stylisé – le principe lunaire, le Croissant de la Lune. (...) il s’agissait donc, dans ce symbole, d’une Union ou d’une “Synarchie” des dieux Luminaires.” (Kolpaktchy, 1985, p. 31). Mas a barca que mais nos interessa, a das doze portas, era reservada à elite egípcia iniciada e está estritamente ligada às serpentes – outro motivo recorrente em *Passage de Milan*. [Cf. *Dictionnaire des Symboles*, entrada *Serpent* (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 871) e *Livre des Morts des Anciens Egyptiens* (Kolpaktchy, 1985, p. 34)].

<sup>1395</sup> Note-se a similitude onomástica Râ / Ra(lon). E ainda, embora estejamos provavelmente a exorbitar, R.A.F.

iniciação e às doze horas da noite. Ora, a simbologia do antigo Egipto perpassa em toda a obra. A acuidade posta pelo autor Michel Butor nas alusões a este país deve-se ao facto de aí ter leccionado em 1950-1951 (*Passage de Milan* é publicado em 1954). Os lugares de onde Butor vem parecem inscrever-se nos locais onde ele está, fisicamente. Assim, em *Improvisations sur Michel Butor. L'Écriture en transformation*, o autor afirma:

*“J'étais dans la Thébaïde, le pays de la méditation, et le sujet de cette méditation ne pouvait être que Paris, le pays que j'avais quitté. Il fallait profiter de la distance dans laquelle je me trouvais pour comprendre un peu comment fonctionnait le pays d'où je venais et dans lequel j'allais retourner, pour voir cela d'une façon plus claire. Lorsque j'étais à Paris même, j'étais trop près, je ne pouvais pas voir. J'avais besoin de recul. L'Égypte me le fournissait (...)”*<sup>1396</sup>.

É, pois, lógico que o capítulo mais extenso de *Le Génie du Lieu* (inicialmente publicado em 1958) seja dedicado ao Egipto. Trata-se de um texto onde Butor, descrevendo a sua estada no Egipto à distância de alguns anos, reflecte acerca do país e das complexas relações que este entretence com a Europa. Muitos dos temas que encontramos disseminados em *Passage de Milan* encontram, aqui, uma explicação que apelidaríamos de mais racional, na medida em que, pese embora a qualidade da escrita, os objectivos discursivos são completamente diferentes. Além disso, o enigma que *Passage de Milan* representa em termos interpretativos corresponde também ao mistério que o Egipto parece constituir para Butor:

*“N'étant point égyptologue, je dois me contenter de désigner ce domaine; je ne voudrais que faire sentir quelle source de clarté il peut y avoir dans ce gigantesque nid de problèmes que la pioche minutieuse des chercheurs déterre, fait bourdonner comme un essaim de guêpes, dans leur étude et leur résolution,*

*non seulement pour la compréhension de ce pays contemporain qui renvoie vers elle à tous les instants sournoisement, mais pour cette Europe elle-même, fille de l'Empire romain, à l'intérieur de laquelle quantité de signaux dispersés pointent perpétuellement vers ce foyer d'un rayonnement presque aussi ambigu pour nous que pour les musulmans du Caire.”*<sup>1397</sup>

Assim, Jean Ralon é especialista e tradutor dos livros sagrados, enquanto Samuel Léonard é um amador desta temática<sup>1398</sup>; Mme Ralon tem uma especial fixação por

---

<sup>1396</sup> Butor, 1993, p. 64.

<sup>1397</sup> Butor, 1994, pp. 196-197. A mancha gráfica e a ausência de inicial maiúscula em “non” estão assim no original.

<sup>1398</sup> Jacques Vimaud diz, de Jean Ralon, que “C'est un homme très fin, ouvert. Il prépare depuis longtemps un gros ouvrage de morceaux choisis de littérature égyptienne ancienne, de très belles traductions vraiment. (...) Il serait vraiment très honoré si...”, ao que

Alexandria (talvez, por isso, um dos seus filhos se chame Alexandre); o universo onírico de Jean está povoado de elementos oriundos do *Livre des Morts des Anciens Egyptiens*, nomeadamente a barca, cujo leme é manejado por Ahmed (o egípcio que trabalha para Samuel); Martin de Vere inspira-se, na sua pesquisa pictórica, na iconografia egípcia: a pirâmide de Saqqarah<sup>1399</sup> (2700 a. C.) e o túmulo de Béni Hassam<sup>1400</sup> (400 a. C.). Este tema perpassa, desde logo, no título da obra, que se presta a leituras multimodas: a primeira, referencial, remete para o topónimo *Passage de Milan* – trata-se de um prédio parisiense, com o número quinze<sup>1401</sup>. A segunda, simbólica, inicia-se com a frase enigmática: “*Dans le haut de l’air, ailes déployées, si ce n’est un avion c’est un milan.*”<sup>1402</sup> A possibilidade de se tratar de um avião remete para um imaginário indubitavelmente moderno, quiçá uma alusão à II Guerra Mundial, onde a aviação desempenhou um papel fundamental na vitória dos Aliados. Churchill afirmou, referindo-se aos pilotos da R.A.F (“Royal Air Force”), que “Nunca tantos deveram tanto a tão poucos”. Ora, os mais antigos proprietários do prédio, os Mourivet, morreram num acidente de avião<sup>1403</sup>. Mas, admitindo que se trata de um milhafre, essa chave de leitura coloca uma terceira hipótese extremamente profícua: de acordo com o *Dictionnaire des Symboles*<sup>1404</sup>, “*Le milan figurait parmi les oiseaux, consacrés à Apollon, dont le vol était riche en présages (...) volant haut dans le ciel et d’une vue perçante (...) symbolise la clairvoyance.*” Este milhafre constitui, pois, o primeiro indício de que uma morte vai

---

Samuel retorque negligente e sobranceiramente: “*Tu sais, j’ai peur de ne pas l’intéresser beaucoup ton... ecclésiastique. Les spécialistes et les amateurs, bien souvent... Une olive, monsieur Griffin?*” (Butor, 1954, pp. 128-129). Na entrada de Samuel pende “*(...) une tenture, rouge vieux sang, brodée de cercles noirs et dorés, où brillent de petits miroirs, et, çà et là, des idéogrammes d’oiseaux.*” (Butor, 1954, p. 196). Samuel e Ahmed lêem textos egípcios.

<sup>1399</sup> Leiamos o excerto de *Le Génie du Lieu* dedicado a Saqqarah: “*Donc le prodigieux monument de Djéser à Saqqarah, par exemple, tel qu’il a été retrouvé et reconstitué, énigme si nouvelle pour les habitants de l’Égypte, est devenu énigme dévorante aussi pour moi, et non plus seulement objet que l’on admire et dont s’étonne d’un oeil détaché, s’est tellement lié à moi-même qu’une certaine région de ma conscience ne pourra devenir claire que dans la mesure où je pourrai mieux comprendre, mieux me représenter les raisons pour lesquelles ces hommes d’il y a cinq mille ans, dans une si violente explosion de génie inventif, ont construit avec tant de soin ces fausses portes, ces précieuses maisons remplies de cailloux grossiers, cette Pyramide à degrés qui seule émergeait du sable il n’y a que quelques années, et quelles sont les relations de tout cela avec ce qui a succédé (...)*” (Butor, 1994, pp. 195-196).

<sup>1400</sup> Em *Le Génie du Lieu*, Butor refere-se a Béni Hassam nos seguintes termos: “*(...) chemins sur lesquels solennellement, en file, comme sur les anciens bas-reliefs, se suivent les hommes un par un dans leurs robes de coton blanc à rayures ou bleues, de telle sorte que de toutes les peintures celle à laquelle ils font le plus penser est cet admirable passage de la troisième tombe de Béni Hassam, sépulture d’un haut personnage qui possédait entre ces titres celui de Monat Khoufou, qui est célèbre sous le nom de “Caravane d’Asiatiques”, et souvent reproduit d’après le relevé qu’en a fait Champollion, mais qui n’a jamais encore à ma connaissance été photographié.*” (Butor, 1994, p. 121).

<sup>1401</sup> Este dado surge no “fait-divers” que Henri Delétang compõe mentalmente durante a ceia (Butor, 1954, p. 166). Sendo apresentado como referencial e topológico, adquire, porém, uma leitura simbólica em Michel Butor. *Qui Êtes-vous?* (Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 307): “*Le mot passage est très significatif. Les passages de Paris ont beaucoup hanté les surréalistes et j’étais encore dans les marges de ce mouvement. Je visitais donc tous les passages: celui des Panoramas, celui du Caire, toute une partie de Paris très balzacienne à l’époque. Le mot passage est très beau parce qu’il est dynamique et métaphorique (cf. Montaigne: «Je ne peins pas l’homme, je peins le passage.») et la façon dont l’avait utilisé Duchamp m’avait intéressé.*”

<sup>1402</sup> Butor, 1954, p. 8.

<sup>1403</sup> Cf. Butor, 1954, pp. 68-69.

<sup>1404</sup> Cf. Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 634. Para Butor, o milhafre faz parte da paisagem egípcia diurna, associado ao sol: “*(...) chaque soir, lui, qui avait été si éblouissant, si haut, si immobile au-dessus du fleuve à midi, Horus les ailes déployées pétrifiant de son oeil terrible les gestes des hommes, rendant transparentes les plumes des milans au-dessus de nous (...)*” (Butor, 1994, p. 129). Os bairros favoritos da cidade do Cairo são, para Butor, aqueles onde se vêem “*(...) de temps en temps des milans tournoyant au-dessus des carrefours (...)*” (Butor, 1994, p. 167).

ocorrer no prédio. Confrontemos estas hipóteses com a longa, mas esclarecedora, explicação aduzida pelo próprio Michel Butor:

*“Dans Passage de Milan le dernier mot évoque une ville et, par son intermédiaire, un quartier de Paris; mais le mot milan désigne aussi un oiseau de proie que l’un des personnages va voir planer au-dessus de la ville dans les premières pages. De nombreux oiseaux passent entre ces lignes, réels ou représentés. Le milan m’intéresse particulièrement parce qu’un des principaux dieux solaires égyptiens, Horus, est représenté dans les monuments par un épervier ou un milan. Nous passons du passage de Milan, la rue, au fait qu’un oiseau, signe hiéroglyphique, passe quelque part. Mon nom est un nom d’oiseau, et, chaque fois que je rencontre un nom d’oiseau, un déclenchement se produit en moi. C’est le passage de l’oiseau-narrateur au travers de toute cette structure urbaine. Lorsque nous nous enfonçons dans le livre, avec toutes ces références à l’Égypte d’un côté, aux temps futurs de l’autre, nous devinons alors un calembour de plus en plus obsédant: mille ans; dans cette nuit, où l’on a l’impression qu’il ne se passe presque rien, pourtant des milliers d’années peuvent passer d’un personnage à l’autre, d’un instant à l’autre.”*<sup>1405</sup>

O milhafre é, pois, o primeiro de uma longa lista de pássaros que surgem na obra. Dir-se-ia que Jean aprisionou uma destas aves no “abat-jour” do seu escritório:

*“Les fleurs vertes et bleues brillent dans leur blanc autour du grand oiseau sous l’abat-jour. La lumière s’accroche aux rayons de bois et aux livres. Qui pourrait prétendre qu’on ne rencontre pas de tels animaux dans ces pays-là? Mais le peintre l’a dessiné comme s’il y avait vu une des puissances de l’âme, et qu’il l’eût mis là pour avertir. L’Iran, l’Islam hérétique, la victoire des images, la perpétuation des civilisations anciennes...”*<sup>1406</sup>

A leitura indicial permite aventar duas hipóteses: trata-se de uma morte no prédio ou do conflito religioso que angustia Jean? O universo onírico dos dois irmãos, que a dado momento se entrecruza, revela a profunda crise de vocação que ambos atravessam<sup>1407</sup>. Mostra, também, como essa crise pode relevar de dois imaginários abissalmente diferentes: o de Jean, tal como o do pai ausente, é exótico e todo imbuído da sua experiência pessoal (imagens, leituras, viagens); o de Alexis (contendo elementos similares, como a barca), situa-se num imaginário topográfico europeu, com referências à Bretanha (note-se, que, de

---

<sup>1405</sup> 1993, pp. 78-79.

<sup>1406</sup> Butor, 1954, p. 9, sublinhado nosso.

<sup>1407</sup> Ao contrário do que sucede em *Pot-Bouille*, a crise religiosa dos dois irmãos explica-se, ao menos parcialmente, pelo seu trabalho (as traduções de Jean, os alunos de Alexis) e não pela ausência de moralidade dos paroquianos, como ocorre com o “abbé” Mauduit.



acordo com o capítulo III da introdução ao *Livre des Morts des Anciens Egyptiens*, a viagem nocturna da barca de Râ vai reflectir-se na matéria da Bretanha<sup>1408</sup>). Esta assunção pode corresponder à nossa afirmação anterior, segundo a qual o nosso *eye's mind* (que se manifesta na 'iconografia' onírica) depende largamente da experiência do ser humano.

O simbolismo da clarividência é igualmente importante. A clarividência do milhafre poderia explicar a forma como conseguimos 'ver' tudo o que se passa no prédio. Mais uma vez, este motivo pode estar interligado com a R.A.F. Com efeito, um dos trunfos dos Aliados, fundamental para o êxito dos bombardeamentos aéreos, consistiu na utilização do radar na detecção de alvos a abater. Em *Passage de Milan*, a Antiguidade coexiste, pois, com a Modernidade. A Antiguidade surge pela via dos estudos de Jean, mas também por uma outra via, muito curiosa, que poderia eventualmente explicar os sonhos místicos dos dois irmãos: com efeito, na cave do prédio, há uma cripta cristã<sup>1409</sup>. Desse ponto de vista, tratar-se-ia de um prédio assombrado. Talvez por isso, quando o anjo – que o nome de Angèle parece sugerir – se entrega a sonhos matrimoniais, o céu o reclame<sup>1410</sup>.

Mas o pássaro do “abat-jour” de Jean é, possivelmente, um pássaro inexistente, uma ave mitológica, talvez uma Fénix<sup>1411</sup>. Resulta, pois, mais óbvia a associação de Angèle a uma Fénix: é filha única, convoca o desejo de vários pretendentes e jamais terá descendência. Quando o baile esmorece, Angèle como que renasce das cinzas:

*“Alors Angèle, regrandissant, ses yeux brillant de tout le rassemblement de ses forces, surveillant la façon dont elle tourne, seule debout, sur le parquet ciré rayé qui reflète vaguement sa robe, éprouve du regard ses fidèles (...) Ils vont avoir pitié de vos efforts, si vous n’y prenez garde, les admirer mais déplorer qu’ils soient si vains, partir honteusement; en minables cendres se résoudrait votre beau feu.”*<sup>1412</sup>

Encontramos, ainda, a função indicial nos recipientes cheios de cinzas que rodeiam Angèle, quando esta avalia os efeitos da festa ou quando Louis a vê pela última vez. Por

---

<sup>1408</sup> “Irradiant vers l’Est jusqu’à la Chine et vers l’Ouest jusqu’à l’Afrique du Nord et l’Espagne, les différents courants gnostiques atteignirent la région des Pyrénées (Mont Salvatge) et celle de la Bretagne. Là, ils s’amalgamèrent aux conceptions du christianisme ésotérique et aux traditions druidiques survivantes, et aboutirent à la vision du Saint Graal. Bien que la filiation historique ne se laisse pas établir de façon certaine, la similitude des visions occultes fait penser à une inspiration égyptienne.” (Kolpaktchy, 1985, p. 33).

<sup>1409</sup> É Henri Delétang quem a descobre: “Ce doit être l’ancienne crypte d’une église, ces voûtes, ce sol pavé qui s’effondre, ces flaques; et ça, une sorte de cube pour consolider? Cette maison m’a l’air d’avoir des fondations bizarres, et si un jour elle s’écroulait...” (Butor, 1954, p. 213).

<sup>1410</sup> Vincent afirma: “(...) il est certain qu’il y a chez Angèle un aspect vierge et grand oiseau (...)” (Butor, 1954, p. 170).

<sup>1411</sup> “A Fénix (do grego phoinix, “vermelha”, cor da púrpura descoberta pelos Fenícios) era uma ave fabulosa dos desertos da Líbia e da Etiópia, do tamanho de uma águia, que vivia vários séculos. Única, não podia reproduzir-se e renasceu das suas cinzas, fazendo-se queimar numa pira chamada imortalidade.” (Martin, 1999, p. 113); “(...) evoca o desejo sempre renascido e o fogo da paixão. (...) representa igualmente o jogo da inspiração poética (...)” (Martin, 1999, p. 114). De acordo com o *Dictionnaire des Symboles*, a Fénix (Bennou) está, no Egipto antigo, associada “(...) au cycle quotidien du soleil et au cycle annuel des crues du Nil, d’où son rapport avec la régénération et la vie.” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 747).

<sup>1412</sup> Butor, 1954, pp. 214-215.

outro lado, quando Martin a encontra, Angèle tem uma nota de cor nos lábios e cinzas no vestido:

*“Martin soutient la tête. Elle introduit le bord du verre entre les lèvres encore peintes, ce qui a pour effet de les retrousser comme d’un sourire, mais les dents ne se desserrent pas, et aux taches de sang, de cendre, et de poussière, s’ajoutent celles du vin.”*<sup>1413</sup>

Após este excuro, aduzamos outra explicação para o número doze<sup>1414</sup> (que não anula, necessariamente, as anteriormente avançadas). Assim, há doze macro-espacos em *Passage de Milan*: cave, entrada, elevador, corredores, escadaria principal, escadas de serviço, andares Ralon, Mogne, Léonard, de Vere, Vertigues, sótão. Esses doze espacos figurarão no esboço do quadro de Martin de Vere: *“A droite, le grand chevalet en forme d’H, avec sa manivelle, et les douze rectangles de couleur, sur le fond travaillé de la toile semblable aux vieux murs écorchés.”*<sup>1415</sup>; *“Vous voyez, ma maison n’a que douze salles, mais le jeu ordinaire comporte cinquante-deux cartes.”*<sup>1416</sup> Ora, os espacos visualizados em *Passage de Milan* são, aproximadamente, cinquenta e dois: rés-do-chão (entrada, cubículo dos porteiros); escada principal; escada de serviço; elevador; cave (apartamento dos porteiros, arrumos, cripta); quatro corredores; casa Ralon (três quartos, cozinha e sala de jantar); casa Mogne (entrada, cozinha, quarto dos pais, quartos dos avós, quarto das meninas, quarto de Félix, duas salas); casa Léonard (entrada, cozinha, salão, quarto de Henriette); casa Vertigues (entrada, sala, escritório, cozinha, quarto de banho, quarto dos pais, quarto de Angèle); casa de Vere (sala, *atelier*, cozinha, quarto dos pais, quarto das crianças, quarto de hóspedes, cozinha); sótão (quartos de Louis, Vincent, Gérard, Ahmed, Mme Phyllis, Charlotte Tennant, criada Vertigues, “deux employés”) e o “promenoir”. Ressalvemos, porém, que esta contagem poderia incluir os cinco patamares da escada principal e os seis lanços da escada de serviço – que optamos por considerar no seu conjunto –, e, neste caso, o número encontrado seria diferente; trata-se, por conseguinte, de uma contagem aproximativa, que tem em conta locais onde se desenrolam cenas. Por outro lado, Martin parece referir-se às cinquenta e duas cartas como representando outras tantas personagens.

Aflorada a questão da Antiguidade, assoma, inevitavelmente, a questão da Modernidade. Como se impõe, ambas as problemáticas virão a ser abordadas com mais

---

<sup>1413</sup> Butor, 1954, p. 250.

<sup>1414</sup> No ensaio “Butor et les classiques”, Antoine Compagnon refere-se à propensão de Michel Butor (enquanto crítico de Montaigne) para a análise numerológica (*In Calle-Gruber*, 1991, pp. 13-28).

<sup>1415</sup> Butor, 1954, p. 118.

<sup>1416</sup> Butor, 1954, p. 119.

detalhe ao longo deste capítulo. No entanto, indiquemos, à laia de intróito, que a Modernidade se manifesta na obra por diversas vias: para além do contexto histórico e político pós II Guerra Mundial, é forçoso referir o projecto desenvolvido pelos participantes na tertúlia em casa de Samuel Léonard, as alusões científicas frequentes e, principalmente, o *modus vivendi* dos habitantes do prédio e a forma como organizam o espaço – idêntico para todos.

No primeiro andar vive a família Ralon, que prescinde de uma sala de estar para que cada um dos filhos tenha o seu escritório. A dimensão convivial quase se restringe à sala de jantar. Louis Lécuyer, momentaneamente investido do estatuto de personagem-testemunha, focaliza a descrição do interior da casa. A partir da constatação de que o aparelho de rádio está no quarto de Alexis e não num local onde todos os membros da família dele possam usufruir, Louis reflecte acerca da forma como vivem os dois irmãos, a mãe e a empregada:

*“(…) ces quatre personnes si sages et si simples, semble-t-il, qui vivent en si bonne entente, semble-t-il, et l’accueillent si tendrement, sont quatre solitaires qui se rendent parfois visite, et se retrouvent aux repas. S’il est là le dîner se prolonge un peu, et l’on va traditionnellement dans l’un des bureaux prendre un verre, fumer un peu, mais très vite l’abbé qui n’est pas chez lui s’excuse, prétexte son travail, et la tante aussi se retire (...)”*<sup>1417</sup>.

A mesma linha de demarcação existe entre as duas personagens femininas, que partilham e delimitam a casa como partilharam o *pater familias*<sup>1418</sup>. Cada uma delas tem o seu relicário, dedicado à memória de Augustin. Virginie tem-no no quarto<sup>1419</sup>, Charlotte na cozinha<sup>1420</sup>. Estes relicários funcionam como iconóstases<sup>1421</sup>. Embora o confronto entre iconoclastia e idolatria se centre em Jean Ralon (a questão religiosa), ele perpassa em toda a obra, tocando, embora ao de leve, as duas mulheres, através do seu culto sentimental.

<sup>1417</sup> Butor, 1954, p. 44.

<sup>1418</sup> É possível que esta linha de demarcação constitua uma alusão à Ocupação da França pela Alemanha, acontecimento ainda muito recente na memória dos Franceses.

<sup>1419</sup> *“(…) [Mme Ralon] avait fait agrandir et encadrer toutes les images où elle retrouvait quelque reflet de ses regards tranquillisés, plusieurs portraits d’identité qu’elle avait décollés elle-même de leurs cartes, et diverses reproductions d’œuvres d’art, et les avait disposés sur le mur nu, comme des icônes, ornés de fleurs et de dentelles toujours fraîches.”* (Butor, 1954, p. 10); *“Elle retourna dans son musée sentimental afin d’y fermer les volets, s’y attarda, laissa un léger soupir lui échapper, puis refaisant l’ombre derrière elle, s’achemina jusqu’à la cuisine (...)”* (Butor, 1954, p. 11, o sublinhado é da nossa responsabilidade). Esta questão do museu imaginário sentimental é muito importante, pois revela uma importante função da casa (real e literária), que consiste em albergar as recordações (Cf. Bachelard, 1998) e que se encontra elidida de *Pot-Bouille*.

<sup>1420</sup> *“Chez les Ralon, Mme Tenant était maîtresse à la cuisine, comme les abbés dans leurs cabinets de travail.”* (Butor, 1954, p. 18); *“Allemande, comme elle a su nous imposer ses fleurs peintes, chaque objet comme en offrande dans son petit sanctuaire; comme elle a su se les approprier, ces cuivres, ces outils, ces méprisés.”* (Butor, 1954, p. 113); *“Comment pourrais-je rassembler les morceaux de cet errant [Augustin] dont je [Virginie] ne possède que la tête, alors que même dans cette cuisine où toutes les fleurs, tous les repas qui se préparent sont des offrandes, ce qui le lui révèle me le cache.”* (Butor, 1954, pp. 116-117).

<sup>1421</sup> Houaiss, 2002, p. 2026: *“(…) nas igrejas cristãs do Oriente, espécie de divisória ou biombo encimado por uma arquitrave que separa a nave, onde ficam os fiéis, do santuário, reservado ao clero; faz de suporte para as imagens pictóricas dos santos (ícones). (...) nas primitivas igrejas e basílicas cristãs, divisória baixa, da altura de uma teia (‘gradeamento’), de onde se descortina a abside.”* O santuário, inexistente nestas duas iconóstases, existe simbolicamente no universo interior das duas mulheres.

Essa dimensão está bem patente no excerto em que Charlotte acorda e, ignorando ainda a morte de Angèle, celebra um hino às coisas banais:

*“Tout le mur entre la fenêtre et l’armoire était consacré à la pitié.*

*Elle aurait bien voulu peindre les saints et les anges, mais elle avait toujours reculé devant la figure humaine, et ce n’était pas à son âge qu’elle allait introduire une pareille innovation dans son art.*”<sup>1422</sup>

Virginie operará a síntese entre as duas iconostases, quando, sendo obrigada a acordar os pais de Angèle, ora: *“O rosiers d’Allemagne et de Rhodes, protégez-moi contre cette avalanche de fleurs funèbres.*”<sup>1423</sup>

É curioso constatar que as relações pessoais das mulheres desta célula familiar foram, no passado, semelhantes às de Rose Campardon e de Gasparine. Mas a forma como as duas mulheres se relacionam impregna-se de um lirismo que está completamente ausente de *Pot-Bouille*<sup>1424</sup>.

Os Mogne, ao contrário dos Ralon, constituem uma família alargada, no sentido em que com o *pater*, a *mater familias* e respectivos filhos coabitam o avô paterno e a avô materna. Esta questão tem implicações a nível da proxémia, conceito que consideramos muito produtivo na análise desta casa. O tom é dado desde o vestibulo:

*“Etroit, restreint, l’espace dans lequel [Frédéric Mogne] rentre – tant de personnes s’y coudoient, – sans nouveauté – on n’a ni le temps ni la place de les regarder. On arrive, on se retrouve, on dîne. On s’évite, on ne sait rien se dire, on s’endort, tandis que tout continue à s’agiter, et le lendemain il faut retourner à la banque (...)*”<sup>1425</sup>.

É a partir da descrição espacial que um estilo de vida moderno se desenha<sup>1426</sup>, com as consequências, em termos de relacionamento e de partilha do espaço, que daí advêm. Durante o jantar, ao qual comparecem também a filha casada e o genro, as relações entre os membros da família ganham densidade e significado. As ideias contidas neste excerto vão ser parcialmente confirmadas (efeito de reforço<sup>1427</sup>) e infirmadas na narrativa. Assim, através da alusão a um jogo (“jeu de massacre”<sup>1428</sup>), equipamento de feira que consiste na eliminação de bonecos a que se atiram bolas, o narrador introduz uma correlação entre as relações familiares e a escassez do espaço: durante o jantar, um dos convivas será

---

<sup>1422</sup> Butor, 1954, p. 276.

<sup>1423</sup> Butor, 1954, p. 278.

<sup>1424</sup> A propósito dos dois “ménages à trois”, leia-se Anne-Claire Gignoux (2000, em especial as páginas 134 e 135).

<sup>1425</sup> Butor, 1954, p. 12. Sublinhado da nossa autoria.

<sup>1426</sup> Semelhante à fórmula, consagrada mais ou menos nesta época, “métro-boulot-dodo”.

<sup>1427</sup> Cf. também “(...) une immense armoire noire qui laisse juste assez d’espace pour le grand lit et les deux chaises cannées où les époux déposent leurs habits en se couchant.” (Butor, 1954, p. 14. A repetição é intencional).

<sup>1428</sup> Cf. Butor, 1954, p. 53.

(simbolicamente) eliminado, o que significaria uma libertação de espaço para os restantes membros da família<sup>1429</sup>. Este motivo do jantar<sup>1430</sup> surge no *Novo Testamento* (Mateus, 26) e tem, igualmente, uma dimensão sacrificial (embora venha também a adquirir uma dimensão salvífica).

Durante a colação há notações muito significativas, que relevam de diversos níveis de análise. A nível espacial, estamos, novamente, perante um local exíguo, dado o elevado número de convivas:

*“On est serré. Les angles de la table envahissent l’espace à tel point qu’on a presque toujours peine à voir le visage entier d’un de ses interlocuteurs. Le front d’Henri, blanchâtre, avec ses lunettes d’écaille, s’inscrit sur un fond de velours vieux bleu sombre, au-dessous du dragon bondissant d’une vieille gravure dont les crocs démesurés semblent se précipiter sur son oreille. Il met un genou sur l’autre, croise les mains dessus, et détourne la tête comme si son cou le gênait.”*<sup>1431</sup>

Para traduzir a restrição do espaço, o narrador faz projectar, ‘axonometricamente’, a sala de jantar dos Ralon (onde só há quatro convivas) na sala de jantar dos Mogne. Atente-se na geometrização<sup>1432</sup> das duas salas (cf. sublinhado da nota anterior) e na forma como a mesa se insere no espaço:

*“Ce sont les mêmes murs qui se prolongent, et continuent encore chez Léonard et chez Vertigues, même fenêtre, mêmes portes aux mêmes places, même cheminée, même miroir, mais au premier chez les curés, le carré de la table est en pointe dans le cube de la salle qui paraît grand.”*<sup>1433</sup>

A correlação entre um espaço similar e um número de habitantes desigual também surgia, embora de forma menos ‘gráfica’, em *Pot-Bouille*, quando se comparava o espaço disponível nos serões Duveyrier e Josserand.

<sup>1429</sup> Durante a ceia de Angèle, Vincent reflecte: *“Et ces gens [les Vertigues] n’ont même pas une peinture potable. On s’étouffe au second, mais au moins on a sa petite civilisation de famille.”* (Butor, 1954, p. 177, nosso sublinhado).

<sup>1430</sup> Cenáculo, local onde se serviu a Santa Ceia, de *“coenaculum ou cenaculum, i, ‘sala de jantar’* (Cf. Houaiss, 2002, p. 868). Ver também “ceia, cêna, ae ‘o jantar, a principal refeição do dia, reunião de convivas’, *idem*, p. 863.

<sup>1431</sup> Butor, 1954, p. 48, nosso sublinhado.

<sup>1432</sup> A tendência da descrição, nesta obra, para a geometrização também está patente nas observações de Louis: *“[Il était] heureux de se retrouver dans une famille, quelque étrange que fût celle-ci: carré de vieilles dames et d’ecclésiastiques, où chacun avait ses privilèges.”* (Butor, 1954, p. 31); *“[La lumière] illuminait de plein fouet un rectangle de papier blanc, sur la table noire où traînaient des enveloppes déchirées, et d’autres prêtes à partir.”* (Butor, 1954, p. 33). A incidência da luz é propositada, pois trata-se da carta de pêsames que Alexis escreve e que muito intrigará Louis (função indicial). Louis pergunta-se: *“Et quelle lettre de condoléances? Le deuil d’autrui ne nous concerne pas...”* (Butor, 1954, p. 57); mas a conclusão da frase será infirmada pelos acontecimentos posteriores, pois, embora não seja responsável pela morte de Angèle, a sua vida será irremediavelmente afectada por ela. Em casa de Samuel Léonard o recém-chegado vê um *“[triangle] de grands sourires.”* (Butor, 1954, p. 87); *“[on] voit, juste au-dessus du carré du fauteuil, la tête à demi-chauve de Léon Wlucky sirotant.”* (Butor, 1954, p. 88). As campainhas também tendem para a forma geométrica, embora esta questão se esbata face à importância que o som que emitem assume: *“Ahmed regarde l’angle humide où se trouvent les trois sonnettes: celle de la porte de l’entrée, en bois, avec un timbre en forme de sein qui fait un bruit de grésillement, celle de l’intérieur, cube de métal noir dont la cloche d’acier tinte clair, et celle du service dont le grelot donne l’impression que l’on racle deux limes l’une contre l’autre.”* (Butor, 1954, p. 70).

E, se o quadrado é a figura geométrica por excelência, vem a propósito lembrar que Butor intitula o seu ensaio sobre Mondrian (um dos inspiradores – mas não o único – para a figura de Martin de Vere) *“Le Carré et son habitant”* (Butor, 1968, pp. 307-320).

<sup>1433</sup> Butor, 1954, p. 55, sublinhado da nossa responsabilidade.

O narrador procede a uma descrição complexa das relações proxémicas estabelecidas entre os convivas do jantar Mogne, que são determinadas pelo elevado número de membros da família, pelas regras da boa educação à mesa e pelo *savoir-faire* de cada um<sup>1434</sup>. É Julie quem controla os dois primeiros factores, conciliando o pragmatismo de mãe de família numerosa com a educação que recebeu. A coabitação dos avós com filhos e netos torna possível a explicitação das questões relacionadas com a coexistência, no mesmo espaço altamente codificado, entre grupos etários diferentes<sup>1435</sup> e classes sociais distintas. Os avós são mais velhos, não trabalham e têm uma condição física que os torna mais lentos do que os restantes membros activos da família. E é à mesa que a diferente extracção social do avô Mogne e da avó Mérédat (“née” de Villac) se torna patente. A avó tenta fazer conversa à mesa, regra protocolar que exaspera os mais jovens. Ela julga o marido da neta pela sua falta de conhecimento dessas regras, mas também é julgada pelo genro, pelos netos e pelo parceiro. O avô, oriundo de uma classe mais humilde, tem dificuldade em lidar com os utensílios<sup>1436</sup> e atrapalha-se com as convenções<sup>1437</sup>. A forma de estar e de sair da mesa – conjugada com a exiguidade do espaço e com os imperativos da proxémia – leva-nos para o nível da auto e hetero-caracterização física e psicológica. Além disso, a menção à baixela permite-nos verificar que os Mogne têm dificuldades económicas<sup>1438</sup>. Finalmente, a descrição da disposição relativa dos patriarcas no tocante aos pais e a forma como as travessas circulam, numa complicada coreografia<sup>1439</sup> que releva, em simultâneo, da proxémia e das precedências prescritas pelas regras de protocolo, é digna de registo:

*“Et maintenant, tandis que se servant comme centre de symétrie de l’unique carafe à vin, ayant planté chacun dans l’épaisseur de la purée une cuiller en métal anglais qui reste debout, d’un côté Julie Mogne, née Mérédat, en propose à son beau-père Paul Mogne, assis à sa droite, et de l’autre côté Frédéric Mogne à sa belle-mère, née de Villac,*

<sup>1434</sup> Repare-se que o membro mais jovem da família é também aquele que tem dificuldade em sustentar o olhar – questão eminentemente proxémica: “(...) Félix qui ne sait quelle soeur regarder.” (Butor, 1954, p. 53).

<sup>1435</sup> A sala de jantar dos Mogne ilustra exemplarmente as teses de Jean Baudrillard em *Le Système des Objets* (1968): “[Les meubles, les pièces d’une maison] – la maison entière parachevant l’intégration des relations personnelles dans le groupe semi-clos de la famille.

*Tout ceci compose un organisme dont la structure est la relation patriarcale de tradition et d’autorité, et dont le coeur est la relation affective complexe qui lie tous ses membres.”*

<sup>1436</sup> “Martine et Viola Mogne éclatent de rire, car grand-père vient de laisser tomber un peu de purée dans son verre.” (Butor, 1954, p. 62).

<sup>1437</sup> “[Paul] abandonne avec regret quelques grains sur leur petit arbre, s’essuie la bouche rapidement, et dans sa précipitation se lève le premier. Tout le monde l’imité.” (Butor, 1954, p. 67).

<sup>1438</sup> “Les bords des verres, presque tous différents – on dépend des marchands de moutarde –, luisent sous le lustre à abat-jour de papier jaune.” (Butor, 1954, p. 48).

<sup>1439</sup> Cf., também, a cozinha dos Mogne: “Son épouse Julie, et ses deux filles cadettes, Martine et Viola, y sont les trois grâces d’un ballet mécanique plein de tourbillons de vapeur.” (Butor, 1954, p. 35). A cozinha é um dos lugares privilegiados de *Passage de Milan* e, ao contrário do que sucede em *Pot-Bouille*, detém sempre um carácter positivo. Esta questão será posteriormente dilucidada; assinalemos, no entanto, a metáfora onde se associa o antigo (“trois grâces”) e o moderno (“mécanique”, “tourbillons de vapeur”), a mitologia e a mecânica. A máquina virá a ser um dos temas de conversa em casa de Samuel Léonard.

*examinons ces onze personnages enfin rassemblés, «les Mogne» qui se serrent en bon ordre autour de la table comme pour un jeu de massacre.*”<sup>1440</sup>

O jantar dos Mogne reveste-se, pois, de uma densidade de níveis de análise – operados pelo narrador e a serem decodificados pelo leitor – notável<sup>1441</sup>.

Este excerto será retomado *a posteriori*, num efeito de reforço que admite a introdução de um novo elemento, ou seja, a explicitação do jogo que apenas fora anunciado no excerto anterior:

*“Félix prend le plat des mains de Marie Mérédat et le passe à Henri. Maman allait en faire autant, elle se sert. Les deux cercles retraversent parallèlement le rectangle pour aboutir l’un à Frédéric, l’autre à Jeanne, qui le passe rapidement à Vincent, d’où il arrive jusqu’à Viola, brûlant la station «Martine» (...) Et l’autre boule de ce billard cogne ainsi les bandes aux points Gérard, puis Martine, qui la dépose sur la desserte. (...) La mère fait repasser le premier plat du spot Marie au spot Vincent, qui le racle et l’élimine à son tour.*”<sup>1442</sup>

O jogo torna-se muito relevante nesta obra de Butor: além do “jeu de massacre” e do bilhar, assinala-se a questão do jogo de cartas no quadro de Martin de Vere (“mise en abyme” narrativa). No entanto, e embora Butor possa, talvez, ser considerado um “plagiaire par anticipation”, a forma como o jogo se insere na narrativa não é tão vinculativa como sucede com os cultores do “Ouvroir de Littérature Potentielle”. Com efeito, o narrador refere-se especificamente a um “jeu de massacre”, mas, neste excerto, há uma alusão genérica a jogos e não, especificamente, a este jogo. Além disso, como o próprio Martin vinca, o jogo que o seu quadro representa não obedece, em rigor, aos jogos de cartas canónicos.

A família Mogne apresenta alguns pontos em comum com a família Josserand: o pai trabalha e chega muito cansado a casa, o dinheiro parece ser escasso para prover às necessidades da família. Contudo, apesar de alguns conflitos surdos na sala de jantar, que se devem à curiosidade de Marie Mérédat, a forma como as personagens lidam com o espaço é diametralmente diferente, resultando mais verosímil e potenciando a eventual identificação com o leitor. M. Mogne, por exemplo, só entra no quarto do pai depois de

<sup>1440</sup> Butor, 1954, p. 53. Assinalamos a repetição voluntária da citação, pela qual nos penitenciamos.

<sup>1441</sup> Em “*Le Dîner de Babette: une métaphore de la création littéraire*” (Levillain, 2005, p. 101), Belinda Canonne refere que “*Le festin présente toujours trois caractères: il est une fête car il implique la présence de convives multiples et se veut moment d’union, de partage et de suppression des frictions sociales ou affectives; il est lié à l’idée d’abondance, de luxe, de dépense; il implique un art du cuisinier (...)*”. Em casa dos Mogne, estamos perante uma colação rápida, porque os filhos solteiros têm de sair para a festa. E, além disso, trata-se de um “jeu de massacre” do qual um dos convivas tem de sair eliminado. Marie Mérédat perde o jogo e, como consequência, tem de sofrer uma humilhação. A questão do jogo com implicações narrativas será mais desenvolvida em *La Vie Mode d’Emploi*.

<sup>1442</sup> Butor, 1954, pp. 62-63.

bater à porta. Apercebendo-se de que este ainda não acabou de ler o jornal, renuncia a levá-lo. Os netos nem sempre têm esse cuidado, embora sejam bastante deferentes para com o avô<sup>1443</sup>. A forma como Frédéric Mogne lida com as queixas do pai revela pudor e compassividade<sup>1444</sup>.

As relações entre Julie e a mãe são um pouco mais tensas; todavia, explicam-se, por um lado, pela exigência dos padrões de Marie Mérédat e, por outro, pela azáfama a que Julie tem de acudir, como mãe de uma família numerosa, que acolhe os patriarcas e lhes atribui um quarto. Esta generosidade implica que os dois filhos mais velhos, Vincent e Gérard, tenham de ocupar dois quartos de criada no sexto andar. Em termos narrativos, contudo, esta exclusão dos dois rapazes da casa vai favorecer os encontros nas escadas de serviço, a rivalidade surda com Louis e o episódio amoroso entre Vincent e Ahmed. Além disso, prefigura novas formas de ocupação do prédio de que *La Vie Mode d'Emploi* constituirá testemunho literário: a ligação e adaptação de séries de quartos de criadas a modernas residências de luxo.

Voltemos, porém, ao paralelo entre os Mogne e os Josserand. Entre Julie e Eléonore<sup>1445</sup> há diferenças evidentes: Julie é uma excelente dona de casa, que executa todas as lides caseiras. É ela quem cozinha; e, quando Félix volta da festa, depara com a mãe ainda a passar a ferro<sup>1446</sup>. O armário da roupa é um elogio à excelência dos seus dotes domésticos:

*“Tout le linge de la maison Mogne est dans une immense armoire noire qui laisse juste assez d’espace pour le grand lit et les deux chaises cannées où les époux déposent leurs habits en se couchant. (...) Les piles de draps sont couronnées chacune par un petit sachet de lavande. Rafrâichissante odeur, rafrâichissante blancheur, rafrâichissante propreté.”*<sup>1447</sup>

O espaço do quarto conjugal é avassaladoramente ocupado por um armário onde se guarda toda a roupa da família. Assim, o espaço conjugal não físico – a esfera íntima, bem como a disponibilidade mental dos cônjuges – é reduzido ao mínimo. O casal Mogne tem demasiadas canseiras, pelo que a sua relação assume, ao longo da obra, o aspecto de associação de dois ‘prestadores de cuidados’ (como agora se diz) e de dois progenitores.

---

<sup>1443</sup> No regresso da festa, Félix entra no quarto do avô (para lhe levar os bolos que trouxe subrepticamente da festa) sem bater à porta, porque pensa que ele não o ouvirá.

<sup>1444</sup> “- Je sortirai de moins en moins, Frédéric, je ne sortirai presque plus.

- Mais quelle idée? L’été va venir, tu te sentiras beaucoup mieux...” (Butor, 1954, p. 18).

Esta negação piedosa releva da atitude moderna perante a doença e perante a morte, “a recusa da morte nos nossos dias”, de que fala Philippe Ariès (1989, p. 170).

<sup>1445</sup> Curiosamente, a porteira de *Passage de Milan* chama-se Eléonore, como Mme Josserand.

<sup>1446</sup> “La cuisine allumée, la planche à repasser, le fer.” (Butor, 1954, p. 159).

<sup>1447</sup> Butor, 1954, p. 14. Os sublinhados são-nos imputáveis, bem como a repetição do excerto.



Todavia, no final do livro, após uma noite de sono, na cama conjugal, algo reemerge: “*Au-dessus, les époux Mogne côte à côte. Frédéric caresse le visage de Julie encore endormie.*

“*Il faut que j’aille faire lever Félix; il va être en retard à son lycée.*”<sup>1448</sup>

No quarto do casal Josserand o espaço também era exíguo. Trata-se, aparentemente, de uma cama encostada à parede, o que obriga Mme Josserand a passar por cima do marido para se deitar: “*Cependant, M. Josserand, la tête sur l’oreiller, attendait [Mme Josserand]. Elle souffla la lumière, elle l’enjamba, pour se mettre au fond.*”<sup>1449</sup>

Contudo, o que ressalta da atitude física de Mme Josserand é o seu ascendente sobre o marido, o qual está, em todas as situações, numa posição inferior. A relação entre os dois cônjuges é uma relação de forças onde Mme Josserand está sempre em supremacia, enquanto a relação entre os dois elementos do casal Mogne é uma relação de companheirismo e de paridade (relativa).

O armário do quarto dos Mogne, a imagem da casa ancestral<sup>1450</sup>, os relicários de Virginie Ralon e de Charlotte Tenant revelam uma relação com o objecto que estava completamente ausente de *Pot-Bouille*, resultando de uma “moral do uso”<sup>1451</sup>, de um investimento afectivo na linhagem e na recordação sentimental. No sonho de Félix (recorde-se que é ele quem observa o enfeitiçamento do pai pela gravura da sala de estar), há uma curiosa alusão à questão dos relicários:

“«- *Vous allez jusqu’au reliquaire? [demande Viola] Bonne promenade...*»

*Et Félix en grimant:*

«*Les reliques de qui?*

- *Allons, ne fais pas l’enfant, tu sais bien que ce n’est pas un reliquaire, c’est un ex-voto [répond grand-père].*»<sup>1452</sup>

Ora, a diferença entre o relicário e o ex-voto consiste no facto de o primeiro conter relíquias (tangíveis) de santos ou de objectos santificados (como o santo lenho) e o ex-voto ser um “*quadro, pintura ou objecto a que se conferiu uma intenção votiva (...) para pagamento de promessas ou em agradecimento de uma graça alcançada.*”<sup>1453</sup>

Efectivamente, a iconostáse de Virginie é pobre, no sentido em que Mme Ralon foi obrigada a retirar as fotografias dos documentos de identidade do marido, fraca

---

<sup>1448</sup> Butor, 1954, p. 283.

<sup>1449</sup> Zola, 1999, p. 154.

<sup>1450</sup> Butor, 1954, p. 40.

<sup>1451</sup> Cf. Roche, 1998, p. 14.

<sup>1452</sup> Butor, 1954, pp. 228-229.

<sup>1453</sup> Houaiss, 2002, p. 1678. Curiosamente, e visto que Félix amalgama nos seus sonhos tudo o que lhe aconteceu durante o dia, a distinção entre *relicário* e *ex-voto* pode resultar do preenchimento do problema de palavras cruzadas que ficou inacabado: “*La grille de mots croisés reste à demi remplie*”. No entanto, era Gérard que a preenchia: “*Gérard a remis la main sur le journal, et vérifie si «animal fabuleux» c’est bien «basilic»*”. (Butor, 1954, p. 88).

representação (não tangível) do marido. O mesmo sucede com as paredes de Charlotte, com a gravura da sala de estar dos Mogne, com os retratos de família de Paul Mogne<sup>1454</sup> ou com o “croquis” de Marie<sup>1455</sup>. A razão pela qual Paul Mogne distingue relicário e ex-voto, bem como a observação (“*ne fais pas l’enfant*”), pode residir no diferente investimento de fé que existe entre os dois objectos. Com efeito, a palavra *relicário* (pelo menos na sua acepção original) implica a assunção de que os objectos tangíveis que ele encerra têm uma parte de divino, enquanto o ex-voto apenas representa o resultado de uma graça divina. Do ponto de vista dos crentes, os objectos que o relicário contém podem, a qualquer momento, operar um milagre. É um devir. O ex-voto representa, *a posteriori*, algo que, no momento em que ocorreu, foi entendido como uma graça concedida. A correcção de Paul Mogne pode apontar no sentido de uma dessacralização do objecto (não identificado) a que Viola aludia. O desinvestimento do sagrado constituiria, assim, a constatação de que os objectos – bem vistas as coisas, banais – a que os seres humanos conferem, geralmente, tanto valor (a representação dos entes queridos, vivos ou mortos), só têm essa importância porque são percebidos como cultos pessoais. Para seres que não lhes conferem significados ‘outros’ – o privilégio de ter privado com aquele ser humano (Charlotte, Virginie, Marie) ou a valorização quer da ascendência (Paul e Frédéric Mogne), quer do local de origem (Frédéric Mogne) –, não passam de objectos sem valor, *memorabilia* alheias, coisas que passam a ter, de novo, um valor facial<sup>1456</sup> que pode ser nulo. O conceito de objecto-semáforo é, assim, subvertido, no sentido em que estas *memorabilia* apenas emitem sinais para aqueles que as veneram. Mais ainda: a gravura da sala de estar dos Mogne não emite sinais de distinção, antes remete para um universo rural que, constituindo o substrato de muitas famílias, não é, por regra, assumido. Colocado em evidência num compartimento não privado (como os quartos) de uma família urbana, constitui uma prova de singeleza; sendo o último vestígio do passado, poderia ter sido obliterado.

*“A droite la maison, à gauche la charrette dans la grange, dans le fond l’âne et le paysage de vignes; la petite ligne qu’on devine, c’est le clocher de l’église où il fut baptisé. Au lieu de se perdre dans ces régions incertaines, il vaut mieux s’attacher à cette petite porte noire, ouverte sur le départ d’un escalier, qui menait chez un très vieux*

---

<sup>1454</sup> Butor, 1954, p. 122.

<sup>1455</sup> Cf. Butor, 1954, p. 127.

<sup>1456</sup> Ou seja, valor comercial.

*Mogne, dont on n'a même pas le portrait. Cette image est tout ce qui nous reste du passé.*”<sup>1457</sup>

Trata-se, presumivelmente, de uma fotografia, cuja descrição tem um carácter ecfrástico. O olhar do observador descreve um movimento da direita para a esquerda. Do primeiro plano passa para um plano aproximado e deste para um plano mais longínquo. A casa surge em lugar de destaque e, efectivamente, será ela a captar a atenção do observador. É o *punctum* da fotografia, mas também o elemento sentimentalmente mais marcante. Há três alusões que configuram outros tantos estereótipos, os quais funcionam como sinédoques da vida no campo: os trabalhos agrícolas (“charrette”), os animais (“âne”) e a religiosidade (“clocher”). O campanário, obviamente silenciado, simboliza a passagem das horas associada aos trabalhos agrícolas. Frédéric regressa de um trabalho “dans la banque”, um trabalho intelectual (Marie gaba-lhe a posição), mas evade-se (Félix chama-lhe “envoûtement”) dentro dos limites do pequeno caixilho. O olhar e a atenção do observador fixam-se na casa ancestral (que, assim, se inscreve na casa actual da família), a qual se caracteriza quase por ausência (“petite porte”, “départ d’un escalier”). Do antepassado (“un très vieux Mogne”) apenas resta o registo na memória do descendente. A casa e a ausência de registo fotográfico do antepassado emitem claramente uma mensagem: pobreza.

Um aspecto que se afigura curioso nas iconostases e nas *memorabilia* é que, por seu intermédio, o narrador inscreve, no espaço urbano e concluso do prédio, um espaço natural e, em certos casos, selvagem. Nesta fotografia, a paisagem é alterada pela mão do homem (“paysage de vignes”). Voltaremos a esta questão quando nos ocuparmos da casa de Samuel Léonard. Para já, regressemos ao paralelismo que temos vindo a estabelecer com a obra de Zola.

A adesão do narrador de *Passage de Milan* às artes domésticas torna-o um narrador menos ‘crispado’ do que o de *Pot-Bouille* e, também, muito mais lírico. Com efeito, o lirismo de Butor está patente na descrição do armário da roupa branca, mas igualmente no trecho onde Virginie e Charlotte conversam acerca de Louis:

*“Une vieille main passe un citron, une autre l’accepte; on dirait qu’elles sont à la même personne. Fine, railleuse:*

*«Ce mince jeune homme semble vous intéresser beaucoup.»*

*Des cheveux qui ont été blond roux. La basse porte qui tape.*

*« Merci.»*

---

<sup>1457</sup> Butor, 1954, p. 40.

*Le couteau qui fend le citron sur la table en deux petites roues.*

«*Mais vous ne présentez pas grand danger pour lui.*»

*Le petit sein jaune que l'on presse pour en traire l'acide lait qui fait ouvrir les yeux.*”<sup>1458</sup>

Menos evidente, mas não isenta de significado, é a “revêrie” de Mme Phyllis na cozinha. Embora não pinte como Charlotte, das suas mãos dedicadas às tarefas domésticas mais humildes também nascem flores: “*Des dessins de tulipes apparaissent entre les épiluchures et les pépins qu'elle fait tomber d'une assiette dans l'autre.*”<sup>1459</sup> A meditação e a limpeza andam a par, o ritmo do esfregão é um ritmo musical, o corpo (“paume”, “hanche”) e a mente laboram em simultâneo: “*Le chiffon passait, repassait; elle recueillait les fines miettes sur sa paume, et les essuyait sur sa hanche.*”<sup>1460</sup> Esta associação do trabalho doméstico a um lirismo difuso, à tranquilidade e à meditação, está nos antípodas das cenas de contraste aviltante a que nos referimos a propósito de *Pot-Bouille*. Ao invés do que sucedia com o volume de Lamartine, objecto semáforo de elevação através da poesia, completamente contraditado pela degradação a que era sujeito, em *Passage de Milan* é dos objectos e gestos domésticos que nasce um ‘contraste lyricizante’ (passe o neologismo), que tende para a sublimidade do doméstico e do trivial (passe o paradoxo). Na verdade, as personagens masculinas de *Passage de Milan* são, frequentemente, intelectuais (Jean Ralon, Samuel Léonard), professores<sup>1461</sup> (Alexis Ralon), funcionários bem colocados (Mogne), jovens inteligentes (Vincent, Louis), mas são também homens atormentados. Gérard e Félix questionam-se a si próprios e a tudo o que os rodeia, Léon Vertigues é um homem de acção destituído de subtileza, Martin de Vere está absorto na criação artística. É nas mulheres menos jovens, dedicando-se às suas lides, que encontramos uma sabedoria ancestral. Constata-se que Marie Mérédat, sendo ‘afastada’ pela filha<sup>1462</sup>, se sente diminuída; e que Lydie Vertigues, que dirige altaneiramente a casa, sem executar, ela própria, os afazeres domésticos, também não é caracterizada como uma mulher serena ou sábia.

---

<sup>1458</sup> Butor, 1954, p. 23. Em “*Le Dîner de Babette: une métaphore de la création littéraire*” (Levillain, 2005, p. 101), Belinda Canonne refere que “[*dans Le Dîner de Babette.*] la cuisine est donnée comme métaphore de l’art en général et la cuisinière comme une artiste.” Assim é Charlotte Tenant: uma cozinheira e uma artista.

<sup>1459</sup> Butor, 1954, p. 59.

<sup>1460</sup> Butor, 1954, p. 60.

<sup>1461</sup> Esta distinção só é operacional no contexto específico desta obra. Acreditamos que os professores podem – e devem – ser intelectuais. Mas Butor distingue os professores, ao mostrá-los permanentemente atormentados pela imagem que transmitem aos alunos. O autor definiu, em *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel* (1996, p. 107), o espaço das suas obras como “des lieux clos”, e a escola constituirá um desses espaços em *Degrés*, o último dos textos de geometria não variável do autor (1960).

<sup>1462</sup> “*Je sais bien que tu as de l’ouvrage, mais tu ne veux même pas que je t’aide, et quand je viens à la cuisine, tu me rabroues comme si je n’étais pas ta mère (...)*” (Butor, 1954, p. 49).

A cozinha é, também, um lugar essencial para Ahmed. É o local onde aguarda as ordens do patrão, mas, igualmente, o espaço onde a sua terra natal se vem inscrever: “*Il pose ses mains brunes sur la toile cirée, et se perd dans les lacs, les déserts et les reliefs légers que les vapeurs des préparations culinaires ont lentement gravés au plafond.*”<sup>1463</sup> Mme Phyllis encontra-o a contemplar um bico do fogão, aceso na escuridão, sucedâneo urbano da fogueira<sup>1464</sup>.

Além do lirismo, os excertos da cozinha Ralon vêm confirmar as peculiares relações – imbuídas de respeito e admiração mútua – que existem, após a morte de Augustin, entre Virginie e Charlotte. Embora as duas mãos pareçam pertencer à mesma pessoa<sup>1465</sup>, Charlotte, ao cortar o limão em duas metades, repõe a individualidade de cada uma, estatuidando a dificuldade da relação (“acide lait”). Ao limão cortado é atribuída a propriedade de “faire ouvrir les yeux”, simbolizando, assim, a clarividência e a partilha – uma partilha e uma competitividade conscientes, que perpassam permanentemente na relação entre as duas mulheres [“(…) *vous ne présentez pas grand danger pour lui.*”<sup>1466</sup>]. Mas é a harmonia que ressalta, em geral, o que se pode comprovar pela escolha dos frutos:

“*La salade est finie? Il ne reste que les fruits, qu’il vaudrait mieux laver: des cerises, des abricots.*

- *Rare harmonie.*”<sup>1467</sup>

Por outro lado, dado que Charlotte é alemã, o limão pode simbolizar, concomitantemente, a partilha a que a França foi sujeita durante a Ocupação. Augustin seria, assim, a imagem da França dividida (zona ocupada, zona não ocupada) e dos Franceses desavindos (resistentes, colaboracionistas). Curiosamente, os dois quadros que figuram em casa de Samuel Léonard são pintados por Sébastien Stoskopf (1597-1657), pintor nascido na Alsácia, território que simboliza a partilha territorial entre a França e a Alemanha.

Butor parece fascinado com as artes domésticas (efeito de prazer), em particular com as que Charlotte Tenant exerce. Repare-se que, muito embora sejamos confrontadas com a eficiência de Lydie Vertigues a gerir a sua casa (elogios ao *menu*, à forma como lida com a sua criada e com as criadas dos outros e como distribui as gratificações), com a

---

<sup>1463</sup> Butor, 1954, p. 70.

<sup>1464</sup> “*Un soir elle était entrée; elle avait trouvé la cuisine obscure, sauf un point rouge, et les flammes bleues. Elle avait tourné le commutateur, et Amédée encore tout engourdi avait sursauté, avait jeté son bout de cigarette, s’était précipité pour fermer le fourneau.*” (Butor, 1954, p. 130).

<sup>1465</sup> “*Une vieille main passe un citron, une autre l’accepte (...)*” (Butor, 1954, p. 23). Repetimos esta parte da citação por razões de clareza.

<sup>1466</sup> Tal como se subentende do episódio Paul-Marie, a velhice é assumida com serenidade e não com revolta.

<sup>1467</sup> Butor, 1954, p. 25.

azáfama de Julie Mogne e com as qualidades de Mme Phyllis, é na cozinha de Charlotte (ocupada por ela própria ou por Virginie) que se celebram as virtudes domésticas como actividades nobres. Ao contrário do que sucedia em *Pot-Bouille*, as criadas – à excepção de Gertrude – tornam-se deusas da cozinha e filósofas amadoras, pois os seus gestos comezinhos são acompanhados por pensamentos que revelam uma filosofia de vida, uma arte de viver e uma fina observação dos padrões. Ainda ao contrário do saguão do prédio Vabre, estas mulheres reservam os pensamentos para si próprias. Não há ódio de classes entre criadas e patrões em *Passage de Milan*: pelo contrário, Virginie e Charlotte são irmanadas nas expressões “soeur propriétaire”, “soeur servante”<sup>1468</sup>. Em contraste flagrante com o que sucedia em *Pot-Bouille*, onde os patrões são surpreendidos pelo conhecimento dos factos revelado pelas criadas, Virginie Ralon, a sensitiva, não desconhece as virtualidades pan-ópticas do prédio e presente (função indicial) que algo está em curso: “Dites-moi, Charlotte, vous qui avez avec les autres étages de la maison des communications que le grand escalier ne permet que difficilement, n’avez-vous pas l’impression qu’il y ait quelque chose en cours?”<sup>1469</sup>

A mesma conversa dá azo à inserção de um dos *topoi* da descrição de prédio, a questão do protocolo dos cumprimentos:

“A propos, que dit-on de la jeune personne?

- *L’aimable? Celle qui sait saluer? Qu’elle est fière sans être hautaine, qu’elle reconnaît avec grâce les domestiques d’autrui....*”<sup>1470</sup>

Embora Eléonore Josserand e Julie Mogne tenham, em comum, a preocupação de casar as filhas<sup>1471</sup>, a forma como atingem esse objectivo é diametralmente diferente. E se Mme Josserand é reivindicativa, as suas reivindicações resultam injustas, pois a razão não lhe assiste. Pelo contrário, o discurso de Mme Mogne revela que ela tem uma consciência (ainda que difusa) de que a repartição das tarefas domésticas é desigual: “*Il faut absolument que je fasse tout dans cette maison. Si chacun y mettait un peu du sien, je vous assure que ça n’en irait que mieux.*”<sup>1472</sup> Nos anos Cinquenta do século XX, esta é uma problemática emergente.

<sup>1468</sup> Butor, 1954, p. 23. Em “La création selon Michel Butor”, Jennifer Waelti-Walters refere que, em *Quadruple Fond*, “(...) les personnages femmes se présentent deux par deux, comme des métamorphoses infinies des deux soeurs de *Votre Faust*: Maggie et Greta. La soeur profane et la sacrée, si souvent présentes dans notre culture – une dichotomie qui existe chez Butor dès ses premières oeuvres.” (In Calle-Gruber, 1991, pp. 209-214).

<sup>1469</sup> Butor, 1954, p. 25.

<sup>1470</sup> Butor, 1954, p. 26.

<sup>1471</sup> “Allez, Viola, allez. Tu renifleras le gâteau une autre fois. Elle est empotée, celle-là, elle est empotée; je ne sais pas comment je l’ai faite. Si tu ne réussis pas à te dégourdir un peu, tu es immariable.” (Butor, 1954, p. 36).

<sup>1472</sup> Butor, 1954, p. 37.

Julie tenta prestar atenção a todos, e, quando não o faz, há sempre uma explicação que a desculpabiliza. Marie queixa-se da desatenção da filha e afirma que tem mais notícias do filho que vive longe<sup>1473</sup>, embora tenha a noção de que a filha é uma trabalhadora incansável<sup>1474</sup>. Quando regressa da festa, Félix tenta ter uma conversa com a mãe para lhe dizer como o pai parece cansado, mas compreende que a hora não é propícia<sup>1475</sup>. Assim, ao contrário do que sucedia na família Josserand, na família Mogne há sempre redenção pelos afectos<sup>1476</sup>. Até Marie, a personagem que parece mais afastada (ela é a vítima do “jeu de massacre” que o jantar constitui), a mais arreigada a princípios de classe que a distanciam dos netos, se redime quando se aproxima do parceiro, que visita no seu quarto, a quem concede vitalidade e de quem recebe o bálsamo da piedade. O tema dos afectos na velhice, hoje muito em voga – até porque a sociedade ocidental tende para o envelhecimento e, por conseguinte, os estudos em torno da geriatria, designadamente as questões da sexualidade e dos afectos, são cada vez mais numerosos –, aparece-nos, aqui, tratado de uma forma tocante, ao mesmo tempo elíptica e explícita.

Marie sai, pois, da sua concha<sup>1477</sup> (expressão tão próxima da terminologia de Bachelard, filósofo da ciência que leccionou na Sorbonne entre 1940 e 1955 e que orientou o “Mémoire d’épistémologie” de Michel Butor) e faz uma incursão no exterior, buscando aquilo de que mais carece, mesmo que, para tal, deva ultrapassar os seus preconceitos de classe. Paul sente a visita de Marie como uma invasão do seu espaço: “*Il avait toujours cette chambre pour se réfugier, et voilà qu’elle l’avait envahie.*”<sup>1478</sup> Marie não se resigna à exclusão simbólica do jogo<sup>1479</sup> e tenta aliar-se a Paul. Este, apesar das prevenções<sup>1480</sup>, escuta-a. O espaço simbólico de que ambos carecem é um espaço proxémico, que passa

---

<sup>1473</sup> “*Je suis là, aussi loin de vous que si j’étais dans quelque ville de province, ou, comme ton frère, dans je ne sais quel désert d’Afrique. Souvent, quand je lis ses lettres, il me semble en être moins séparé que de toi, qui ne m’accordes que bien rarement une minute de ta journée.*” (Butor, 1954, p. 49). Este comentário poderia constituir uma alusão velada ao facto de o território onde se travou a II Guerra Mundial não ter sido apenas a Europa, mas também o continente africano. Em termos noticiosos, sabia-se mais, então, do que se passava no Norte de África do que do que se passava em França. Mas, tal como a interpretação acerca das duas metades do limão que Charlotte corta, é de meras conjecturas que se trata aqui.

<sup>1474</sup> “*Je sais bien que tu as de l’ouvrage (...)*” (Butor, 1954, p. 49).

<sup>1475</sup> “*Félix sait bien que pour ce soir il serait maladroît de poursuivre les efforts de conversation.*” (Butor, 1954, p. 160).

<sup>1476</sup> Esta não é a perspectiva de Anne-Claire Gignoux, que considera Julie Mogne e Mme Josserand igualmente autoritárias e despóticas; e que avalia as lutas pelo poder nos dois casais como sendo equivalentes (2000, p. 135).

<sup>1477</sup> “*Les cheveux [de la vieille dame] brillaient comme une perle au milieu de la coquille des meubles Louis-Philippe*” (Butor, 1954, p. 49).

<sup>1478</sup> Butor, 1954, p. 122.

<sup>1479</sup> “*Reine déchue, mesurez le chemin que quelques arrogances de vos petits-enfants vous ont fait descendre.*”, pensa Paul. (Butor, 1954, pp. 122-123).

<sup>1480</sup> “[*Cette femme*] l’avait regardé comme un vieux valet incapable que l’on nourrit en souvenir d’anciens services” (Butor, 1954, p. 122). O que Paul ignora é que Marie sente o mesmo: “*(...) tu me rabroues comme si je n’étais pas ta mère, mais une vieille bonne que l’on garde par charité.*” (Butor, 1954, p. 49). O sentimento de inutilidade advém-lhes (também) da sua condição de velhos: mais do que um espaço físico, falta-lhes um espaço simbólico. Na tertúlia de Samuel Léonard esta temática será aflorada. Numa das obras de “anticipation” – mas que, na verdade, descrevem o tempo presente (os anos cinquenta do século XX) – uma das personagens diz o seguinte: “*Les âgés reconnaissent que leurs habitudes périmées les rendent maladroits, demandent qu’on les guide.*” (Butor, 1954, p. 165). Por outro lado, as expressões “reine” e “valet”, que aqui parecem remeter para a diferente condição social dos dois velhos, podem constituir uma espécie de “mise en abyme” proléptica do que sucederá em casa de Angèle.

pela dimensão do olhar<sup>1481</sup>, pelas palavras<sup>1482</sup>, e redundará numa partilha efectiva de espaço (físico e afectivo):

*“J’irai vous voir dans votre chambre?”*

*Ses vieux yeux timides, anxieux, myopes.*

*Elle se lève raffermie par l’air que le pauvre ouvrier dépaysé, malade a su lui faire respirer, si courtoisement.*

*O flambantes années.”*<sup>1483</sup>

Curiosamente, o único novo amor correspondido de *Passage de Milan* – nesta obra pululam promessas de amores jovens e todos os casais constituídos parecem dar-se bem – é, na verdade, este amor serôdio. Ao contrário do que sucede com M. Vabre, os dois velhos do segundo andar são personagens dotadas de densidade psicológica<sup>1484</sup>.

Diferentemente dos Josserand, os Mogne preocupam-se com a instrução dos filhos, o que se nota na complexidade e na erudição (um pouco escolar, no caso de Félix) do monólogo interior dos rapazes, bem como nas observações relativas aos seus trabalhos de casa: os pais interessam-se, recordam ao benjamim o seu trabalho, mas põem a festa acima das obrigações. Esta preocupação não está patente em relação às filhas, que são instruídas para serem boas donas de casa.

Em suma, é nos objectos<sup>1485</sup> e nas artes domésticas<sup>1486</sup> que se verifica quão diferente é o modo de aproximação à realidade (nomeadamente, a da ‘casa’, a relação entre personagens e entre personagens e coisas) de dois autores, Émile Zola e Michel Butor, que utilizam um dispositivo comum: o prédio como estrutura organizadora.

Na verdade, apesar das intenções propaladas por Zola, o prédio de Butor parece mais verosímil, pois os intuitos pedagógicos e demonstrativos do escritor realista-naturalista (levando-o a carrear para o seu prédio apenas os exemplos de ‘más práticas’: funções delatória, profiláctica, prescritiva) retiraram ao prédio Vabre o carácter de amostra representativa (necessariamente plural). O seu maniqueísmo implicou o opróbio de muitos dos seus leitores e obliterou uma das virtualidades do prédio, a de constituir uma *imago mundi*. Em contrapartida, permitiu ampliar as virtualidades de dispositivo pan-óptico e

<sup>1481</sup> “*Ne craignez en rien ma vengeance; nos regards se rencontreront dans le calme.*” (Butor, 1954, p. 123).

<sup>1482</sup> “*Ils sont tous deux fatigués de s’aventurer dans une intimité qu’ils ne connaissent pas. Ils parlent à tâtons, se surveillant.*” (*idem*).

<sup>1483</sup> *Idem*.

<sup>1484</sup> Repare-se neste curioso paralelismo: enquanto no quarto da velha senhora brilhavam os seus cabelos, no quarto do senhor o brilho é conferido às suas condecorações [“(…) *les décorations rutilent dans leur boîte de fer* (...)”, Butor, 1954, p. 122]. A Marie é conferido o dom da vitalidade [“(…) *Cruelle... Mais admirable, si vivante, si agile, malgré l’usure manifeste de ses gestes et l’amincissement de ses muscles.*” (Butor, 1954, p. 123)], e a Paul o dom da resistência, simbolizado pelas condecorações que, na sua qualidade de antigo operário, só poderia ter recebido por serviços prestados na guerra.

<sup>1485</sup> Iconostases e *memorabilia*; ‘sedimentação’ de objectos (pote verde para as cinzas do cachimbo, Butor, 1954, p. 16), decoração ‘investida’ de sentidos afectivos.

<sup>1486</sup> Cozinha, arrumação e tratamento da roupa de casa.



voyeurista artificial e, por conseguinte, adensar o pendor catequístico, acentuando a vertente satírica. Nesse sentido, Zola está muito próximo do dispositivo de Lesage.

Passemos para a análise de outro processo de transição de célula para célula, o qual, por estar ao serviço da função mnemónica, apenas surge no início de *Passage de Milan*:

*“Au-dessus des Ralon: les Mogne; au-dessus des Mogne: Samuel Léonard”*<sup>1487</sup>.

*“Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues.”*<sup>1488</sup>

*“Au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues. Au-dessus des Vertigues: les de Vere.”*<sup>1489</sup>

*“Au-dessus des Vertigues: les de Vere; au-dessus des de Vere: Elisabeth Mercadier (...).”*<sup>1490</sup>

Também as escadas são um lugar de encontros<sup>1491</sup>. Assinale-se, pela sua importância indicial, o encontro entre Vincent e Ahmed: *“Vincent Mogne a rencontré le boy égyptien de Samuel Léonard, au troisième sur le palier de la cuisine. Ahmed, entendant l’autre descendre l’a attendu.”*<sup>1492</sup> O professor Levallois (angustiado, como Alexis Ralon<sup>1493</sup>, pela imagem que os alunos têm dele) cruza-se por duas vezes com os jovens Mogne na escada. Nas duas ocorrências, a escada transforma-se em dispositivo pan-ótico e proxémico<sup>1494</sup>:

*“«Vincent, tu as vu? C’était le vieux Levallois...»*

*Puis c’est comme un sifflement de vapeur, ni haine tout à fait, ni dégoût, le rejet même de la rancune.*

*«Allons, c’était un bien brave homme.»*

*(...) Ils l’avaient évité, comme s’ils avaient eu honte de se retrouver devant lui, au souvenir de leurs écarts scolaires, mais surtout comme s’ils avaient préféré l’épargner.”*<sup>1495</sup>

Na segunda ocorrência, a bonomia relativa do que Levallois ouve é completamente obliterada. A arquitectura do prédio mencionada, “en passant”, por Charlotte (*“Dans cette*

<sup>1487</sup> Butor, 1954, p. 58.

<sup>1488</sup> Butor, 1954, p. 61. Um efeito semelhante (embora menos interessante) é obtido na página 140, onde nos é mostrada a superposição dos quartos de Gaston, Angèle, Henriette, Martine e Viola, e Alexis.

<sup>1489</sup> Butor, 1954, p. 74.

<sup>1490</sup> Butor, 1954, p. 83.

<sup>1491</sup> Nem sempre os encontros são efectivos, mas ecoam no imaginário das personagens. Na ceia de Angèle, Gérard alude a este aspecto: *“Belle-mère. Avec une fille que j’ai rencontrée dans l’escalier. Le subtil Vincent en tirerait judicieusement argument. Je le vois décrivant à ses camarades: dès que je la vis, paf, vous savez: le coup de foudre, comme dans les histoires, et chaque fois que je remettais les pieds sur les marches, paf; à la fin c’était intenable.”* (Butor, 1954, p. 174).

<sup>1492</sup> Butor, 1954, p. 38.

<sup>1493</sup> Alexis considera o seu quarto *“[une] caverne tranquille”* (Butor, 1954, p. 13). Todavia, *“(…) l’image des cours de son lycée le poursui[t] jusque dans son terrier où il cherchait un peu de répit comme un lièvre [.]”* (*idem*).

<sup>1494</sup> E é também, como já referimos em *Pot-Bouille*, um espaço “sociopète”, isto é, um local que tem a particularidade de provocar contactos (Cf. Hall, 1971, p. 138).

<sup>1495</sup> Butor, 1954, pp. 95-96.

*maison, les deux escaliers sont côte à côte, séparés seulement par des fenêtres de verre dépoli*”<sup>1496</sup>), fornece ao professor a dimensão oculta que o fascina e angustia e à qual só em casos excepcionais tem acesso: o juízo de valor dos seus alunos.

*“Le verre dépoli de la cloison de l’autre escalier fit un bruit de râpe sous ses ongles. Deux voix de l’autre côté chuchotaient.*

*«C’est lui?*

- *Décidément c’est une fatalité; on ne peut plus faire un pas dans cette maison sans rencontrer le vieux schnock.*
- *Il va nous entendre...*
- *Eh, je l’emmerde...»*

*Mais Léon perdit la fin du dialogue. Les courbes des deux escaliers qui les avaient rapprochés jusqu’à les faire se toucher par cette fenêtre rugueuse, les éloignaient.*”<sup>1497</sup>

Noutro passo, Léon Vertigues e Gérard cruzam-se na escada principal, “*pivot de l’immeuble*”<sup>1498</sup>. A forma como Léon se dirige ao jovem é digna de registo (“*Eh bien, Gérard – c’est bien Gérard? Il est si difficile de s’y retrouver dans votre innombrable famille –, on vous voit ce soir.*”<sup>1499</sup>) e tem eco no juízo certo, cōscio da diferença de classes, também benevolente, do rapaz: “*Le ton chantant de la condescendance. Celui qui n’est pas riche depuis longtemps, et cherche un accent élégant; brave homme, prêt à toutes les gentillesses.*”<sup>1500</sup> Mas o que de mais importante ressalta deste encontro é a sua dimensão proxémica: “*Séparation; comme deux boules qui se sont frôlées, puis continuent leur chemin dans une direction légèrement modifiée: l’un vers l’ascenseur, l’autre vers la nuit dehors.*”<sup>1501</sup> Este excerto vem confirmar o particular modo de visão do narrador, que às vezes se distancia tanto que, de longe e através de telhados, placas e revestimentos, consegue ver os minúsculos seres humanos nas suas trajectórias. Uma visão, em suma, semelhante à de um milhafre. Mas este tipo de descrições tem também o condão de retirar, quer aos seres, quer às suas movimentações, as propriedades humanas e de os transformar em objectos do mundo físico (ou, mais propriamente, da Física). Há muitas descrições deste teor no baile de Angèle, nomeadamente nas movimentações originadas pela dança. Lécuyer é uma das personagens que parece ter visão ‘raios X’ (às vezes científica, outras extralúcida): “*«A quoi pensez-vous?» dit Henriette; et elle agite sa main devant [les yeux*

---

<sup>1496</sup> Butor, 1954, p. 30.

<sup>1497</sup> Butor, 1954, p. 222.

<sup>1498</sup> Butor, 1954, p. 249.

<sup>1499</sup> Butor, 1954, p. 39.

<sup>1500</sup> Butor, 1954, p. 39.

<sup>1501</sup> *Idem*. Esta citação remete-nos novamente para a questão do jogo, iniciada no decurso do jantar em casa dos Mogne (Butor, 1954, pp. 62-63).

de Louis]. La serrure tourne. Un bruit de forge leur souffle au visage, tandis que s'ouvre la porte du four où cuisent déjà les intrigues, où lèvent les champs magnétiques.”<sup>1502</sup>

Outra personagem dotada da capacidade de ‘ver’ é Bénédicte. Acompanhemos a sua entrada na festa:

“Et voici qu’Angèle, apparemment si fière au-dessus du vertige, enivrée gorgée à gorgée de sa régence dans ce champ d’ordinaire soumis à d’autres pôles, vacille entre des bras malhabiles à changer le sens de la rotation, s’arrête, souffle un peu, entend la légère accélération de son coeur, respire, se reprend, et aperçoit en nous l’occasion de cesser le tournoiement, sans s’avouer vaincue.”<sup>1503</sup>

A área da Física surge, de novo, como “métaphore filée” nesta descrição, mas outros elementos retêm a atenção: Angèle é a rainha da festa, não só por inerência do seu aniversário, mas também porque vai figurar como uma rainha no jogo de cartas que Martin pensa representar no seu quadro. Por isso, os seus pares são frequentemente apelidados de “valets” ou de “cavaliers”. A expressão “régence” surge nesse contexto. Por outro lado, o vocábulo “vertige”, na sua similitude quase homofónica com o apelido da família, aponta para a relação de forças que se estabelece entre Angèle e os seus pretendentes, redundando em tragédia enquanto “Léon dort”. Note-se, aliás, que em *Les Mots dans la Peinture*<sup>1504</sup> Butor alude ao “rébus” que transforma a frase “Où l’on dort” em tabuleta de estalagem “(...) représentant un lion en or (...)”.

Mas há também comparações tomadas de empréstimo ao domínio da Química:

“La chambre de Léon et de Lydie Vertigues, encombrée des objets enlevés aux pièces tumultueuses, tables notamment, et les bouts des tapis roulés, les bibelots rongeant les étagères, les commodes et la cheminée, comme une tache d’acide qui s’est étendu, l’envers de l’embellissement, l’envers de l’espace gagné.”<sup>1505</sup>

É muito interessante esta descrição, cujo ‘realismo’ é afirmado (“l’envers de l’espace gagné”), mas cuja função é, na verdade, indicial: as propriedades corrosivas do ácido mostram que todos estes objectos amalgamados, semáforos de uma vida confortável, jamais voltarão a ser o que eram, ‘corroídos’, destruídos pela morte da filha única. A vida tão ordenada dos Vertigues (o pai é um empresário bem sucedido, a mãe é uma excelente dona de casa, não há dificuldades do ponto de vista material ou afectivo) será irremediavelmente votada ao caos.

---

<sup>1502</sup> Butor, 1954, p. 103.

<sup>1503</sup> Butor, 1954, p. 126.

<sup>1504</sup> Butor, 1969, p. 73.

<sup>1505</sup> Butor, 1954, pp. 185-186. O sublinhado é nosso.

Samuel Léonard é o judeu do prédio, havendo várias alusões, frequentemente desdenhosas, a essa sua condição<sup>1506</sup>. E, embora seja um intelectual rico e, possivelmente, homossexual<sup>1507</sup>, não descortinamos maniqueísmo na concepção da personagem. Trata-se de um esteta, cuja casa tem uma decoração artística e exótica e cujo empregado (Ahmed) surge como um mero adereço<sup>1508</sup>. Este egípcio exilado, que usa turbante quando Samuel recebe amigos, tem uma função idêntica à dos escravos negros, que sobreviveram na iconografia do século XX transformados em ‘pretinhos das missões’ ou em figuras de convite modernizadas, tridimensionais, postadas à porta de cafés. Através da focalização de Mme Phyllis, a nobreza de porte e de feições de Ahmed parece desenquadrada. Na verdade, porém, este juízo de valor virá a ser infirmado na narrativa.

A relação de Samuel com o empregado é dúbia e, de Ahmed, apenas conhecemos a sua carência afectiva, patente quando tenta estender a mão a Louis Lécuyer e este, absorto nos seus pensamentos, o ignora. Finalmente, é com Vincent – cuja identidade sexual não dera azo a dúvidas ao longo de todo o serão Vertigues<sup>1509</sup> – que Ahmed virá a ter uma relação. A forma como Vincent ‘pensara’ em Angèle durante o serão não suscitava dúvidas quanto à sua orientação sexual, mas revelava uma superioridade moral (por vezes conotada com a homossexualidade) que será obrigado a perder, quando é salvo *in extremis* de ser encontrado por Samuel no quarto de Ahmed.

Embora não se possa apontar a *Passage de Milan* anti-semitismo ou homofobia, não deixa de ser verdade que o retrato de Samuel é mais marcado pela negatividade do que

---

<sup>1506</sup> “*Commérages*:

- *Deux domestiques pour lui seul.*
- *Vous oubliez sa nièce.*
- *- N’importe, comment des gens peuvent-ils se payer ça de nos jours? (...)*
- *Surtout qu’il a bien l’air de vivre sur ses rentes.*
- *- Mène grand train.*
- *Apprécie les voluptés orientales.*
- *Il s’y connaît?*
- *Ce n’est pas moi qui puis vous renseigner.*
- *Assez bien camouflé, n’est-ce pas.*
- *Ils sont habiles.*
- *Ce n’est pas que je sois le moins du monde antisémite.”* (Butor, 1954, p. 30, sublinhado por nós).

Mme Phyllis: “*C’était peut-être le sang youpin [d’Henriette] qui faisait cela.*” (Butor, 1954, p. 59); “*(...) il s’est même arrangé, le vieux youpin, pour inviter des amis ce soir même, et profiter du vestiaire d’autrui (...)*” (Butor, 1954, p. 68); “*Et le vieux roi, tel le grigou, lui offrait à boire.*” (Butor, 1954, p. 139). Henriette diz de si própria: “*(...) l’on sent bien que ma peau est un peu sombre (...)*” (Butor, 1954, p. 198).

<sup>1507</sup> Cf. sublinhados da nota anterior e também o seguinte excerto: “*Croyez bien qu’il ne lui [Mme Phyllis] fallut pas longtemps pour se faire une idée fort précise des rapports qu’entretiennent son patron et son boy, car s’il a tout fait pour les dissimuler, particulièrement à sa nièce, comment aurait-il pu se passer de son accord tacite à elle, qui par la force des choses leur sert si souvent d’intermédiaire?*” (Butor, 1954, p. 58).

<sup>1508</sup> Mme Phyllis, a personagem que nos revela parte do *modus vivendi* e das inclinações de Samuel, tem consciência de que não é “très décorative” e que o patrão só a tem ao serviço por ser boa cozinheira (cf. Butor, 1954, p. 58). Samuel tem tendência para utilizar os criados como se fossem adereços. Todavia, a própria Mme Phyllis incorre nessa tentação, quando recrimina mentalmente Samuel por não ‘ceder’ Ahmed aos Vertigues: “*Cela aurait apporté [à la fête d’Angèle] un petit côté sensationnel: Amédée dans son beau costume, vers cette heure-ci, qui serait apparu au milieu des jeunes filles, en portant, comme il sait le faire, un plateau de rafraîchissements; et il aurait fait goûter du café turc à tous ces jeunes gens qui ne savent seulement pas ce que c’est...*” (Butor, 1954, pp. 130-131).

<sup>1509</sup> Embora Gérard pensasse: “*Sitôt remonté dans les chambres, [Vincent] risque de vous [Angèle] oublier; vous n’aurez été pour lui qu’un bel instrument, tel un clavecin chez un ami, qui fascine les doigts pour quelques heures. Une fois le clavier refermé, seul demeure l’accent de quelques notes dont on ne sait plus où on les a frappées.*” (Butor, 1954, pp. 172-173).

os retratos dos Franceses de cepa, assim como a vida afetiva de Gérard é mais equilibrada e imbuída de boas intenções do que a de Vincent, o qual sofrerá uma punição (sob a forma de humilhação)<sup>1510</sup>. Em “Une écriture dialogique”<sup>1511</sup>, Lucien Dällenbach refere-se às semelhanças e dissemelhanças entre Balzac e Butor aludindo à “(...) véritable passion de l’alterité et des minorités chez l’un et chez l’autre même si chez Butor, elle est plus attentive aux différences, plus ethnologique aussi (elle ouvre sur un dialogue des cultures) et même si chez lui la prise en compte du rejeté ou du marginal passe par une intériorisation (de la femme, de l’homosexuel, de l’Indien, du Noir, de l’Aborigène) qui, souvent, va jusqu’au transfert.”<sup>1512</sup>

Com efeito, o quarto de Vincent tem um valor indicial, pela ‘saturação’ de elementos relacionados com a mácula:

*“Vincent repose le broc qui va frapper le seau cylindrique blanc à liséré bleu avec de grandes écorchures comme des écailles de houille. Au-dessus, sur le mur couvert de taches d’eau sale, entre la bibliothèque bricolée par ses soins et la fenêtre sans volets, le miroir au tain brodé de petits nuages fantasques auxquels répond de l’autre côté de la brisure une tache circulaire comme une bulle.”*<sup>1513</sup>

O espelho devolve a Vincent não uma, mas duas imagens: “(...) l’oeil délivré et rafraîchi redistinguait dans le miroir toutes les affiches punaisées, autour des deux moitiés de son visage, bien moins connu.”<sup>1514</sup> Uma das metades é a imagem heterossexual, a outra, oculta, é a sua verdadeira identidade sexual. Tal como acontecia em *Pot-Bouille*, as divisórias são mais finas no andar de cima, favorecendo esta circunstância o seu estatuto pan-ótico: “Gérard a entendu l’eau couler dans la cuvette de son frère, le choc du broc et du seau, la vidange, le rajustement du couvercle. Et maintenant il sait quelle porte s’ouvre, à qui sont les pieds nus dans le couloir, et que la chambre où ils se rendent est celle du domestique de Samuel Léonard.”<sup>1515</sup> Após a intervenção de Gérard, Vincent regressa ao seu quarto. As manchas do primeiro fragmento confirmam, agora, o seu estatuto indicial: “(...) ce qu’il haïssait le plus dans la figure courante de l’amour, l’aspect vaudeville et frivole, ce qu’il s’était efforcé d’éviter à tout prix, voici qu’il en avait été tout éclaboussé.”<sup>1516</sup>

---

<sup>1510</sup> “[Toutes] les images de la soirée revenaient dans [l’esprit de Vincent], comme celles d’une ignoble comédie, où il s’était efforcé de se tromper lui-même, prélude à cette punition dont il avait été frappé.” (Butor, 1954, p. 236).

<sup>1511</sup> In Calle-Gruber, 1991, pp. 209-214.

<sup>1512</sup> Butor, 1954, p. 211.

<sup>1513</sup> Butor, 1954, p. 229.

<sup>1514</sup> Butor, 1954, p. 231.

<sup>1515</sup> Butor, 1954, p. 232.

<sup>1516</sup> Butor, 1954, p. 236.

Voltemos a Samuel: é talvez simbólico que, no imediato pós-guerra, num prédio (dispositivo literário que adquire, frequentemente, o estatuto de microcosmo) parisiense, coexistam pacificamente um judeu (Samuel Léonard) e uma alemã (Charlotte Tenant). É possível que esta coexistência corresponda ao desejo de um país pacificado. Mas, dada a complexidade das chaves de leitura da obra, Samuel pode ser visto como um espião reformado. Os motivos pelos quais arriscamos fazer esta afirmação são os seguintes: Samuel é uma das personagens que ‘sabe’<sup>1517</sup>, no sentido em que é ele que quase surpreende Vincent no quarto de Ahmed e é ele quem auxilia Louis a escapar-se do prédio. Além disso, Samuel, tal como Jean Ralon, sabe ler escrita árabe, o que faz dele um dos eixos das temáticas sincréticas de *Passage de Milan*<sup>1518</sup>. Lécuyer, desconfiado, chama a Samuel “vieil espion”<sup>1519</sup>. Com efeito, é estranha a facilidade com que Samuel programa a fuga, que contém os elementos clássicos das histórias de espionagem (reais ou fictícias) da II Guerra Mundial: comboio para Marselha, passaporte, visto, barco para Alexandria e cartas de recomendação<sup>1520</sup>. Assim, Samuel passa de eminência parda da ficção científica a personagem de livro de espionagem.

Não tendo apadrinhado o “béguin” de Henriette, dá a Lécuyer orientações e recomendações, ‘livrando-se’, assim, de um candidato a genro que, à partida, não apreciava. Além disso, a casa de Samuel é a mais opulenta e aquela onde os objectos semáforo mais abundam. A estes objectos vêm juntar-se as conversas semáforo, que emitem sinais de uma intelectualidade superior. Na verdade, tal como sucedia com Bénédicte, Samuel e Levallois participam na conversa, mas também prestam atenção aos ruídos provenientes do andar de cima.

Entre a casa de Samuel e a casa dos Vertigues estabelece-se uma equação que, mais uma vez, é muito semelhante à equação estabelecida em *Pot-Bouille* entre a casa dos Duveyrier e a casa dos Josserand<sup>1521</sup>: “*C’est le salon de Samuel Léonard qu’il aurait fallu aux Vertigues pour leur danserie, car les deux pièces qui chez eux communiquent par une double porte, n’en font ici qu’une seule immense (...)*”<sup>1522</sup>.

Assim, a descrição inicia-se com um elemento estrutural (configuração do compartimento), alude brevemente ao mobiliário fixo (“armoires à livres”), passa para os

---

<sup>1517</sup> Note-se que ele diz “*Je croyais mener le jeu de cartes*”. Esta expressão revela a sua inclusão como figurante no quadro de de Vere, mas traduz também a sua onisciência.

<sup>1518</sup> Cf. Butor, 1954, p. 141.

<sup>1519</sup> Butor, 1954, p. 275.

<sup>1520</sup> Cf. Butor, 1954, p. 279.

<sup>1521</sup> “*On était une trentaine, et assez serrés, car on n’ouvrait pas le petit salon, qui servait de chambre à ces demoiselles.*” (Zola, 1999, p. 75). A citação é intencionalmente repetida.

<sup>1522</sup> Butor, 1954, p. 67.

quadros, tecidos e papiros expostos em vitrinas e, daí, para o tapete; foca as qualidades ergonómicas (e não estéticas) dos assentos e, finalmente, refere-se aos pontos de luz. A casa de Samuel é a casa de um homem culto (as estantes), mas eclético (os tecidos e os papiros); de um conhecedor abastado (as telas de Sébastien Stoskopf), mas que aprecia as coisas pela sua beleza e não apenas pelo seu valor material (a réplica de granito)<sup>1523</sup>. É, para concluir, a casa de alguém que, no que toca a conforto, não faz concessões à beleza. Esta sala retoma subliminarmente outros elementos do prédio: Sébastien Stoskopf é conhecido pelas suas naturezas-mortas<sup>1524</sup>, cuja descrição em muito se assemelha à obra de Charlotte. É alsaciano, Charlotte é bávara. Embora se trate apenas de uma conjectura, é possível que as duas telas sejam palimpsestos por baixo dos quais as flores de Charlotte surgem, visto que as obras mais conhecidas deste artista são ‘pinturas falantes’, em que as flores ocupam um lugar importante. Seja como for, os dois quadros, tal como são descritos, inscrevem a natureza europeia numa sala urbana<sup>1525</sup> e coexistem com elementos decorativos egípcios e iranianos – à semelhança da intersecção do imaginário onírico dos dois irmãos Ralon. O tapete iraniano, com as suas flores e os seus pássaros, corresponde ao “abat-jour” de Jean, tal como a réplica do “paysan de Louqsor”<sup>1526</sup> corresponde ao artista de Béni-Hassan a que Martin alude<sup>1527</sup>. A tapeçaria que pende na parede da entrada exhibe “des idéogrammes d’oiseaux”<sup>1528</sup>, os quais constituem uma alusão ao trabalho artístico de

<sup>1523</sup> Esta casa será objecto de ‘replicação’ no fragmento 32 de *La Vie Mode d’Emploi*.

<sup>1524</sup> Em especial “Summer of the five senses” (Musée de l’Oeuvre de Notre-Dame, Strasbourg), obra altamente codificada, onde cada objecto remete para um sentido (os instrumentos musicais simbolizam a audição, as flores o olfacto) e de onde se desprende uma moralidade: a fragilidade da natureza humana e a inanição do desejo.

<sup>1525</sup> São, de certa forma, écfrases de ponto de fuga.

<sup>1526</sup> Butor encerra *Le Génie du Lieu* (1994, pp. 203-210) contando a história de um “paysan de Louqsor” de carne e osso, que fez com ele a viagem de França para o Egipto. A sua história, sendo simétrica da de Samuel e Ahmed, apresenta algumas semelhanças com a relação amo-criado de *Passage de Milan*: “(...) et, dans un lit non loin du mien (...), souriant, un paysan de haute Égypte, qui ne savait pas un seul mot de français, le seul qui ne fût en costume européen, mais habillé d’une longue robe bleue presque noire, très bien tenue, coiffé d’une calotte de feutre entourée d’un turban blanc très propre, et cela, nous avions réussi à le comprendre, parce qu’il était le domestique d’un monsieur qui travaillait à Louqsor et qui l’avait emmené à Paris avec lui pendant ses vacances d’été, un monsieur qui revenait, lui, en deuxième classe, là-haut, avec sa femme et ses enfants,

à Paris qui l’avait émerveillé et d’où il avait rapporté dans sa valise un talisman qu’il ne consentait à montrer, avec quelles précautions, qu’à ceux qu’il estimait capables de s’en enchanter comme lui:

un stéréoscope avec une dizaine de vues: *l’Opéra, l’Arc de triomphe, etc. (...)*” (Butor, 1994, pp. 206-207. A mancha gráfica e a ausência de inicial maiúscula em “à” e em “un” estão assim no original.) Recorde-se que uma das características de Ahmed é que sorri continuamente ao longo da obra. Butor vai reencontrar o seu companheiro de viagem em Deir el-Medineh, que acolhe a comitiva na sua casa de adobe: “(...) nous avons pu contempler, ravis, plus étonnés et plus comblés encore que le jour de l’unique pluie véritable à Minieh,

ces rues qui nous avaient été si familières, mais s’étaient tellement éloignées de nous au cours de notre séjour, les Champs-Élysées et surtout cette place de la Concorde avec l’obélisque au milieu dont nous savions bien autrefois, dont nous avions bien entendu dire qu’il était un obélisque de Louqsor, formule dont nous ne commençons qu’à présent à percevoir le sens et les implications.” (Butor, 1994, p. 208. A mancha gráfica e a ausência de inicial maiúscula em “ces” estão assim no original.) O estereoscópio – “(...) instrumento que permite a observação simultânea, através de uma objectiva binocular, de duas imagens de um objecto, obtidas com ângulos ligeiramente diferentes, produzindo a sensação de relevo, de terceira dimensão” (Houaiss, 2002, p. 1622) – inscreve Paris no alto Egipto, tal como todos os elementos egípcios de *Passage de Milan* inscrevem o Egipto em Paris. É um fenómeno de sincretismo que também tem correspondência nas relações humanas: “Et je savais que cette entente si sûre et si pure entre nous mais qui restait muette, pour qu’elle pût passer sur le plan du langage, pour qu’elle pût se développer en conversation véritable, il aurait fallu que déjà se fût constitué au niveau de ce langage une organisation à laquelle nous aurions pu nous référer, sur laquelle nous aurions pu tableur,

une organisation satisfaisante pour nous deux de ces divers lieux et moments que l’instant présent contractait.” (Butor, 1994, p. 209. A mancha gráfica e a ausência de inicial maiúscula em “une” estão assim no original.) O sincretismo reveste, pois, diversas formas: espaciais, culturais, comunicacionais e temporais.

<sup>1527</sup> Butor, 1954, p. 112.

<sup>1528</sup> Butor, 1954, p. 196.

Martin de Vere e ao gabinete de trabalho de Jean Ralon. Assim, a sala de Samuel seria, de vários pontos de vista, um compartimento ‘sincretico’: do ponto de vista decorativo, mas também do ponto de vista dos diversos imaginários que se cruzam neste prédio. E, embora seja nossa convicção de que Martin de Vere é, de certa forma, o obreiro e o responsável pela configuração da estrutura narrativa, não menos certo é que Samuel seja a personagem que congrega a assembleia de escritores e intelectuais. Martin, no seu *atelier*, cria. Samuel, na sua tertúlia, superintende à racionalização e à teorização<sup>1529</sup>. O carácter cenográfico dos pontos de luz do salão<sup>1530</sup> vem reforçar as indicações, semelhantes a didascálias, do excerto que a seguir transcrevemos: “*Illumination de l’entrée: scène à deux plans: le domestique ouvrant la porte, et au fond, dans les rougeoiements de sa caverne aux trésors, Samuel, très grand, défiant la perspective, se détachant sur la robe de sa «nièce», un peu en retrait.*”<sup>1531</sup> O uso não canónico da pontuação parece indicar que o texto é concebido, não para ser lido, mas para ser visualizado<sup>1532</sup>. As frases são curtas, elípticas, e a expressão “*scène à deux plans*” confirma esta interpretação. As personagens estão postadas de forma a destacarem-se umas das outras e as notações cromáticas favorecem os contrastes. Samuel domina esta cena como domina outras, mas Mme Phyllis já pusera o dedo na ferida ao pressentir a sua tristeza e solidão essenciais: “*(...) cet oncle pince-sans-rire, mais, si souvent, si triste entre ses statues.*”<sup>1533</sup>

A tertúlia em casa de Samuel vai desenrolar-se ao longo de vários excertos. Embora se trate, de forma geral, de discurso directo – pontuado e comentado pelas reflexões de Levallois, personagem que também nos dá conta das relações de poder e das atitudes físicas das restantes personagens – e de não implicar, senão residualmente, a descrição da casa, ela interessa-nos, na medida em que a utopia é um dos temas da conversa. Com efeito, há duas referências a esta questão: Charles Fourier<sup>1534</sup> (grafado Fourier) e Charles Renouvier, autor da *Uchronie*.

Além disso, algumas observações dimanadas desta tertúlia parecem aplicar-se ao trabalho do escritor em *Passage de Milan*, daí resultando um efeito metanarrativo. Em *Pot-*

---

<sup>1529</sup> Os propósitos da reunião retomam, ponto por ponto, as ideias veiculadas por Butor no ensaio denominado “La crise de croissance de la science-fiction” (Butor, 1960, pp. 186-194). Uma das explicações do sincretismo que subjaz a *Passage de Milan* reside, possivelmente, nas diferentes possibilidades que a ficção científica representava para ele nesta época: é “*(...) une littérature qui explore le champ du possible, tel que nous permet de l’entrevoir la science.*” (1960, p. 187); “[*elle*] *représente la forme normale de la mythologie de notre temps (...)*” (1960, p. 191, nosso sublinhado). Mas, para cumprir estes requisitos, deveria tornar-se “*(...) une oeuvre collective, [où] chacun tienne compte des descriptions données par les autres pour introduire ses idées nouvelles.*” (1960, p. 193).

<sup>1530</sup> Butor, 1954, p. 68.

<sup>1531</sup> Butor, 1954, p. 87. Esta descrição poderia, igualmente, constituir uma descrição de altos ou baixos relevos egípcios, sendo, nesse caso, uma *écphrase* não identificada.

<sup>1532</sup> Georges Perec também recorre, com alguma frequência, à repetição de dois pontos na mesma frase.

<sup>1533</sup> Butor, 1954, p. 60.

<sup>1534</sup> Em 1970, Michel Butor editará, na Gallimard, *La Rose des Vents* (32 rhumbs pour Charles Fourier).



*Bouille*, o escritor surgia fugazmente<sup>1535</sup>; aqui, temos uma congregação de intelectuais que, ao longo de várias horas, se pronuncia acerca dos seus projectos literários e tenta chegar, pela via do consenso, a um projecto comum que tenha mais impacto social. Este projecto está votado ao fracasso: de acordo com Samuel, “*Nous n’en sortirons pas.*”<sup>1536</sup>

As explicações de Jacques Hadencourt acerca da sua própria obra têm a ver com a cientificidade difusa de *Passage de Milan*: “... *Je suis de loin tous ces progrès; j’apprécie le pouvoir évocateur de certains mots: américium, polyploïde, tenseur de courbure; et je jouis des théorèmes, pour d’autres cristal de la plus limpide raison, comme d’un obscur miroir des réalités à venir. Si je décris une machine, je ne pourrais donner sur son fonctionnement que des explications puérides: elle fait partie du paysage.*”<sup>1537</sup>

Relembremos, por exemplo, a descrição dos mecanismos das campainhas na cozinha Léonard, a “tache d’acide” no quarto do casal Vertigues ou a ‘visão raios X’ de Louis<sup>1538</sup>.

Todavia, o narrador também tem uma perspectiva irónica acerca do trabalho de Hadencourt (e, porventura, dos outros). Com efeito, o livro *Les Faubourgs de Trieste* é incensado (aparentemente por Samuel) na tertúlia, mas vai surgir no quarto de Mme Phyllis, a par de números antigos das publicações *Elle* e *Match*: “(...) *un petit roman déniché par Charlotte, spécialiste d’histoires bizarres et attendrissantes, Les Faubourgs de Trieste. Elle feuillette.*”<sup>1539</sup> Assim, apesar das inúmeras barreiras que Samuel interpõe entre si e os outros (os criados, Jean Ralon, Louis), a sua superioridade é frequentemente minada. O conteúdo do livro de Hadencourt é, de certa forma, rebaixado, ao surgir no meio de revistas de grande circulação e ao ser lido pelas criadas do prédio (note-se o fino humor na definição do gosto de Charlotte, que sublinhámos).

A questão do que lêem as personagens permite uma aproximação entre *Passage de Milan* e *La Vie Mode d’Emploi*. Os habitantes do prédio de *Pot-Bouille* pouco liam, como

---

<sup>1535</sup> Outro ponto em comum é o desdém com que o porteiros consideram Samuel, semelhante ao ódio que M. Gourd vota ao escritor de *Pot-Bouille*.

<sup>1536</sup> Butor, 1954, p. 234.

<sup>1537</sup> Butor, 1954, p. 137. O estilo discursivo de Jacques Hadencourt recorda vagamente a escrita de Gaston Bachelard.

<sup>1538</sup> “[*Les corps des danseurs*] qui viennent de perdre leur soutien, qui se séparent et se relâchent; si seulement c’étaient de belles machines avec des articulations polies et le doux passage de l’huile entre les billes et leurs gorges. Angèle seule est véritable au milieu de ces squelettes affublés d’horribles oripeaux vivants, et celle-ci comme son ombre déléguée pour ma consolation. Que l’on me laisse me baigner dans son chaud mercure, dans ses ombres pourpres, ses petits lacs.” (Butor, 1954, p. 193). A descrição que Louis faz dos corpos assemelha-se à forma como Hadencourt explica as máquinas: é uma descrição quase pueril. Contudo, trata-se de organismos vivos aos quais falta a beleza de funcionamento das máquinas. Louis confere um lirismo inesperado a Angèle, que é considerada a ‘máquina’ mais perfeita. Quando Louis se recolhe, o narrador retoma este tipo de visão, interpelando os seres humanos que continuam na festa de Angèle: “(...) *sachez attendre, machines forgées de métaux trop faibles* (...)” (Butor, 1954, p. 214).

O tema da máquina perpassa nas obras de autores como Walt Whitman (1819-1892), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) ou Fernando Pessoa (1888-1935) – em particular, nos textos do seu heterónimo Álvaro de Campos. Para um questionamento histórico e contemporâneo desta questão, consulte-se *Femmes et Machines de 1900* (Quiguer, 1979) e a antologia *A Mulher, o Louco e a Máquina. Entre a margem e a norma* (Macedo, 1998).

<sup>1539</sup> Butor, 1954, p. 141. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

vimos. Os criados não liam: Adèle recorre ao Lamartine de Mme Josserand para fazer as contas (como já tivemos ensejo de asseverar). Na obra de Butor lêem alguns padrões e alguns empregados. Félix só começa a trabalhar “(...) *après avoir furtivement terminé son chapitre, crimes, enquêtes, et cryptogrammes (...)*”<sup>1540</sup>. Não é certamente por acaso que Charlotte e Mme Phyllis lêem o livro de que se fala na tertúlia. Aliás, um excerto da obra é lido por Mme Phyllis e inserido na narrativa: “... *Les membres de l’assemblée étaient isolés dans des cages de vitres, dont la transparence variait au gré de la secrétaire...*”<sup>1541</sup>. Em *La Vie Mode d’Emploi* os criados também lêem, facto a que não é alheia a popularização da leitura em suportes menos nobres e menos dispendiosos, como os livros brochados e as edições de bolso.

A inserção do excerto da obra de Hadencourt é interessante, na medida em que acaba por fornecer uma chave de leitura para a tertúlia na sua totalidade: tal como “[l]es membres de l’assemblée”, os escritores reunidos em casa de Samuel falam, mas ficam encerrados no seu projecto individual como em “des cages de vitre”, ou seja, mau grado os esforços de Samuel, a união tornar-se-á impossível.

O efeito obtido pela tertúlia e pela inserção de um excerto de *Les Faubourgs de Trieste* é semelhante ao efeito da inscrição da paisagem natural (flores de Charlotte, quadros de Sébastien Stoskopf) no interior do prédio urbano, análogo à inscrição de um imaginário exótico (objectos e leituras de Jean Ralon, meditações de Ahmed na cozinha) num interior europeu<sup>1542</sup>. O prédio existe no presente da narrativa, mas tem também um passado simbolizado pela velha Elisabeth Mercadier e pelos fantasmas dos seus antigos padrões (como, aliás, já tivemos ensejo de referir). Tem um passado mais longínquo, anterior à sua configuração arquitectónica actual, patente na cripta cristã. E tem, ainda, um passado mais remoto, que surge através de uma visão transhistórica da festa de Angèle:

*“Sachez attendre, figures humaines, et dans vos membres mous, lourds de sciure, aux os friables comme la craie la plus trouée de coquillages, la sève de nouveau vous transira, plus lourde encore, comme le sang des loups, des sangliers, et de toutes ces bêtes âpres qui vivaient dans les forêts de la Gaule (...)*”<sup>1543</sup>.

---

<sup>1540</sup>Butor, 1954, p. 16.

<sup>1541</sup> Butor, 1954, p. 141.

<sup>1542</sup> Esta duplicação de efeitos também pode ser observada em *La Modification*: com efeito, na sala da casa de Paris há gravuras de Roma e na sala da casa de Cécile há gravuras de Paris.

Em “A casa do mar” há uma interessante alusão a este efeito: “*Cercadas pelas molduras de prata, ora ovais ora redondas, ora rectangulares, as fotografias estabelecem, dentro do tempo, outro tempo, e, dentro de casa, outras casas e lugares e jardins. Verdes jardins sombrios e secretos cujo sussurrar se funde no silêncio.*” (Andresen, 1995, p. 64).

<sup>1543</sup> Butor, 1954, p. 214. Uma das explicações avançadas para o título *Passage de Milan* consiste no “calembour”: “(...) *de plus en plus obsédant: mille ans; dans cette nuit, où l’on a l’impression qu’il ne se passe presque rien, pourtant des milliers d’années peuvent passer d’un personnage à l’autre, d’un instant à l’autre.*” (Butor, 1993, pp. 78-79). A riqueza de leituras deste excerto explicará, por certo, o motivo pelo qual o repetimos.

Trata-se, de novo, de uma interpelação do narrador – não ao prédio, mas ao *locus* onde o prédio foi implantado. Este tipo de interpelações (ao *genius loci* e ao *genius insulae*) tem como efeito salientar a transitoriedade das vidas humanas face à permanência do lugar. Daí, as alusões à friabilidade dos ossos humanos e à serradura: “[porque] tu és pó e em pó te hás-de tornar.”<sup>1544</sup>

Pelo contrário, a obra de Hadencourt contém a virtualidade de inscrever o futuro no presente do prédio: “*Un jour que je t’interrogeais sur ta façon d’écrire – corrige-moi si je te trahis –, je m’imagine après ma propre mort, répondit-il, cherchant à voir ce qui se passe dans les endroits où j’ai vécu.*”<sup>1545</sup> Todos estes elementos (geográficos, culturais, temporais) díspares encontram uma unicidade na narrativa, que atribui a sua diversidade à pluralidade de conhecimentos e experiências carreados pelos diferentes habitantes do prédio. Todavia, o prédio já não é apenas o edifício, a que se adicionam os habitantes: ele inclui, como em *Pot-Bouille*, os visitantes (aqui, muito mais numerosos), a natureza intocada, primitiva e selvagem do local onde o edifício foi implantado, a natureza domesticada de Charlotte, a natureza como paisagem dos quadros de Stoskopf, a natureza exótica com que Ahmed e Jean Ralon sonham. Já fizemos referência ao sincretismo existente na sala de Samuel. Cumpre, agora, referir o sincretismo topográfico<sup>1546</sup>, o sincretismo cronológico (coexistência do passado, do presente e do futuro), o sincretismo religioso (culto cristão, cultos orientais) e aquele que resulta da tensão entre iconoclastia e idolatria (decorrente do anterior)<sup>1547</sup>.

Se a obra de Hadencourt se propunha antecipar um futuro *post-mortem*, a obra de Claude Crivier interessa-se pelas hipóteses abertas pela História, mas não verificadas, como seria a vitória alemã na II Guerra Mundial. Crivier aplica a técnica dos futuros possíveis ao passado recente: daí, a alusão a *L’Uchronie* de Charles Renouvier. Antonin Creil, historiador, atribui a sua narrativa a um aristocrata Oitocentista revoltado<sup>1548</sup>, razão

---

<sup>1544</sup> Gênesis, 3.

<sup>1545</sup> Butor, 1954, p. 138.

<sup>1546</sup> O interior das casas do prédio tem uma ‘natureza modificada’, como se depreende da afirmação de Charlotte: “*La nuit a déposé partout une mince couche de poussière; c’est la rosée de l’intérieur des maisons.*” (Butor, 1954, p. 282).

<sup>1547</sup> A questão do sincretismo pode talvez explicar-se através das palavras de Michel Butor: “*J’ai bien évidemment essayé de tout mettre [dans Passage de Milan], puisqu’il s’agissait d’un premier livre. On espère en effet toujours en faire d’autres mais on n’en est jamais certain. Je m’étais donc efforcé de rassembler le maximum d’éléments mais par rapport au projet initial, beaucoup ont été abandonnés; cela s’est concentré et décanté. Si on le relit aujourd’hui, à la lumière des livres qui sont venus ensuite, on constate que bien des thèmes y sont déjà présents. Lors d’un séminaire aux U.S.A., j’ai dû relire ce livre auquel une séance était consacrée: j’ai été étonné de voir qu’on trouvait dans certaines phrases des choses que je pensais postérieures. On peut donc y déceler des racines, les premières émergences de préoccupations qui se révéleront ensuite, à commencer bien sûr par le fait que déjà à l’époque forme et contenu allaient de pair, étaient pour moi indissociables...*” [In Michel Butor. *Qui Êtes-vous?* (Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 301)]. Por outro lado, em *Improvisations sur Michel Butor. L’Écriture en transformation* (Butor, 1993, p. 64), o autor afirma que a nostalgia do país e da cidade que abandonou (Paris) lhe permitiu uma distância clarificadora, o que pode explicar o facto de o país onde ele efectivamente vivia, o Egipto, se ter imiscuído subrepticamente no espaço europeu em que tencionava situar a obra. A própria casa da infância de Butor, um andar na “rue” de Sèvres, favoreceu essa espécie de sincretismo geográfico, como se pode depreender da descrição do que via das suas janelas: a fonte egípcia de Fellah, despojo da campanha egípcia de Napoleão Bonaparte (Butor, 1993, p. 65).

<sup>1548</sup> Butor, 1954, p. 153.

pela qual se deixou contaminar pelos eventos históricos que, desde então, aconteceram, descrevendo-os do ponto de vista do tempo histórico que escolheu. Por esse motivo, o seu trabalho também pode ser lido à luz do presente. Jacques Vimaud é um académico, cuja “histoire anticipée”<sup>1549</sup> põe em cena um herói que é “(...) un archéologue futur, à qui je fais découvrir de nouvelles inscriptions hiéroglyphiques ou cunéiformes, qui non seulement complèteraient celles que nous avons, mais infirmeraient un certain nombre des résultats que nous croyons avoir obtenus.”<sup>1550</sup> Vimaud define o seu trabalho como “(...) un joli travail de faussaire, qu’[il ] devai[t] remettre perpétuellement au point pour le faire cadrer avec l’évolution de [sa] fausse égyptologie et de [sa] fausse assyriologie (...)”<sup>1551</sup>. Tendo em conta que estas são as áreas de conhecimento a que se dedica enquanto académico, e mesmo abstraindo das semelhanças que um tal projecto apresenta com alguns contos borgesianos, há que referir que a obra de Jacques Vimaud opera uma passagem para a “questão egípcia” e para a “questão hieroglífica”, que perpassam em várias células do prédio. Além disso, a forma como a última obra de Martin é descrita poderia corresponder, quase ponto por ponto, ao labor deste arqueólogo do futuro.

É Malet quem, ao resumir o seu trabalho, se refere a Fourier (*sic*). Conquanto a descrição seja muito breve, fica-se com a impressão de que se trata de uma utopia que programa com rigor todas as ocupações, até que a guerra a vem destruir<sup>1552</sup>. O trabalho de Wlucky centra-se no sistema social e nas relações de parentesco, “(...) un aspect du monde qui est contemporain [à l’auteur Léon Wlucky]”, enquanto a obra de Levallois se queda nas questões levantadas pelo progresso tecnológico, que é ‘retardado’ por um lapso de tempo de dez anos<sup>1553</sup>. A discussão em torno do seu livro acentua, mais uma vez, as similitudes entre o universo da ficção científica e o momento histórico em que as personagens se inserem. Uma das problemáticas mais relevantes levantadas pelo livro de Levallois é o que Wlucky designa por “impression de menace”<sup>1554</sup> e que a réplica de uma das personagens vem intensificar: “- Ainsi l’on vit dans un sursis.”<sup>1555</sup> Esta ameaça parece constituir uma alusão à bomba atómica, lançada sobre Hiroshima em 1945. O facto de J. Robert Openheimer, um dos seus inventores, se ter oposto à criação da bomba de hidrogénio (1952) e se ter tornado um defensor do controlo civil internacional da energia

---

<sup>1549</sup> Butor, 1954, p. 145.

<sup>1550</sup> *Idem*.

<sup>1551</sup> *Idem*.

<sup>1552</sup> Cf. Butor, 1954, p. 150. De acordo com Ernesto Sampaio (1996, p. 31), “*Harmonia [é] também chamada Ordem Societária ou Ordem combinada. Trata-se do novo mundo que deve seguir-se à Civilização (...)*”.

<sup>1553</sup> Butor, 1954, pp. 155-156.

<sup>1554</sup> Butor, 1954, p. 163.

<sup>1555</sup> *Idem*.

atómica poderia explicar a suspensão, na obra de Levallois, da aplicação de qualquer descoberta científica por um período de vinte anos.

Convém ainda lembrar que, no fragmento anterior, Jean Ralon se equivocara na leitura do breviário e que o ofício<sup>1556</sup> se iniciava da seguinte forma: “... *Quia repleta est malis anima mea, et vita mea inferno appropinquavit.*”<sup>1557</sup> Trata-se de um indício que desenha, em conjunto com os comentários ao livro de Levallois e com a visão transhistórica, um novo tema, a questão do carácter efêmero da vida humana, que se vai manifestar, justamente, numa das personagens mais ‘prometedoras’ – Angèle, que festeja os seus vinte anos e cuja vida futura parece começar a delinear-se nesta noite. Estes prenúncios serão objecto de retomas indiciais nas visões ‘raios X’ de Louis Lécuyer e na impressão que a luz das velas imprime no rosto da aniversariante: “*La figure d’Angèle au-dessus des vingt bougies qui illuminent d’en bas, déformant son sourire en une sorte de rictus peureux.*”<sup>1558</sup>

Constata-se, pois, que os membros da tertúlia, à excepção de Samuel, são autores de ficção científica, mas que “[l]’*époque imaginée est un foyer virtuel (...)*” a partir do qual os autores reflectem sobre o presente para melhor poderem ‘agir’ sobre o futuro da Humanidade. Nesse sentido, os quadros poderiam reflectir uma utopia: “*Dans les grands tableaux de Sébastien Stoskopf, les personnages marchent lentement vers de collonnades et des forêts.*”<sup>1559</sup> Repare-se que, na sua primeira ocorrência, os elementos humanos e arquitecturais eram omitidos<sup>1560</sup>. Os quadros, cuja descrição vai sendo completada ao longo da obra, têm mais duas ocorrências:

“*Et ceux qui savent entendre des cors de chasse dans les peintures devinent, dans les autres salles des palais, des bouquets de fleurs couleur de fourrures, plus haut que les femmes sous-marines et méditatives qui les sentent, tandis que dans les orgues d’ormes rouillent des arcs.*”<sup>1561</sup>

Assim, na terceira ocorrência, ao elemento humano e à arquitectura (amplificada: “les autres salles des palais”) junta-se o elemento mítico (“des femmes sous-marines”),

---

<sup>1556</sup> A festa de Angèle é celebrada na noite de Sexta-Feira da Paixão, em que a Igreja Católica recorda a morte de Jesus Cristo. As cinzas são um dos elementos importantes para o ritual (notem-se os recipientes cheios de cinzas que rodeiam Angèle quando os de Vere a encontram). Nesse dia, os católicos devem observar jejum e abstinência; a música e outras manifestações de júbilo são proscritas. Em vez da celebração da missa, as procissões percorrem os passos da Cruz. Os quadros e cruzeiros devem ser tapados, os altares não devem ser enfeitados. Em suma, é um período de luto: tudo ao contrário do que sucede na festa de Angèle. Mas o breviário remete para o dia seguinte, para o Sábado de Aleluia.

<sup>1557</sup> Butor, 1954, p. 162.

<sup>1558</sup> Butor, 1954, p. 179. O efeito da luz das velas no rosto de Angèle revela o seu nível corpóreo profundo e, por conseguinte, a sua mortalidade: “*Au milieu du cercle des invités qui cherchent à voir, l’éclairage tremblant détachant les pommettes, dessinant sous la peau la structure des os et des muscles (...)*” (Butor, 1954, p. 179).

<sup>1559</sup> Butor, 1954, p. 181.

<sup>1560</sup> “*(...) deux grands paysages sombres d’un peintre alsacien du dix-septième siècle, avec des traces de villes et d’incendies dans le lointain (...)*” (Butor, 1954, p. 67).

<sup>1561</sup> Butor, 1954, p. 207.

mas, mais importante do que isso, uma nova impossibilidade ecfrástica: a de ouvir a pintura (“ceux qui savent entendre des cors de chasse dans les peintures”). A descrição ecfrástica é extremamente complexa [os elementos musicais são ‘baralhados’ (“les orgues d’ormes rouillent des arcs”) e são atingidos pela impossibilidade construtiva e material, no sentido em que o ulmeiro não pode enferrujar] e tem um carácter sinestésico (“des bouquets de fleurs couleur de fourrures”).

Na quarta ocorrência, as peles pertencem já a um animal (presumivelmente aquele que as trombetas de caça perseguiam): “*Le renard bleu avant-coureur du matin, semblable à la dernière odeur de menthe avant l’hiver, enfonce toutes les aiguilles de sa fourrure dans le gel de l’air*”<sup>1562</sup> A personagem acoçada, em *Passage de Milan*, é Louis Lécuyer, que acaba de entrar, neste excerto, em casa de Samuel Léonard. Talvez este pequeno fragmento textual explique a visão ‘raios X’ de que temos vindo a falar: Louis vê ou pressente coisas que estão vedadas à percepção dos humanos. A analogia com este carnívoro explica porventura o modo de percepção da personagem, ou até, em certos momentos, a sua capacidade de ‘radiografar’ de uma forma que qualificaríamos de anatomo-patológica<sup>1563</sup>. Além disso, a raposa-azul é criada em cativo, ou seja, trata-se de um animal selvagem ‘aculturado’, como Louis.

O que une as nove personagens da tertúlia<sup>1564</sup>, para além da amizade com Samuel, é o propósito da reunião, definido por Jacques Vimaud como “(...) *le genre littéraire qui est l’occasion de notre rencontre (...)*”<sup>1565</sup> e denominado “anticipation”<sup>1566</sup>. Ao longo da tertúlia, Levallois confronta-se com um “rosto de granito” – que tanto pode ser Samuel, como uma das estátuas que, segundo Mme Phyllis, decoram o salão, como, ainda, o último

---

<sup>1562</sup> Butor, 1954, p. 270.

<sup>1563</sup> “*Le dos contre la table, la bouteille carrée hoquetant dans sa poigne, il verse, examinant les spécimens humains qui se meuvent autour.*

*Vêtements, s’ils ne cachaiet rien que de la sciure avec un noeud de fils au coeur, que l’on embrouille, brise ou mêle, à chaque réponse que l’on a cherchée. C’est à peine si vos visages vous masquent. Belles épaules, soeur Mogne, mais voici l’endroit où commence le cartilage sous votre nez; on devine tout l’os, le triangle noir, vos mâchoires de morte, et si je tire cette fine oreille, combien de votre raboutage consolidé de crème et de poudre vous trahira?”* (Butor, 1954, pp. 190-191). A audição e o olfacto de Louis também parecem particularmente apurados: “*La griffe de l’aiguille, le bruit d’un train, l’odeur des plateaux, des petits buissons épineux. Que de cailloux mêlés pour faire fleurir au milieu de l’été toutes les traces de l’hiver. Noire ponctuation résineuse, fraîche et brûlante à la fois comme la course d’un animal.*” (Butor, 1954, p. 191). A condição animal de Louis parece afirmar-se a partir do declínio da festa e, mais uma vez, permite a inscrição da natureza no interior do espaço doméstico urbano. Às sensações auditivas e olfactivas sucedem-se as sensações gustativas, que permitem nova inserção da paisagem natural: “*Gorgée après gorgée, un peu bruyamment, le blanc réconfort, l’eau un peu plus lourde où une vigueur forestière s’est amassée, comme si l’on buvait un peu du vent qui précède un orage, et l’on prend une immense respiration...*” (*idem*). Mas este espaço interior representa um esforço olfactivo excessivo: “*Ignoble air encombré d’odeurs qui m’aveuglent et me divisent.*” (*idem*).

<sup>1564</sup> Samuel Léonard, Léon Wlucky, Jean Levallois, Jacques Vimaud, Jacques Hadencourt, Antonin Creil, Claude Crivier, Mallet e Griffin.

<sup>1565</sup> Butor, 1954, p. 144.

<sup>1566</sup> Cf. Butor, 1954, p. 137, 145, 153, 163.

<sup>1566</sup> *Idem*.

convidado a ser nomeado, aquele que Samuel não trata por ‘tu’ e a quem se dirige no final da tertúlia<sup>1567</sup>:

“- Vous voyez, cher monsieur Griffin, comment tous ces thèmes, loin de s’exclure, s’enchaînent, se complètent, s’éclairent mutuellement, et si nous sommes réunis ce soir, c’est pour mettre au point ce projet dont je vous avais touché un mot, et qui est la conclusion logique de ce que vous venez d’entendre: tenter une oeuvre en collaboration.”<sup>1568</sup>

Os membros da tertúlia fundariam uma revista cujo objectivo consistiria em exercer uma vigilância que prevenisse catástrofes previsíveis. Tratar-se-ia de um espaço heterotópico: “(...) *notre patrie (comment faudrait-il dire?) commune deviendra réalité.*”<sup>1569</sup> Em nome da eficácia, todos se deveriam submeter à obra colectiva, deixar o futuro em aberto, abandonar o pessimismo<sup>1570</sup> e as especulações acerca dos habitantes de outros mundos. Embora as obras de cada um dos autores fossem publicadas em separado, os princípios de base deveriam ser comuns. No entanto, sabemos, desde logo – graças à notação proxémica –, que o projecto está votado ao fracasso: “*Des pieds qui se croisent ou se décroisent.*”<sup>1571</sup>; “*Il sent un léger trouble; il attend pour provoquer l’applaudissement et l’accord. Glissement des regards.*”<sup>1572</sup> Samuel não é um escritor, é um mentor. Os restantes elementos da tertúlia parecem renitentes em abandonar os seus projectos individuais. É talvez o optimismo que deveriam adoptar que os rechaça: “*Et l’on se met à penser à la guerre.*”<sup>1573</sup> Esta guerra tanto pode ser a II Guerra Mundial como a Guerra Fria, cujo período crítico se situou, precisamente, entre 1948 e 1962.

A desilusão de Samuel em relação ao seu projecto leva-o a reflectir acerca da sua vida pessoal. Sabemos, então, que Henriette é sua filha: “*Pourquoi ai-je rusé toute ma vie, pourquoi l’ai-je fait inscrire au consulat comme la fille de ma soeur après l’accident?*”<sup>1574</sup> Tentando consolar-se, sobe a escada de serviço para ir ao encontro de Amédée. É Gérard, como já vimos, quem o impede de entrar no quarto do criado. Num processo semelhante ao de outras passagens da obra (e também a *Pot-Bouille*, onde Verdier surge, frequentemente, de costas), são as costas que lhe exprimem, metonimicamente, o

---

<sup>1567</sup> “*Ce visage de granit sombre qui me fixe depuis que je me suis assis dans ce fauteuil.*” (Butor, 1954, p. 145); “*Ce visage de pierre noire, c’est comme si c’était le portrait de quelqu’un que j’aurais aperçu.*” (Butor, 1954, p. 146); “*Le sourire de la statue de pierre noire; ces yeux demi-ouverts; son ombre multipliée par les petites lampes autour de la pièce.*” (Butor, 1954, p. 182); “*La petite lampe sous le visage de pierre comme si c’était une icône.*” (Butor, 1954, p. 205).

<sup>1568</sup> Butor, 1954, p. 183.

<sup>1569</sup> Butor, 1954, p. 204.

<sup>1570</sup> Butor, 1954, p. 205.

<sup>1571</sup> Butor, 1954, p. 204.

<sup>1572</sup> Butor, 1954, p. 207.

<sup>1573</sup> *Idem.*

<sup>1574</sup> Butor, 1954, p. 235.

desânimo<sup>1575</sup>: “*Gérard vit son grand dos brisé s’enfoncer (...)*”<sup>1576</sup>. A ser verdadeira a hipótese que atrás aventámos, o fim da guerra teria privado Samuel daquele que parecia ser o seu território de eleição, a espionagem. No decurso do serão sofreu uma tripla derrota: pessoal (não reconheceu Henriette como sua filha, hostiliza Louis e tem de arrostar com as consequências da sua animosidade), amorosa (Ahmed relaciona-se com Vincent) e intelectual (o projecto congregador dos escritores de “anticipation” gorou-se). É na acção que encontrará refrigério, ao encaminhar com eficácia o sobrinho dos eclesiásticos para um futuro aventuroso.

O apartamento dos de Vere é diferente de qualquer outra habitação de *Passage de Milan*. É uma casa ‘boémia’, onde a decoração não obedece aos princípios utilitários e emblemáticos da casa-de-família tradicional (como sucede com a casa Mogne ou com a casa Vertigues) ou aos princípios estéticos e ergonómicos seguidos por Samuel Léonard. Trata-se de uma casa onde o trabalho artístico e a vivência familiar sobrelevam as convenções. Lucie de Vere não tem empregada, como Lydie Vertigues, Geneviève Ralon ou Samuel Léonard, nem tem os dotes e a abnegação de Mme Mogne. Esse menor investimento na casa encontra-se patente a vários níveis, e surge desde a primeira descrição:

“*[Les de Vere] sont au fromage. Quelques tableaux, quelques chaises de paille grossières, mais choisies avec des montants cylindriques, autour d’une table de bridge, couverte d’une nappe de nylon. L’ampoule au plafond s’est cassée, voilà plusieurs jours déjà; on n’a pas trouvé le temps de la remplacer. Une chance qu’il y ait encore eu du pétrole, sinon il aurait fallu dîner dans l’atelier. La lumière de la lampe sur haut pied empire, extirpée des placards qui dans la chambre des enfants font office de grenier, tombe brutalement sur l’assiette blanche, où la main de Martin coupe avec un couteau à manche noir une pointe de gruyère, à côté de la bouteille de vin à demi-pleine.*”<sup>1577</sup>

Ao contrário do que sucedia em casa dos Mogne, os móveis não configuram “*un organisme dont la structure est la relation patriarcale de tradition et d’autorité.*”<sup>1578</sup> A organização da sala reflecte um *modus vivendi* não convencional. Todos os elementos móveis são desaparelhados, alguns afastados da sua função original (a mesa de bridge que serve de mesa de sala-de-jantar), os problemas de aprovisionamento são resolvidos

---

<sup>1575</sup> Ver também “*Au revoir, dos timide [d’Henriette]*” (Butor, 1954, p. 88); “*Comme ce dos est vieux, pense Félix [de son père]*” (Butor, 1954, p. 159). No serão Vertigues, Viola conversa com alguém que Vincent não consegue identificar: “*Ris, ris, Viola, ris avec ton type – de dos je ne sais pas si c’est bien lui (...)*” (Butor, 1954, p. 177).

<sup>1576</sup> Butor, 1954, p. 235.

<sup>1577</sup> Butor, 1954, pp. 74-75.

<sup>1578</sup> Citação de Jean Baudrillard, que repetimos parcialmente.



mediante uma solução de recurso (“La lampe empire extirpée des placards [de la chambre des enfants]) e as formas de arrumação são aproximativas (“[les] placards qui dans la chambre des enfants font office de grenier”); há, todavia, algumas preocupações estéticas (“[chaises] choisies avec des montants cylindriques”) na escolha deste mobiliário heteróclito. O facto de a mesa de jantar ser uma mesa de bridge pode constituir uma alusão ao jogo de cartas, que funciona como mecanismo criador para o último quadro de Martin, instituindo parte das regras de progressão narrativa de *Passage de Milan*.

Embora Martin considere Lucie uma óptima dona de casa, há algumas notações que mostram que, segundo os padrões adoptados pelas mulheres mais velhas, a forma como Lucie exerce as artes domésticas seria inaceitável, pois ela sai de casa sem lavar a louça: “*Madame Phyllis est immobile devant la porte de la cuisine où, dans l’obscurité, la vaisselle de Lucie de Vere attend pour la nuit.*”<sup>1579</sup> O estatuto dos de Vere é resumido por Louis, que diz a Samuel: “*Ne croyez pas ce qu’ils raconteront, ils n’ont rien vu; ce sont des peintres, je crois, c’est pour ça qu’on le voit l’été sortir en chandail.*”<sup>1580</sup> Verifica-se, pois, que, apesar da evolução dos costumes, os de Vere ainda são olhados com uma desconfiança que, estando longe dos preconceitos de *Pot-Bouille*, é efectiva. Em contrapartida, a ausência de injunções morais dos de Vere convém perfeitamente a Gaston Murre<sup>1581</sup>, “jeune homme au pair”:

“*Les artistes, pourvu qu’on leur rende par-ci par-là quelque service, ne surveillent ni vos rendez-vous, ni vos heures, et ils ont beau avoir un “de”, ils comprennent fort bien que Clara...; alors qu’entre eux deux, pas une bavure; quant aux moutards, c’est vrai qu’on s’y habitue.*”<sup>1582</sup>

Em determinado sentido, a primeira descrição da casa dos de Vere assume um carácter metaecfrástico, na medida em que inclui elementos que constituem *topoi* de descrições ou representações de “ateliers” ou quartos de artistas: as cadeiras de palha lembrando as do quarto de Van Gogh, a mesa reenviando para naturezas-mortas (faca, garrafa de vinho). Além disso, a forma como a luz incide “brutalement sur l’assiette blanche”, iluminando a mão de Martin, pode ser um indício de que será o próprio de Vere a suprimir (ou a cortar), seguindo a sugestão de Bénédicte, um dos elementos do quadro – o que resultará, simbolicamente, na morte de Angèle:

---

<sup>1579</sup> Butor, 1954, p. 137.

<sup>1580</sup> Butor, 1954, p. 273.

<sup>1581</sup> A personagem empreendeu uma longa busca – que permite inscrever, pelo menos “en passant”, a urbanidade parisiense no prédio – até encontrar esta casa que o acolhe: “*Boulevards extérieurs, combien de fois vous a-t-on parcourus la valise à la main avant d’arriver là?*” (Butor, 1954, p. 140).

<sup>1582</sup> *Idem.*

*“Alors que faire de cette dame gênante? On pourrait la mettre horizontalement? Le spectacle et la nuit me porteront conseil, et vous aussi peut-être, qu’en pensez-vous? (...)*

*“Bien difficile à dire, monsieur de Vere. Pourquoi ne pas tout simplement la supprimer?”<sup>1583</sup>.*

A primeira descrição do quadro de Martin é feita por Maurice Gérard, que o considera

*“(…) comme toujours remarquable par l’équilibre de ses surfaces. Tel qu’il est, si on le compare aux oeuvres d’il y a quatre ou cinq ans, il pourrait sembler terminé, mais toute l’oeuvre récente de Martin affirme que d’autres figures viendront habiter cette maison, comme l’invention mélodique se superpose au rythme nu.”<sup>1584</sup>*

Eis, pois, duas das mais importantes estruturas narrativas de *Passage de Milan* reconfiguradas no quadro de Martin: a casa/prédio e a música. As personagens decorrem da estrutura (quadro/casa), que impõe as suas regras. A analogia mostra isto mesmo: o ritmo nu está do lado da estrutura, a invenção melódica vem colmatar os vazios, como as personagens preenchem a casa. Assim, constata-se que, se em *Pot-Bouille* o *alter ego* do narrador era o escritor, em *Passage de Milan* o *alter ego* do narrador é o pintor<sup>1585</sup>. Num apontamento curioso, cuja função indicial anda a par com o humor, Martin atira duas meadas de seda a Maurice, que não as consegue agarrar. Comentário de de Vere: *“Toujours aussi maladroit. Les gens qui se mêlent de critique d’art n’ont jamais rien su faire de leurs mains.”<sup>1586</sup>* Estas duas meadas parecem constituir objectos metafóricos da leitura interpretativa que os críticos virão a fazer do quadro – e do livro. Com efeito, “écheveau” significa, em sentido figurado, “État embrouillé, complication”, sendo sinónimo de “Dédale, embrouillamini, labyrinthe”<sup>1587</sup>.

O quadro de Martin foi contemplado por Maurice Gérard (que lhe conhece a obra e é crítico de arte) e, em seguida, por Bénédicte: *“Il s’est assis sous le tableau inachevé semblable à un emploi du temps, douze carrés sur fond gris, dont on distingue mal les couleurs, avec cet éclairage insuffisant.”<sup>1588</sup>* O pintor explica que a sua obra se inspirou no trabalho do artista de Béni-Hassam, nomeadamente na forma como este resolve a

---

<sup>1583</sup> Butor, 1954, p. 121.

<sup>1584</sup> Butor, 1954, p. 84.

<sup>1585</sup> Como referimos no capítulo consagrado a *Pot-Bouille*, Anne-Claire Gignoux considera que Samuel Léonard constitui uma “mise en abyme” do autor (2000, pp. 142-143). A ser verdadeira esta afirmação, tal facto implicaria que Martin também constitui uma “mise en abyme” do autor. Ambos “mènent le jeu”. Efectivamente, em “Abymes zoliens”, Henri Mitterand considera que a “mise en abyme” “donne du jeu au roman” (*in* Jouve; Pagés, 2005, p. 34). Ora, é nossa convicção de que a dimensão lúdica é extremamente importante em *Passage de Milan*.

<sup>1586</sup> Butor, 1954, p. 84.

<sup>1587</sup> Cf. *Le Robert*, 1981, p. 596.

<sup>1588</sup> Butor, 1954, p. 111.

sucessividade das acções (questão central na problemática da écfrase e desafio narrativo de *Passage de Milan* e de *La Vie Mode d'Emploi*):

*“[Il] fait passer d’une danseuse ou d’un guerrier à l’autre par la continuation d’un même mouvement, mais dans les grandes frises des lutteurs, chaque fois un noir et un rouge, il a mêlé les instantanés successifs de divers combats, de telle sorte que les séries de figures s’entrelacent dans un immense contrepoint.”*<sup>1589</sup>

Para explicar os problemas com que deparou, Martin alude a uma obra anterior, cuja distribuição espacial se assemelharia à dos elementos nos quadros de Piet Mondrian, não fossem as infracções ao princípio de “l’angle droit”<sup>1590</sup> e o recurso ao verde, cor que o pintor holandês abominava:

*“Un panneau sur fond très pâle, nacré, où des petits carrés semblables à des notes grégoriennes s’organisent en quatre lignes sinueuses, la seconde renversant l’ordre longitudinal de la première, la troisième le vertical, et la quatrième les deux, tandis que les couleurs se contrarient, noir pour le blanc, vert pour le rouge, autour du pivot du gris, et inversent leur succession.”*<sup>1591</sup>

Mas esta organização não basta a de Vere. Martin necessita de algo que ligue estes elementos e, para tal, vai recorrer ao vocábulo “ciment”, o qual interliga a metalinguagem artística com a técnica construtiva e, por conseguinte, revela a estrutura para-arquitectónica que o prédio constitui, tanto no quadro de Martin como na obra de Butor: *“Je voulais qu’un ciment de plus en plus solide reliât tous ces éléments. Bientôt les lignes se croisèrent, je multipliai les formes de base, j’inventai des lois de rencontre...”*<sup>1592</sup> As formas de base correspondem às células do prédio, as leis de encontro correspondem às diferentes formas como as personagens se relacionam: jantares familiares, junções de vizinhos, convites para festas ou serões, enganos de andar, coincidências<sup>1593</sup>. O excerto termina com uma nova descoberta de Martin (que se aproxima dos alfabetos imaginários, ou “idéogrammes”, inventados por Henri Michaux em 1928<sup>1594</sup>): *“Jusqu’alors j’avais basé mes tableaux sur des rapports visuels; j’eus l’idée d’introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait...”*<sup>1595</sup> No extracto seguinte, Martin prossegue a sua explanação: *“Quel plaisir j’éprouvais à dessiner ces majuscules (...) je réapprenais l’A, le B; c’étaient comme des personnages qui allaient habiter des maisons que je leur*

<sup>1589</sup> Butor, 1954, p. 112.

<sup>1590</sup> Cf. “Le carré et son habitant”, ensaio de Butor consagrado a Mondrian (Butor, 1968, p. 320).

<sup>1591</sup> Butor, 1954, p. 113.

<sup>1592</sup> *Idem*.

<sup>1593</sup> Como sucede com Clara, que constata que o prédio onde vai com Henri é o mesmo onde Gaston habita.

<sup>1594</sup> O vocábulo “idéogrammes” tem uma aparição na casa sincrética de Samuel Léonard.

<sup>1595</sup> Butor, 1954, p. 114.

*avais préparées.*”<sup>1596</sup> A comparação da obra com uma casa consolida-se. Cada maiúscula transforma-se numa personagem e, embora o cruzamento da onomástica do sistema das personagens que habitam no prédio não permita a validação da teoria que a seguir enunciaremos, é certo que a alusão ao A e ao B faz pensar na charada<sup>1597</sup> – “Un gros abbé plein d’appétit a traversé Paris hier sans souper” = “Un gros AB plein d’aa petits” –, o que faria com que os habitantes do primeiro andar, Jean e Alexandre, fossem “abbés” por imposição da lógica que Martin aplicou ao seu quadro. Por que motivo não dá a onomástica da obra continuidade a este sistema? Porque ele ganhou vida própria:

*“Mais les syllabes qui se liaient sur les murs de cet atelier, cherchant un sens, s’attachaient à toutes les bribes de langues anciennes ou modernes qui me restaient de mes études, pour brûler en pensers (sic) bizarres. J’eus l’impression qu’en me servant de lettres j’avais donné la parole à une sorte de machine qui en savait plus long que moi. Ma peinture, la plus raisonnable de toutes, devenait hantée.*”<sup>1598</sup>

Martin alude, nesta explicação, a um sincretismo de outro teor (“[des] bribes de langues anciennes ou modernes”). Além disso, o processo criativo, descrito como uma máquina que, a partir de certa altura, se autonomiza, aplica-se com facilidade à estrutura narrativa engendrada, nesta obra, por Butor, sobretudo se a cotejarmos com a citação com que abrimos este capítulo. O processo criativo é, pois, encarado como um trabalho, uma produção intelectual – estamos longe da inspiração divina do artista –, mas a criação acaba por adquirir vida própria e, até, por se tornar assombrada, tal como as casas.

A clarificação da questão dos signos (que, na explicação de Martin, não estavam tão claramente ligados ao tema da egiptologia de *Passage de Milan*) e o problema da representação de objectos caberá a um dos ouvintes: “(...) *ayant reconnu la puissance des signes, notre Martin remonte de la lettre au hiéroglyphe, et introduit dans ses tableaux des groupes de représentations d’objets...*”<sup>1599</sup>

A descrição do quadro de Martin é retomada no início do capítulo IV:

*“A droite, le grand chevalet en forme d’H, avec sa manivelle, et les douze rectangles de couleur, sur le fond travaillé de la toile semblable aux vieux murs écorchés. A gauche, les barres verticales du radiateur électrique braisent devant leurs miroirs.*”<sup>1600</sup>

---

<sup>1596</sup> Butor, 1954, p. 115.

<sup>1597</sup> Outra constatação a favor do sincretismo: de acordo com Christiane Ziegler, um dos processos de criação de hieróglifos consistiu no recurso a ideogramas [*Apud* Glaudes, 1999, pp. 348-351]. Houve também recurso a “rébus”.

<sup>1598</sup> Butor, 1954, p. 115. A citação é voluntariamente repetida e o sublinhado é da nossa responsabilidade.

<sup>1599</sup> Butor, 1954, p. 116.

<sup>1600</sup> Butor, 1954, p. 118. A citação é parcialmente repetida.

O que é curioso nesta descrição é que ela parece emparelhar criação e destruição: com efeito, o elemento do lado esquerdo (o quadro) será destruído pelo elemento do lado direito (o radiador). Além disso, reforça-se a comparação do quadro com a casa (“aux vieux murs écorchés”), até porque se trata da contracção da preposição com o determinante definido, quando, na circunstância, se poderia ter preferido a forma “à de vieux murs écorchés”<sup>1601</sup>.

Tal como acontece com o quadro de Valène em *La Vie Mode d'Emploi*<sup>1602</sup>, o quadro de Martin está inacabado. Por isso, ele mostra a Bénédicte os esboços, onde a analogia com o jogo de cartas (submetido a uma certa ‘batota’) se começa a desenhar. Assim, além de a divisão em doze salas não corresponder ao número de cartas de um baralho, no alinhamento central haverá cinco figuras em vez de quatro. Bénédicte informa-nos que o pintor representou reis, damas e valetes<sup>1603</sup>, enquanto Martin confessa “*J’ai même travaillé d’après nature, pour la première fois depuis des années. Ce sont des personnages, n’est-ce pas? Et il y a des espèces de scènes qui se déroulent entre eux. Voici une étude pour David.*”<sup>1604</sup>

O carácter de “mise en abyme” do trabalho do pintor torna-se cada vez mais evidente. Há uma leve preterição na questão retórica dirigida a Bénédicte, que chama a atenção para o vocábulo “personnages”. “Scènes” também remete para o trabalho literário. Quanto à figura de David, que aparece, neste contexto, ligeiramente deslocada, pode tratar-se de um estudo para outro quadro, que surgiria, neste contexto, como uma alusão velada a Samuel Léonard. Este, como vimos, é judeu; o seu rosto não é descrito<sup>1605</sup> e o seu apelido remete para o nome de Leonardo da Vinci. Os dois rectângulos centrais seriam os dois locais onde há animação nocturna: a casa Vertigues (“*L’un sur fond presque blanc – on voit mal à la lumière électrique, mais en réalité c’est un jaune très clair*”) e a casa Léonard [“(…) *et l’autre à gauche qui paraît noir est d’un indigo très sombre.*”<sup>1606</sup>]. Bénédicte explicitará esta associação: “[*La robe d’Angèle*] lui va, pas tout à fait toute

---

<sup>1601</sup> As paredes do *atelier* já figuravam na citação anterior, mas trata-se também das paredes do prédio, como se pode comprovar pela citação que antecede esta (invertamos a ordem para efeitos de clareza da exposição): “*Au fur et à mesure que la nuit se continue les cloisons deviennent plus poreuses aux sons qui circulent en même temps que l’eau dans les conduits, et naissent dans les poutres qui travaillent.*” (Butor, 1954, p. 119).

<sup>1602</sup> E ainda com o quadro de Frenhofer em *Le Chef d’Oeuvre Inconnu* de Balzac. Dir-se-ia, assim, que o quadro inacabado, embrionário, é mais inspirador para os cultores da *écriture* do que o quadro acabado. Dir-se-ia que os braços inexistentes da *Vénus de Milo* inspiram mais os artistas do que uma estátua intacta.

<sup>1603</sup> “–*Mais vous avez été obligé de représenter des rois, des dames, des valets.*” (Butor, 1954, p. 119).

<sup>1604</sup> *Idem.*

<sup>1605</sup> “– *Mais il n’a pas de visage?*”

– *Non, tout est dans l’attitude générale.*” (Butor, 1954, p. 119).

<sup>1606</sup> *Idem.*

*blanche, très légèrement jaune, mais à la lumière électrique elle paraît blanche comme le carré du type au-dessus.*”<sup>1607</sup>

Há uma correlação sutil entre o friso de lutadores de Béni-Hassam e a escolha do jogo de cartas como motor criativo: com efeito, as figuras em combate alternavam de cor – “[*chaque*] fois, un noir et un rouge (...)”<sup>1608</sup> –, tal como as cartas alternam entre o vermelho das copas e dos ouros e o negro dos paus e das espadas. Outro elemento de ligação entre a ‘egiptologia’ e o jogo de cartas é o rei de ouros, com a sua águia, figura central quer na explicação de Martin quer na retoma posterior:

*“Les douze carrés, en plein milieu, dont le fouet de la lune ne parvient pas à révéler les couleurs. Le grand carton sur la table. Les deux feuilles blanches qui sont restées dehors. On peut distinguer les moindres détails de leur dessin, des personnages de tailles diverses, avec un oiseau au centre de celui-ci.*”<sup>1609</sup>

No retângulo da direita (casa Vertigues) há uma dama de copas (Angèle)<sup>1610</sup>, dois setes de ouros (Gérard e Vincent), bloqueados por sete valetes (sete pretendentes: Henri Tonnet, Gustave, Bernard, René, Gérard Ducric, Maxime, Philippe Sermaize<sup>1611</sup>). O valete de paus seria Louis Lécuyer<sup>1612</sup> e o ás de espadas Henri Delétang. As sete damas seriam as jovens (Martine, Viola, Bénédicte, Henriette Ledu, Marie-Claire, Susanne Sermaize, Henriette Brigadier) e o rei de ouros seria Samuel [“(...) *semblable à un aigle en plein vol* (...)”<sup>1613</sup>]. É duvidosa esta atribuição; para tanto, baseámo-nos em outros excertos da obra: “*Et le vieux roi, tel le grigou, à son balcon offrirait à boire [à Amédée]*”<sup>1614</sup>. O próprio Samuel admite a sua derrota – “(…) *je vois bien que je me conduisais, croyant mener le jeu de cartes, de façon la plus mesquine et la plus imprudente* (...)”<sup>1615</sup> – e alude ao seu “(…) *ancien moi-même découronné* (...)”<sup>1616</sup>. Samuel seria, pois, Horus, deus representado na

<sup>1607</sup> Butor, 1954, p. 169.

<sup>1608</sup> Butor, 1954, p. 112.

<sup>1609</sup> Butor, 1954, pp. 140-141.

<sup>1610</sup> Bénédicte considera Angèle “(…) *un peu jeune pour la dame de coeur, mais la dame de son tableau n’a rien à voir avec la nourrice des jeux de cartes ordinaires.*” (Butor, 1954, p. 170).

<sup>1611</sup> Não contabilizamos os irmãos Petitpaté, porque a própria Angèle os considera “cartas fora do baralho” (cf. Butor, 1954, p. 242).

<sup>1612</sup> Lécuyer é “[*ce*] *septième valet tel un fauconnier, avec son oiseau chasseur au-dessus de lui...*” que deixa Bénédicte perplexa (Butor, 1954, p. 125). Repare-se que o próprio apelido de Louis remete para o universo da cavalaria. O “oiseau chasseur” é, possivelmente, Samuel-Horus, a entidade que, de certa forma, repõe a justiça que – todas as evidências parecendo apontá-lo como culpado – era negada a Louis. Curiosamente, no fragmento 38 de *La Vie Mode d’Emploi*, uma das cenas previstas para o quadro de Valène será uma cena em que a maquinaria do elevador avaria, obrigando os seus ocupantes a passarem o tempo a jogar às cartas. No entanto, a falta do valete de paus inviabiliza esta hipótese. Valène desenha um valete de paus excessivamente perfeito, mas o suporte em que o desenhou torna-o reconhecível. A proposta seguinte consiste em transformar uma carta inofensiva, por exemplo, um sete de paus em valete de paus. Mas também esta ideia se torna inviável, e assim sucessivamente.

<sup>1613</sup> Butor, 1954, p. 121.

<sup>1614</sup> Butor, 1954, p. 139. Trata-se de uma “rêverie” egípcia de Mme Phyllis, motivada pela visão do quarto de Ahmed.

<sup>1615</sup> Butor, 1954, p. 272. A citação é repetida.

<sup>1616</sup> *Idem.*

mitologia egípcia com cabeça de falcão. Filho de Ísis e Osíris, é um deus proteiforme e uma das formas em que encarna é, precisamente, Râ<sup>1617</sup>. O olho de Râ era

“(…) *une image-vision des plus puissantes. Son équivalent sur le plan terrestre était le Disque solaire. L’Oeil d’Horus, émanation d’Horus, était une divinité distincte, puissante, à profil bien dessiné, guerrière, active, qui veillait sur l’Ordonnance cosmique et combattait ses ennemis; elle vengeait la Justice bafouée. Dans un cosmos en désarroi, allant à la dérive, c’est l’archange Saint-Michel (...), le pouvoir efficient du redressement.*”<sup>1618</sup>

Assim, embora Samuel se considere destituído, a sua dor e sofrimento são uma etapa do percurso iniciático. Aliás, se revisitarmos as múltiplas afirmações de Butor acerca do título *Passage de Milan*, constatamos que o milhafre lhe interessa por representar Horus e por se tratar do “oiseau-narrateur”<sup>1619</sup>.

Cada valete tem um vidro na mão e cada dama segura um lírio. Os vidros funcionam como espelhos<sup>1620</sup> e representam a imagem que cada um dos pretendentes reenvia a Angèle (cuja identidade feminina se começaria a desenhar nessa noite). Os lírios simbolizam a pureza de cada uma destas jovens casadoiras, motivo pelo qual não incluímos Clara nas damas. Ela não é uma dama, mas sim uma mulher<sup>1621</sup>. Não parecem restar dúvidas de que Angèle é rainha ‘por um dia’<sup>1622</sup>. Mesmo eliminando Clara, há mais damas do que a contabilização de Martin deixa supor. Mais uma vez, trata-se de uma numerologia ‘aproximativa’<sup>1623</sup>.

O paralelo entre o rectângulo da direita do quadro de Martin e a festa de Angèle surge na forma como se conectam os dois últimos fragmentos do capítulo VI e o primeiro excerto do VII capítulo. Assim, na sala Vertigues o vento – “(…) *écartant violemment les*

---

<sup>1617</sup> “(…) o que se mutila para que as gotas do seu sangue se transformem em deuses. Conhece os segredos dos mistérios (...). Na luta com Seth acabará por perder os olhos, mas Hator substituir-lhe-á a vista pelo Olho da Luz, Oudjat, que lhe permite ver nas trevas (...) Este olho luminoso guia as barcas dos deuses nas águas do espaço. Simboliza com a sua lágrima, o sacrifício da divindade para dar nascimento ao Universo e com o seu caminho em espiral, a senda da Iniciação por onde o candidato sobe até ao mundo da luz.” (s. a., 1992, pp. 63-64).

<sup>1618</sup> Kolpaktchy, 1985, p. 31.

<sup>1619</sup> Butor, 1993, pp. 78-79.

<sup>1620</sup> Há um espelho em cada casa (Butor, 1954, p. 55); vários em ponto pequeno na tapeçaria que pende na entrada de Samuel (Butor, 1954, p. 196) e um na comparação de Jacques Hadencourt (Butor, 1954, p. 137). Na verdade, o espelho (*speculum* em latim, dando origem ao verbo *especular*) constitui uma metáfora do serão em casa de Samuel Léonard. Dos múltiplos significados que o *Dictionnaire des Symboles* (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 639) atribui a este objecto, destacam-se os seguintes: “*Le miroir est (...) symbole de la sagesse et de la connaissance (...)*” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 636); “*L’intelligence céleste reflétée par le miroir s’identifie symboliquement au soleil: c’est pourquoi le miroir est souvent un symbole solaire. Mais il est aussi un symbole lunaire, en ce sens que la lune, comme un miroir, reflète la lumière du soleil.*” (*idem*); “*Symbole lunaire et féminin, le miroir est encore en Chine l’emblème de la reine.*” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 637). Os espelhos da entrada da casa de Samuel também podem ser vistos como uma “mise en abyme” de *Passage de Milan*, feita de pequenos fragmentos que se concatenam para formar uma obra que reflecte a multiplicidade do real, da vida romaneada das personagens e da sua vida sonhada.

<sup>1621</sup> Além disso, Clara é um elemento exterior, formando um triângulo amoroso com Gaston Mourre e com Henri Delétang.

<sup>1622</sup> Veja-se, como já referimos, o vocábulo “régence” (Butor, 1954, p. 126).

<sup>1623</sup> A dado momento, Bénédicte comenta: “(…) *ce ne sont pas les valets qui manquent [à Angèle]; le compte y est; plutôt largement même.*” (Butor, 1954, p. 170).

*ventaux de la fenêtre, roule dans la pièce en faisant voler les rideaux (...)*<sup>1624</sup> – e apaga parte das velas do bolo de aniversário de Angèle. A mãe da jovem precipita-se e fecha a janela. O excerto seguinte, separado por um espaço em branco, surge ligado a este por uma conjunção adversativa: *“Mais dans l’atelier de Martin de Vere, personne n’était là pour fermer le carreau que Gaston Mourre avait laissé entrouvert.”*<sup>1625</sup> Os esquissos e a tela de Vere inflamam-se<sup>1626</sup>. E o capítulo VII, cuja primeira cena decorre em casa de Samuel, inicia-se com a seguinte frase: *“Les cendriers se remplissaient (...)*<sup>1627</sup>. A mesma rajada de vento apaga velas no quarto andar, incendeia o quadro no quinto andar, enchendo as cinzas que daí resultam os cinzeiros do terceiro andar.

É na ceia de Angèle que algumas das intuições relativas à atribuição das cartas se confirmam – embora subsistam algumas dúvidas. Pela primeira e única vez, o narrador assinala o discurso interior de cada personagem com indicações tipográficas à margem de cada excerto: BÉNÉDICTE, HENRI, VINCENT, GÉRARD. Um elemento comum a todas as personagens é a preocupação proxémica, seja ela a forma de manusear talheres, pratos e copos numa ceia volante, onde nem todos têm lugar sentado, seja a forma como uns se sentam relativamente aos outros, seja, por fim, a obrigação de fazer conversa. No fundo, trata-se do mesmo tipo de questões levantadas pelo jantar Mogne, só que numa versão ‘volante’ e mais cerimoniosa. Também aqui todas as acções são rigorosamente vigiadas, todos os lugares definidos pela sua equidistância e vantagens relativas. No entanto, há uma diferença capital: as personagens não se conhecem; e, como se trata de jovens mais ou menos debutantes, todos têm tendência para avaliar as vantagens e desvantagens de cada um (situação, beleza, interesse) numa escala invisível, mas efectiva<sup>1628</sup>.

*“Quand on est debout comme moi (...) il faudrait avoir trois mains. Toute ma mayonnaise pour un coin de table. C’est très joli ces dîners sur le pouce, mais c’est bien peu pratique. On va quand même tâcher de se trouver un fauteuil. Tout a l’air pris. Ah, là-bas; ne perdons pas un seul instant, car j’ai peur que cet intéressant jeune homme ait eu la même idée; je ne veux pourtant pas courir...*

*«Pardon, monsieur.»*

---

<sup>1624</sup> Butor, 1954, p. 179.

<sup>1625</sup> Butor, 1954, p. 180.

<sup>1626</sup> *“Les deux dessins qui avaient glissé de la table, soulevés par la fourche de l’air, se mirent à tourner lourdement à quelque quinze centimètres du sol, s’effondrèrent sur les résistances incandescentes du radiateur, prîrent flamme, et, allégées, se déchirant et ronflant, sautèrent avec leurs chevelures jusqu’aux douze carrés, dont la peinture fraîche se salit et fondit au centre.”* (idem).

<sup>1627</sup> Butor, 1954, p. 181.

<sup>1628</sup> Bénédicte verbaliza esta ideia no seguinte excerto: *“Je me demande quelle cote aurait Gustave dans ce barème [des parents d’Angèle]”* (Butor, 1954, p. 169).



*J'ai une bonne longueur d'avance; voilà; entre deux chandeliers; celui-ci c'est le prince allemand, l'autre a l'air encore plus bête, une tête de catalogue de grand magasin.*”<sup>1629</sup>

Repare-se que Bénédicte parece assimilar os dois jovens (o príncipe e, presumivelmente, Denis Petitpaté) a “chandeliers”. Esta interpretação baseia-se no demonstrativo “celui-ci”, a que corresponde “l'autre”. Num passo posterior, Bénédicte fará um raciocínio similar relativamente a Vincent e Gérard, “[*les chevaliers servants d'Angèle*], debout de chaque côté de sa chaise.” Assim, o “chandelier” que Louis lança inadvertidamente ao entrever Henri beijando Angèle pode constituir uma sinédoque dos dois rapazes.

É neste ponto que a atribuição do papel de ás de espadas a Henri Delétang se começa a desenhar: Henri é, talvez, a personagem mais cínica da festa. Convida Clara como factor desestabilizador e pensa em Angèle como possível conquista. Tal como Vincent, não se interessa pela jovem aniversariante *per se*, mas como troféu resultando de um jogo:

*“Avouons que l'heroïne n'est pas sans mérites, et puisque j'en suis au choix des objets de mon larcin, je pourrais bien la mettre en tête de liste. Demain dans les journaux on lirait: MYSTÉRIEUX ENLÈVEMENT. Un incident des plus troublants s'est produit la nuit dernière au 15, passage de Milan...”*<sup>1630</sup>

Esta inserção de um *fait divers*, ainda que imaginário, na narrativa, é precursora de alguns processos utilizados por Georges Perec em *La Vie Mode d'Emploi*. Henri coloca no mesmo plano Angèle e os objectos que pretende furtar (cf. sublinhado). Na segunda ocorrência de discurso interior de Henri, dá-se uma nova reificação de Angèle: “*Le malheur c'est que c'est un objet un peu encombrant, difficile à cacher, difficile à écouler.*”<sup>1631</sup> Henri desiste de Angèle e começa a perscrutar a sala em busca de objectos portáteis: damos-nos então conta que a sua “rêverie” não é apenas imaginária. Com efeito, Henri é um reincidente no roubo ‘artístico’: “*Quelque chose d'assez petit, mais d'assez voyant tout de même. Il y a bien les tableaux; c'est banal; et puis j'ai déjà décroché deux petits cadres chez les parents de cette exquise Gisèle, de ce pétillant Denis.*”<sup>1632</sup>. Para tornar o roubo mais desafiador, convém que seja o próprio proprietário a mostrar-lhe os

---

<sup>1629</sup> Butor, 1954, pp. 165-166.

<sup>1630</sup> Butor, 1954, p. 166, sublinhado da nossa responsabilidade.

<sup>1631</sup> Butor, 1954, p. 168.

<sup>1632</sup> Butor, 1954, p. 169.

seus tesouros<sup>1633</sup>. Henri considera-se um ladrão altruísta, entre Robin Hood e Arsène Lupin<sup>1634</sup>: “*Je l’ai vu, je l’ai voulu, je l’ai pris. Pas pour le garder, pour le donner plutôt. Redistribuer. Si la providence fait mal son métier, aidons-la. Chevaleresque, n’est-ce pas?*”<sup>1635</sup> Apesar da insistência no aspecto cavalheiresco da sua actuação (que reforça os sinais de pertença ao jogo de cartas e, em especial, a sua adequação ao papel de ás de espadas<sup>1636</sup>, carta considerada perigosa), a verdade é que os roubos de Henri encontram a sua motivação mais profunda num ódio arreigado à sociedade, em geral, e ao pai, em particular<sup>1637</sup>. Além disso, o narrador estabelece comparações zoomórficas<sup>1638</sup>, que tiram a elevação que Henri se auto-conferia no discurso interior:

“*Le profil d’Henri Delétang qui pointe par la fente de la porte, comme un museau de rongeur. Tout est calme. (...) Entre, très souple: à grandes enjambées élastiques comme celles d’un chat, s’approche le long du mur couvert de glaces, dans l’atmosphère froide et duvetée.*”<sup>1639</sup>

É significativo que, após a primeira ocorrência do discurso interior de Henri e de novo excursão proxémico, Bénédicte volte ao tema “ás de pique”: “*Drôle de peintre, les ailes noires de l’as, et tous ces observateurs de la scène centrale; je ne serais pas étonnée qu’il ait une idée derrière la tête.*”<sup>1640</sup> A quase contiguidade entre os discursos interiores de Henri e de Henriette confirma a leitura do quadro de de Vere como figuração da ceia de

---

<sup>1633</sup> *Idem.*

<sup>1634</sup> Há vários sinais de pertença de Henri à genealogia da personagem de Maurice Leblanc (1864-1941), cujo epíteto é “gentleman-cambrioleur”: o gosto pelo jogo e pelas mulheres belas, aliado a um certo pendor moralizante (que se verifica quando Henri julga que Angèle esperava Louis); o carácter justiceiro e desafiador, o humor, a insolência e o facto de não matar – embora seja indirectamente responsável por algumas mortes; e, conquanto a morte de Angèle pareça resultar de um conjunto de coincidências, a circunstância de Henri entrar na sala naquele momento parece ser um dos factores que concorre para o acidente. Finalmente, tal como Arsène Lupin, Henri também rejeita a figura paternal. O “fait divers” Henri Delétang parece constituir uma paródia das obras de Maurice Leblanc. E não apenas uma paródia dos livros, mas também das adaptações cinematográficas, veja-se o pesadelo que Lucie de Vere descreve: “*Le visage d’un ancien acteur, les yeux ouverts, fixes et somnambules, cernés de noir au-dessus du mince corps ganté, s’approchant dans une mince chambre rétrécie.*” (Butor, 1954, p. 245).

Se nos recordarmos que Samuel passa do estatuto de mentor de escritores de ficção científica a espião, verificamos que Butor parece comprazer-se na paródia de géneros literários considerados ‘menores’. Contudo, os pretensos heróis são heróis frustrados: Samuel não consegue a adesão dos elementos da tertúlia e Henri Delétang é um “cambrioleur” (Butor, 1954, p. 237) maculado: “*(...) les cendres, le poussier, la mouture de briques, ont souillé même le gilet.*” (*idem*).

<sup>1635</sup> Butor, 1954, p. 177.

<sup>1636</sup> Clara diz-lhe: “*Avec votre assiette à la main comme un éventail, tout marmonnant avec un regard de jésuite... Dites-moi, vous n’êtes pas gris?*” (Butor, 1954, p. 178). As comparações de Clara acentuam o efeito ás de espadas (o leque, semelhante ao símbolo de espadas, o negro das vestes dos jesuítas).

<sup>1637</sup> Parte desta citação foi transcrita no capítulo I. Repetimo-la, porque os objectivos demonstrativos são diferentes e porque resultaria artificial truncá-la: “*(...) la belle raison sociale Petitpaté, Delétang et Vertigues et Cie, se fendille de la façon la plus réjouissante... Jamais je ne lui pardonnerai la gale qu’il m’a leguée avec son nom.*

*Peut-être les verra-t-on vaciller, les bons apôtres, se brouiller, s’étouffer l’un l’autre? Ne serai-je enfin lavé de cette ordure que je traîne? Les trois rats... Le papa de la belle est le moins salopé, presque jeune...*” (Butor, 1954, p. 202). Note-se que Henri qualifica os sócios da firma como “trois rats”, mas que o seu próprio perfil é comparado a um “museau de rongeur” (Butor, 1954, p. 210).

<sup>1638</sup> É curioso que este início do capítulo VIII – incluindo as partes que omitimos – parece ser percorrido por uma comparação “filée” que também atinge o porteiro: “*Un frisson parcourt l’échine, et la tête roule péniblement de côté et d’autre. [M. Poulet] ouvre des yeux effarés, se secoue comme un chien (...)*” (*idem*). Relembre-se que o porteiro de Pot-Bouille também tem atributos caninos: “*(...) Gourd, lorsqu’il monta vers sept heures donner son coup d’oeil, flaira les murs (...)*” (Zola, 1999, p. 473).

<sup>1639</sup> Butor, 1954, p. 210.

<sup>1640</sup> Butor, 1954, p. 167.

Angèle. Além disso, há uma ironia implícita no que Henriette Ledu diz a Louis Lécuyer: “*Je peux redescendre seule, l’escalier n’a pas de voleurs. Elle rit.*”<sup>1641</sup>

Vincent et Gérard são os dois setes de ouros, e é entre os dois que, inicialmente, a rivalidade mais se afirma: “[*Angèle*] *se donne beaucoup de mal; et les frères encore plus, ses chevaliers servants, debout de chaque côté de sa chaise.*” – cogita Bénédicte. Vincent encara a conquista de Angèle como um jogo do qual os sentimentos estão totalmente ausentes:

“[*Gérard*] *s’efforce de ne pas laisser voir sa maladresse à la dame de ses pensées [Angèle]. Elle enfile les petits pois, et les dés de légumes variés, tout barbouillés de mayonnaise, l’un après l’autre patiemment sur les dents de sa fourchette à manche d’ivoire. Sans doute son coeur est-il préoccupé. Où dirigerai-je mes pensées, se dit-elle, le frère de droite, le frère de gauche, et pourquoi pas l’un des ces agréables jeunes gens qui décorent le mur du salon de mes chers parents?*”<sup>1642</sup>

A concentração de Angèle nas esferas e cubos da salada russa, para os quais vai olhando com a mesma atenção com que considera os seus pretendentes, valetes de copas (“petits pois”) e de ouros (“dés”), também prefigura o que lhe vai no pensamento.

Gérard é muito mais lírico e o seu discurso interior – de onde a questão do jogo não está completamente ausente, convém referi-lo – reflecte uma abordagem abissalmente diferente da de Vincent<sup>1643</sup>:

“*Angèle, je vous caresserais, et il ne faudrait pas m’en vouloir, car vous seriez pour moi le plus beau des animaux, et toute parole de votre part m’étonnera toujours comme un miracle, moi votre chien, votre fusil, vous ma maison, et nous foncerions en voiture, tandis que Vincent n’en aura jamais. Il vous détruira, il vous volera, et puis il vous rejettera, et vous vous trouverez comme un vieux gant troué qu’on a laissé tomber dans le charbon de la cave, et qu’on remue avec une pelle.*”<sup>1644</sup>

A intuição de Gérard está certa: ele só se engana relativamente ao responsável pela morte da jovem. Repare-se que a alusão à cave prefigura o esconderijo que Henri e Louis utilizarão em diferentes momentos. Em contrapartida, ele próprio vê-se como um amante fiel (canino), assumindo o papel masculino (“fusil”), enquanto Angèle representa o papel

---

<sup>1641</sup> Butor, 1954, p. 190. O ladrão como elemento perturbador, destruindo a harmonia dos habitantes do prédio, também surge nos sonhos de Alexis: “*Pourquoi donc le voleur s’est-il introduit dans ma nuit?*” (Butor, 1954, p. 185). A intersecção de motivos entre as células e o imaginário dos diversos habitantes e visitantes do prédio parece encontrar um eco no já citado comentário de Antonin Creil: “*(...) tous ces thèmes, loin de s’exclure, s’enchaînent, se complètent (...)*” (Butor, 1954, p. 183).

<sup>1642</sup> Butor, 1954, p. 171.

<sup>1643</sup> Há, apesar da emulação, um profundo entendimento mútuo entre os dois irmãos: compare-se o que Vincent diz de Gérard – “*(...) [l’]âne, [l’]agneau, [le]chien [d’Angèle]*” (Butor, 1954, p. 176) – e o que o próprio Gérard dissera de si próprio.

<sup>1644</sup> Butor, 1954, pp. 174-175.

feminino (“vous ma maison”). Esta distinção de papéis encontra-se, desde logo, em *Économique de Xénophon*<sup>1645</sup>, para o qual “(...) cada um dos cônjuges tem, portanto, uma natureza, uma forma de actividade, um lugar que se define em relação às necessidades da oikos. (...) é melhor (kallion) para a mulher «permanecer em casa do que passar o seu tempo fora dela», e menos bom para o homem «ficar em casa do que ocupar-se dos trabalhos no exterior.»”<sup>1646</sup> Mas o acesso de lirismo de Gérard contém, também, uma alusão erótica.

Tal como sucede nas outras células habitacionais (à excepção da casa dos de Vere), também na habitação Vertigues a natureza se inscreve no interior da casa urbana. O seu modo de inserção não é, porém, a pintura, mas a música: “*Une fine découpe au piano sert d’horizon à ce paysage que la batterie sème de cailloux (...)*”<sup>1647</sup>; “*Un chant, mais comme on arrache une porte; Hawkins; puis il décrit de longues montagnes désertes.*”<sup>1648</sup>

A célula, propriamente dita, aparece ‘em negativo’. Félix, ao regressar a casa, observa: “*C’est la même maison, les mêmes pièces presque; le buffet était là.*”<sup>1649</sup> Gérard, que procura o quarto de banho, faz uma dedução lógica que confirma a semelhança da planta arquitectónica dos diferentes andares: “*Voyons, si je profitais de cette pause pour aller. Ils doivent être au même endroit. Discrètement.*”<sup>1650</sup> Já depois da morte de Angèle, Louis (“*pris d’une sorte de vertige*”<sup>1651</sup>) olha a sala à sua volta e, além dos vestígios da festa – entre os quais, “*(...) disposés en couronne tout autour de la pièce, les cendriers remplis de mégots blancs et jaunes, avec des pétales de rouge à lèvres.*”<sup>1652</sup> –, vê “*Tous les coussins [qui] semblaient creusés par le poids d’invisibles personnages.*”<sup>1653</sup> Quando Virginie sobe, alertada pelos de Vere, preocupa-se com o que os pais de Angèle irão ver: “*Mais si la lumière est allumée, et si la disposition des salles est semblable à celle de chez nous, comme toutes les portes doivent encore être ouvertes à l’intérieur, ils vont la voir, telle que les peintres l’ont vue (...)*”<sup>1654</sup>. Também a decoração da casa surge ‘em negativo’, pois Vincent refere-se à falta de qualidade da pintura dos Vertigues: “*Et ces gens [les Vertigues] n’ont même pas une peinture potable.*”<sup>1655</sup> Por seu lado, Henri tem dificuldade

---

<sup>1645</sup> Xénophon, 1993.

<sup>1646</sup> Foucault, 1994a, pp. 171-187.

<sup>1647</sup> Butor, 1954, p. 179.

<sup>1648</sup> Butor, 1954, p. 183.

<sup>1649</sup> Butor, 1954, p. 159.

<sup>1650</sup> Butor, 1954, p. 176.

<sup>1651</sup> Butor, 1954, p. 256.

<sup>1652</sup> *Idem.*

<sup>1653</sup> Butor, 1954, pp. 256-257.

<sup>1654</sup> Butor, 1954, p. 277.

<sup>1655</sup> Butor, 1954, p. 177. A citação é parcialmente repetida, facto pelo qual nos penitenciamos.

em encontrar objectos interessantes para furtar: *“Trois petits médaillons mochards, mais entourés de perles que le paternel avait assurées vraies (...)”*<sup>1656</sup>.

Da festa de Angèle resultarão, directa e indirectamente, um exilado e um evadido. Ahmed tinha sido caracterizado por Mme Phyllis como um exilado. Todavia, a partir do momento em que Samuel toma conhecimento da relação entre Vincent e Ahmed, verifica-se que, na verdade, Ahmed se sentia acolhido no prédio: *“Mon maître va m’abandonner, dit-il, les yeux fixés sur la croix d’ombre que projette la lune, ramenant ses épaules nues sous la couverture, et seul dans ces maisons il va falloir chercher où coucher.”*<sup>1657</sup> A expressão “seul dans ces maisons” tornar-se-á uma litania que vai escandir, doravante, a narrativa. Embora o primeiro fragmento<sup>1658</sup> se apresentasse como uma constatação das consequências lógicas da infracção que Ahmed cometeu, no segundo fragmento o seu discurso vai nimbar-se de lirismo:

*“Et mon habit se salira sans qu’on me le remplace, dans ces maisons.*

*Il va falloir chercher où se laver, et je n’aurai plus de serviette pour m’essuyer les mains dans ces maisons.*

*Et le pain me sera refusé dans ces maisons, et ils me diront des injures; fini de lire, dans ces maisons; toute goutte d’eau me sera comptée, et le peu de chaleur, et jusqu’à la lumière du jour, dans ces maisons.”*<sup>1659</sup>

Ahmed antecipa, no decurso da noite, a sua condição de desalojado. Todos os atributos da casa – a que deixará de ter acesso – estão contidos nesta oração esconjuratória. Abrigo (“chaleur”), higiene (“où se laver”, “serviette”), bebida e alimento (“pain”, “goutte d’eau”), vestuário (“habit”), consideração (“injures”), cultura (“lire”) e luz passarão a ecoar, ocultos no refrão “dans ces maisons”. Esta expressão soará, pois, a partir deste momento, como narrativa de carência. Prova de que Mme Phyllis se enganava e de que Ahmed não se sentira, até então, um verdadeiro exilado (o bico de gás bastava-lhe!), é o fragmento seguinte:

*“Et le soleil ne faisait pas défaut.*

*Dans ces maisons.”*<sup>1660</sup>

Assim, as considerações de Mme Phyllis, imbuídas de romantismo e de exotismo, revelam-se falsas. Ahmed não sentia a falta do deserto nem dos seus vastos espaços –

---

<sup>1656</sup> Butor, 1954, p. 201.

<sup>1657</sup> Butor, 1954, p. 237.

<sup>1658</sup> *Idem.*

<sup>1659</sup> Butor, 1954, p. 238.

<sup>1660</sup> Butor, 1954, p. 239.

talvez nunca tivesse sido um nómada –, mas, neste momento, sente a perda dos valores ocidentais aos quais se acostumou. Agora, sim, poderá tornar-se um exilado...

A ligação de Louis ao prédio foi sempre algo dubitativa: vivia no sexto andar, comportava-se como uma visita em casa dos primos e da tia e tinha uma atitude completamente diferente para com Charlotte, conforme a encontrasse nas escadas ou em casa. Não obedeceu aos padrões correntes de vida em comum (com Henriette, com os irmãos Mogne, com Ahmed) e tornar-se-á um evadido. Ainda antes de Angèle morrer, essa sua condição é indiciada pelo facto de ele ser o único que acede ao “promenoir”<sup>1661</sup>, o que constitui uma prefiguração da sua fuga do prédio para horizontes mais amplos. Com efeito, Louis é uma das vítimas do “jeu de massacre” em larga escala que o livro constitui. As outras vítimas são Ahmed e Angèle. Repare-se que entre Ahmed e Louis se estabelece uma simetria: Ahmed surge, em *Passage de Milan*, como uma personagem simpática – sempre com um sorriso nos lábios, pronto a cumprimentar – e Louis como uma personagem antipática e distante. Louis foge para a zona geográfica de onde Ahmed é oriundo<sup>1662</sup>, permanecendo Ahmed (não se sabe onde nem em que condições) na zona a que Louis pertencia. Mas, se a vida de Ahmed e Louis pode vir a tornar-se precária, a exclusão de Angèle do mundo dos vivos é definitiva.

Quando todos saíram, Angèle ficara a futurar. Na madrugada daquele que lhe parece ser o primeiro dia do resto da sua vida, imagina o seu casamento. A cerimónia nupcial é planeada ao mínimo pormenor, mas o noivo não tem rosto. O papel de rainha de copas, que Martin de Vere lhe atribuíra e que, ao longo do serão, se vinha confirmando, torna-se agora mais evidente: “*Très douces, les basses évoquaient de nouveau les danseurs, et dans les arabesques de la main droite, la reine renvoyait un à un ses valets.*”<sup>1663</sup> Os arabescos reactualizam os diferentes vocábulos que designam um dos elementos da última fase criativa de Martin (“signes”, “lettre”, “majuscule”, “hiéroglyphe”), da casa de Samuel (“idéogramme”), das leituras em voz alta de Ahmed e

---

<sup>1661</sup> Butor, 1954, p. 230.

<sup>1662</sup> Em Michel Butor. *Qui Êtes-vous?*, o autor estabelece um paralelo entre a sua biografia e o destino de Louis: “*Lecuyer [sic], éjecté, part en quelque sorte à la recherche des sources, celles de l’Orient dans sa splendeur (les pharaons), mais aussi dans sa misère, la thébaïde. L’Egypte, c’est l’anti-Paris, et cela permet d’adopter un autre point de vue, de regarder d’ailleurs la réalité parisienne. Il part pour comprendre ce qui lui est arrivé. Lecuyer est un être de malaise, les événements de la nuit font qu’il ne peut plus rester dans cet immeuble à Paris. Il va retrouver ce qui a été perdu, partir à la recherche de mystères historiques: l’Egypte est le pays des tombeaux par excellence. L’essentiel du livre repose sur cette mort à la fois absurde et nécessaire qui tombe sur l’immeuble alors que personne ne l’attendait. Si Lecuyer va en Egypte, c’est parce que c’est le pays par excellence de la conscience de la mort, parce que là-bas, on ne peut ne pas attendre la mort, ce qui ne veut pas dire s’y résigner ni la chercher mais qu’on ne peut ne pas en tenir compte.*” (Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 304).

<sup>1663</sup> Butor, 1954, p. 242. O sonho de Angèle apresenta algumas analogias com os sonhos da protagonista de *Through the Looking-Glass* e de *Alice’s Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. No capítulo IX da primeira obra, Alice torna-se rainha e, a partir do capítulo VIII da segunda obra, parte das personagens são cartas de jogar. A Rainha Vermelha tem o desagradável hábito de ordenar, sob qualquer pretexto, a decapitação dos seus súbditos. O capítulo XII encena um julgamento presidido pelo Rei, cujo réu é o valete de copas.

de Samuel<sup>1664</sup> (“fines lignes tourmentées, bardées de points et d’apostrophes”) e da leitura silenciosa de Félix<sup>1665</sup> (“cryptogrammes”). E juntam-se à ‘ornitologia’ de *Passage de Milan*, segundo a qual *pássaro* equivale a *signo hieroglífico*<sup>1666</sup>. Os pretendentes não são tratados como pessoas, mas como arabescos. Ora, o arabesco é um motivo ornamental estreitamente ligado à civilização islâmica, o que nos leva de volta à descrição do “abat-jour” de Jean Ralon. Angèle incorre na iconoclastia, outro dos temas transversais de *Passage de Milan*, o que faz com que este momento seja, também, um momento sincrético.

Quando confrontado com o sonho de Louis, o devaneio de Angèle evoca a obra de Marcel Duchamp, “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”<sup>1667</sup> (1915-1923) – também designada como “Le Grand Verre” –, o que explicaria o nome de de Vere. Num primeiro momento, Louis sonharia, pois, com a parte superior da obra:

*“C’est un beau, c’est un grand mariage, disent les gens à la sortie du cinéma illuminé. Tout est brillant à l’intérieur; la salle est comble. Une procession d’enfants jonche l’allée de roses blanches. Angèle à ses côtés, vêtue d’une éblouissante robe jaune, presque blanche, brodée de fils d’argent et de plumes d’autruche grise, avec des roses rouges à ses tempes, et d’autres parsemées sur sa poitrine et ses épaules, voilée, incroyablement coiffée d’une couronne qui se termine en paratonnerre noué de fils de soie de diverses couleurs, dont les prétendants tiennent l’autre bout (...)”*<sup>1668</sup>.

Repare-se que o facto de se situar o casamento num cinema iluminado remete para a situação de espectador que é a do visitante de museu, mas também para a transparência do vidro/écrã. Nas anotações de Duchamp, “o despir da noiva é referido como uma *floração cinemática*, um halo e uma via láctea (...)”<sup>1669</sup>. Os motivos do véu e das “roses

---

<sup>1664</sup> “[Ahmed] savait déchiffrer de fines lignes tourmentées, bardées de points et d’apostrophes dans des livres qu’il ouvrait à l’envers. Souvent le patron le faisait réciter hautement, rauquement, et parfois il le reprenait.” (Butor, 1954, p. 141. Parte da citação é retomada no corpo do texto. Inserimo-la em nota por questões de contextualização).

<sup>1665</sup> Butor, 1954, p. 16.

<sup>1666</sup> Butor, 1993, pp. 78-79.

<sup>1667</sup> Leia-se o que o próprio, em Michel Butor. *Qui Êtes-vous?* (Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, pp. 307-308), afirma a este respeito: “On peut déceler une certaine influence à Duchamp à travers Martin de Vere, mais je n’ai pas essayé d’en faire un portrait de Marcel Duchamp. Le rapport se situerait plutôt à travers le verre de La Mariée mise à nu par ses célibataires même que l’on peut elle-même mettre en relation avec la mort violente d’Angèle Vertigues. (...) On peut donc mettre en relation le grand verre de Duchamp et le nom de Vere, voir quelle correspondance existe, mais je ne saurais pousser cela trop loin. Place aux critiques!”. À afirmação do entrevistador, segundo o qual “Angèle serait la mariée, les célibataires les Mogne, Lecuyer et consort...”, Michel Butor aquiesce: “Ma foi, on pourrait y retrouver les neuf «moules mâles» de Duchamp. Toutefois, le tableau fait par de Vere évoque plutôt un certain nombre d’autres recherches de l’art du XX<sup>e</sup> siècle et pas spécialement celles de Duchamp. La personnalité de de Vere est d’ailleurs totalement différente. Sans doute le nom vient-il en partie du grand verre mais je me souviens vaguement que ce nom a aussi une toute autre origine, il provient d’un livre de Melville où un capitaine de navire est communément connu dans la marine sous l’appellation de radieux Vere...”

<sup>1668</sup> Butor, 1954, pp. 262-263.

<sup>1669</sup> In Mink, 2004, p. 77. Sublinhado da nossa responsabilidade.

rouges à ses tempes” constuiriam uma alusão ao “(...) *protuberante véu cor de carne*”<sup>1670</sup>, reenviando a inextricável “couronne” para Jesus.<sup>1671</sup>

Num segundo momento, descreve-se a parte inferior da obra:

*“Les orchestres se taisent. Vincent Mogne s’élançe, et commence à voler en cercle autour de l’antenne d’Angèle, et, un à un, les cinq autres le suivent; ils tournent lentement à trois mètres du sol, avec des mouvements de nageurs. Du plafond tombe une bruine d’encre; chaque fine goutte fait une tache.”*<sup>1672</sup>

Neste fragmento, os sinais de pertença à obra de Duchamp são mais evidentes e vêm explicar, *a posteriori*, alguns momentos do baile, nomeadamente aqueles que designámos por ‘visão anátomo-patológica’ de Louis, que se revela, agora, como um dos “célibataires [qui met à nu la mariée]”. Aliás, cumpre referir que Duchamp foi influenciado por Henri Poincaré<sup>1673</sup> e por Raymond Roussel<sup>1674</sup>. Michel Butor não só conhece a obra de Duchamp, a que alude em *Les Mots dans la Peinture*, como também as caixas de anotações que o artista produziu *a posteriori*<sup>1675</sup>. E, curiosamente, descreve-a como uma espécie de elo perdido da criação, característico do cubismo:

*“Ici ce n’est plus la ressemblance entre l’objet désigné par le titre et l’image qu’on nous propose qui est intéressante, mais justement leur dissemblance, le titre est alors le témoin d’une apparence perdue, l’échelle qui nous permettra de remonter lentement, délicieusement peut-être jusqu’à elle. Pour évaluer ce trajet, il nous faut obligatoirement un titre, c’est pourquoi il va venir sur le tableau dans certaines oeuvres décisives de Marcel Duchamp: les deux premières versions du “Nu descendant un escalier”, “Le Roi et la Reine entourés de Nus vites”, “Le PASSAGE de la vierge à la mariée”, la “Mariée” de 1912.”*<sup>1676</sup>

Nesta citação, parece ressaltar um aspecto que muitos críticos (inclusive ele próprio) têm apontado a Michel Butor: quando fala da obra (literária, pictórica) de outros artistas, fala subliminarmente de sua própria obra. Por outro lado, o modo de leitura, de interpretação e de decifração da obra de arte constitui um trajecto lento, que pode revestir-se de prazer, mas que não é destituído de esforço, visto que o autor apagou algumas pistas.

---

<sup>1670</sup> *Idem.*

<sup>1671</sup> *Idem.* A ser verdadeira, esta hipótese acentuaria a dimensão crística de Angèle.

<sup>1672</sup> Butor, 1954, p. 263.

<sup>1673</sup> Nomeadamente no que diz respeito “(...) às alterações de conceitos provocadas pela descoberta dos raios X, o fenómeno da radioactividade, o rádio e particularmente o electrão e as suas leis.” (in Mink, 2004, p. 43).

<sup>1674</sup> Duchamp afirma: “Fundamentalmente, foi Roussel o responsável pelo meu A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, Mesmo (...). Foi ao seu livro Impressions d’Afrique que fui buscar a inspiração” (Mink, 2004, p. 29).

<sup>1675</sup> “Ainsi Marcel Duchamp réserve dans «La Mariée mise à nu par ses célibataires même» la place de «l’inscription d’en haut», dont il nous explique par ailleurs, dans la «boîte» associée à cette oeuvre, comment il avait un moment songé à en réaliser les illisibles caractères.” (Butor, 1969, p. 55).

<sup>1676</sup> Butor, 1969, p. 62. As maiúsculas figuram no original de Butor.



No caso em análise, Butor segue os indícios disseminados em outros títulos de Duchamp até chegar à “Mariée”, parecendo o seu percurso aproximar-se da trajetória que temos vindo a seguir: Angèle é ‘despida’ pela visão de Louis e de Vincent, há figuras de reis e de rainhas nas descrições do quadro de Martin, *Passage de Milan* dá a sensação de ecoar o título “Le PASSAGE de la vierge à la mariée”, com as maiúsculas assinalando a trajetória oculta até “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”<sup>1677</sup>. Ora, o baile de debutante de Angèle constitui um dos núcleos narrativos mais importantes da obra, e o seu resultado aproxima-se do que, efectivamente, sucedeu à jovem. Leiamos parte da descrição que dela faz Janis Mink:

“O Grande Vidro *tem sido chamado uma máquina de amor, mas na verdade é mais uma máquina de sofrimento. Os seus domínios superior e inferior estão separados para sempre um do outro através de um horizonte chamado «as roupas da noiva». A noiva está suspensa, talvez por uma corda, numa gaiola isolada, ou crucificada. Os celibatários mantêm-se na zona inferior, abandonados à única possibilidade de uma masturbação repetida e angustiada. (...) É difícil dizer o que a noiva está a fazer, para além de pendurada e potencialmente desejada até ao limite permitido pelos seus «fracos cilindros» (anotações). Contudo, ela tem a possibilidade de comunicar através das inscrições (...) Uma, por assim dizer, caixa de letras do alfabeto serve de charneira entre as partes verticais e horizontais da noiva. Ali se podem encontrar as letras para formar uma inscrição em movimento ao longo dos pistões em direcção ao único rasto dos celibatários dentro do painel da noiva (...)*”<sup>1678</sup>.

Esta longa – embora truncada – citação explicaria a visão científica ou extralúcida de Louis, que, agora, adquire outro sentido<sup>1679</sup>, nomeadamente no tocante aos cilindros, a que as anotações de Duchamp aludem (e a que Butor teve acesso). A caixa de letras do alfabeto seria o sistema de escrita que Martin diz ter ‘reaprendido’ e que está na origem da sua nova fase criativa. Também a descrição do “domínio dos celibatários” contém alguns pontos de interesse: “*Eles são nove (...). Parecem artigos de vestuário pendurados.*” Esta contagem remete-nos para a numerologia aproximativa do início: dois setes de ouros bloqueados por sete valetes.

---

<sup>1677</sup> Esta hipótese virá a ser confirmada posteriormente (cf. Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 307).

<sup>1678</sup> Mink, 2004, p. 77.

<sup>1679</sup> “*Et voici qu'Angèle, apparemment si fière au-dessus du vertige, enivrée gorgée à gorgée de sa régence dans ce champ d'ordinaire soumis à d'autres pôles, vacille entre des bras malhabiles à changer le sens de la rotation, s'arrête, souffle un peu, entend la légère accélération de son coeur, respire, se reprend, et aperçoit en nous l'occasion de cesser le tournoiement, sans s'avouer vaincue.*” (Butor, 1954, p. 127). Repetimos a citação voluntariamente.

Mas há outras coincidências: Janis Mink refere-se à “(...) *estranha estrutura chamada «carroça», «corrediça», «trenó» [que] desliza para trás e para a frente, nos seus carris, accionada por uma queda de água invisível que faz girar um moinho de água*”<sup>1680</sup>. Embora a estrutura de Duchamp seja completamente diferente, a sua designação poderia explicar a enigmática saída de Henri Delétang do prédio: “*Et, traînant derrière lui toute une charrette de pierres, il atteint enfin l’ouverture, et s’échappe.*”<sup>1681</sup> Por outro lado, a obra de Duchamp intitulada “Disques avec spirales” (1923) faz lembrar a presença insistente do gira-discos na festa. Por fim, a temática do “jeu de massacre” também pode advir da obra de Duchamp, visto que este afirma, em *DDS*, que “*Le thème de la mariée m’avait été inspiré, je crois, par ces baraques foraines qui pullulaient à l’époque, où des mannequins, figurant souvent les personnages d’une noce, s’offraient à être décapités grâce à l’adresse des lanceurs de boules.*”<sup>1682</sup>

O culminar do sonho de Louis ocorre quando este arranca o véu da noiva:

*“Louis arrache le voile; la foule entière pousse un cri; c’est un visage d’écorchée; les lambeaux de peau s’écartent et palpitent comme la corolle d’une anémone de mer: les muscles se détachent à leur tour; les veines, les artères déploient leurs délicates arborisations. Il se retourne; la statue de la Vierge a une tête de chatte. Les lames du plancher s’écartent, Louis s’enfonce dans le sable.*”<sup>1683</sup>

Com este fragmento, a visão anatomo-patológica atinge o ponto culminante: não há desnudamento mais radical do que aquele que resulta da remoção da pele. Os vocábulos, de alguma forma conotados com a água, que encontramos no segundo e terceiro excertos (“des mouvements de nageurs”, “bruine d’encre”, “fine goutte”, “anémone de mer”) parecem estar relacionados com o suporte da obra de Duchamp, que consiste em dois painéis de vidro. A transformação de Angèle em Virgem pode advir do facto de Duchamp ter comparado a figura suspensa (inspirada no quadro “A criança-farol”) “(...) *a Jesus, como uma floração divina de sua mãe, com quem ele devia estar ligado, assim como com Deus*”<sup>1684</sup>. Mas, com o seu rosto zoomórfico, Angèle passa de Virgem<sup>1685</sup> a deusa egípcia: Mut, deusa de expressão felina, esposa de Amon (cujo emblema eram as plumas de

<sup>1680</sup> Mink, 2004, p. 81.

<sup>1681</sup> Butor, 1954, p. 253.

<sup>1682</sup> Sanouillet, 1994, p. 247.

<sup>1683</sup> Butor, 1954, p. 264. Nosso sublinhado.

<sup>1684</sup> Mink, 2004, p. 77. Além disso, questionado acerca da influência de Marcel Duchamp no retrato de Martin de Vere em *Michel Butor. Qui Êtes-vous?*, o autor afirma: “*De toute façon, la relation entre les titres autour du mot «passage» est évidente. J’étais lié à l’époque avec Michel Carrouges qui avait écrit un livre intitulé Les Machines Célibataires en partie consacré à Duchamp, notamment au grand verre. Un jour, me promenant avec lui dans le septième arrondissement, nous traversâmes un passage qui s’appelle Passage de la Vierge. Ce devait être là l’origine du tableau de Duchamp.*” (Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 307. Sublinhado da nossa responsabilidade).

<sup>1685</sup> Ou virgem, como se via nas apreciações de Butor às mutações de obra para obra em Duchamp: “*Le PASSAGE de la vierge à la mariée.*”

avestruz que Angèle tem no toucado<sup>1686</sup>) e mãe de Khonsu, deus de cabeça de falcão. Assim, a egiptologia e o sincretismo religioso também se imiscuiriam na écfrase da obra de Duchamp. Finalmente, a propósito das “arborisations”, cumpre referir que “(...) *a noiva também é chamada «árvore-tipo» (...)»*<sup>1687</sup>.

A escolha dos pretendentes é, pois, um jogo que comporta vários níveis de leitura: écfrase da obra real de Duchamp, écfrase da obra ficcional de Martin, sonho sincrético de Louis, sonho verosímil de debutante: “*Révassait Angèle, comparant dans sa main ce qu’elle croyait ses atouts, et indéfiniment s’attardait, hésitant à jouer l’un ou l’autre.*”<sup>1688</sup> Mas o devaneio de Angèle é interrompido por um elemento exterior. Henri tinha estipulado uma hora para se introduzir em casa dos Vertiges: “*Fixons l’instant fatal à moins dix; une demi-heure encore dans ces champs-élysées.*”<sup>1689</sup> Sendo accidental, a morte de Angèle resulta, em boa medida, da rivalidade que a jovem suscita entre os vários pretendentes. Obcecado com as histórias que conta a si próprio, Henri não toma conhecimento da sua responsabilidade na morte de Angèle. Julga que a jovem esperava Louis para um encontro secreto<sup>1690</sup> e continua a efabular: “*Un cambrioleur improbable qui n’aurait laissé aucune trace.*”<sup>1691</sup> Apesar da sua pretensa superioridade (tal como Samuel, ele considera-se “maître du jeu”), Henri é apenas uma das cartas do baralho, e a prova é que, imediatamente antes de se escapar do prédio e de qualificar o episódio como um “Huis clos”<sup>1692</sup>, apanha do chão a “écharpe” de Clara. Assim, *Passage de Milan* configura-se como uma fabulação deceptiva para boa parte das suas personagens, na medida em que as narrativas de poder que cada uma conta a si própria são sistematicamente desmentidas pelo desenrolar dos acontecimentos. É o caso de Angèle, de Henri, de Vincent e de Samuel. É como se as personagens fossem atacadas pela *hybris* e tivessem de sofrer as suas consequências. De facto, no final da obra, o narrador (ou, talvez, Jean Ralon) parece dirigir-se a Cristo como representante de uma religião (temporariamente) vencedora, mas vencida pela modernidade:

*“Vous les aviez tous supplantés couronné d’épines, mais après des siècles d’attente et d’efforts, ils vous ont entraîné dans leur éloignement. Gardien, vous nous avez trahis, qu’avez-vous fait de votre vigilance? Ils s’insinuent dans nos affiches, nos machines, se rient de nous, cachés, se nourrissent de nos arrière-pensées, car ils nous tiennent dans*

---

<sup>1686</sup> “[P]lumes d’autruche grise”.

<sup>1687</sup> Mink, 2004, p. 77.

<sup>1688</sup> Butor, 1954, p. 243.

<sup>1689</sup> Butor, 1954, p. 238.

<sup>1690</sup> Butor, 1954, p. 250.

<sup>1691</sup> *Idem.*

<sup>1692</sup> Butor, 1954, p. 253. A peça de teatro homónima de Jean-Paul Sartre foi encenada em 1944.

*leurs mains comme des coquilles que l'on casse, ou la page d'un livre que l'on froisse, et que l'on s'amuse à voir brûler.*”<sup>1693</sup>

O enigmático “ils” desta citação pode constituir uma alusão aos deuses das religiões politeístas, destronados pelo monoteísmo, mas que, temporariamente enfraquecidos, como sucedia em *Malpertuis*, ressurgem e reclamam os seus direitos. São deuses sarcásticos e arreliaadores (veja-se, por exemplo, a forma como se dirigem a Jean Ralon), para os quais os seres humanos não passam de conchas friáveis ou folhas de papel inflamáveis. Este excerto retoma vários temas entrecruzados na narrativa: sincretismo religioso, modernidade vs discurso transhistórico, postulando a transitoriedade da vida humana, ficção científica como ‘neo-mitologia’<sup>1694</sup>. Além disso, retoma subliminarmente a questão da “mise en abyme” do quadro de Martin e parece ligar-se à descrição inicial do baldio, observado ao lusco-fusco por Jean Ralon. Iniciámos este capítulo com três excertos de *Répertoire*. No terceiro, estabelecia-se uma analogia entre um livro e uma casa. Nesta transcrição, estabelece-se uma analogia entre a vida humana e a página de um livro, queimada por mero divertimento. Ora, o quadro de Martin representa uma casa e esse quadro sofre o mesmo destino que a página do livro:

*“[Martin] aperçoit soudain, sur le grand tableau inachevé, des taches noirâtres.*

*Quand il apporte le verre fumant, Lucie s'affole de son air défait.*

*“Qu'est-il arrivé?”*

- *Mais rien, ma chérie, rien de plus. Bois. Il y a un tableau abîmé, perdu, tout à fait perdu; je ne sais pas comment cela a pu se produire (...)*”<sup>1695</sup>.

Mas outros factores concorrem para a morte de Angèle. Quando Gertrude se levanta, encontra a porta da cozinha entreaberta e pensa: “*Quelle imprudence; seigneur, si madame savait; s'il y avait eu un voleur. Elle en rit. Curieuse, va vers les débris de la fête.*”<sup>1696</sup> Se pensarmos nas condições *sine qua non* do romance policial, constatamos que uma das suas constantes reside na existência de um culpado (veja-se o livro que Félix lê às escondidas<sup>1697</sup>). *Passage de Milan*, que, em certa medida, parodia este género (embora em menor grau do que *L'Emploi du Temps*), detém a curiosa característica de culpabilizar as personagens que, na verdade, não têm responsabilidades na morte de Angèle (Louis e Gertrude<sup>1698</sup>), enquanto a personagem que mais contribuiu para o acidente, Henri, escapa

<sup>1693</sup> Butor, 1954, p. 284.

<sup>1694</sup> Sob pena de nos repetirmos, lembremos a citação de “La crise de croissance de la science-fiction” (Butor, 1960, pp. 186-194): “[elle] représente la forme normale de la mythologie de notre temps (...)” (Butor, 1960, p. 191).

<sup>1695</sup> Butor, 1954, p. 262.

<sup>1696</sup> Butor, 1954, p. 285.

<sup>1697</sup> Butor, 1954, p. 16.

<sup>1698</sup> Na verdade, Gertrude não deixou a porta de serviço aberta, visto que Louis se fere ao abri-la.

impune. O veredicto de Samuel, contudo, já havia sido dado: “*Je crois qu’il s’agit d’un accident.*”<sup>1699</sup> E é Virginie Ralon quem, preocupando-se com a reacção dos pais de Angèle, se refere ao culpado (pela destruição do quadro, por apagar as velas do bolo de Angèle): “*Un vent d’inconséquence a soufflé sur cette maison (...)*”<sup>1700</sup>. O vento surge, aliás, desde o *incipit* da obra, de forma incisiva e enigmática: “*le vent.*”<sup>1701</sup> Assim, *Passage de Milan* fornece, para a morte de Angèle, várias explicações. De acordo com a explicação racional, resultaria da conjugação de vários factores: Louis entra, surpreendendo Henri que tentava beijar Angèle. Na confusão, lança um candeeiro – que constitui uma sinédoque de Gérard e Vincent. De acordo com a explicação artística intratextual (Martin de Vere), Angèle foi eliminada por sugestão de Bénédicte. De acordo com a explicação artística extratextual (Marcel Duchamp), foi crucificada pelos seus pretendentes. De acordo com a explicação lúdica (que se entrecruza, de novo, com as explicações de Duchamp), seria uma das vítimas de um dos “*jeux de massacre*” da obra. De acordo com a explicação “*pagã*”, foi vítima da sua *hybris*. De acordo com a explicação onomástica de inspiração cristã, era um anjo e, como tal, o matrimónio estava-lhe vedado. De acordo com a explicação onírica e sincrética, foi vítima do “*indestructible malheur des hommes*”, vento de destruição que nem o fechamento das janelas (falso “*huis clos*” que o prédio constitui) consegue travar.

---

<sup>1699</sup> Butor, 1954, p. 278.

<sup>1700</sup> Butor, 1954, p. 277.

<sup>1701</sup> Butor, 1954, p. 8.

### *La Vie Mode d'Emploi*

*La Vie Mode d'Emploi*, de Georges Perec, constitui o terceiro painel de um tríptico iniciado com *Pot-Bouille* e secundado por *Passage de Milan*. E, com efeito, é em *La Vie Mode d'Emploi* que a natureza conceptual dos três projectos melhor se revela: ao situar as suas narrativas num prédio, representação de um espaço concluso<sup>1702</sup>, com as suas especificidades, limites e virtualidades, os três autores transformam-no numa recriação moderna do paraíso, do inferno, da ilha, do falanstério e do pan-óptico-prisão. O prédio textual é, pois, um Aleph<sup>1703</sup>, lugar onde, teoricamente, conflui tudo aquilo que, do mundo, é passível de representação. Se utilizámos uma gradação disfórica imperfeita para enumerar os lugares da utopia, é porque esta degenerou, com o tempo, numa distopia. Dir-se-ia, com efeito, que, à medida que o tempo passa, a impossibilidade de concepção (e, por conseguinte, de representação) da utopia, enquanto tal, parece cada vez mais evidente, talvez por ter esbarrado demasiadas vezes contra os escolhos da política e da história. O prédio seria, assim, um dos lugares onde a contra-utopia moderna mora<sup>1704</sup>. Apesar desta constatação, os três autores reservam, nos seus prédios, um pequeno lugar aos representantes da utopia: o escritor em *Pot-Bouille*, Samuel Léonard em *Passage de Milan* e Valène em *La Vie Mode d'Emploi*. A progressão cronológica<sup>1705</sup> parece aumentar o sentimento da impossibilidade do projecto utópico de cada uma destas personagens. Se em *Pot-Bouille*, o escritor é um incompreendido (embora o seu projecto não seja ferido de morte), em *Passage de Milan* a congregação de escritores não se efectiva e em *La Vie*

<sup>1702</sup> Usamos esta expressão por analogia com o “hortus conclusus” (*Cântico dos Cânticos*, IV, 12). Todavia, o “hortus conclusus” é o lugar de todas as delícias (“És jardim fechado, minha irmã, minha esposa.”), enquanto o prédio não constitui, de todo em todo, um lugar paradisíaco. Pelo contrário, o prédio de *Pot-Bouille* é um lugar infernal, de onde as madonas são, como vimos no respectivo capítulo, escorraçadas. Para uma melhor dilucidação desta problemática, leia-se “Du jardin du paradis au jardin des oliviers” (Levillain, 2005) e o capítulo VI de *Uma História do Paraíso. O jardim das delícias* (Delumeau, 1994). Têm particular interesse as páginas de 148 a 155, que tratam do jardim fechado no Ocidente medieval.

Há, também, uma menção interessante a este tema em “Jardin, maison, opéra” (Karolyi, 1997, p. 152).

<sup>1703</sup> Em *Espèces d'Espaces*, Georges Perec questiona-se: “*L'aleph, ce lieu bourgeois où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ?*” (1974, p. 21). As mesmas qualidades parecem ter os espelhos convexos fabricados por Winckler em *La Vie Mode d'Emploi*: “(...) comme si cet encadrement disproportionné, en quantité comme en qualité, n'avait été là que pour souligner cette vertu maléfique de la convexité qui semblait vouloir concentrer en un seul point tout l'espace disponible.” (Perec, 1978, p. 51). Trata-se, a nosso ver, de uma das numerosíssimas *mises en abyme* do labor do próprio Perec que podemos apreciar na obra, pois *La Vie Mode d'Emploi* enquadra e reenquadra constantemente as suas múltiplas histórias, sobretudo a narrativa principal (protagonizada por Winckler e Bartlebooth), de uma forma que se poderia apelar *desproporcionada*, o que dificulta o modo de leitura clássico. A sinopse operada por Valène (“*Les touristes s'efforçant en vain de refaire la bague turque*”, Perec, 1978, p. 298) induz-nos, pois, a propor a seguinte chave de leitura: o leitor desprevenido é como um turista (ingénuo), os anéis com segredo simbolizam o livro e o artesanato seria Perec. E não nos esqueçamos de que outra das chaves de leitura da obra é a pintura (recorde-se a epígrafe do preâmbulo, tomada de empréstimo a Paul Klee: “*L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre.*” Perec, 1978, p. 15) e que o período “brouillard” de Hutting, a que adiante nos referiremos, se inicia precisamente com uma cópia modificada de “*Le bain turc*” de Ingres (Perec, 1978, pp. 64-65).

<sup>1704</sup> Isto verifica-se de forma ainda mais clara em obras como *La Maison aux Mille Étages* ou *A Caverna*.

<sup>1705</sup> Setenta e dois anos separam *Pot-Bouille* (1882) de *Passage de Milan* (1954), vinte e quatro separam *Passage de Milan* de *La Vie Mode d'Emploi* (1978).

*Mode d'Emploi* o quadro que Valène encetou não se concretiza. E, todavia... Todavia, os três projectos têm, efectivamente, uma realização material, no sentido em que se corporizam (num outro *medium*) em três obras literárias. Esse é, pois, o paradoxo da literatura, que pode negar, por um lado, a possibilidade de redenção (ou de representação) mas, que, por outro, a está demonstrando. Este paradoxo fica particularmente patente em *La Vie Mode d'Emploi*, uma vez que o que é negado ao quadro e ao pintor é concedido ao livro e ao escritor. Nesse sentido, ainda, dir-se-ia que a écfrase é mais poderosa do que a obra de arte tangível que representa, o que explica o motivo pelo qual – *mutatis mutandis* – James Sherwood parece ter ficado indiferente ao facto de ter sido vítima de um logro: com efeito, toda a tramóia que os burlões encenaram teria sido um derivativo, uma distração para combater o mal de que padecia, ou seja, o tédio. É a narrativa que lhe permite sobreviver, à imagem de Sherazade (embora os papéis estejam invertidos). E assim, mais uma vez, se constata o poder salvífico de uma narrativa bem contada.

O preâmbulo de *La Vie Mode d'Emploi*, sendo inteiramente dedicado à arte do *puzzle*, constitui, paradoxalmente, uma explicação do trabalho do escritor. Trata-se de uma 'Arte Poética' camuflada, que se aplica com mais acuidade, naturalmente, à obra do próprio Perec, mas que também pode explicar a forma como as outras duas narrativas funcionam. Zola concebe *Pot-Bouille* no âmbito do seu projecto pessoal, que passa por mostrar tudo, por tudo desvendar. Não obstante, parece-nos evidente que as suas intenções acabam por ser denegadas pela obra que, tal como *Nana*, é atingida por um delírio escatológico, como se tivesse escapado ao controlo do seu autor, o que compromete uma leitura linear da função de revelação e das intenções delatária, profiláctica e prescritiva (no fundo, formas de utopia artística), mas que se presta a um reforço da função indicial e potencia o efeito satírico. A obra apresenta, conseqüentemente, suficiente resistência à leitura para que o leitor tenha de desvendar muitas das pistas disseminadas ao longo do texto. Mesmo assim, a analogia com o trabalho do artífice de *puzzles* aplica-se com mais propriedade aos projectos de Michel Butor e de Georges Perec do que ao projecto de Émile Zola. As obras destes dois autores contemporâneos passam por um processo de cifragem voluntária da informação, que em muito se assemelha ao trabalho dos fazedores de *puzzles*. A forma como Michel Butor faz figurar “La mariée mise à nu par ses célibataires, même” de Marcel Duchamp em *Passage de Milan*, ou a forma como Perec insere, em *La Vie Mode d'Emploi*, citações não assinaladas de (pelo menos) trinta autores, relevam de um

trabalho de ‘encriptagem’<sup>1706</sup>. Em “Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l’archipel Butor dans *La Vie Mode d’Emploi*”<sup>1707</sup>, Bernard Magné recenseia nove empréstimos de Perec a Butor, cotejando os textos ‘de origem’ com os textos ‘alvo’. Detenhamo-nos, pois, no empréstimo que, do ponto de vista do nosso trabalho, consideramos mais significativo.

A importância do preâmbulo alusivo à arte do *puzzle* é – literalmente – reforçada pelo facto de ser reproduzido *ipsis verbis* no capítulo XLIV. Dizemos duas vezes o que pretendemos que seja assimilado<sup>1708</sup>. Ora, tal facto significa que as nove funções que imputávamos aos textos literários onde a casa desempenha um papel importante devem ser agora encaradas com alguma suspeita. Não vamos ao ponto de afirmar que Perec recuse liminarmente o que Butor afirmava em “Philosophie de l’Ameublement”. Pelo contrário: mais do que referir-se a um modelo real, mais do que copiar, móvel a móvel, o apartamento de um amigo, mais do que ‘decorar’ as casas ficcionais, mais do que ter a noção de como se distribuem os elementos nos espaços domésticos<sup>1709</sup> de diferentes estratos populacionais numa determinada época – e Perec faz tudo isto –, ele insere, como veremos de seguida, a transcrição de parte de uma descrição do apartamento de um amigo do amigo que escreveu um livro. Por muito imbricado que possa parecer, é nossa convicção de que este enunciado define, com a clareza possível, um dos interiores de *La Vie Mode d’Emploi* (casa de Mme Marcia), onde Perec inclui uma descrição de *Passage de Milan* (sala de Samuel Léonard). Tratava-se de uma passagem que considerámos capital para o nosso estudo da obra de Michel Butor, e à qual, por conseguinte, concedemos algum destaque no respectivo capítulo:

*“[Une pièce immense], meublée d’armoires à livres et de deux vitrines emplies de tissus coptes et de papyrus, au-dessus desquelles deux grands paysages sombres d’un peintre alsacien du dix-septième siècle, avec des traces de villes et d’incendies dans le lointain, encadrent en place d’honneur, seul devant son miroir devant la seconde fenêtre, un admirable faux de granit (...)”*<sup>1710</sup>.

Confronte-se, agora, este excerto de Butor com o excerto perecquiano que o (impli)cita<sup>1711</sup>:

<sup>1706</sup> Este termo não está dicionarizado. Usamo-lo no sentido de “décodage”.

<sup>1707</sup> 1984.

<sup>1708</sup> Numa adaptação do que afirma o narrador de *A História Seguinte*: “Os meus tempos de professor ensinaram-me que é melhor contar tudo pelo menos duas vezes para deixar em aberto a possibilidade de surgir ordem no caos aparente.” (Nooteboom, 1993, p. 10).

<sup>1709</sup> Aquilo a que hoje, numa transposição de uma expressão oriunda do domínio da publicidade, se designa frequentemente por “layout”.

<sup>1710</sup> Butor, 1954, p. 68. Sublinhado e negrito da nossa responsabilidade.

<sup>1711</sup> Esta expressão deve-se, como adiante se verá, a Bernard Magné.



*“L’ameublement [de la maison de Mme Marcia] présente un audacieux mélange d’éléments ultra-modernes – le fauteuil, le papier japonais des murs, trois lampes sur le parquet, qui ressemblent à de gros galets luminescents – et de curiosités d’époques diverses : deux vitrines emplies de tissu copte et de papyrus au-dessus desquelles deux grands paysages sombres d’un peintre alsacien du XVII<sup>e</sup> siècle avec des traces de villes et d’incendies dans le lointain, encadrent en place d’honneur une plaque couverte d’hiéroglyphes; une rare série de verres dits voleurs (...)”<sup>1712</sup>.*

Repare-se que Perce não se limita a inserir o excerto de Butor, mas ‘traduz’ a expressão “un admirable faux de granit” por “une plaque couverte d’hiéroglyphes”, o que revela um profundo conhecimento de *Passage de Milan*, dado que amalgama<sup>1713</sup> a descrição da casa de Samuel Léonard com a explicação do quadro de Martin de Vere e com o tema egípcio que emerge da obra.

Bernard Magné, no supracitado artigo, interpreta esta substituição<sup>1714</sup> como “(...) *une parfaite métaphore de l’impli-citation [sic] comme leurre (...)*”<sup>1715</sup>, o que o leva a propor a seguinte hipótese: “(...) *lorsque les virtualités autoreprésentatives du contexte source se combinent à celles du texte source, cette surdétermination déclenche le geste citationnel dont l’origine ne relève plus de connivences culturelles mais bien d’équivalences textuelles.*”<sup>1716</sup>, considerando, ainda, que tais fenômenos implicam um “(...) *indiscutable surcroît d’autoreprésentation*”<sup>1717</sup>. Magné faz outra interessante afirmação (a qual justifica que tenhamos feito uma transcrição tão extensa do texto de Perce):

*“Transformer en «plaque couverte d’hiéroglyphes» (...) «un admirable faux de granit» emprunté à Butor, c’est accroître les relations métaphoriques à l’écriture, mais perdre le sème /tromperie/, pourtant constitutif de l’impli-citation ; d’où la séquence évoquant «les verres dits voleurs» permettant de récupérer le sème perdu en y ajoutant même une allusion au vol que suppose toute citation. Or ces verres voleurs sont... volés à Melville (...)*”<sup>1718</sup>.

<sup>1712</sup> Perce, 1978, p. 200. Sublinhado e negrito da nossa responsabilidade.

<sup>1713</sup> É tentador ver no “(...) *audacieux mélange d’éléments (...)*” um comentário auto-referencial a este tipo de (impli)citações.

<sup>1714</sup> Ocupamo-nos somente deste empréstimo por se ocupar da obra que escolhemos para o nosso *corpus* (e de um fragmento que já havíamos analisado).

<sup>1715</sup> Magné, 1984, p. 78.

<sup>1716</sup> *Idem.*

<sup>1717</sup> *Idem.*

<sup>1718</sup> Magné, 1984, p. 79. A nossa interpretação da “plaque couverte d’hiéroglyphes” difere da de Bernard Magné, que considera (a nosso ver, pertinentemente) que o empréstimo tem sobretudo a ver com a ideia de engano e falsidade. Tal não obsta à nossa sobreinterpretação, segundo a qual, além do mais, Perce conhece muito bem o texto butoriano e, modificando, comenta e reinsere o motivo do sincretismo em *Passage de Milan*, onde os hieróglifos desempenham um papel importante.

Iniciemos, pois, o nosso périplo pelos interiores perecquianos, sem, todavia, perdermos de vista as obras de Zola e de Butor.

O primeiro capítulo de *La Vie Mode d'Emploi*, a que nos referimos brevemente na parte consagrada a Zola<sup>1719</sup>, contém uma alusão ao próprio acto de começar: “*Oui, ça pourrait commencer, ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne (...)*”<sup>1720</sup>. Dado o carácter recente dos estudos genéticos consagrados a Zola, é duvidoso que Pécq conhecesse o capítulo XIII do Plano Primitivo de *Pot-Bouille*, que a seguir se transcreve: “*Oui, c'est ici que je dois avoir toute la cuisine de l'adultère dans une maison bourgeoise.*”<sup>1721</sup> A coincidência é, no entanto, interessante, pois mostra-nos que aquilo que só no ‘estaleiro’ de Zola é admissível, pode constituir, quase um século depois, um *incipit* interessante (e aceitável) para Pécq.

Lido o preâmbulo, constata-se que a matéria diegética de *La Vie Mode d'Emploi* se inicia com um fragmento dedicado às “parties communes”. Pécq inserirá uma parte significativa da história do prédio nestes fragmentos, pois o seu edifício ficcional não parte dos mesmos pressupostos que os prédios de Zola e de Butor, que constituíam representações literárias de prédios<sup>1722</sup>. Embora esta constatação não seja imediata, a verdade é que Pécq representa literariamente uma representação pictórica. Assim, o seu trabalho é uma gigantesca *écfrase* de um quadro onde figuraria o prédio e os seus habitantes, duplamente resumido na sinopse de Valène (“*Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile*”<sup>1723</sup>) e no “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage” (“*Histoire du peintre qui peignit l'immeuble.*”<sup>1724</sup>).

Por esse motivo, não há personagens-cicerones, como em *Pot-Bouille*. Contudo, são-nos fornecidas praticamente as mesmas informações, ou até mais: a personagem (estática<sup>1725</sup>) que surge no primeiro capítulo tem uma profissão quase tão adequada à digressão topológica ficcional como o arquitecto, pois trata-se de uma funcionária de uma agência imobiliária. Aliás, assim como Campardon começa por descrever o prédio a Octave com orgulho de condómino, assim também, após a remodelação projectada, os

<sup>1719</sup> Dada a importância destes limiares narrativos, perdoar-se-nos-á a repetição.

<sup>1720</sup> Pécq, 1978, p. 19. A parte final desta citação é repetida.

<sup>1721</sup> *Apud* Lumbroso, 2004, p. 259.

<sup>1722</sup> Com a ressalva de que, como já vimos, há duas *écfrases* em *Passage de Milan* (o quadro de Martin é intra-textual e a obra de Marcel Duchamp é extra-textual). É, todavia, duvidoso que haja *écfrase* em *Pot-Bouille*. Como vimos, a “(...) *coupe de porcelaine [où] était peinte la Jeune fille à la cruche cassée, en teintes lavées qui allaient du lilas clair au bleu tendre.*” (Zola, 1999, p. 86) dificilmente poderia ser considerada uma obra de arte.

<sup>1723</sup> Pécq, 1978, p. 298.

<sup>1724</sup> Pécq, 1978, p. 694.

<sup>1725</sup> Embora nos seja dito que “*Une femme d'une quarantaine d'années est en train de monter l'escalier (...)*” (Pécq, 1978, p. 20), no final do livro ela continuará no mesmo local [“*une employée d'agence immobilière vient visiter tardivement l'appartement qu'occupe Gaspard Winckler (...)*” (Pécq, 1978, p. 599)]. A sua importância como figura de convite modernizada é reforçada pelo facto de ela aparecer na sinopse nº 98: “*La femme de l'agence immobilière visitant l'appartement vide.*” (Pécq, 1978, p. 295).

aposentos de Winckler se transformarão em “petite annonce”: “*Coquet logement, double liv. + ch., cft., vue, calme.*”<sup>1726</sup>

*Pot-Bouille* parece surgir como hipotexto<sup>1727</sup> na seguinte passagem de *La Vie Mode d’Emploi*: “*Dans les anciennes maisons, il y avait encore des marches de pierre, des rampes en fer forgé, des sculptures, des torchères, une banquette parfois pour permettre aux gens âgés de se reposer entre deux étages.*”<sup>1728</sup> O mesmo se poderia afirmar do capítulo XXVIII da mesma obra, onde se lê um excerto susceptível de constituir uma alusão a um dos motivos mais importantes em *Pot-Bouille* e em *La Vie Mode d’Emploi*: o “trompe l’oeil”, não como técnica decorativa, mas como indício de hipocrisia social (*Pot-Bouille*<sup>1729</sup>) e como alusão velada ao *modus faciendi* narrativo (*La Vie Mode d’Emploi*)<sup>1730</sup>. Quando Valène e Bartlebooth se encontram na escada (local “sociopète”), Bartlebooth evita o olhar do pintor “(...) *comme [s’il avait voulu atteindre] le refuge neutre de la cage de l’escalier avec ses peintures en trompe l’oeil imitant de vieilles marbrures et ses plinthes de staff à effet de boiseries* (...)”<sup>1731</sup>

Dediquemos agora alguma atenção ao ruído de fundo do prédio da “rue” Simon-Crubellier e recordemos o *brouhaha* do prédio da “rue” de Choiseul<sup>1732</sup> (sem, todavia, esquecer a forma como a música ecoa do apartamento dos Vertigues para os outros apartamentos no *passage* de Milan): “*De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l’on appelle «les parties communes» (...)*”.

Compare-se, outrossim, a escada de *La Vie Mode d’Emploi* – “[*qui*] *d’étage en étage se dégrade selon les conventions de la respectabilité bourgeoise: deux épaisseurs de tapis jusqu’au troisième, une seule ensuite, et plus du tout pour les deux étages de*

---

<sup>1726</sup> Perec, 1978, p. 22.

<sup>1727</sup> Na terminologia genettiana.

<sup>1728</sup> Perec, 1978, pp. 19-20. Coteje-se a alusão à banqueta de *La Vie Mode d’Emploi* com a afirmação, um tanto gratuita, de Campardon: “*Sous la haute fenêtre de chaque palier (...) se trouvait une étroite banquette de velours. L’architecte fit remarquer que les personnes âgées pouvaient s’asseoir.*” (Zola, 1999, p. 5).

<sup>1729</sup> E, em menor escala, *Passage de Milan*. Vincent Mogne também se revela hipócrita, embora os seus conflitos interiores o dilacerem. Anne-Claire Gignoux, no seu artigo “L’essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor” considera que também há hipocrisia na relação Virginie-Augustin-Charlotte.

<sup>1730</sup> Em *Lire le Trompe l’Oeil. Uma leitura de La vie mode d’emploi de Georges Perec*, Maria Eduarda Keating (2001) estuda exaustivamente esta problemática.

<sup>1731</sup> Perec, 1978, p. 166.

<sup>1732</sup> Leia-se, ainda em *La Vie Mode d’Emploi*, no fragmento dedicado ao alojamento da porteira: “*Le long de la cloison, il y a un piano droit, le piano sur lequel la fille de la concierge, Martine, qui achève aujourd’hui ses études de médecine, martela consciencieusement pendant dix ans La Marche turque, La Lettre à Elise, Children’s Corner et Le Petit Ane de Paul Dukas et qui, enfin définitivement fermé, supporte un géranium en pot (...)*” (Perec, 1978, pp. 214-215). Já havíamos observado, em *Pot-Bouille*, o desejo de ascensão social do casal Gourd, cujo compartimento constituía uma “mise en abyme” dos apartamentos do prédio (Zola, 1999, p. 3 e p. 157). Em *La Vie Mode d’Emploi*, determinadas barreiras sociais caíram definitivamente, até porque Mme Nochère proporcionou à filha uma educação eivada dos atributos burgueses que, em *Pot-Bouille*, estavam vedados a Marie Pichon e constituíam motivo de orgulho para Mme Jossierand.

combles.”<sup>1733</sup> – com a escada de *Pot-Bouille*: “*A partir du troisième, le tapis rouge cessait (...)*”<sup>1734</sup>.

A estes elementos interiores juntar-se-ão, ainda no mesmo capítulo, alguns elementos exteriores que também fazem lembrar o prédio representado em *Pot-Bouille*: “*(...) la façade [est] en pierres de taille, l’escalier est correct (...)*”<sup>1735</sup>. Mas há outros segmentos onde é *Passage de Milan* que parece transparecer sob a escrita perecquiana: “*Les habitants d’un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d’eau, allumer la lumière, quelques dizaines d’existences simultanées qui se répètent d’étage en étage, et d’immeuble en immeuble, et de rue en rue.*”<sup>1736</sup> Esta última transcrição faz, ainda, recordar a tirada final de *Pot-Bouille*.<sup>1737</sup>

Tais semelhanças não nos autorizam, todavia, a concluir que Georges Perec tinha em mente transformar certas passagens de *La Vie Mode d’Emploi* num palimpsesto de *Pot-Bouille* e de *Passage de Milan*. Com efeito, se trouxéssemos novamente à colação o átrio do hotel em *A Escola do Paraíso*, encontraríamos alguns elementos em comum<sup>1738</sup> com as três obras do *corpus*, o mesmo sucedendo, noutros aspectos, com *L’Immeuble de Mathilde*, *L’Immeuble Taub* ou *A Casa da Morte Certa*. A questão que se coloca é a seguinte: não terão os habitantes de um prédio uma consciência mais aguda da serialidade das suas habitações, da semelhança dos seus horários, do carácter repetitivo dos seus gestos e da uniformidade das suas acções, que resultam, afinal, de um modo de vida comum, menos visível quando o *habitat parece* diferente?

Apesar da imobilidade da funcionária da agência, o narrador (presumivelmente, Valène) consegue fornecer ao leitor quase tantas informações como Campardon. O pretexto textual é que difere, pois, em *La Vie Mode d’Emploi*, temos uma planta rudimentar:

“*La femme regarde un plan qu’elle tient dans la main. (...) Sur la feuille ont été fait esquissés non pas un, mais trois plans: le premier, en haut et à droite, permet de localiser l’immeuble (...), le second, en haut et à gauche, est un plan en coupe de*

<sup>1733</sup> Perec, 1978, p. 20.

<sup>1734</sup> Zola, 1999, p. 7.

<sup>1735</sup> Perec, 1978, p. 21.

<sup>1736</sup> A comparar com *Passage de Milan*, onde observámos as acções quase simultâneas de Frédéric Mogne e Alexis Ralon (Butor, 1954, pp. 12-13); as salas de jantar dos apartamentos (Butor, 1954, p. 55); os quartos de Gaston, Angèle, Henriette, Martine e Viola, Alexis (Butor, 1954, p. 140); a litania mnemónica “*Au-dessus de (...): (...); au-dessus de (...): (...)*” (Butor, 1954, p. 58; p. 61; p. 74; p. 83). Já tínhamos anotado, aquando da nossa análise destas ‘projeções axonométricas’ em *Passage de Milan*, que o mesmo sucedia, em menor escala e com menor relevo, em *Pot-Bouille*, relativamente aos salões Jossierand e Duveyrier (Cf. também p. 140).

<sup>1737</sup> “*(...) toutes les baraques se ressemblent.*” (Zola, 1999, p. 622). Tratando-se de uma tirada lapidar, é inelutável repeti-la.

<sup>1738</sup> Embora também seja possível que José Rodrigues Miguéis conhecesse *Pot-Bouille*.

*l'immeuble indiquant schématiquement la disposition des appartements, précisant le nom de quelques occupants: Madame Nochère, concierge; Madame de Beaumont, deuxième droite; Bartlebooth, troisième gauche (...) le troisième plan, sur la moitié inférieure de la feuille, est celui de l'appartement de Winckler.* »<sup>1739</sup>

Com este subterfúgio, Georges Perec consegue dar-nos, de forma verosímil, uma quantidade de informação equivalente à prestada por Campardon (função informativa). O leitor que lê a obra pela primeira vez ignora ainda o carácter “figé” desta representação de representação de algo que nem como representação teve um simulacro de tangibilidade<sup>1740</sup>. Assim, como podemos ler no epílogo, estamos perante a concepção, nunca concretizada, de um quadro: o quadro concebido por Valène, cuja longa descrição constitui o principal motor narrativo da obra, tem, pelos menos, dois possíveis antepassados, que surgem em *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*, de Balzac, e em *Passage de Milan*. Leiamos, pois, alguns dos passos em que estes quadros literários estão descritos:

“*«Le vieux lansquenet [Frenhofer] se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.*

- *Nous nous trompons, voyez.», reprit Porbus.*

*En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances imprécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! (...)*

- *«Il y a une femme là-dessous», s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture.*”<sup>1741</sup>

Este excerto da novela balzaquiana levanta muitas questões interessantes. Consideremos, numa primeira abordagem, a base de desenho do quadro, a “multitude de lignes bizarres”, que também surge nos quadros de Martin de Vere<sup>1742</sup> e de Valène<sup>1743</sup>. Lembremos, em seguida, que a “muraille de peinture” aproxima a tela de Frenhofer das telas cujo tema é arquitectónico em *Passage de Milan*<sup>1744</sup> e em *La Vie Mode d'Emploi*<sup>1745</sup>.

<sup>1739</sup> Perec, 1978, pp. 20-21.

<sup>1740</sup> Se exceptuarmos, evidentemente, o “Plan de l'immeuble” que figura na página 603.

<sup>1741</sup> Balzac, 1994, p. 66. Sublinhámos os passos que serão objecto de análise.

<sup>1742</sup> “(...) semblable à un emploi du temps, douze carrés sous fond gris (...)” (extracto de uma citação de maiores dimensões que teremos ocasião de transcrever).

<sup>1743</sup> “(...) quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers (...)” (excerto de uma citação mais alargada que adiante transcreveremos).

<sup>1744</sup> A título de exemplo, lembramos que, em *Passage de Milan* (Butor, 1954, p. 118), o quadro em que Martin trabalha é descrito nos termos seguintes: “(...) le grand chevalet en forme de H (...) et les douze rectangles de couleur, sur le fond travaillé de la toile semblable aux vieux murs écorchés.” (assumimos o sublinhado e a repetição do passo transcrito, invocando em nosso abono a maior inteligibilidade da exposição).

Além disso, o quadro de Frenhofer, pintado em “(...) diverses couches de couleurs (...) successivement superposées (...)”, parece prefigurar técnicas pictóricas modernas, como os trabalhos de Mark Rothko<sup>1746</sup> ou de Jackson Pollock<sup>1747</sup>, por exemplo, ou como o experimentalismo de Martin de Vere (personagem de pintor caracterizada pela busca de novas formas de representação<sup>1748</sup>). Tiremos, depois, algumas ilações da afirmação segundo a qual o pé representado no quadro de Frenhofer não estava pintado, mas vivo, e da exclamação de Porbus “*Il y a une femme là-dessous*”<sup>1749</sup> (que nos transporta para o território do fantástico e para o mito de Pigmalião e Galateia). Em *Passage de Milan*, o quadro de Martin constitui uma prefiguração do que irá suceder na festa de Angèle<sup>1750</sup> e, em *La Vie Mode d’Emploi*, o que o quadro pretende representar é tudo quanto sabemos da vida dos seus habitantes ou visitantes. Ou seja, a vida ficcional das personagens destas duas obras é uma dupla representação, cujo primeiro nível é um quadro onde as figuras ganham vida (também efabulada)<sup>1751</sup>. Não nos esqueçamos que os três quadros são de grandes dimensões, e que Rothko afirmava: “*Pintar um pequeno quadro significa que o pintor (e o observador) se retraem à sua experiência. Quando se pinta um quadro grande, está-se dentro dele.*”<sup>1752</sup> Ora, uma característica comum a estes quadros é que dentro deles cabem: uma figura humana (Frenhofer), muitas figuras humanas (Martin de Vere) e muitíssimas figuras humanas (Serge Valène). Por último, assinalemos o facto de os três quadros estarem inacabados.

Passemos, agora, a alguns dos fragmentos de *Passage de Milan* onde surge o quadro de Martin de Vere, por forma a podermos, mais facilmente, confirmar (ou infirmar) o que atrás foi dito: “*Maurice Gérard contemple le tableau qui lui fait face, mal éclairé par la lampe (...) il pourrait sembler terminé, mais toute l’oeuvre récente de Martin*

<sup>1745</sup> Para maior clareza comparativa, sublinhámos os passos que nos parecem mais significativos.

<sup>1746</sup> Estamos a pensar, por exemplo, na técnica denominada “Colour-field-painting” (Krauß, 1995, p. 120).

<sup>1747</sup> Designadamente na sua técnica “All over painting” (*Idem*).

<sup>1748</sup> Releia-se, sob este prisma, a frase da personagem: “*J’eus l’idée d’introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait...*” (Butor, 1954, p. 114).

<sup>1749</sup> Balzac, 1994, p. 66.

<sup>1750</sup> Quase funcionando como as bonecas de vodu, em que o sofrimento infligido à figura retratada no quadro vai ter consequências físicas, palpáveis, na jovem que ela apenas representa. Relembre-se que Martin afirma, a dado passo: “*Ma peinture, la plus raisonnable de toutes, devenait hantée.*” (Butor, 1954, p. 114.)

<sup>1751</sup> O quadro de Valène é a maior das representações de *La Vie Mode d’Emploi*; mas há outras, como, por exemplo, quando Rémi Rorschach planeia filmar “*(...) une émission gigantesque où l’on ne ferait rien de moins que reconstituer toute l’affaire.*” (Perec, 1978, pp. 20-21.95).

<sup>1752</sup> *Apud* Krauß, 1995, p. 110. Esta citação de Rothko permite outras interrogações, como aquelas que temos vindo a disseminar ao longo desta exposição, e que se prendem com o carácter de obra aberta de *La Vie Mode d’Emploi*. Rothko insere no quadro tanto o pintor como o observador e, de facto, os seus quadros, tal como esta obra de Perec, suscitam a construção de sentido por parte do observador/leitor em mais elevado grau do que a pintura figurativa. A esse propósito, leia-se outra reflexão de Anna-Carola Krauß: “*O mais importante [no Expressionismo abstracto] não era a «mensagem que o quadro transmitia», mas sim aquilo que ele despertava no seu observador. Apelava-se, por isso, à fantasia, reflexão [sic], aos sentidos e à capacidade de questionamento do público. (...) A aparente falta de sentido remetia o observador para si próprio.*” (1995, p. 108). Não advogamos que Perec incite, induza ou obrigue o leitor a construir ele próprio o sentido do texto. Perec fornece-lhe guias, cicerones, pistas, indícios e percursos sinalizados. Mas a reconstrução do sentido resultará melhor se o leitor abandonar as estradas nacionais (leia-se: leitura linear) e se aventurar pelos atalhos, parando de tempos a tempos nos miradouros.

*affirme que d'autres figures viendront habiter cette maison*<sup>1753</sup>; “[Gustave] s’est assis sous le tableau inachevé semblable à un emploi du temps, douze carrés sous fond gris, dont on distingue mal les couleurs, avec cet éclairage insuffisant.”<sup>1754</sup>

Embora o quadro seja descrito com minúcia, no fim da obra ele fica irremediavelmente destruído<sup>1755</sup> (ainda que, como temos vindo a afirmar, a sua descrição/representação literária perdure). Ora, justamente, Frenhofer põe termo à vida “*après avoir brûlé ses toiles.*”<sup>1756</sup>

Concluamos este comentário com o *explicit* de *La Vie Mode d’Emploi*: “[Valène] reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursouflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l’espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, *esquisse d’un plan en coupe d’un immeuble* qu’aucune *figure*, désormais, ne viendrait occuper.”<sup>1757</sup>

A inserção do quadro de Valène no *explicit*, porventura o mais nobilitante dos espaços diegéticos, a par do *incipit*, testemunha a importância que ele detém em *La Vie Mode d’Emploi*. Mas há outros pontos em comum, de menor relevo narrativo, que merecem menção: referimo-nos ao “brouillard sans forme” do quadro de Frenhofer, que poderá estar ligado à insistência na falta de luz que aparece recorrentemente em *Passage de Milan* e constitui uma das principais inovações técnicas e conceptuais de um outro pintor de *La Vie Mode d’Emploi*, Hutting<sup>1758</sup>. Além disso, Porbus e Poussin só conseguem descortinar no quadro de Frenhofer um pé, mas o velho pintor vê nele uma mulher<sup>1759</sup>. O comentário agastado do mestre, quando se apercebe de que Porbus e Poussin não vêem na tela o mesmo que ele, parece resumir a tarefa da vida de Bartlebooth: “*Je suis donc un imbécile, un fou! Je n’ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu’un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n’aurai donc rien produit!*”<sup>1760</sup> Ora, justamente, a vida de uma das personagens principais de *La Vie Mode d’Emploi*, Percival Bartlebooth (1900-1975), homem rico, mas destituído de talento para a pintura, foi dedicada a uma

<sup>1753</sup> Butor, 1954, p. 84, destacados da nossa responsabilidade.

<sup>1754</sup> Butor, 1954, p. 111, destacados da nossa responsabilidade.

<sup>1755</sup> Na página 180, o quadro entra em combustão. Recordemos, nem que para tal tenhamos que a repetir, a descrição final do quadro: “[Martin] aperçoit soudain, sur le grand tableau inachevé, des taches noirâtres. (...) Il y a un tableau abîmé, perdu, tout à fait perdu.” (Butor, 1954, p. 262).

<sup>1756</sup> Balzac, 1994, p. 69.

<sup>1757</sup> Percec, 1978, p. 602, sublinhados da nossa responsabilidade. Repare-se na similitude (*figure, carré, verbo venir*) ou semelhança (*maison/immeuble, habiter/occuper*) de termos entre as duas citações *supra* de Butor e a citação de Percec.

<sup>1758</sup> Cf., nomeadamente, a explicação do período “brouillard” de Hutting (Percec, 1978, pp. 63-65).

<sup>1759</sup> Repare-se que o “David” de Martin de Vere, por seu turno, não tem rosto (Butor, 1954, p. 119).

<sup>1760</sup> Balzac, 1994, p. 68.

tarefa inane (tão inane como “marcher”)<sup>1761</sup>, de tal forma que podemos questionar-nos sobre a sua sanidade mental. O próprio Bartlebooth acabará por ter dúvidas:

*“Pour Bartlebooth, [les puzzles] n’étaient plus que les pions bicornus d’un jeu sans fin dont il avait fini par oublier les règles, ne sachant même plus contre qui il jouait, quelle était la mise, quel était l’enjeu, petits bouts de bois dont les découpes capricieuses devenaient objets de cauchemar, seules matières d’un ressassement solitaire et bourgon, composantes inertes, ineptes et sans pitié d’une quête sans objet.”*<sup>1762</sup>

Há, em *La Vie Mode d’Emploi*, outros exemplos de vidas total ou parcialmente dedicadas a tarefas vazias de sentido. Um dos casos mais significativos, até porque, a nosso ver, ele se prende com o triângulo formado por Bartlebooth, Winckler e Valène, que, com Marguerite, se tornará um quadrado – figuras geométricas tão importantes em *Passage de Milan* e em *La Vie Mode d’Emploi* –, é a seita dos “Três Homens Livres”, cujas regras podemos ler no capítulo III. Constata-se, pois, que há muitas personagens que se dedicam a trabalhos de Sísifo auto-impostos (como M. Vabre com as suas fichas), que lhes preenchem a vida, embora pareçam ser destituídos de sentido e não tenham em vista objectivos artísticos, científicos ou humanitários. É, aliás, significativo que o capítulo III termine com uma (impli)citação de *Bouvard e Pécuchet*<sup>1763</sup>, personagens de Flaubert que se dedicam a diversos empreendimentos falhados, numa busca de ‘Saber’ total que parodia a setecentista *Encyclopédia*.

O número três parece assumir uma certa importância, não apenas porque este apartamento é o 3º direito (Bartlebooth vive no 3º esquerdo), mas também porque há um livro policial apelidado *La Vengeance du triangle* de “*Florence Ballard, qui passe pour être l’un des plus surprenants précurseurs des romans d’anticipation*”<sup>1764</sup>, o qual tanto poderia ser uma referência à narrativa principal de *La Vie Mode d’Emploi*, como uma alusão tipicamente perequiana à tertúlia em casa de Samuel Léonard. No quadro de

---

<sup>1761</sup> “L’idée de Bartlebooth était d’aller peindre cinq cents marines dans cinq cents ports différents. Les ports furent choisis plus ou moins au hasard par Bartlebooth qui, feuilletant des atlas, des livres de géographie, des récits de voyages et des dépliants touristiques, cochoit au fur et à mesure les endroits qui lui plaisaient.” (Perec, 1978, p. 11)

<sup>1762</sup> Perec, 1978, p. 167. Embora em *Passage de Milan* o jogo a que se faz referência seja um “jeu de massacre”, e ele esteja mais presente no jantar Mogne e no serão Vertigues, parece-nos interessante assinalar a coincidência entre as peças do jogo de Bartlebooth e um detalhe do romance de Michel Butor: “*Pierre jouant avec [votre] main, appréciant la qualité de votre bois (...)*”, pensa Lucie (Butor, 1954, p. 124).

<sup>1763</sup> “Le propriétaire est un certain *Monsieur Fourreau* qui vivrait à *Chavignolles, entre Caen et Falaise, dans une manière de château et une ferme de trente-huit hectares.*” (relembrem-se as seguintes passagens de *Bouvard et Pécuchet*: “(...) le maire *M. Fourreau* qui vendait du bois, du plâtre, toute espèce de choses (...)” (Flaubert, 1979, pp. 74-75). A quinta que Barberou arranja aos dois copistas era “(...) un domaine à Chavignolles, entre Caen et Falaise. Cela consistait en une *ferme de trente-huit hectares, avec une manière de château et un jardin en plein rapport.*” (Flaubert, 1979, p. 68). Os sublinhados são da nossa responsabilidade. Reparar-se-á que as (impli)citações de Perec não são assinaladas com os sinais tipográficos habituais, o que mostra o seu carácter armadilhado e torna claro que a descrição do trabalho do artífice de *puzzles*, ao produzir “[des] éléments falsifiés (...)”, constitui uma “mise en abyme” da escrita perequiana.

<sup>1764</sup> Perec, 1978, p. 140. Convém recordar a importância do tema “anticipation” em *Passage de Milan*. Não encontramos nenhuma referência de um livro com este título. J.G. Ballard, o autor de *Crash*, é, efectivamente, referenciado como um precursor da ficção científica.



Valène, a seita ocupa a sinopse nº 88 com o título “*Le Japonais initiant douloureusement les Trois Hommes Libres*”<sup>1765</sup>; no “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage”, surge como “*Histoire de la secte des Trois Hommes Libres*”<sup>1766</sup> e, logo no primeiro capítulo, alude-se a um quadro ausente que será objecto de uma retoma:

“*Il n’y a plus sur le mur de la chambre, en face de son lit, à côté de la fenêtre, ce tableau carré que [Winckler] aimait tant: il représentait une anti-chambre dans laquelle se tenaient trois hommes. Deux étaient debout, en redingote, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient vissés sur leur crâne. Le troisième, vêtu de noir lui aussi, était assis près de la porte dans l’attitude d’un monsieur qui attend quelqu’un et s’occupait à enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient dans les siens.*”<sup>1767</sup>

É possível que esta insistência no triângulo e no número três constitua uma representação de Bartlebooth, Winckler e Valène. Bartlebooth, dado o seu estilo de vida e as suas posses, seria este “monsieur qui attend quelqu’un” e os outros dois homens manter-se-iam, de forma um pouco subserviente, de pé.

Apesar da sua falta de talento e da ausência de interesse do seu programa<sup>1768</sup>, a raridade (o facto de as aguarelas estarem votadas à aniquilação) converteu as obras de Bartlebooth em *unica*. O seu antepassado James Sherwood parece ter-se divertido na caça aos *unica*, mas a história de Bartlebooth é mais complexa, visto que leva Beyssandre, um crítico de arte, a cometer um crime<sup>1769</sup> só para obter uma das suas (mediócras) aguarelas. Seria difícil não ver aqui uma apreciação muito negativa da arte moderna e dos critérios artísticos dos críticos. Em *La Vie Mode d’Emploi* há uma quantidade inaudita de personagens obceçadas, e esta é uma delas. O capítulo XLIX termina com a seguinte alusão à casa de Winckler que, como vimos, é alvo das preocupações da agente imobiliária e de Valène: “*Et, derrière cette porte à jamais close, l’ennui morbide de cette lente vengeance, cette lourde affaire de monomanes gâteaux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables.*”<sup>1770</sup> Embora inserimos esta transcrição neste passo, por considerarmos que alguns habitantes do prédio se entregam a tarefas destituídas de sentido (repare-se que, em *Pot-Bouille*, poucas personagens trabalham efectivamente, e que os operários são expulsos pelo proprietário, mancomunado com o porteiro) que relevam da

---

<sup>1765</sup> Ver Perec, 1978, p. 295.

<sup>1766</sup> Ver Perec, 1978, p. 694.

<sup>1767</sup> Perec, 1978, p. 22. Trata-se de uma (impli)citação de *O Processo* de Kafka. Hutting também está a pintar um quadro onde surgem “(...) trois personnages.” (Perec, 1978, p. 351).

<sup>1768</sup> Repare-se que Hutting é um pintor cujo sucesso parece decorrer mais das “boutades” e da capacidade de justificar as suas obras, do que propriamente do seu talento.

<sup>1769</sup> Perec, 1978, p. 530.

<sup>1770</sup> Perec, 1978, p. 282.

monomania, ela merece outros comentários. Em primeiro lugar, recordemos o título do livro de Florence Ballard acima referido: “La Vengeance du triangle”. É possível que a narrativa principal de *La Vie Mode d’Emploi* seja constituída pela história de rivalidade entre Winckler e Bartlebooth, uma história de contornos policiais onde seria lícito “chercher la femme” e encontrar Marguerite Winckler como o móbil do hipotético assassinato de Bartlebooth por parte de Winckler. Valène, ao pintar o seu quadro “plus grand que nature” seria, em simultâneo, o cronista e o detective (coadjuvado por um leitor atento, mas pouco cumpridor das regras de leitura canónica). Bartlebooth, Winckler e Valène são, pois, Três Homens (muito pouco) Livres, que lutam contra o aborrecimento (tal como James Sherwood), criando tarefas obsessivas (as aguarelas e a representação, num quadro, de tudo o que se passa no prédio), lançando armadilhas (as dificuldades dos puzzles de Winckler culminando num puzzle impossível) e, finalmente, uma vingança, a qual precipita a morte de Bartlebooth, que Valène tenciona representar no quadro e com que o narrador termina a sexta e última parte (restar-nos-á apenas o epílogo, bem como as peças anexas).

*“C’est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre-cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d’un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d’un W.”*<sup>1771</sup>

Em *La Vie Mode d’Emploi* há um jogo permanente com a ambiguidade, com as múltiplas possibilidades interpretativas de cada situação. Assim, poder-se-ia admitir que Bartlebooth se tivesse enganado a construir o puzzle. O que explicaria, porém, que a obra terminasse neste passo?

O trabalho sisífico de Valène não é, porém, tão destituído de sentido como o de Bartlebooth: tal como a vida de Frenhofer, a vida de Valène finda com a não concretização de um quadro que, a ter uma realização efectiva, constituiria um extraordinário salto conceptual na história da arte e da representação<sup>1772</sup>. No entanto, nem um nem outro se realizam. Assim, apesar de algumas diferenças (Martin não morre, o esboço do quadro de Valène não é destruído), as três obras apresentam semelhanças significativas, e a

---

<sup>1771</sup> Perec, 1978, p. 600. Note-se que o narrador de *Un Homme qui Dort*, cujo trajecto de vida vai ao arrepio dos “(...) petits barreaux de la réussite sociale.” (Perec, 1967, p. 45), faz a seguinte declaração de princípios: “Tu préfères être la pièce manquante du puzzle.” (*idem*).

<sup>1772</sup> Não será, porventura, a última vez que repetimos esta sinopse crucial: “Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile.” (Perec, 1978, p. 298).

característica que cumpre realçar é que os dois romances e a novela recriam estes quadros, cuja existência é apenas virtual, na mente dos seus leitores. Por isso, Poussin comenta com Porbus: “*Il est encore plus poète que peintre.*”, o que nos remete para o velho lema horaciano *Ut pictura poesis*, que tanta tinta fez correr e acerca do qual não nos havíamos, ainda, pronunciado. Todavia, a máxima horaciana surge invertida, pois deixa de ser a poesia a revestir-se com as qualidades da pintura, para ser a pintura a revestir-se com as qualidades da poesia. Esta subversão tem muito interesse para o nosso trabalho, no sentido em que, se a imagem mental formada pela descrição de casas lidas em livros é uma forma de recriar um fenómeno de habitação, como temos vindo a tentar provar, então o fenómeno literário constitui uma forma de representação mais eficaz do que o trabalho pictórico, cujos limites são mais redutores. O observador de um quadro não pode ver (muito) mais do que aquilo que a tela mostra (embora lhe possa, obviamente, dar muitas interpretações), mas os leitores de um livro só encontram um entrave para a construção das moradas literárias: os limites da sua própria imaginação. Assim, hipoteticamente, um habitante de Manhattan talvez tenha dificuldade em imaginar como se vive num iglu ou num “tipi”. De igual modo, podemos conceber que, se um habitante de um iglu ou de um “tipi” lesse um romance acerca de um prédio de apartamentos com elevador, talvez tivesse dificuldade em visualizar a cena do capítulo XXXVIII de *La Vie Mode d'Emploi*, em que Flora Champigny, Raymond Albin, Mr. Jérôme e Serge Valène ficam presos no elevador<sup>1773</sup>. Sentiriam eles, esses cada vez menos numerosos habitantes das ‘vastas superfícies’, a sensação de claustrofobia que um tal episódio desperta em muitos habitantes de cidades? Note-se que, quer para os habitantes da grande cidade, quer para os habitantes das pradarias e dos desertos gelados, as dificuldades de recriação da experiência de viver num *habitat* primitivo ou da experiência claustrofóbica de se ficar preso num elevador relevam mais de questões sensoriais (os odores<sup>1774</sup>, os ruídos, a temperatura) do que da visualização, como, de forma imprecisa, já havíamos sugerido. Assim, se a imagem fixa ou em movimento pode dar-nos conta da forma de um *tipi*, de um iglu e de um elevador, dificilmente dará conta das questões sensoriais associadas à vivência directa num *habitat* dessa natureza. Uma tal constatação explica, porventura, o sucesso de certas modalidades

---

<sup>1773</sup> Caso a globalização não fosse o fenómeno avassalador que efectivamente é (Perec, 1978, p. 220).

<sup>1774</sup> Em “Le méchant homme”, os elevadores surgem como espaços “sociopètes” onde os odores e a forma de vestir desempenham um papel primordial: “[les] ascenseurs fréquentés par des locataires bien baignés, lavés, vêtus et parfumés (...)” (Rivaz, 1993, p. 47).

turísticas<sup>1775</sup>, como os hotéis de gelo, as noites passadas em “grutas trogloditas”, em tendas berberes ou em cabanas sem água e sem luz.

Teremos de nos reportar ao Capítulo XCV de *La Vie Mode d'Emploi* para conhecermos a história do prédio, na qual encontraremos algumas afinidades com a obra de Zola: “*La rue Simon-Crubellier commença à être lotie en 1875 (...)*”<sup>1776</sup>. Enquanto Octave escolhe como local de residência um bairro onde já há muitos estabelecimentos comerciais e onde ele próprio construirá o seu “Grand Magasin” *Au Bonheur des Dames*, Valène (e, posteriormente, Hutting) instalar-se-á numa vizinhança propícia aos artistas: “[aux] abords du parc Monceau, qui allait faire du quartier l’un des lieux favoris des artistes et des peintres de l’époque.”<sup>1777</sup> É a proximidade com a casa de Valène, aliás, que vai determinar que Bartlebooth se fixe no prédio e estabeleça relações pessoais e profissionais com Winckler, Mme Hourcade<sup>1778</sup> e Morellet<sup>1779</sup>.

O edifício da “rue” Simon-Crubellier é, tal como o seu análogo de *Pot-Bouille*, um típico prédio de rendimento construído no século XIX. A descrição da sua fachada exterior confirma a apreciação feita pela funcionária da agência imobiliária, embora a alargue:

“*Un même architecte, Lubin Auzère, Prix de Rome, construisit tous les immeubles du côté impair, le côté pair étant confié à son fils Noël: c’étaient tous deux des architectes honnêtes, mais sans invention, qui construisirent des immeubles à peu près identiques: façades en pierre de taille, l’arrière étant en pans de bois, balcons aux seconds et aux cinquièmes, et deux étages de combles dont un en mansardes.*”<sup>1780</sup>

Há como que um diálogo ‘especular’ entre as reflexões de Campardon em *Pot-Bouille* (“*Vous comprenez, ces maisons-là, c’est bâti pour faire de l’effet...*”<sup>1781</sup>) e o “*point de vue immobilier [:] l’affaire est saine (...)*”<sup>1782</sup> em *La Vie Mode d'Emploi*.

---

<sup>1775</sup> Simulacros tridimensionais de formas de habitar que, pelo simples facto de sobreviverem dessa maneira, deixam de existir de forma autêntica. É um pouco o que sucede com a sinopse subtilmente irónica de um dos rectângulos do quadro projectado por Valène em *La Vie Mode d'Emploi* – “*Le marchand d’indienneries aménageant au 8<sup>e</sup> son pied à terre*” (Perec, 1978, p. 295) –, a que correspondia esta breve descrição: “*Ces incidents faisaient deux heureux, ses voisins de droite, le couple Plassaert, jeunes marchands d’indienneries qui avaient déjà aménagé un ingénieux pied-à-terre (pour autant qu’on puisse appeler ainsi un logement précisément situé sous les toits), trois anciennes chambres de bonne, et qui comptaient sur celle de Morellet pour s’agrandir encore un peu. A chaque explosion ils portaient plainte, faisaient circuler dans l’immeuble des pétitions exigeant l’expulsion de l’ancien préparateur. (...) Puis, il y a quelques mois, il y eut deux accidents dans la même semaine. (...) Les Plassaert réussirent à obtenir gain de cause et Morellet fut interné.*” (Perec, 1978, pp. 45-46. O sublinhado é da nossa responsabilidade).

<sup>1776</sup> Perec, 1978, pp. 89-90.

<sup>1777</sup> Perec, 1978, p. 570.

<sup>1778</sup> Mme Hourcade confeccionar-lhe-á em 1934, as quinhentas caixas de cartão onde Winckler acondicionará os puzzles (Perec, 1978, p. 66). Por uma curiosa coincidência, o rótulo das caixas leva as iniciais PB (Percival Bartlebooth), idênticas às de *Pot-Bouille*. Além disso, o capítulo LXV termina com a famigerada “*(...) petite fille [en train de] mordre dans un coin de son petit-beurre.*” (Perec, 1978, p. 394). Leia-se, também, a sinopse nº 100: “*La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu*” (Perec, 1978, p. 295). Se recordarmos que os *petit-beurres* têm um formato rectangular (como o quadro de Valène e os esboços do prédio de Perec) e que o seu acrónimo é, novamente, PB, é bem possível que Zola devesse figurar no *Post-Scriptum* como um dos autores a que se faz alusão, não balizada, em *La Vie Mode d'Emploi*.

<sup>1779</sup> “*Selon son habitude, Bartlebooth voulait que la personne qui l’aiderait dans ses recherches habitât dans l’immeuble même, ou le plus près possible.*” (Perec, 1978, p. 43).

<sup>1780</sup> Perec, 1978, p. 571.

<sup>1781</sup> Zola, 1999, p. 10.

Em suma, os três prédios literários que temos vindo a apreciar têm esta curiosa característica em comum: o apagamento total (*Passage de Milan*<sup>1783</sup>) ou relativo (*Pot-Bouille* e *La Vie Mode d'Emploi*) dos respectivos arquitectos (enquanto autores ficcionais de construções que só têm expressão literária). Em sua vez, perfila-se o escritor como responsável pela arquitectura diegética (estruturas rigorosamente planificadas) e os seus *alter egos*. Assim, em *Pot-Bouille* temos um escritor, mas o narrador é coadjuvado pelo arquitecto Campardon, que tutela Octave. Em *Passage de Milan*, a autoria da arquitectura do prédio é elidida e em *La Vie Mode d'Emploi* é, como vimos, desvalorizada. Em contrapartida, emergem as figuras dos pintores (Martin de Vere e Valène) como sendo os responsáveis pela concepção da representação do prédio onde vivem.

Mas a figura de Valène não é a única “mise en abyme” em *La Vie Mode d'Emploi*. Há inúmeras outras, designadamente a do fazedor de *puzzles*, a que já aludimos. Quedemos-nos neste excerto do preâmbulo (duplicado), a que ainda não fizemos referência, mas cuja importância é inegável, até porque amalgama o trabalho do artífice com o trabalho do pintor: “(...) *l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses* (...)”<sup>1784</sup>. O que é curioso neste fragmento é que ele constitui uma alusão à concepção do espaço diegético, uma alusão ao tratamento posterior a que este espaço (realista) é submetido<sup>1785</sup>, uma alusão às “contraintes” que Perec aplica à sua obra, uma alusão ao trabalho do escritor de uma obra aberta e, finalmente, uma alusão ao trabalho do leitor dessa mesma obra<sup>1786</sup>.

O apagamento da figura do hipotético criador do prédio sublinha, nas três obras, o carácter cenográfico e serial (“*Au fond, toutes les baraques se ressemblent.*”<sup>1787</sup>) deste tipo de habitação<sup>1788</sup>. Trata-se, pois, de um espaço, que, como afirma Martin de Vere, constitui uma “(...) *machine qui en savait plus long que moi* (...)”<sup>1789</sup>. Na obra de Butor, com efeito,

---

<sup>1782</sup> Perec, 1978, p. 21.

<sup>1783</sup> O marido de uma amiga de infância dos Lécuyer é arquitecto (Butor, 1954, p. 72).

<sup>1784</sup> Perec, 1978, p. 17.

<sup>1785</sup> Até este ponto, tanto poderíamos estar a falar de Perec como de Butor, em cuja obra se verifica uma estética da desconstrução “avant la lettre”.

<sup>1786</sup> Em *Je me Souviens*, Georges Perec interage ainda mais explicitamente com o seu leitor, como se depreende pela secção “*Vos «Je me souviens»*”, antecedida pela seguinte explicação: “*A la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les «je me souviens» que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités.*” (1978b, p. 147).

<sup>1787</sup> É um pouco difícil contornar a repetição desta frase.

<sup>1788</sup> Numa obra como *Les Immeubles Walter*<sup>1788</sup>, onde, pelo contrário, se pretende distinguir o prédio pela sua qualidade arquitectónica, a figura do arquitecto é extremamente importante (Denis, 2004. Cf., por exemplo, as páginas 10, 21-24).

<sup>1789</sup> Butor, 1954, p. 115.

a máquina é assimilada ao espaço diegético<sup>1790</sup>, ao quadro (que é a prefiguração da narrativa), aos humanos, aos seus corpos [“(…) machines forgées de métaux trop faibles (...)”]<sup>1791</sup>, às suas movimentações (inspiração do serão Vertigues em *Les Machines Célibataires* de Michel Carrouges<sup>1792</sup>). Em *La Vie Mode d’Emploi*, a questão da representação parece estar mais ligada a mecanismos narrativos que se prendem com os métodos da “Pop Art”<sup>1793</sup>. Talvez seja essa, afinal, uma das fontes de inspiração da lata de especiarias<sup>1794</sup> de Mme Gertrude, que parece tão anódina, ingénuo ou inofensiva, conquanto desempenhe um papel fundamental na estrutura de *La Vie Mode d’Emploi*. O carácter serial do cenário funciona como mecanismo indutor da criatividade, mas não a coarcta, antes faz ressaltar a mestria do escritor. Na verdade, podemos verificar que, em qualquer um destes edifícios virtuais, a semelhança das células no espaço concreto do prédio<sup>1795</sup> é meramente topológica, visto que os seus habitantes podem viver em dimensões absolutamente diferentes. Eles pertencem a classes sociais distintas, têm capacidades económicas muito diversas, os seus universos culturais divergem grandemente, assim como os hábitos, gostos, estilo de vida, referências e formas de gerir o espaço. Até a dimensão onírica difere, como pudemos observar em *Passage de Milan*. Assim, o prédio pode ser um espaço *sociopète* e, simultaneamente, um espaço onde a incomunicabilidade é particularmente patente<sup>1796</sup>. Pode ser um falanstério, um anti-falanstério, um pan-óptico virtual que dissuade os seus habitantes reais de se comportarem de forma anti-social (sendo essa, talvez, a intenção profiláctica de Zola). Mas esta é a visão do que o prédio é, à superfície ou, quando muito, um ou dois níveis abaixo do solo. A visão de Georges Perec – à semelhança do que sucede com Michel Butor – é, porém, mais abrangente. Assim, na nossa leitura de *Passage de Milan* referimo-nos ao sincretismo, nomeadamente, àquele que

---

<sup>1790</sup> Vem a propósito reiterar a concepção de casa como “machine à habiter” (Le Corbusier).

<sup>1791</sup> Butor, 1954, p. 214.

<sup>1792</sup> Skimao; Teulon-Nouailles, 1988, p. 307.

<sup>1793</sup> Embora, nesta passagem, Perec não se refira ao prédio, mas às “contraintes”, o facto de situar o(s) seu(s) romance(s) num prédio é mais um constrangimento (constrangimento que, paradoxalmente, induz criatividade): “À partir de là, je faisais entrer dans le livre tout ce que je voulais raconter: des histoires vraies comme des histoires fausses, des passages d’érudition complètement inventés, d’autres qui sont scrupuleusement exacts. Le livre est devenu une véritable machine à raconter des histoires, aussi bien des histoires qui tiennent en trois lignes que d’autres qui s’étalent sur plusieurs chapitres.” (Apud Hartje; Magné; Neefs, 1993, pp. 33-34).

<sup>1794</sup> “Des antiquailleries patinées des cuisines françaises du bon vieux temps, Gertrude a gardé celles dont elle pouvait avoir besoin (...) Et elle a rapporté de sa campagne quelques-uns des ustensiles et accessoires dont elle n’aurait pu se passer: son moulin à café et sa boule à thé (...) et la boîte dans laquelle, de tout temps, elle a gardé ses gousses de vanille, ses bâtons de cannelle, ses clous de girofle, son safran, ses petites perles et son angélique, une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite-fille mordre dans un coin de son petit-beurre.” (Perec, 1978, p. 394). A confrontar com a sinopse nº 100: “La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu.” e com a lista de objectos simbólicos: “(...) la boîte à épices de la cuisinière de Mme Marcia” (Perec, 1978, p. 292). Gertrude surge de forma directa [“Histoire de la cuisinière bourguignonne.” (Perec, 1978, p. 692)] e de forma indirecta [“Histoire du décorateur qui dut démolir la cuisine dont il était si fier.” (idem)] no “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage”.

<sup>1795</sup> Fazemos esta precisão pois, como temos vindo a repetir, a intenção de Zola era provar que o que se passa no seu prédio se passa em todos os outros.

<sup>1796</sup> Veja-se, por exemplo, o encontro dos jovens Mogne com o professor (Butor, 1954, pp. 95-96 e p. 222), o encontro de Serge Valène com Percival Bartlebooth (Perec, 1978, p. 166) e as alusões ao escritor do segundo andar (Zola, 1999, p. 173 e p. 580). É exactamente este o paradoxal estatuto do elevador em “Le méchant homme” (Rivaz, 1993).

resultava da alusão a uma natureza intocada, anterior à implantação do prédio no local, a uma cientificidade difusa e a uma visão transhistórica. A nosso ver, o capítulo LXXIV de *La Vie Mode d'Emploi*, de uma forma algo diferente e talvez mais organizada, resulta do mesmo género de visionarismo. Este capítulo assume-se como uma visão de Valène: “Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible.”<sup>1797</sup>

As semelhanças entre *Passage de Milan* e *La Vie Mode d'Emploi* operam-se a dois níveis. Apesar de o primeiro nível não ser desvendado neste capítulo da obra perecquiana, referimo-lo neste ponto da nossa exposição por conveniências demonstrativas. Trata-se do nível cronológico: Butor aludia, em *Passage de Milan*, às “(...) forêts de la Gaule (...)”<sup>1798</sup> e, em texto crítico, comentava “(...) dans cette nuit, où l'on a l'impression qu'il ne se passe presque rien, pourtant des milliers d'années peuvent passer d'un personnage à l'autre, d'un instant à l'autre.”<sup>1799</sup> Este paradoxo – esta aparente impossibilidade de representação cronológica – constitui outra das façanhas literárias de *La Vie Mode d'Emploi*<sup>1800</sup>, cujos romances decorrem num lapso temporal que vai de 1833 a 1974<sup>1801</sup>, mas cuja história central transcorre numa temporalidade quase instantânea<sup>1802</sup>.

“C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir (...)”<sup>1803</sup>.

“C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera bientôt huit heures du soir (...)”<sup>1804</sup>.

“C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est près de huit heures du soir (...)”<sup>1805</sup>.

“C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque huit heures du soir (...)”<sup>1806</sup>.

“C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera dans un instant huit heures du soir (...)”<sup>1807</sup>.

---

<sup>1797</sup> Perec, 1978, p. 444.

<sup>1798</sup> Butor, 1954, p. 214.

<sup>1799</sup> Butor, 1993, pp. 78-79. Este excerto já foi objecto de citação. Relembre-se que a acção de *Ulisses* de James Joyce também ocorre num único dia. Desse ponto de vista, a intriga e as personagens de *Passage de Milan* e de *La Vie Mode d'Emploi* podem aparecer, à primeira vista, como atomizadas, mas não há dúvida de que a unidade de tempo e de espaço são, mais do que respeitadas, extremadas até ao limite do aceitável.

<sup>1800</sup> Assim como há muitas personagens a perseguir feitos incomuns, assim também Georges Perec consegue, mercê do seu domínio técnico, construir uma narrativa que constitui uma proeza. Todavia, de modo algum consideramos que *La Vie Mode d'Emploi* se esgota nesse lado virtuosístico.

<sup>1801</sup> Cf. “Repères chronologiques”, Perec, 1978, pp. 677-690.

<sup>1802</sup> Esta problemática é dilucidada no II capítulo de *Lire le Trompe l'Oeil. Uma leitura de La vie mode d'emploi de Georges Perec* (Keating, 2001. Cf., em especial, pp. 51-72).

<sup>1803</sup> Perec, 1978, p. 598.

<sup>1804</sup> Perec, 1978, p. 599.

<sup>1805</sup> *Idem.*

<sup>1806</sup> *Idem.*

*“C’est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir (...)”*<sup>1808</sup>.

Além da questão temporal, atente-se também no recurso às repetições, que às vezes se assemelham a litanias – processo comum a Butor e a Perec –, e que encontraremos, novamente, no segundo nível, o nível topológico. Assim, até Valène (designado por um simples “il”) atingir um estrato proto-histórico e/ou mitológico (ou seja, indo mais longe ainda do que Michel Butor na sua visão transhistórica), vamos acedendo a camadas estratigráficas cada vez mais profundas.

*“Au delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergées (...)”*<sup>1809</sup>.

*“Plus bas il y aurait comme des halètements de machines et des fonds éclairés par instants de lueurs rougeoyantes. (...)”*<sup>1810</sup>.

*“Plus bas encore il y aurait des silos et des hangars, des chambres froides, des mûrisséries, des centres de tri postaux (...)”*<sup>1811</sup>.

*“Et plus loin encore des montagnes de sable, de gravier, de coke, de scories (...)”*<sup>1812</sup>.

A partir deste momento, a enumeração passa a assinalar-se tipograficamente com uma linha em branco, tal como em alguns trechos de *Passage de Milan*. As iniciais são minúsculas<sup>1813</sup>.

*“et des docks grouillant de passerelles, de ponts roulants et de grues (...)”*<sup>1814</sup>.

*“et plus bas encore des systèmes d’écluses et de bassins, des canaux (...)”*<sup>1815</sup>.

*“et plus bas encore des galeries de mine avec de vieux chevaux aveugles tirant des wagonnets de minerai et les lentes processions des mineurs casqués (...)”*<sup>1816</sup>.

*“plus bas recommenceraient les enchevêtrements de conduites, de tuyaux et de gaines, les dédales des égouts (...)”*<sup>1817</sup>.

*“et, tout en bas un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant*

---

<sup>1807</sup> Perec, 1978, p. 600.

<sup>1808</sup> *Idem*.

<sup>1809</sup> Perec, 1978, p. 444.

<sup>1810</sup> *Idem*.

<sup>1811</sup> *Idem*.

<sup>1812</sup> Perec, 1978, p. 445.

<sup>1813</sup> A ausência de inicial maiúscula em “et” e em “plus” figuram desta forma no texto original (cf. as semelhanças com os excertos de *Le Génie du Lieu* que transcrevemos no capítulo consagrado a *Passage de Milan*).

<sup>1814</sup> *Idem*.

<sup>1815</sup> *Idem*.

<sup>1816</sup> Perec, 1978, p. 446.

<sup>1817</sup> *Idem*.



*des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson (...)*<sup>1818</sup>.

Estes nove patamares, que apresentam algumas semelhanças com a descida de *Voyage au Centre de la Terre* e com *L'Île Mystérieuse* de Jules Verne, bem como com *La Maison aux Mille Étages* de Jan Weiss, funcionam um pouco como um espaço servidor<sup>1819</sup>, não do prédio, mas da sociedade em geral. Embora seja difícil atribuir a cada um dos nove patamares uma função específica, tentemos discernir, *grosso modo* (pois há contaminações entre patamares), uma função e um produto genérico para cada um deles. Com efeito, aparentemente, todos os patamares constituem uma galeria técnica apresentada como o “bas-fond”<sup>1820</sup> dos serviços imprescindíveis ao funcionamento da sociedade, mas que, por regra, não se vêem. No entanto, os dois primeiros patamares assemelham-se mais concretamente ao que seria a galeria técnica de um grande complexo imobiliário, com algumas semelhanças com a “rue intérieure” que Le Corbusier concebeu para a “Unité d’Habitation” de Marseille. No primeiro patamar situa-se o fogo, no segundo situa-se a água. A função do terceiro patamar é a conservação, daí que *frio* seja uma das palavras-chave. O quarto patamar é consagrado à armazenagem de energia e de matéria-prima bruta. O quinto, o sexto e o sétimo patamares destinam-se aos transportes; no quinto, uma espécie de *mezzanine*, enumeram-se engenhos civilizacionais; no sexto, bens alimentares; no sétimo, bens de ostentação. O oitavo patamar é o sector terciário, consagrado aos serviços e à administração. O nono patamar<sup>1821</sup>, a que já fizemos parcialmente referência em nota de rodapé, é um nível mais mitológico do que visionário. Assim, os Ciclopes podem ser vistos, literalmente, como ferreiros, mas também são as personagens que fabricam “(...) *des boucliers étincelants*.”<sup>1822</sup>, expressão que, muito significativamente, conclui o capítulo. Se nos recordarmos que os Ciclopes auxiliaram Hefesto a fabricar as armas dos deuses e dos heróis<sup>1823</sup> e que, segundo a *Iliada*, foi o deus do fogo e dos metais quem fabricou o escudo de Aquiles, no que constitui, como afirmámos no primeiro capítulo, o exemplo clássico de éfrase literária (com as

---

<sup>1818</sup> *Idem*. Poderíamos alongar-nos acerca deste excerto, mas quedar-nos-emos apenas em dois aspectos que reputamos particularmente interessantes: o “monde de cloaques”, a fazer lembrar *Pot-Bouille*, e os monstros, a fazerem lembrar a visão ainda medieval dos quadros de Hieronymus Bosch (cahier de charges ch xi, 17/8, 47, 52, 71, 74, 88, 90, 93) e, em particular, o painel direito do tríptico *O Jardim dos Prazeres*, intitulado “O Inferno” (Museo del Prado, Madrid), onde se podem ver “(...) *des monstres démoniaques à corps d'oiseau* (...)”. Acerca das similitudes com o Inferno de Dante, cf. nota *infra*. Estas observações remetem-nos para a questão levantada na primeira nota deste capítulo. Com efeito, nesta parte de *La Vie Mode d'Emploi*, o prédio é representado como um “infernus conclusus”.

<sup>1819</sup> As expressões “espaço servidor” e “galeria técnica”, de que usamos e abusamos neste passo da nossa exposição, são correntemente usadas em arquitectura.

<sup>1820</sup> No sentido de um mundo oculto.

<sup>1821</sup> É possível que os nove níveis constituam uma alusão aos Nove Círculos do Inferno de *A Divina Comédia* de Dante. Assim, este excerto de *La Vie Mode d'Emploi*, com as suas menções a Dante e a Bosch, consistiria num Inferno modernizado, eventualmente contaminado por leituras e visionamento de ficção científica.

<sup>1822</sup> Perec, 1978, p. 447.

<sup>1823</sup> Martin, 1999, p. 80.

dificuldades de representação que se lhe conhecem), então, é possível que o estatuto ecfrástico de *La Vie Mode d'Emploi* esteja a ser alvo de uma alusão directa por parte do seu principal fautor, Valène.

Há outras alusões mitológicas que nos interessa realçar. Com efeito, no oitavo patamar alude-se ao dédalo, ao labirinto, aos impasses e às passagens. Voltemos a consultar algumas definições de que nos socorremos ao longo deste trabalho. Segundo Jorge Luis Borges (um dos autores que figura no *Post-Scriptum* de *La Vie Mode d'Emploi*<sup>1824</sup>), “*Um labirinto é uma casa urdida para confundir os homens; a sua arquitectura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim.*”<sup>1825</sup> Esta definição, que usámos num contexto substancialmente diferente, pode aplicar-se, mais uma vez, ao *modus faciendi* de Perec, que utiliza as suas célebres “contraintes” como máquina auxiliar da escrita e como máquina de baralhar. O prédio da “rue” Simon-Crubellier assemelha-se, em mais do que um ponto, a um labirinto, para o qual temos algumas pistas<sup>1826</sup>. Recordemos a definição de *mitema* e o exemplo que a, propósito, é dado:

“(…) os mitos greco-romanos apresentam um certo número de temas que se interligam constantemente e que estão igualmente presentes em muitas outras mitologias: estes temas fundamentais são designados por mitemas, e podemos mencionar aqui alguns, bastante característicos. A prova do labirinto, que, para um herói, consiste em encontrar o seu caminho num espaço inextricável, encontra-se no centro do mito de Teseu, mas encontra-se também no centro do mito da floresta, também ela inextricável, onde o Pequeno Polegar deve encontrar o seu caminho (e é ainda ela que está na base do conhecido jogo da «macaca».”<sup>1827</sup>

*La Vie Mode d'Emploi*, com o seu “échiquier de 10x10”, o seu “carré latin d’ordre 10” e com a “polygraphie du Cavalier”, com a menina trincando o “petit-beurre”, assemelha-se estranhamente à história do “Pequeno Polegar” e às suas estratégias para encontrar a saída da floresta. Por conseguinte, o leitor da obra perecquiana pode lê-la não de uma forma linear, mas como quem joga à macaca. O labirinto também surgiu na nossa exposição quando, no capítulo II, enumerámos, numa síntese do artigo “Conceitos de desenvolvimento urbano no século XX”, de Nuno Portas<sup>1828</sup>, as principais críticas

<sup>1824</sup> Perec, 1978, p. 695.

<sup>1825</sup> “O Imortal” (Borges, 1998, p. 557). Quase no fim de *Un Homme qui Dort*, o narrador, comparando-se a um rato no seu labirinto, constata: “*Mais toi, pauvre Dédalus, il n’y avait pas de labyrinthe. Faux prisonnier, ta porte était ouverte. Nul garde ne se tenait devant, nul chef des gardes au bout de la galerie, nul Grand Inquisiteur à la petite porte du jardin.*” (Perec, 1967, p. 139).

<sup>1826</sup> O “Index”, as “Repères chronologiques”, a numeração dos capítulos, o mapa, as sinopses de Valène, o “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage”. Estes auxiliares da leitura também desempenham uma função mnemónica.

<sup>1827</sup> Martin, 1999, p. 260.

<sup>1828</sup> Portas, 2005.

assacadas aos seguidores da Carta de Atenas, de entre as quais ressaltava o carácter labiríntico desses (na altura) novos modelos urbanísticos. A visão transhistórica do narrador perequiano, neste aspecto em particular, surge mais claramente no capítulo XXVIII de *La Vie Mode d'Emploi*. Michel Butor via o prédio numa analepse topológica que o transportava para a floresta gaulesa onde o prédio estava, nesse presente da narrativa, implantado. No *explicit* de *Passage de Milan*, um novo dia começa, mas não há prolepses. Pelo contrário, o narrador de *La Vie Mode d'Emploi* projecta a vida do prédio no futuro: “*Un jour, surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront.*”<sup>1829</sup> A morte lenta e anunciada do prédio é-nos mostrada de uma forma irónica – mas não distanciada. Começa por um texto cuja semelhança com o ‘jargão’ técnico dos ‘Planos Directores Municipais’ é notável: “*Dans le cadre, prévu par le septième plan, de l'agrandissement et de la modernisation des bâtiments de la Poste centrale du XVII<sup>e</sup> arrondissement (...)*”<sup>1830</sup>. Deste passa para um texto cujo modelo de escrita são os folhetos imobiliários: “*«... A quelques minutes de l'Étoile-Charles-de-Gaulle (RER) et de la gare Saint-Lazare et à quelques mètres à peine des frondaisons du parc Monceau, HORIZON 84 vous propose (...) SEPT CENTS appartements, de la studiette au cinq-pièces, entièrement équipés. (...)*”<sup>1831</sup> Independentemente de se tratar de um documento autêntico ou de uma efabulação, o facto de o texto promocional ser reenquadrado fá-lo ganhar, em *La Vie Mode d'Emploi*, uma nova vida e novos significados. Neste capítulo encontramos, pois, uma mistura imbricadíssima das funções informativa, de revelação, de verosimilhança e histórica. Para alguns leitores, tratar-se-á apenas da função informativa: sabemos o que vai acontecer, no futuro, àquela rua. Para um leitor dotado de um sentido crítico mais apurado, trata-se da função de revelação: ao ler a justificação camarária, pode ocorrer-lhe que há obscuros interesses imobiliários por detrás do primeiro texto, que o segundo vem confirmar. A similitude destas transcrições com documentos autênticos (não descartamos a possibilidade de eles serem autênticos) confere-lhes verosimilhança. À euforia que deles se desprende opõe-se o reverso da medalha: o universo contido nesta obra está votado à destruição.

“*Mais avant que ne surgissent du sol ces cubes de verre, d'acier et de béton, il y aura la longue palabre des ventes et des reprises, des indemnisations, des échanges, des relogements, des expulsions. Un à un les magasins fermeront et ne seront pas remplacés, une à une les fenêtres des appartements devenus vacants seront murées et les planchers*

---

<sup>1829</sup> Perec, 1978, p. 169.

<sup>1830</sup> Perec, 1978, p. 170.

<sup>1831</sup> Perec, 1978, pp. 169-171.

*défoncés pour décourager les squatters et les clochards. La rue ne sera plus qu'une suite de façades aveugles – fenêtres semblables à des yeux sans pensée\* – alternant avec des palissades maculées d'affiches en lambeaux et de graffiti nostalgiques.*”<sup>1832</sup>

Embora não haja comentários – que Zola, em idênticas circunstâncias, por certo não se eximiria de fazer –, é significativo que este excerto (que coincide com o parágrafo) termine com o adjetivo “nostalgiques”. Perec não adjectiva os “cubes de verre, d’acier et de béton”. Mas, por entre esta evidente manifestação da função histórica, não podemos deixar de nos questionar se *La Vie Mode d’Emploi* não constituirá a memória (temática crucial na ‘Poética’ perecquiana) da vida do prédio. Ou seja, o quadro de Valène retrataria um instante da vida do prédio, mas o livro de Perec preservaria para memória futura a existência do edifício e dos seus habitantes num lapso temporal que vai de 1833 a 1974. O narrador perecquiano é, pois, um cronista (hipótese consentânea com outros dos seus projectos, como *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, *Je me Souviens* e *L’Infra-Ordinaire*): um cronista que, às vezes, se dedica a “l’infra-ordinaire”<sup>1833</sup>, um cronista moderno, para o qual a tampa de uma lata de especiarias contém tanta ou mais significação que a “Vue de Delft” de Vermeer e que, por conseguinte, tem o mesmo destaque diegético que o “petit pan de mur jaune” em *À la Recherche du Temps Perdu*<sup>1834</sup>. Com efeito, neste ponto da sua narrativa, Perec parece tornar-se o descendente de Balzac, de Victor Hugo, de Zola e de Proust.

*“Qui, en face d’un immeuble parisien, n’a jamais pensé qu’il était indestructible ? Une bombe, un incendie, un tremblement de terre peuvent certes l’abattre, mais sinon ? Au regard d’un individu, d’une famille, ou même d’une dynastie, une ville, une rue, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point que l’on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à*

---

\* O fragmento “fenêtres semblables à des yeux sans pensée”, em itálico no original, não constitui uma (impli)citação, visto que Perec o destacou tipograficamente. A expressão surge em “*The fall of the house of Usher*”, de Edgar Allan Poe, novela a que já dedicámos alguma atenção neste trabalho. No original lia-se “(...) *the bleak walls – upon the vacant eye-like windows* (...)” (1983, p. 532) – e havia uma repetição: “(...) *the vacant and eye-like windows*.” (*Idem*, p. 533). Charles Baudelaire traduz a primeira ocorrência como “*les fenêtres semblables à des yeux distraits*” e a segunda como “(...) *des fenêtres semblables à des yeux sans pensée*.” Dado que, como avançámos no I capítulo, Edgar Allan Poe alude a uma “(...) *barely-discernible fissure, [which] rapidly widened* (...) and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the «House of Usher»” (Poe, 1983, pp. 547-548), e que Valène sonhará que “(...) *une fissure invisible la parcourerait [la maison] de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et profond, elle s’ouvrirait en deux, s’engloutirait lentement dans une béance innomable* (...)” (Perec, 1978, p. 282), é bem possível que “The fall of the house of Usher” constitua um dos hipotextos de *La Vie Mode d’Emploi*.

<sup>1832</sup> Perec, 1978, p. 171.

<sup>1833</sup> *L’Infra-ordinaire* (Perec, 1989) é uma recolha de textos onde Perec repudia a história tal como ela é contada nos jornais: “(...) *l’événement, l’insolite, l’extra-ordinaire* (...)” (Perec, 1989, p. 9). Em sua vez, considera que, se quisermos saber “*Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste* (...)” devemos interrogar e descrever “(...) *le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, l’infra-ordinaire, le bruit de fond, l’habituel* (...)” (Perec, 1989, p. 11; o sublinhado é da nossa autoria), fundando “(...) *notre propre anthropologie* (...)”. E concretiza: “*Ce qu’il s’agit d’interroger, c’est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos emplois du temps, nos rythmes*.” (Perec, 1989, p. 12, sublinhado da nossa responsabilidade). A menção a este livro também se justifica pelo facto de a descrição da “rue Vilin” conter uma longa série de lojas, casas e prédios fechados ou demolidos. Ora, tal como afirmámos no primeiro capítulo deste trabalho, a escrita deste texto coincide com o início da redacção de *La Vie Mode d’Emploi*.

<sup>1834</sup> Com algumas similitudes com a amálgama pictórica do quadro não figurativo premonitório da pintura moderna de Frenhofer.

*l'invulnérabilité de la pierre. Mais la même fièvre qui, de mille huit cent cinquante, aux Batignolles comme à Clichy, à Ménilmontant comme à Butte-aux-Cailles, à Balard comme au Pré-Saint-Gervais, a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire.*"<sup>1835</sup>

Em passos como este, a constatação de que Georges Perec não é um escritor abstruso impõe-se: não apenas do ponto de vista formal, mas também do ponto de vista da mensagem. Assim, o escrutínio/agrupamento dos fragmentos de texto/peças do *puzzle* consagrados ao prédio permite, a nosso ver, sem margem para dúvidas, reconstituir um percurso diegético coerente<sup>1836</sup>, um discurso coeso e uma mensagem que faz sentido. Talvez uma tal constatação possa ser considerada paternalista da nossa parte. Piedosa, destituída de ironia e castradora. Todas essas críticas fazem sentido. Mas é apenas uma travessia mais segura. Os mais aventureiros podem, certamente, escolher outros lugares para passar a vau, pois a obra tudo permite<sup>1837</sup>.

Voltemos, porém, à análise do capítulo: mais uma vez, socorrer-nos-emos de uma citação de Michel Butor para introduzir o texto de Perec.

*"Tout immeuble est un entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles qu'on emménage ou qu'on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d'attache, avec leurs parents et leurs possessions, et ceux qui ne reviendront plus.*

*Comme toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé.*"<sup>1838</sup>

E, mais uma vez, constatamos que o texto de Perec parece dialogar com o texto de Butor, levando-o mais longe, pois os numerosíssimos, completíssimos (a ponto de raiarem o absurdo) inventários de *La Vie Mode d'Emploi* parecem dialogar com o supracitado texto de Butor. Consultem-se, a título de exemplo, as descrições da cave dos Altamont<sup>1839</sup> e da "arrière-boutique" da loja de antiguidades de Mme Marcia<sup>1840</sup>.

Vejam os como Valène parece dialogar com o narrador de *Passage de Milan*:

*"Encore une fois il se mettait à courir dans sa tête la triste ronde des déménageurs et des croque-morts, les agences et leurs clients, (...) il se mettait à penser à la vie*

---

<sup>1835</sup> Perec, 1978, p. 171. Note-se a similitude entre esta invectiva e a interrogação de Utnapishtim [figura que, possivelmente, representa Noé em *Gilgamesh* (Tamen, 2000, pp. 11-12)]: "Nada permanece. Será que construímos uma casa para ficar para sempre, será que selamos um contrato para que valha em todos os tempos? Dividem os irmãos uma herança para a guardarem para sempre, perdurará o tempo da inundação dos rios?"

<sup>1836</sup> Embora não seja apresentado linearmente.

<sup>1837</sup> "Le parcours peut être unique ou pluriel. Il peut constituer un circuit ou un chemin selon que l'oeil revient ou non à son point de départ.", dizia Perec (*Apud* Hartje; Magné; Neefs, 1993, p. 31).

<sup>1838</sup> A citação de *Passage de Milan* (Butor, 1954, p. 281) é, inevitavelmente, repetida.

<sup>1839</sup> Perec, 1978, p. 201.

<sup>1840</sup> Perec, 1978, pp. 138-142.

*tranquille des choses (...), à la lente mise en place des meubles et des objets, à la lente accoutumance du corps à l'espace, toute cette somme d'événements minuscules, inexistantes, irracontables (...) tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement (...)*"<sup>1841</sup>.

Se o narrador de *Passage de Milan* interpelava o prédio, Valène parece instituir uma homologia entre a vida de um apartamento e a vida do ser humano que nele habita. Há um contraste absoluto entre esta forma (artística e lírica) de encarar os objectos e a forma como eles são encarados em *Les Choses*<sup>1842</sup>, a forma (profissional e distanciada) como Henry Fleury concebe a decoração da sala de estar de Mme Moreau ou ainda a forma (profissional e indiferente) como esta apresenta o projecto a Fleury. De facto, *La Vie Mode d'Emploi*, tal como o seu título indica, constitui um inventário o mais completo possível<sup>1843</sup> da existência humana<sup>1844</sup> e da sua relação com a casa e com os objectos<sup>1845</sup>. Com efeito, dir-se-ia que, com esta obra, Perec quis concretizar o programa que (quase) finaliza a obra de Butor.

Embora, como já dissemos, este capítulo permita a reconstituição de uma história e de uma mensagem lineares, ele próprio é sujeito a uma espécie de desconstrução. Assim, o capítulo em questão termina com a redução da materialidade do prédio a pó – “(...) *des tonnes et des tonnes de gravats et de poussières.*”<sup>1846</sup> –, mas uma das explicações para todo este pó (e uma das mais interessantes analogias para o trabalho de Valène) surgia no quarto período do capítulo, que se inicia com uma alusão ao lapso temporal que Valène pretende representar: “(...) *parfois, [il] avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente.*”<sup>1847</sup> O prédio é qualificado como “(...) *un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison entière (...)*”<sup>1848</sup> Este excerto parece estabelecer uma analogia com a erupção do Vesúvio que determinou o desastre de Pompeios e Herculano, cujos relatos privilegiam o carácter quase instantâneo da tragédia, que resultou na

<sup>1841</sup> Perec, 1978, p. 169.

<sup>1842</sup> Como veremos, em *La Vie Mode d'Emploi* há um casal cuja relação com os objectos que a sociedade de consumo disponibiliza é muito semelhante à de Jérôme e Sylvie.

<sup>1843</sup> “(...) *dont l'inventaire n'est jamais dressé (...)*”.

<sup>1844</sup> “*toute (...) tête*”.

<sup>1845</sup> “(...) *où dorment des statues de dieux et de démons (...)*”.

<sup>1846</sup> Perec, 1978, p. 172. Assinala-se a afirmação de um membro do “Oulipo” acerca de *La Vie Mode d'Emploi*: “Car c'est bien face au «grand ancêtre infraichissable qu'est le roman mélalomane, boulimique, universel, paralysant du XIXe siècle (...)» que ce livre ironiquement se dresse. (...) Le genre sera donc pulvérisé pour renaître.”

<sup>1847</sup> Perec, 1978, p. 168.

<sup>1848</sup> *Idem*. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

petrificação dos seus habitantes “dans des postures ultimes”<sup>1849</sup>. Ora, a descrição do estúdio de Hutting (particularmente rico ao nível da iconografia<sup>1850</sup>), contém uma alusão a Pompeios:

“(…) *tout un assortiment de vieilles cartes postales représentant Pompéi au début du siècle: Der Triumphbogen des Nero (Arco di Nerone, Arc de Néron, Nero’Arch), la Casa dei Vetti («un des meilleurs exemples de d’une noble villa romaine, les belles peintures et les décorations de marbre ont été laissées telles quelles dans le péristyle qui était orné de plantes...»), Casa di Cavio rufo (sic), Vico de Lupanare, etc.*”<sup>1851</sup>

Este texto, transcrição ou *pastiche* de um folheto turístico, põe em evidência as casas que, mercê de uma catástrofe natural, se desvendam. Como afirmámos noutra parte deste trabalho, o desvendar do interior das casas parece ser, desde Plauto<sup>1852</sup> e Alain René Lesage<sup>1853</sup>, uma tentação. Pompeios povoará, naturalmente, o imaginário de alguém cujo projecto é “(…) *cet immeuble éventré\** montrant à nu les fissures de son passé, l’écroulement de son présent (...)”<sup>1854</sup>. Esta analogia parece dar conta, de uma forma eficaz, da desolação que constitui a demolição de um prédio ou a destruição de uma cidade. Também no *incipit* de *l’Immeuble Taub* se lê esta reflexão “*On se croirait à Pompéi.*”<sup>1855</sup>, que será retomada nos seguintes termos – “(…) *au-dessus de ce quartier pompéien, l’immeuble Taub élevait, imperturbable, ses cinq étages dans le ciel, apparemment intact, semblable à une sorte de cathédrale cubique.*” – e regressará no *explicit* da mesma obra: “[*La maison*] *continuait à dresser au-dessus de la ville pompéienne ses cinq étages (...)*”<sup>1856</sup>; “*Est-ce que des avions vont revenir et bombarder de nouveau la ville pompéienne ?*”<sup>1857</sup>

Pompeios contém, também, uma virtualidade museológica, no sentido em que constitui um museu da vida quotidiana, pois imortaliza as pessoas em posturas “(…) *tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité (...)*”<sup>1858</sup>. Repare-se que o século XX é o século em que os historiadores deixam de dar valor apenas aos grandes acontecimentos históricos, às suas causas e efeitos, aos seus protagonistas, para começarem a ter também em

<sup>1849</sup> Lembrando algumas descrições de *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Edward George Bulver-Lytton.

<sup>1850</sup> Vejam-se os “*charmants trompe l’oeil*” ou a “*précieuse pendulette dont le mouvement anime un petit rat en tutu*”, a alusão à *pop art*, ao *Kitsch*, aos “*gadgets*” reenquadrados como atitude irónica e artística.

<sup>1851</sup> Perec, 1978, p. 63.

<sup>1852</sup> “*All my neighbours are witnesses of what is going on in my house by constantly looking through my impluvium, (...)*”. Apud Mackenzie; Pisa, 1950.

<sup>1853</sup> Em *Espèces d’Espaces*, Perec alude a *Le Diable Boiteux* (1974, p. 57).

\* Em *L’Infra-ordinaire* (Perec, 1989, p. 30, o sublinhado é da nossa responsabilidade), na descrição (neutra...) da “*rue Vilin*” pode ler-se: “*Du côté impair, le 21 est en démolition (on voit des bulldozers, des excavatrices, des feux), le 23 et le 25 sont éventrés.*” Cumprer referir que o prédio da *rue Simon-Crubbellier* fica do lado ímpar (Perec, 1978, p. 571).

<sup>1854</sup> Perec, 1978, p. 168. No capítulo XXV a mesa que está a ser posta é “(…) *constituée par un fût de lave provenant de Pompéi.*” (Perec, 1978, p. 143).

<sup>1855</sup> Anglade, 2001, p. 9.

<sup>1856</sup> Anglade, 2001, p. 293.

<sup>1857</sup> Anglade, 2001, p. 297.

<sup>1858</sup> Continuamos a reportar-nos ao fragmento citacional que gerou este comentário, extraído de Perec, 1978, p. 168).

linha de conta a forma como as populações vivem<sup>1859</sup>. Pode dizer-se, até certo ponto, que, em *Pot-Bouille*, Zola faz um trajecto semelhante, dando conta da forma como as pessoas banais (que transforma em tipos) vivem, para melhor as condenar. Butor ou Perec, ao contrário de Zola, não emitem juízos de valor e os seus protagonistas, sendo ‘pessoas’ comuns, não são banais. O narrador perquiano, em especial, parece, neste capítulo, limitar-se a descrever minuciosamente a vida das pessoas e das coisas, resumida de forma lapidar na expressão “(...) *la vie tranquille des choses (...)*”<sup>1860</sup>. O quadro que Valène tem em mente seria, pois, como uma maquete que reconstituísse a vida dos habitantes de um prédio parisiense em 1975.

A descrição do fragmento do quadro consagrado aos Grifalconi, da autoria de Valène (ao que tudo indica), é feita nestes termos: “*Ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l’on ne sait pas très bien si c’est la pierre qui est devenue vivante ou si c’est la vie qui s’est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile (...)*”<sup>1861</sup>. É possível, pois, que, na origem da ideia de Valène representar o prédio num quadro, esteja o retrato de ausência que o marceneiro lhe pede para pintar. O excerto que a seguir transcrevemos é o quadro tal como Grifalconi o imaginou: “*Ils seraient tous les quatre dans leur salle à manger. Lui serait assis; elle aurait sa jupe noire et son corsage à fleurs (...), les deux jumeaux auraient leur beau costume de marin et leur brassard de premier communiant et il y aurait sur la table la photo de son grand-père qui visita les Pyramides et sur la cheminée la couronne de mariée de Laetizia et les deux pots de romarin qu’elle aimait tant.*”<sup>1862</sup> Em termos narrativos, porém, a encomenda é precedida pela descrição de um dos fragmentos do quadro que Valène planeia:

“*(...) cet homme assis (...) et cette femme (...) avec cette jupe noire et son corsage à fleurs (...) et les deux jumeaux (...) avec leur costume marin à manches courtes, leur brassard de premier communiant (...) et la table, avec sa nappe en toile cirée, avec la cafetière d’émail bleu et la photo du grand-père dans son cadre ovale, et la cheminée avec, entre les deux pots à pieds coniques, décorés de chevrons noirs et blancs, plantés de touffes bleuâtres de romarin, la couronne de mariée sous son oblongue cloche de verre, avec ses fausses fleurs d’oranger –*

---

<sup>1859</sup> Este movimento inicia-se em 1927 com a revista *Les Annales d’histoire économique et sociale* (dirigida por Marc Bloch e por Lucien Febvre e, posteriormente, por Fernand Braudel), na qual se punham em evidência os princípios sócio-económicos no curso da história. Este movimento é comumente designado por “nouvelle histoire”. Em seguida, os estudos históricos evoluíram no sentido da inquirição do universo mental (práticas culturais, crenças, atitudes perante a morte, o consumo, o amor; os valores) e a esta mutação chamou-se “história das mentalidades” (de que são expoentes Philippe Ariès, Georges Duby, Jacques Le Goff). Retomando a crítica feita por Philippe Hamon a *Pot-Bouille* e a *La Vie Mode d’Emploi*, verifica-se que os estudos históricos evoluíram no sentido da dissolução do herói/protagonista dos eventos históricos e da intriga/narrativa dos grandes acontecimentos históricos.

<sup>1860</sup> Perec, 1978, p. 169.

<sup>1861</sup> Perec, 1978, p. 159.

<sup>1862</sup> Perec, 1978, p. 162.



*gouttes de coton roulées trempées dans de la cire – son support perlé, ses décors de guirlandes, d’oiseaux et de miroirs.*”<sup>1863</sup>

A encomenda de Grifalconi levanta muitas questões interessantes: para além de constituir o embrião da ideia de Valène, alude ao tema de Pompeios e da petrificação. Todavia, a referência a Magritte<sup>1864</sup> e o facto de se tratar de um retrato de ausência (Letizia é representada mas, na verdade, há muito que não vivia com a família) revelam que a concepção do quadro de Valène se socorre de uma representação de um momento que ocorreu em cada uma das células. Ora, esses instantes são diferidos no tempo. Além do mais, numa obra onde tantos buscam os *unica*, Grifalconi – sem alarido por parte da personagem e sem destaque por parte do narrador – oferece a Valène uma peça que, a ser genuína, seria, efectivamente, um *unicum* – a foice de ouro que os druidas gauleses usavam para colher o visco. As gravações da lâmina interessam-nos especialmente: “(...) *sept minuscules gravures étaient finement ciselées sur une des faces, mais il ne parvint à voir ce qu’elles représentaient, même en s’aidant d’une forte loupe ; il vit seulement que sur plusieurs d’entre elles il y avait vraisemblablement une femme aux cheveux très longs.*”<sup>1865</sup> Conjecturalmente, as sete gravuras poderiam constituir uma representação da representação de “La Mariée”<sup>1866</sup> por Michel Butor em *Passage de Milan*. No entanto, Grifalconi presenteia Valène com outro objecto ainda mais significativo<sup>1867</sup> : “(..) *le piétement central complètement vermoulu [d’une table]; l’action des vers avait été souterraine, intérieure, suscitant d’innombrables canaux et canalicules remplis de bois pulvérisé (...)*”. Grifalconi submete-o a um complicado tratamento, obtendo “[une] *fantastique arborescence, trace exacte de ce qu’avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu’il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes.*”<sup>1868</sup>

Esta citação faz lembrar os textos introdutórios de Balzac a *La Comédie Humaine* e de Zola aos *Rougon-Macquart (Histoire Naturelle et Sociale d’une famille sous le Second Empire)*. Haverá menos ambição num projecto intitulado *La Vie Mode d’Emploi?* Não

---

<sup>1863</sup> Perec, 1978, p. 159.

<sup>1864</sup> E Magritte pintou um quadro intitulado “La Maison de Verre”.

<sup>1865</sup> Perec, 1978, p. 162.

<sup>1866</sup> No quadro, a “couronne de mariée” de Laetizia é representada em evidência.

<sup>1867</sup> E ao qual se pode atribuir outra (também ténue) ligação com “La Mariée”: os vocábulos *arborescence* e *arborisation* são muito semelhantes.

<sup>1868</sup> Perec, 1978, p. 163.

representará esta obra de Perec (consagrada ao “infra-ordinaire”), de que este estranho objecto se constitui em metáfora, um projecto semelhante aos de Balzac e de Zola, embora enformado por um momento histórico, conhecimentos filosóficos e científicos, um contexto literário, uma personalidade e um estilo completamente diversos? Não constituirá esta façanha técnica de Grifalconi uma alusão aos métodos científicos propalados por estes dois escritores?

E esta “vie étalée, visible” de “la vie du ver”, não será a imagem da condição humana tornada visível no quadro do prédio da “rue” Simon-Crubellier<sup>1869</sup>?

A questão da memória, transversal a este livro e a boa parte da obra perecquiana, é também focada no capítulo XVII. Mais uma vez, trata-se de uma “partie commune”: “*Dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour.*”<sup>1870</sup> Valène tem, aqui, o mais explícito dos seus *Je me Souviens*: “*Il se souvenait de Marguerite, de Paul Hébert et de Laetizia, et d’Emilio, et du bourrelier, et de Marcel Appenzell (avec deux «z», contrairement au canton et au fromage); il se souvenait de Grégoire Simpson (...)*”. A expressão que sublinhámos é repetida oito vezes neste período. Sendo os nomes das personagens o pretexto enumerativo, há narrativas esboçadas, que vêm ao encontro das sinopses e do “Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage”. Na nossa opinião, a acumulação de textos desta natureza tem como objectivo o reforço da função mnemónica (que não se ancora, é bom de ver, apenas nos textos de dominante descritiva). A evocação das recepções em casa do presidente Danglars é pretexto para uma descrição do aparato montado no vestíbulo para receber os convidados. Valène é o mais antigo habitante do prédio; por isso, ele é o guardião da sua memória, esforçando-se por “(...) *ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison (...)*”<sup>1871</sup>. Os pormenores que Valène colige são simples, mas vale a pena detalhá-los, pois correspondem ao programa que Perec traçou em *L’Infra-ordinaire*<sup>1872</sup>: “(...) *les linoléums impeccablement cirés sur lesquels il fallait ne se déplacer qu’avec des patins de feutre, les nappes de toile cirée à rayures rouges et vertes (...); Les dessous-de-plat (...); les suspensions de porcelaine blanche (...)*”<sup>1873</sup>. Por outro lado, interessa-nos chamar a atenção para um fragmento da enumeração que a própria enunciação põe em destaque, graças à semelhança da interrogação retórica com o poema de François Villon “Mais où sont les neiges d’antan?”<sup>1874</sup>

<sup>1869</sup> E não será este “réseau de galeries” uma alusão às camadas estatigráficas do prédio (Perec, 1978, pp. 444-446)?

<sup>1870</sup> Perec, 1978, p. 88.

<sup>1871</sup> Perec, 1978, p. 90.

<sup>1872</sup> Repetimos intencionalmente a citação: “*Ce qu’il s’agit d’interroger, c’est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos emplois du temps, nos rythmes.*” (Perec, 1989, p. 12). Este programa corresponde com exactidão ao programa de Butor, designadamente em *Passage de Milan*.

<sup>1873</sup> *Idem*.

<sup>1874</sup> Também cantado por Georges Brassens em “Ballade des dames du temps jadis”.

“Où étaient-elles les boîtes de cacao Van Houten, les boîtes de Banania avec leur tiralleur hilare, les boîtes de madeleines de Commercy en bois déroulé? Où étaient-ils, les garde-manger sous les fenêtres, les paquets de Saponite la bonne lessive avec sa fameuse Madame Sans-Gêne, les paquets d’ouate thermogène avec son diable cracheur de feu dessiné par Cappiello, les sachets de lithinés du bon docteur Gustin?”<sup>1875</sup>

Este excerto, para além do estilo *Je me Souviens*<sup>1876</sup>, reenvia para uma iconografia que nos vem do século XIX, com uma particularidade: a insistência na lata contendo um bem de consumo como suporte para uma imagem publicitária. Tal insistência prende-se, na nossa opinião, com questões levantadas pela *Pop Art*. Assim, pode afirmar-se que os objectos enumerados neste fragmento (se exceptuarmos os “garde-manger sous les fenêtres”<sup>1877</sup>) têm em comum com este movimento o facto de “(...) *transformar os objectos banais do dia-a-dia em obras de arte*”<sup>1878</sup>, reproduzindo “(...) *as imagens da cultura de massa popular, da imprensa sensacionalista, da publicidade, das revistas triviais, do cinema e do design industrial.*”<sup>1879</sup> Este fragmento faz lembrar um dos ícones mais importantes deste movimento, a lata de sopa Campbell. Trata-se de “*imagens feitas a partir de imagens*”<sup>1880</sup>, inseridas noutra suporte e reenquadradas. Embora o objecto original seja vulgaríssimo, o novo enquadramento proporciona-lhes uma individuação e, possivelmente, um distanciamento irónico a que subjaz uma crítica à sociedade de consumo. Na verdade, não cremos que estas duas últimas eventualidades se verifiquem neste fragmento de *La Vie Mode d’Emploi*. Contudo, elas estão bem patentes nos capítulos consagrados aos Réol, personagens que permitem uma revisitação, mais breve, ainda mais irónica e mais distanciada, de Jérôme e Sylvie. Maurice e Louise surgem na sinopse nº 36 como “*Le jeune couple s’endettant deux ans durant pour un lit luxe*”<sup>1881</sup> e no “*Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*” sob o título “*Histoire du jeune couple qui acheta une chambre à coucher.*”<sup>1882</sup> Quando Valène representa todos os objectos simbólicos, um deles é “(...) *le lit des Réol en cuir synthétique – façon daim finition grand sellier avec ceinture et boucle chromée (...)*”<sup>1883</sup> Os Réol “(...) *s’entichèrent d’une chambre à coucher moderne qu’ils virent dans le grand magasin où Louise Réol était*

---

<sup>1875</sup> Perec, 1978, p. 91.

<sup>1876</sup> Referimo-nos à enumeração, ao seu carácter de “(...) *souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup.*” (Perec, 1978b, p. 119). Além disso, há uma semelhança muito evidente com o nº 402 (“*Je me souviens des boîtes de coco.*”) e mais ténue, mas interessante, com o nº 395 (“*Fond dans la bouche et non dans la main.*”), nº 414 (“*Je me souviens d’une essence dont le symbole était un cheval ailé, et d’une autre, appelée «Azur».*”)

<sup>1877</sup> Que, curiosamente, figuram numa famosa litografia de 1883 de Georges Bellenger, intitulada “*La cour des cuisines vue de haut en bas*”, que ilustra a edição de *Pot-Bouille* da Flammarion.

<sup>1878</sup> Krauß, 1995, p. 114.

<sup>1879</sup> *Idem.*

<sup>1880</sup> *Idem.*

<sup>1881</sup> Perec, 1978, p. 293.

<sup>1882</sup> Perec, 1978, p. 693.

<sup>1883</sup> Perec, 1978, p. 292.

*facturière.*”<sup>1884</sup> Compraram-na a crédito, tendo-se envolvido numa diabólica espiral de endividamento, que tentam debelar recorrendo a empregos de ocasião. Esta questão, constituindo um problema que se agrava com a sociedade da abundância e do bem-estar que se instala em parte da Europa e nos Estados Unidos no pós Segunda Guerra Mundial, já tinha tido expressão em literatura com Balzac, Flaubert e Zola. Não é, certamente, por acaso que o título da conferência, cujos diapositivos foram trocados com os do chefe de serviços de Réol, fosse “*Splendeurs et misères de la scène française*”. Tal como os heróis endividados destes três autores, “(...) *leur situation était de plus en plus précaire, ils avaient six mois de loyer en retard et une dette de quatre cents francs chez l’épicier.*”<sup>1885</sup> Pedem dinheiro emprestado à família, aos vizinhos, fazem horas suplementares e pequenos trabalhos em casa (como M. Jossierand) e empenham objectos pessoais. Debalde. Desesperados, os Réol desistem e vão de férias para a Jugoslávia. Quando a venda em hasta pública é anunciada<sup>1886</sup> (“*belle chambre à coucher moderne, grosse horloge à balancier, vaisselier Louis XIII, etc.*”)<sup>1887</sup>, Maurice é inesperadamente promovido (e, conseqüentemente, aumentado): “*Trois mois plus tard, ils payaient la dernière mensualité de la chambre à coucher et c’est presque sans peine que, dans l’année suivante, ils remboursèrent les parents de Louise et Mademoiselle Crespi et récupérèrent montres, bijoux, poste de télévision et appareil photo.*”<sup>1888</sup> Este episódio poderia constituir uma fábula moderna e, deter, por conseguinte, uma bem dissimulada função de revelação com as três intenções (delatória, profiláctica e prescritiva) que a ela frequentemente se acoplam. A primeira descrição da casa dos Réol com que deparamos em *La Vie Mode d’Emploi* parece confirmar esta teoria: “*Les murs sont tendus de toile de jute. Il n’y a aucun tableau, aucune reproduction, pas même un calendrier des postes.*”<sup>1889</sup> O que pode significar um tal despojamento numa obra sobrecarregada, até aos limites do absurdo, de objectos simultaneamente significantes e insignificantes? Perec parece querer chamar a atenção para a nudez destas paredes, que podem simbolizar a tacanhez de espírito que o jovem casal revela ao comprometer o seu orçamento para adquirir uma mobília de um mau gosto grotesco. Assim, sob o “(...) *comptoir de cristal taillé contenant des mendiants, c’est-à-dire un assortiment de fruits séchés, pruneaux, amandes, noix et noisettes, raisins de Smyrne et de Corinthe, figues et dattes.*”<sup>1890</sup> e o “(...) *journal de bandes dessinées [où] on voit un grand jeune homme à*

<sup>1884</sup> Perec, 1978, p. 587.

<sup>1885</sup> Perec, 1978, p. 592.

<sup>1886</sup> Depois de expurgado de uma grande quantidade de pormenores técnicos detalhando a natureza da dívida e dos créditos e a dinâmica empresarial do trabalho de Maurice Réol, este episódio fica com algumas semelhanças com as peripécias a que são sujeitos os bens de Mme Arnoux em *L’Éducation Sentimentale*.

<sup>1887</sup> Perec, 1978, p. 594.

<sup>1888</sup> Perec, 1978, pp. 594-595.

<sup>1889</sup> Perec, 1978, p. 67.

<sup>1890</sup> *Idem*. O sublinhado é da nossa responsabilidade.

tignasse avec un chandail bleu à bandes blanches, chevauchant un âne. Dans la bulle qui sort de la bouche de l'âne – car c'est un âne qui parle – on lit ces mots: «*Qui veut faire l'âne fait la bête.*»<sup>1891</sup>, pode esconder-se uma crítica à falta de senso dos dois jovens. Embora haja similitudes com as duas personagens de *Les Choses*, sobretudo na forma como se deixam tentar por bens da sociedade de consumo, há também muitas diferenças: a tónica da história de *Les Choses* incidia nas aspirações de Jérôme e Sylvie, enquanto que, neste fragmento de *La Vie Mode d'Emploi*, a aquisição já está consumada e, por conseguinte, a tónica coloca-se nos problemas financeiros em que os Réol se enredam. Há, ainda, outras diferenças: os Réol têm filhos, o que torna a sua alienação mais grave e talvez explique o facto de o berço do bebé surgir no fim da última narrativa, como mais um objecto: “*Le troisième objet\*, entre la coiffeuse et la porte de la chambre, est un berceau dans lequel dort à poings fermés, couché sur le ventre, un nouveau-né (...)*”<sup>1892</sup>. Finalmente, Jérôme e Sylvie parecem ter um gosto incomparavelmente mais requintado do que Maurice e Louise (relembre-se a nossa breve alusão aos livros como objectos-semáforo em *Les Choses*)<sup>1893</sup>. A mobília do quarto dos Réol, sobretudo, possui várias características *Kitsch*<sup>1894</sup>:

“(…) *la chambre à coucher si durement acquise n'a rien perdu de sa splendeur. Sur la moquette de nylon violet, le lit, au milieu du mur du fond, est une coquille surbaissée gainée d'un tissu imitant le daim, couleur ambre, finition « grand sellier » avec ceinture et boucle de cuivre et un couvre-lit en fourrure acrylique, de couleur blanche. Deux chevets assortis, avec dessus de métal brossé, spots amovibles et une radio-réveil PO-GO incorporée, le flanquent de part et d'autre. Contre le mur de droite se trouve une commode-coiffeuse posée sur un piétement hémi-elliptique de métal, habillée de suédine façon daim, avec deux tiroirs et une case pour le rangement des flacons, un grand miroir de soixante-dix-huit centimètres, et un pouf apparié. Contre le mur de gauche, se trouve une grande armoire à glace à quatre portes, avec un socle recouvert d'aluminium anodisé mat, un fronton lumineux, et des bandeaux recouverts, de même que les côtés, d'un tissu coordonné au reste de la chambre.*”<sup>1895</sup>

Deste longo excerto, iniciado com a expressão jocosa “(…) n'a rien perdu de sa splendeur”, ressalta a ausência de simplicidade. Há materiais disfarçados de acordo com

---

<sup>1891</sup> Perec, 1978, pp. 67-68.

\* O primeiro é um telefone branco e o segundo uma gravura.

<sup>1892</sup> Perec, 1978, pp. 595-595.

<sup>1893</sup> As personagens de *La Vie Mode d'Emploi* que mais se assemelham com Jérôme e Sylvie (embora mais maduros) são os Louvet, cujo andar é apresentado como sendo demasiado perfeito.

<sup>1894</sup> Repare-se na simplicidade dos quartos que Perec descreve em “Le lit” [Perec, 1974, p. 29, com especial relevo para as páginas 27 e 28].

<sup>1895</sup> Perec, 1978, p. 595.

uma hierarquia de valor (“tissu imitant le daim” e “suédine façon daim”), excesso e heterogeneidade de materiais (“tissu”, “cuivre”, “fourrure acrylique”, “métal brossé”, “suédine”, “aluminium anodisé mat”), excesso de variedade cromática, com insistência no violeta, cor *Kitsch* por excelência (“nylon violet”, “couleur ambre”, “couleur blanche”). Há dois elementos, de entre os quais o de maior porte, a cama, com formas curvas (“coquille surbaissée”, “piètement hémi-elliptique”), dispositivos meramente ornamentais (“piètement de métal”, “socle (...) d’aluminium”, “fronton lumineux”), enriquecidos de representação (“finition «grand sellier»”) e superfícies revestidas (“coquille\* (...) gainée d’un tissu (...)”, “commode-coiffeuse (...) habillée de suédine façon daim”, “bandeaux recouverts”). O espaço está de tal forma preenchido que o berço do bebé, numa hierarquia subvertida, figura como mais um objecto. Como afirmámos a propósito de outro capítulo da obra perquiana, este fragmento pode ter, por base, textos publicitários autênticos. Todavia, a acumulação de elementos torna-o pouco verosímil, o que significa que, possivelmente, se trata de uma amálgama de elementos lidos e/ou observados na imprensa especializada. Além de todos estes elementos, há ainda um “gadget” (“radio-réveil PO-GO incorporée”).

Há outros “gadgets” nas casas de *La Vie Mode d’Emploi*, mas o seu significado parece muito diferente: na sala de Rorschach há “gadgets” americanos, o que, tal como as cadeiras de realizador desvalorizadas<sup>1896</sup>, parece remeter para o seu trabalho de produtor de televisão; aquele que mais nos interessa é “(...) un jeu de jacquet électronique, le Feedback Gammon, dans lequel les joueurs n’ont qu’à lancer les dés et à appuyer sur deux touches (...)”<sup>1897</sup>; em casa de Hutting há vários “gadgets”, mas expostos de uma forma distanciada e irónica. De igual modo, Hutting usa redomas e pedestais, pois eles reenquadram os objectos de forma a que o espectador se questione acerca dos intuitos com que o pintor os expõe. É interessante aproximar a casa dos Réol da casa de Hutting, pois constatamos que elementos semelhantes podem figurar num “décor” totalmente diverso, provocando nos espectadores/leitores (pelos menos nos mais cautos) reacções completamente diferentes. Tal como a lata de sopa Campbell de Andy Warhol ou o urinol de Duchamp, os quais, pelo simples facto de serem expostos em galerias ou em museus, adquirem um estatuto de obras de arte,

---

\* Note-se ainda o agigantamento da “coquille”.

<sup>1896</sup> “(...) trois fauteuils dits de «metteur en scène», en toile bise et tubes métalliques, qui ne sont en fait que des sièges de camping légèrement améliorés (...)” (Perec, 1978, p. 164).

<sup>1897</sup> *Idem.*

“«(...) les cinq étagères croulent sous un amoncellement de bibelots, de curiosités et de gadgets: des objets kitsch venus d'un concours Lépine des années trente: un épluchepatates, un fouet à mayonnaise avec un petit entonnoir laissant tomber l'huile goutte à goutte, un instrument pour couper les oeufs durs en tranches minces, un autre pour faire des coquilles de beurre, une sorte de vilebrequin horriblement compliqué n'étant sans doute qu'un tire-bouchon perfectionné; des ready-made d'inspiration surréaliste – une baguette de pain complètement argentée – ou pop: une boîte de seven-up; des fleurs séchées mises sous verre dans des petits décors romantiques (...)”<sup>1898</sup>.

É de notar que um dos mais famosos *ready-made* de Marcel Duchamp consiste, precisamente, num saca-rolhas ‘não intervencionado’. Este excerto pode ligar-se à questão da lata das especiarias da cozinha de Mme Moreau, pois é muito curioso que o elo comum entre a primeira série destes objectos, os que o narrador denomina “gadgets”, seja precisamente a sua utilização na culinária, operando, igualmente, uma ligação à *Pop art*, com o exemplo da lata de *Seven-up*, e aos *ready-made*.

De certa forma, Hutting submete o espaço do prédio a uma subversão análoga, unindo oito quartos de criada, uma parte do corredor e do sótão para criar um “atelier” com “loggia”<sup>1899</sup>. E, tal como sucede com estas atitudes artísticas, a sua iniciativa ‘vanguardista’ tem como consequência suscitar a ira dos conservadores, neste caso os restantes condóminos. É uma estratégia comum a outros novos-ricos, novos famosos e novos artistas do prédio:

“[Olivier Rorschach] racheta à Olivier Gratiolet les deux derniers appartements que celui-ci possédait encore dans l'immeuble en dehors du petit logement qu'il occupait lui-même. Il les fit réunir en un prestigieux duplex que La Maison Française, Maison et Jardin, Forum, Art et Architecture d'Aujourd'hui\* et autres revues spécialisées sont plusieurs fois venues photographier.”<sup>1900</sup>

O facto de estes apartamentos terem sido comprados a Olivier Gratiolet é significativo, representando, a nosso ver, o ocaso de um modo de vida, o dos proprietários que vivem dos rendimentos. Rorschach emblematiza uma nova classe empreendedora, com um passado pouco claro e ligações à televisão. Gratiolet representa simultaneamente os proprietários (urbanos, rurais e ultramarinos) e os discretos heróis da Resistência, que

---

<sup>1898</sup> Perec, 1978, p. 62.

<sup>1899</sup> *Idem*.

\* O facto de abrir a sua casa a este tipo de publicações pode constituir um efeito satírico. Note-se que, em *Reviver o Passado em Brideshead*, a mulher de Charles Ryder, que promove a sua obra com entusiasmo de empresária, lhe conta que a adaptação de celeiro a estúdio foi objecto de um artigo na *Country Life* (Waugh, 2002, p. 257).

<sup>1900</sup> Cf. Perec, 1978, p. 69.

nada lucraram com o seu heroísmo. Não nos parece, igualmente, casual que o quarto de outro herói da resistência, Troyat, seja ocupado pelo casal Plassaert, e que um dos objectos lá encontrados seja um mapa de França, da Córsega e das Colónias<sup>1901</sup>. Os Plassaert têm uma atitude imobiliária agressiva, colonizadora, que os leva a desprezar o direito à habitação de Morellet<sup>1902</sup> e de Troquet<sup>1903</sup>, a fim de anexarem os quartos que estes ocupam. Valène vai representar, no seu gigantesco quadro, a fracção de Morellet já anexada aos Plassaert em obras, e os operários são três: “*L’un des ouvriers porte des gros gants semblables à ceux que mettent les électriciens poseurs de lignes. Le second a un gilet de daim brodé et effrangé. Le troisième lit une lettre.*”<sup>1904</sup>, o que parece remeter para a Seita dos Três Homens livres, que temos vindo a associar a Valène, Winckler e Bartlebooth.

O casal Marquiseaux protagoniza uma das mais interessantes histórias do prédio. Os pais de Caroline, que nunca aceitaram o seu casamento com Philippe, instituíram uma demarcação da casa que lembra vagamente os conflitos de família e a delimitação de espaços em *O Diário de Anne Frank*: “*(...) défense de se servir de la salle de bains après huit heures du matin, defense d’entrer dans la cuisine sauf pour y faire la vaisselle (...)*”<sup>1905</sup>. Porém, os pais de Caroline morrem e os dois jovens podem dispor do apartamento. Curiosamente, embora sejam ‘dos antigos’, mercê da sua profissão, os Marquiseaux optam por um comportamento que até aqui tínhamos vindo a associar aos modernos:

*“En réunissant l’ancienne chambre des parents Echard et la petite salle à manger et en y annexant la portion correspondante du vestibule, Philippe et Caroline Marquiseaux ont obtenu une pièce plutôt grande dont ils ont fait une salle de réunion pour leur agence: ce n’est absolument pas un bureau, mais, inspirée des plus récentes techniques en matière de brain-storming et de groupologie, une pièce que les Américains appellent une «Informal Creative Room», en abrégé I.C.R., et familièrement I see her; les Marquiseaux, pour leur part, l’appellent leur gueuloir, leur cogitorium\* ou, mieux, en référence à la musique qu’ils ont à charge de promouvoir, leur poperie (...)*”<sup>1906</sup>.

---

<sup>1901</sup> Perec, 1978, pp. 255-260.

<sup>1902</sup> Perec, 1978, pp. 45-46.

<sup>1903</sup> Perec, 1978, p. 299.

<sup>1904</sup> Perec, 1978, p. 46.

<sup>1905</sup> Perec, 1978, p. 179.

\* Esta expressão parece ter na base o sardónico *brainstorming* que Georges Perec faz em *Espèces d’Espaces* (Perec, 1974, p. 45): “*Il faut sans doute un petit plus d’imagination pour se représenter un appartement dont la partition serait fondée sur des fonctions sensorielles: on conçoit assez bien ce que pourraient être un gustatorium ou un auditor, mais on peut se demander à quoi ressembleraient un visoir, un humoir, ou un palpoir...*”

<sup>1906</sup> Perec, 1978, p. 235.



O capítulo que consagramos a *La Vie Mode Mode d'Emploi* poderia expandir-se indefinidamente. Paradoxalmente, será o menor dos três capítulos. Dada a quantidade de habitações que a obra comporta (repetindo-se, inclusive, as mesmas células em diferentes estádios temporais, com as mesmas personagens ou com outras), decidimos prestar a mesma atenção às partes comuns que dedicámos às outras duas obras. Relativamente a cada uma das habitações, porém, procedemos por ‘amostragem’. Lembre-se, a este respeito, que, por muito que seja nossa convicção de que os interiores perecquianos resultam de uma observação do real<sup>1907</sup>, o certo é que a génese da decoração de cada célula radica numa categoria previamente engendrada por Perec, como a consulta do *Cahier de Charges* demonstra. Eis como os responsáveis pela publicação desta obra explicam este paradoxo:

*“(…) Georges Perec expérimentait ainsi, de manière radicale, une alliance nouvelle dans l’art d’écrire des romans, entre un «système mathématique» de structuration et de composition et l’impulsion imitative et narrative. Le très complexe ensemble de règles que Perec se donne (une combinaison de formules de transformations et de variations greffées les unes sur les autres) est étranger à toute fonction mimétique, et pourtant il devient le moyen de produire et d’organiser une multitude de descriptions et de récits parfaitement identifiables et, à leur manière, parfaitement «réalistes».”*<sup>1908</sup>

Ter-se-á notado também que, à medida que avançávamos de obra para obra, o nosso discurso se tornou mais dubitativo<sup>1909</sup>. Na verdade, se a nossa interpretação das três obras é pessoalíssima, quando aplicada a *La Vie Mode Mode d'Emploi* ela parece tornar-se delirante. Seria caso para advertir, como nos chamados “Tempos de antena”, que as afirmações que se seguem são da nossa exclusiva responsabilidade – embora parte da ‘deriva’ interpretativa que a obra de Georges Perec gerou lhe seja totalmente imputável<sup>1910</sup>. Embora saibamos que há uma grande diferença entre efabulação e interpretação, conhecemos também a importância que Georges Perec atribuía ao espaço (ele alude, por exemplo, a Bachelard e à “topo-analyse” em *Espèces d'Espaces*<sup>1911</sup>). Sabemos ainda até que ponto Michel Butor o influenciou e como o seu conhecimento de *Passage de Milan* é

<sup>1907</sup> O que, aliás, não consideramos propriamente um pecado... Cumpre, no entanto, referir que os organizadores do *Cahier de Charges* se referem à questão da forma seguinte: “*Toujours fidèle à la même esthétique, Perec refuse à la fois de décrire des appartements «réels» - même s’il accepte de soumettre globalement sa fiction au vraisemblable – et de répartir aléatoirement un bric-à-brac hétéroclite. Il procède donc en deux étapes: d’une part, il se donne une sorte de «répertoire» structuré à partir de 21 paires de listes de 10 éléments; d’autre part, il utilise un algorithme pour distribuer ces éléments de manière non fortuite.*” (Apud Hartje; Magné; Neefs, 1993, p. 16).

<sup>1908</sup> Hartje; Magné; Neefs, 1993, p. 9.

<sup>1909</sup> E menos prolixo.

<sup>1910</sup> Como por exemplo quando afirma que *La Vie Mode Mode d'Emploi* contém “(…) *des histoires vraies comme des histoires fausses, des passages d’érudition complètement inventés, d’autres qui sont scrupuleusement exacts.*” (Apud Hartje; Magné; Neefs, 1993, pp. 33-34).

<sup>1911</sup> 1974, p. 36.

profundo. Assim sendo, propomo-nos terminar este capítulo voltando a aludir ao ideário do Falanstério de Charles Fourier, que teve uma aplicação prática no Familistério de Guise<sup>1912</sup>, erigido nesta região em 1859 por Jean-Baptiste-André Godin. O familistério foi visitado, entre outras personagens ilustres, por Émile Zola, e influenciou Le Corbusier na sua concepção da “Unité d’habitation de Marseille”, inaugurada em 1952<sup>1913</sup>. A “Unité d’habitation de Marseille” (ou “Cité Radieuse”) foi encomendada – na sequência das necessidades de realojamento no pós II Guerra Mundial, no âmbito do Programa experimental “Immeubles sans affectation individuelle ou immédiate” e como resultado da aplicação do Plano Marshall – a Le Corbusier<sup>1914</sup> pelo Ministro da Reconstrução Raoul Dautry. A “Cité Radieuse” é edificada entre 1945 e 1952<sup>1915</sup> e tem como princípio base o *Modulor* e como aspiração o conceito dos “immeubles-villas”, pois cada apartamento é concebido como uma casa individual. Além disso, os 348 apartamentos foram vendidos em regime de co-propriedade. A concepção de interiores é da autoria de Charlotte Perriand<sup>1916</sup>.

Ora, um dos textos onde Michel Butor ‘explica’ *Passage de Milan* intitula-se “Unité d’habitation”<sup>1917</sup>:

*“La ville de Paris (ce n’est pas le cas pour toutes les autres villes) est constituée d’îlots de brique, de pierre ou de ciment, à l’intérieur desquels des familles habitent les unes au-dessus des autres. J’avais passé toute mon enfance dans un de ces immeubles, rue de Sèvres, en face de la rue Vaneau, dans le sixième arrondissement, et j’avais devant mes fenêtres une fontaine qui m’a fait beaucoup rêver, un des rares monuments qui restent à Paris de l’époque du retour d’Égypte après l’aventure de Bonaparte, la fontaine du Fellah, qui représente un paysage égyptien tel qu’on pouvait le représenter au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle.*

*J’ai inventé pour cela une rue de Paris et je me suis fait une série de plans et de coupes. J’ai travaillé en particulier sur les coupures, sur la façon dont les éléments pouvaient être prélevés par rapport à ce qui les entourait.*”<sup>1918</sup>

---

<sup>1912</sup> Département de l’Aisne.

<sup>1913</sup> É a Le Corbusier que devemos a expressão «máquina de habitar» aplicada à casa, a que já aludimos. Para uma síntese dos conceitos de desenvolvimento urbano no século XX e, em particular, do pós-guerra até aos anos oitenta, consulte-se o artigo homónimo de Nuno Portas (2005). O edifício de habitação social “Némausus”, concebido por Jean Nouvel e implantado em Nîmes nos anos oitenta, foi, apesar das muitas inovações que introduziu, marcadamente influenciado por estes seus antepassados.

<sup>1914</sup> Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965).

<sup>1915</sup> *Passage de Milan* é publicado em 1954.

<sup>1916</sup> Boissière; Denis; Lyon, 2000, em especial as páginas 96-110. Acerca do trabalho de Le Corbusier, cf. *Diccionario de Arquitectos. De la antegüedad a nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 230-234.

<sup>1917</sup> Cf. Lyon; Denis; Boissière, 2000 (em especial as páginas 96-110). Acerca do trabalho de Le Corbusier, cf. *Diccionario de Arquitectos*, pp. 230-234).

<sup>1918</sup> *Improvisations sur Michel Butor. L’Écriture en transformation*, La Différence, Paris, 1993, p. 65. Uma parte da citação é repetida.

Cotejemos este texto com o Projet de roman de *Espèces d'Espaces*: “*J’imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d’équivalent du toit soulevé dans «Le Diable boiteux» ou de la scène du jeu de go représentée dans le Gengi monogatori emaki – de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.*”<sup>1919</sup>

Michel Butor descreve *Passage de Milan* recorrendo a um título que remete iniludivelmente para Le Corbusier; na mesma obra, alude a Fourier; a “Cité Radieuse” estava inscrita desde 1964 como imóvel de interesse público e foi classificada em 1986<sup>1920</sup>; Perec tem uma espécie de bulimia do conhecimento (em particular, no domínio das ciências humanas); o apartamento modelo da “Unité d’Habitation”, aquele que se entendeu preservar para memória futura, foi o apartamento 50; o capítulo L de *La Vie Mode d’Emploi* deveria constituir o episódio central da obra, mas, como a menina comeu o canto da bolacha, só há noventa e nove capítulos, o que faz do capítulo XLIX<sup>1921</sup> – que constitui um dos pontos chave narrativos da obra e termina com Valène sonhando a fenda invisível, com a prefiguração do aniquilamento e com uma pista preciosa [“(…) *cette lourde affaire de monomanes gâteaux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables.*”<sup>1922</sup>] – o meridiano da obra. Elucubrações que, não passando de conjecturas, são, de alguma forma, legitimadas pelo *modus faciendi* perecquiano.

Se não temos resposta para as interrogações que as associações falanstério/familistério, Le Corbusier/“Unité d’Habitation”/Butor/Perec, apartamento 50/capítulo XLIX levantam, podemos, todavia, tentar responder a algumas perguntas que se nos colocaram ao longo deste trabalho. Quando nos questionamos se as similitudes que se encontram em obras em que o prédio é um dispositivo narrativo organizador são meras coincidências – que resultam da serialidade das habitações; da facilidade em configurar mentalmente o território dos outros, baseando-se no espaço físico que se ocupa; da consciência acrescida das semelhanças e diferenças de estilo de vida entre habitantes – ou se havia influências entre autores, a resposta é complexa. Efectivamente, há *topoi* que resultam de uma observação do comportamento do ser humano vivendo em edifícios colectivos. Parafraseando Valène: quem, habitando num prédio mal insonorizado, não pensou, como o narrador de *Un Homme qui Dort*, “*La cloison qui sépare vos deux chambres est d’une minceur telle que tu entends presque sa respiration, que tu l’entends*

---

<sup>1919</sup> 1974, p. 57.

<sup>1920</sup> Lyon; Denis; Boissière, 2000 ,pp. 96-110.

<sup>1921</sup> Que já citámos, porque ele é verdadeiramente incontornável para o entendimento da obra.

<sup>1922</sup> Perec, 1978, p. 282.

encore lorsqu'il traîne en chaussons. Tu essayes souvent d'imaginer son allure, son visage, ses mains, ce qu'il fait, son âge, ses pensées. Tu ne sais rien de lui, tu ne l'as jamais vu, peut-être, tout au plus, l'as-tu un jour croisé dans l'escalier (...)»<sup>1923</sup> ? Em contrapartida, *Passage de Milan* ecoa *Pot-Bouille*, *La Vie Mode d'Emploi* ecoa *Pot-Bouille* e *Passage de Milan*. Ao longo deste trabalho, apercebemo-nos de que Michel Butor tinha conhecimento de *Pot-Bouille*, de que Georges Perec 'absorveu' *Passage de Milan* e de que, na base do seu projecto, figurava *Le Diable Boiteux*.

Além disso, em *Un Homme qui Dort*, uma das primeiras obras perecquianas, o narrador descreve um dos seus percursos, onde se congregam elementos que poderiam provir de *Pot-Bouille*, de *Passage de Milan* e de *La Vie Mode d'Emploi*:

“Tu découvres les passages: Passage Choiseul, Passage des Panoramas, Passage Jouffroy, Passage Verdeau, leurs marchands de **modèles réduits**, de pipes, de bijoux en strass, de timbres, leurs cireurs, leurs comptoirs à hot-dogs. Tu lis, une à une, les cartes pâlies affichées à la devanture d'un graveur: Docteur Raphaël Crubellier, Stomatologiste, Diplômé de la Faculté de Médecine de Paris (...) Monsieur et Madame Serge Valène, 11 rue Lagarde, 2140735 (...)”<sup>1924</sup>.

Os sublinhados, da nossa responsabilidade, assinalam pontos de convergência: “Choiseul” é nome da rua onde Zola ‘implantou’ o seu prédio, “Passage” parece remeter para o título de Butor e para a obra de Duchamp inserida em *Passage de Milan*, “Serge Valène” e “Crubellier” parecem auto-(impli)citações. Por razões óbvias, destacamos a menção, eventualmente fortuita, aos “modèles réduits”, objectos que, como tentámos demonstrar<sup>1925</sup>, podem estar na base da reconfiguração do prédio no texto literário.

As semelhanças e os pontos de convergência, por muito mais que fossem, jamais conseguiriam obliterar o facto de se tratar de três obras abissalmente diferentes.

---

<sup>1923</sup> Perec, 1967, pp. 123.

<sup>1924</sup> Perec, 1967, p. 60.

<sup>1925</sup> Ver II Capítulo.

## Conclusão

As razões que nos levaram a escolher, como objecto de estudo, a casa e o prédio na ficção foram, o mais claramente que nos foi possível, dilucidadas na Introdução. Algumas das questões levantadas nesta tese, aquelas que mais se afastam do espectro literário – as que mais se aproximam da história das mentalidades e dos dados sociológicos e antropológicos que resultam da vivência em edifícios de habitação colectiva (esfera pragmática, afectiva e simbólica) –, tomaram, sobretudo com os acontecimentos sobrevindos em França no final de 2005, uma relevância mediática inusitada. Havia muitos indícios, ocorriam aqui e ali epifenómenos que faziam prever estes acontecimentos, e para os quais os especialistas que se dedicam a estas matérias vinham chamando a atenção<sup>1926</sup>. Escritores<sup>1927</sup>, realizadores de cinema<sup>1928</sup> e demais artistas tão pouco ignoravam os sinais de tensão iminente. Mas, de então para cá, os problemas levantados pela segregação social e pelo sentimento de abandono de uns, e o concomitante sentimento de ameaça e a vertigem securitária de outros ganharam (ainda) mais visibilidade e extravasaram os limites a que pareciam estar confinados.

Georges Perec, observador extraordinariamente atento ao ‘pulsar’ de tudo o que o rodeia, descreve este fenómeno através do narrador de um dos seus primeiros livros, *Un Homme qui Dort*:

*“Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée, ville herissé d’interdits, de barreaux, de grillages, de serrures. La ville-charnier: les halles pourries, les bidonvilles déguisés en grands ensembles, la zone au coeur de Paris, l’insupportable horreur des boulevards à flics, Haussmann, Magenta; Charonne.”*<sup>1929</sup>

Quanto aos nossos prédios literários, a questão não se colocava exactamente nos mesmos termos, porquanto, em *Pot-Bouille*, a burguesia que habitava em prédios é que era (moralmente) perigosa para as restantes classes sociais. O pessimismo zoliano foi, a nosso ver, infirmado por *Passage de Milan* – e o prédio de *La Vie Mode d’Emploi* sintetiza uma sociedade em plena mutação, multiforme e proteiforme.

---

<sup>1926</sup> Leia-se, entre outros exemplos, o volume consagrado ao “État des savoirs” em 2000, apoiado pela “Délégation Interministérielle à la Ville” e pela “Maison des Sciences de l’Homme et de la Société”.

<sup>1927</sup> Vejam-se os exemplos de Didier Daeninckx de Magnus Mills, a que já aludimos.

<sup>1928</sup> “La Haine” de Mathieu Kassovitz (Filme de 1995, título português: “O Ódio”), “La captive” de Chantal Akerman (Filme de 2000, título português: “A Cativa”) e “De battre mon coeur s’est arrêté” de Jacques Audiard (Filme de 2004, título português: “De tanto bater o meu coração parou”). Para um estudo mais aprofundado desta temática, consulte-se “La ville et le cinéma”, Thierry Paquot, in *La Ville et l’Urbain, l’État des Savoirs*, Éditions la Découverte, Paris, 2000, pp. 128-133).

<sup>1929</sup> Perec, 1967, p. 118.

A impotência que, às vezes, parece paralisar-nos, surge em “Le méchant homme”, de Alice Rivaz, onde a narradora se dá bruscamente conta da alteridade quando uma “(...) *représentation allegorique du Mendiant légendaire*”<sup>1930</sup> pernoita, durante algum tempo, no seu “(...) *immeuble «muni de tout le confort moderne»*”<sup>1931</sup>. O problema é equacionado quase desde o início do conto: “(...) *je tiens à avertir le lecteur: les pages qui suivent ne lui donneront pas la solution de l’énigme. Il s’agit d’autre chose, de plus incompréhensible encore, qui touche à nos murs et cloisonnements divers, peut-être à notre cécité.*”<sup>1932</sup> O conto concluir-se-á, simetricamente, com a narradora representando, a contragosto, o papel de “(...) *statue allégorique de style pompeux figurant la Protection de l’Enfance contre les entreprises du Méchant.*”<sup>1933</sup> No início do conto, ela já tinha anunciado que não havia solução para esta questão. Todavia, existe uma consciencialização de que o sentimento de ameaça é, o mais das vezes, mútuo, e que é, de alguma forma, endémico.

“(...) *le vieil homme éclopé et malodorant égaré dans nos étages [était là] comme pour signifier quelque chose qu’à peine nous pouvions ou voulions entrevoir, mais qui se laissait percevoir profondément, désagréablement à l’exemple de son odeur, aux frontières d’un univers sans référence avec le nôtre, chargé, semblait-il, de nous menacer à travers lui, et dont nous sentions que la confuse et terrifiante image avait toujours été présente en nous et autour de nous à l’état diffus, prête à surgir du fond de toutes nos angoisses.*”<sup>1934</sup>

Subscrevemos inteiramente a perplexidade de Alice Rivaz: apenas nos parece claro que acantonar-se num condomínio fechado e trancar-se no carro, à noite, como faz Manoir em *La Faculté des Songes*<sup>1935</sup>, não resolve todos os problemas.

Se, por felicidade, as tragédias e incidentes que marcaram negativamente o início do milénio não tivessem ocorrido, esta tese teria os mesmos contornos, as afirmações que fizemos seriam as mesmas e os autores que citámos teriam a mesma visão acerca da morada. Deste prisma – mas apenas deste prisma – a sua ocorrência acaba por ser circunstancial. O facto de terem acontecido e a relevância que assumiram levam-nos, todavia, a afirmar que é previsível que, mais tarde ou mais cedo, as formas artísticas venham a reflectir os factos sociais. É até bem possível que os livros que lermos, os filmes que visionarmos, as peças de teatro a que assistirmos, as instalações que apreciarmos e as fotografias que observarmos venham a revelar-nos facetas que – tendo nós vivido os

---

<sup>1930</sup> 1993, p. 40.

<sup>1931</sup> 1993, p. 41.

<sup>1932</sup> 1993, p. 39.

<sup>1933</sup> 1993, p. 49.

<sup>1934</sup> 1993, pp. 47-48.

<sup>1935</sup> O mesmo fazem Sherman McCoy e Maria Ruskin no IV Capítulo de *The Bonfire of the Vanities* de Tom Wolfe.

acontecimentos no momento em que eles ocorriam – não soubemos perceber. Afirmamos, assim, que, por muito que as manifestações artísticas reflectam, de algum modo, os eventos históricos, elas sobrelevam a mera vivência da História. Apesar dos textos (da história, da antropologia, da sociologia, da história da arquitectura ou do urbanismo) que convocámos para este trabalho<sup>1936</sup>, é o texto artístico que, para nós, leva a palma sobre os demais. Porque é ele que nos permite elevarmo-nos acima das contingências da história, encostarmo-nos à coluna da vitória (Siegessäule), em Berlim, e observarmos os prédios degradados do pós-guerra, lá em baixo, como no plano inicial de *As Asas do Desejo*<sup>1937</sup>.

No termo desta tese, torna-se igualmente difícil ter o distanciamento suficiente para apreciarmos o trabalho que foi elaborado, apontarmos as suas fragilidades, as suas possíveis virtudes e as suas potencialidades. Temos, porém, a noção de que a parte prática, sendo assaz descritiva (no sentido em que se fala de gramática descritiva), não é susceptível de abranger todas as virtualidades das obras<sup>1938</sup>. As inferências que os leitores extraem das casas e prédios literários são, tal como asseverámos a propósito da leitura e das imagens mentais que dela resultam, necessariamente enformadas pela sua visão do mundo, experiência e estilo de vida, história pessoal e familiar, contacto com os objectos artísticos e/ou de uso quotidiano, sensibilidade, gostos, conhecimentos, memória activa, percepção espacial, experiência concreta da arquitectura e do urbanismo, ideologia, preconceitos e lugares-comuns. A nossa versão do que significa o imaginário arquitectónico que ressalta de certos textos literários que perpassam neste trabalho é, forçosamente, limitada por esses mesmos factores. Cada um, de acordo com a sua formação, com a sua condição de ser inscrito no tempo, lerá os edifícios literários a seu modo<sup>1939</sup>. E lerá, não apenas textos narrativos – como, por razões de coerência, de clarificação e de delimitação do *corpus*, aqui fizemos –, mas também textos poéticos e dramáticos (embora estes sejam concebidos para serem encenados, o que introduz uma dimensão diferente nesta problemática).

Os edifícios literários são objectos de estudo particularmente controversos, pois, para além das limitações do sujeito que lê, que escolhe o *corpus* e que o interpreta (e que

---

<sup>1936</sup> Ao longo do trabalho, fomos recorrendo a termos da vulgata científica, oriundos de vários domínios epistemológicos. Não querendo incorrer no ‘crime’ de impostura intelectual, complementámos as nossas intuições iniciais com leituras que as validassem. Por conseguinte, os resultados que agora apresentamos pertencem a essa área difusa do conhecimento geral de que fala José Gil: “Deve-se (...) introduzir uma noção diferente de «cultura de massa», de «opinião pública», e de «cultura geral». Trata-se de «conhecimento geral», como subcategoria integrando a «cultura geral». O conhecimento geral é o conjunto de conhecimentos reduzidos à sua expressão mais simples e que se disseminam na cultura popular.” (2005, pp. 38-39).

<sup>1937</sup> Título original “Der Himmel über Berlin” (1987), argumento de Peter Handke e de Win Wenders.

<sup>1938</sup> Em particular, como temos vindo a afirmar, de *Passage de Milan* e de *La Vie Mode d'Emploi*.

<sup>1939</sup> Se (como afirmámos na introdução) as obras inteiramente dedicadas a esta questão não nos satisfizeram, por porem a tónica em problemáticas que considerámos de menor interesse, naturalmente outras pessoas poderão fazer idêntica apreciação relativamente ao nosso trabalho.

se verificam seja qual for o domínio das ciências humanas a que nos reportarmos<sup>1940</sup>), temos ainda de contar com as suas convicções políticas e com as do sujeito que escrutina o seu trabalho. A teoria e a prática urbanística e arquitectónica, o seu reflexo na opinião pública e na comunicação social (bem como, naturalmente, os textos literários que abordam estes temas) relevam sempre de ideologias que, não raro, entram em confronto. Por opção, por convicção, por (de)formação pessoal/profissional, nunca nos eximimos, neste trabalho, a emitir as nossas opiniões. No entanto, queremos deixar claro que elas traduzem tão-somente a nossa mundividência.

Tais condicionalismos põem em evidência, porém, uma potencialidade desta linha de investigação. É que ela pode servir de base para outros trabalhos que, partindo da bibliografia que convocámos e compulsámos (e, naturalmente, expandindo-a), a interpretem de outra forma, à luz de visões do mundo, leituras e experiências de vida distintas. E o objecto de estudo pode ser deslocado, fragmentado: seria, por exemplo, curioso estudar a evolução dos *campi*<sup>1941</sup> e dos alojamentos ocupados por professores universitários residentes ou convidados, desde *Pnin* de Nabokov, passando por *Changing Places* e *Small World* de David Lodge até *O Inquilino* de Javier Cercas. Ou a forma como a absorção de novos estilos de vida se traduz na relação com a casa, como sucede em *Los Alegres Muchachos de Atzavara* de Manuel Vasquez Montalbán e de *A Home at the End of the World* de Michael Cunningham. Embora a questão da casa colonial, que nos parece muito promissora, nos seja quase desconhecida, temos a noção do quão interessante teria sido escrutinar as casas de “Saga”<sup>1942</sup> e de *A Quinta das Virtudes* de Mário Cláudio do ponto de vista da casa-de-família inserida em plena urbe<sup>1943</sup>. Não poderíamos deixar de aludir ao espaço privilegiado que o quarto constitui, um *topos* que tem sido alvo de múltiplos trabalhos, de entre os quais se destacam os dedicados a Marcel Proust<sup>1944</sup>. Virginia Woolf, cuja obra mereceria muita mais atenção do que aquela que lhe prestámos, escreveu *Jacob’s Room. To the Lighthouse*, da mesma autora, para além do intrinsecamente profícuo motivo da residência de férias<sup>1945</sup>, apresenta alguns paralelismos

---

<sup>1940</sup> Discordamos, pois, da afirmação de Claude Duchet, segundo o qual “Une étude «objective» doit considérer d’abord la population d’objets dans son ensemble, avec le regard naïf du sociologue.” (1983, p. 22) – embora seja de assinalar que o sociocrítico coloca o adjectivo entre aspas.

<sup>1941</sup> No nosso entender, o *campus* universitário constitui uma heterotopia, não discriminada por Foucault.

<sup>1942</sup> Andresen, 1995, pp. 75-111. Embora Hans só seja um fundador a contragosto, quando *encalha* “(...) na sua própria vida.” (1995, p. 99) e “(...) em hábitos, afazeres e demoras (...)” (1995, p. 104).

<sup>1943</sup> E, Se não tivéssemos evitado a todo o custo a tentação biográfica, teria sido interessante confrontá-las com a história da família dos autores e elencar as referências à cidade do Porto.

<sup>1944</sup> Veasey, 1982, pp. 87-107; Pauly, 1989, pp. 54-62. A influência deste motivo na obra de Georges Perec é interessantíssima: veja-se, por exemplo, *Un homme qui dort* (Perec, 1967).

<sup>1945</sup> Em “A casa do mar”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, as personagens estão ausentes, mas a casa guarda deles testemunho (1995, pp. 59-72). Assim, nesse texto como no tríptico de Edgar Allan Poe, que considerámos topografias\* puras, a ‘profunção’ narrativa é, praticamente, inexistente.



com as características da casa intensamente vivida e usada dos Glass em *Franny e Zooey*, de J. D. Salinger. Quanto a *Reviver o Passado em Brideshead*, de Evelyn Waugh, A. K. Weatherhead sugere a temática da profanação operada durante a ocupação da propriedade pelo exército e subsequente retirada, bem como a degradação e a alienação do património<sup>1946</sup>. Todavia, muito mais curioso se nos afigura o percurso do protagonista, Charles Ryder, que, ao visitar Brideshead pela primeira vez, se comporta como um turista<sup>1947</sup> interessado em arte (atitude que Sebastian, aliás, critica). Brideshead constituiu o ponto de partida para a sua educação estética<sup>1948</sup>: instado por Sebastian, pinta os painéis do jardim de Inverno da mansão; instado por Brideshead, pinta quatro quadros a óleo de Marchmain House. Charles tornar-se-á pintor de arquitectura, profissão que lhe confere sucesso e notoriedade: o seu trabalho consiste em pintar casas rurais inglesas, destinadas à demolição ou à decadência. As obras de Charles Ryder constituem simulacros, pois não evitam a aniquilação das casas e do modo de vida que elas simbolizavam e, até certo ponto, desculpabilizam os seus ex-proprietários pela alienação do seu património. Como as verberações dos críticos e os remos de Anthony Blanche revelam, o encanto mata a Arte<sup>1949</sup>, facto de que, aliás, o próprio Charles Ryder tem consciência. No entanto, e dado que Brideshead sobrevive a tudo, inclusive à ocupação a que foi sujeita no decurso da Guerra, pode concluir-se que, nesta obra como em tantas outras, a arquitectura é uma arte que simboliza o tempo, lhe resiste e o transcende, conferindo aos homens a ilusão de eternidade. Outro tema que aflora neste livro, e cujas manifestações seria interessante perscrutar noutras obras, é a questão dos interiores femininos e masculinos<sup>1950</sup>. Ter-se-á notado o denodo com que evitámos a tradicional divisão “Do homem a praça, da mulher a casa”, contrariada, aliás, por alguns dos excertos que analisámos. No entanto, cumpre referir que Gilbert Durand faz, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*<sup>1951</sup>, uma súmula da associação mulher-casa, passível de confirmação ou de refutação pela literatura. Assim, muitos dos temas que, antes de darmos início à redacção da tese, considerávamos óbvios<sup>1952</sup>, ficaram por tratar...

---

<sup>1946</sup> 2000, p. 90 e p. 93.

<sup>1947</sup> O que dá azo a uma belíssima descrição da arquitectura da mansão.

<sup>1948</sup> A entrada de uma personagem pobre, jovem e inculta numa casa-semáforo (que emite sinais de riqueza, elegância e cultura), a que fizemos uma brevíssima alusão a propósito de *Howards End*, é um *topos* que surge, por exemplo, em *Martin Eden* de Jack London, e que, curiosamente, tende a ser ‘desmontado’ pela evolução ulterior da personagem.

<sup>1949</sup> Waugh, 2002, p. 300.

<sup>1950</sup> Waugh, 2002, p. 158. O androceu e o gineceu têm manifestações literárias cujo interesse transcende, em muito, o deste excerto de *Reviver o Passado em Brideshead*.

<sup>1951</sup> 1980. Vejam-se, em especial, as páginas 163-168.

<sup>1952</sup> A questão da mudança de casa, de que apresentámos como único exemplo um excerto de *O Dom*, pode encontrar-se em outras obras. Além da mudança de Lord Marchmain para Brideshead na obra de Evelyn Waugh, assinala-se o exemplo notável de *A Quinta das Virtudes*, de Mário Cláudio (1990, pp. 33-36), onde a mudança de casa ‘naturaliza’ o inventário dos bens móveis da família de José Pinto.

A sentença apocalíptica “*Ceci tuera cela. Le livre tuera l’édifice.*”<sup>1953</sup> revela-se, pois, errónea, pois alguns livros ajudam a preservar certos edifícios<sup>1954</sup> e, neste sentido, mais correcto seria afirmar “Ceci a aidé cela à survivre.” Mas a frase com que gostaríamos de concluir, a frase que, com este trabalho, gostaríamos de tornar inquestionável, a frase que, em suma, provaria que há obras literárias que *criam* edifícios é: “Ceci a créé cela.”

---

<sup>1953</sup> Hugo, 1974, p. 237. O entendimento de René Passeron é, em certo sentido, oposto, quando afirma “(...) alors que Bouygues et quelques autres conquièrent la planète, plantant partout des barrages, des stades, la grande Arche de la Défense ou la supermosquée d’Hassan II à Casablanca, les artistes, dont la visée spirituelle transcende les frontières, ne dépassent guère la notoriété locale.” (1995, p. 13. A achega bibliográfica deve-se à Sra. Professora Doutora Maria da Penha Campos Fernandes).

<sup>1954</sup> Por várias razões: porque constituem o seu único vestígio material, porque duplicam o modelo real, porque reconstituem um estádio passado do monumento; mas também porque fazem com que encaremos o que nos rodeia com outros olhos, o que implica, geralmente, uma visão mais informada e menos tolerante com a fúria demolidora de certas ‘forças vivas’.

## Lista das obras citadas

### I. Obras literárias

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – O jantar do bispo. In **Contos exemplares**. Lisboa : Portugália Editora, 1970, pp. 59-97.

– **Histórias da terra e do mar**. Porto : Texto Editora, 1995.

ANGLADE, Jean – **L'immeuble Taub**. Paris : Bartillat, 2001.

ASSIS, Machado de – O alienista. In **Obra completa**. Rio de Janeiro : Editora Nova Aguilar, 1985. Volume II Conto e teatro. pp. 253-289.

BALZAC, Honoré de – **La duchesse de Langeais. La fille aux yeux d'or**. Paris : Gallimard, 1976.

– **Le chef d'oeuvre inconnu**. Paris : Gallimard, 1994.

– **La recherche de l'absolu**. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

BARRIET, David [et al.] – **L'immeuble noir**. [S.l.] : Le Point du Jour, 1998.

BAUDELAIRE, Charles – **Oeuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1961.

– **Les fleurs du mal**. Paris : Flammarion, 1964.

– **Oeuvres complètes**. Paris : Robert Laffont, 1980.

BENSAAD, Noura – **L'immeuble de la rue du Caire**. Paris : L'Harmattan, 2002.

BESSA-LUÍS, Agustina – **O mosteiro**. Lisboa : Guimarães Editores, 1980.

BORGES, Jorge Luis – **Obras completas : 1923-1949**. Lisboa : Teorema, 1998.

– **Obras em colaboração**. Trad. Serafim Ferreira. Rio de Mouro : Círculo de Leitores, 2002. Vol. I

BRONTË, Emily – **Wuthering heights**. London : Penguin Books, 2002.

BUTOR, Michel – **Passage de Milan**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1954.

CARROLL, Lewis – **Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass**. New York : Penguin Books, 1970.

CASTELO BRANCO, Camilo – **O senhor do paço de Ninães**. Lisboa : Parceria António Maria Pereira, 1966.

– **A brasileira de Prazins**. Porto : Lello e Irmãos, 1975.

– **Aquela casa triste**. Lisboa : Contexto, 1995.

– **A doida do Candal**. Porto : Caixotim, 2003a.

– **Onde está a felicidade?** Porto : Caixotim, 2003b.

- **A queda dum anjo**. Mem Martins : Europa-América, [s.d.]a.
- **Eusébio Macário**. Porto : Lello & Irmão, [s.d.]b.
- CERCAS, Javier – **O inquilino**. Trad. de Helena Pitta. Porto : Asa, 2005.
- CHATEAUREYNAUD, Georges-Olivier – **La faculté des songes**. Paris : Bernard Grasset, 1982.
- CHATWIN, Bruce – **Utz**. Lisboa : Quetzal, 1991.
- CLÁUDIO, Mário – **A quinta das virtudes**. Lisboa : Quetzal, 1990.
- CORREIA, Hélia – **A casa eterna**. Lisboa : Relógio d'Água, 1999.
- CORTÁZAR, Júlio – **Bestiário**. Trad. Joaquim Pais de Brito. Lisboa : Dom Quixote, 1986.
- COSSERY, Albert – **A casa da morte certa**. Lisboa : Antígona, 2001.
- DAENINCKX, Didier – **Autres lieux**. Lagrasse : Verdier, 1993.
- DANTE – **A divina comédia**. Venda Nova : Bertrand, 2002.
- DAOUD, Hassan – **L'immeuble de Mathilde**. Arles : Actes Sud, 1998.
- DENIS, Stéphane – **Les immeubles Walter**. Paris : Fayard, 2004.
- EUGENIDES, Jeffrey – **Middlesex**. London : Bloomsbury, 2003.
- FERREIRA, Sofia Marrecas – **Uma história de família**. Lisboa : Presença, 2000.
- FLAUBERT, Gustave – **L'éducation sentimentale**. Paris : Garnier-Flammarion, 1969.
- **Bouvard et Pécuchet**. Paris : Gallimard, 1979.
- **Madame Bovary**. Paris : Librairie Générale Française, 1983.
- FORSTER, Edward Morgan – **Howards End**. London : Penguin Books, 2000.
- GERSÃO, Teolinda – **A casa da cabeça do cavalo**. Lisboa : Dom Quixote, 1996.
- GILGAMESH**. Versão de Pedro Tamen. Lisboa : Vega, 2000.
- HAWTHORNE, Nathaniel – **The house of the seven gables**. New York : The Penguin American Library, 1981.
- HOMERO – **A Ilíada**. Mem Martins : Europa-América, 1988.
- LA BRUYÈRE – **Les caractères**. Paris : Larousse, 1992.
- LAROUÏ, Fouad – **De quel amour blessé**. Paris : Julliard, 1996.
- **Méfiez-vous des parachutistes**. Paris : Julliard, 1999.
- LESAGE, Alain René – **Le diable boiteux** [Em linha]. Ottawa : Université d'Ottawa. Faculté des Arts. Laboratoire de français ancien, actual. 09 Nov. 1999. [Consult. 21 Nov. 2004]. Disponível em WWW:URL:<<http://www.uottawa.ca/academic/arts>>.
- MAISTRE, Xavier de – **Voyage autour de ma chambre**. Paris : Flammarion, 2003.

- MAUPASSANT, Guy de – **Contes et nouvelles : 1884-1890**. Paris : Robert Laffont, 1988.
- MELO, João de Melo – **O homem suspenso**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- MIGUÉIS, José Rodrigues – **A escola do paraíso**. [S.l.] : Círculo de Leitores, 1995.
- MILLS, Magnus – **O curral das bestas**. Trad. José Luís Luna. Porto : Asa, 1999.
- **Nada de novo no expresso do Oriente**. Trad. Sara Santa Clara. Porto : Asa, 2001.
- MOURÃO-FERREIRA, David – **Gaivotas em terra**. Lisboa : Editores Associados, [s.d.].
- MUSIL, Robert – **O homem sem qualidades**. Trad. de Mário Braga. Lisboa : Livros do Brasil, [s. d.].
- NABOKOV, Vladimir – **Lolita**. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. [S.l.] : Europa-América, 1974.
- **O dom**. Trad. de Carlos Leite. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004.
- NEMÉSIO, Vitorino – **A casa fechada**. [Lisboa] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- NOOTEBOOM, Cees – **A história seguinte**. Lisboa : Quetzal, 1993.
- OLIVEIRA, Carlos de – **Casa na duna**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004.
- PEIXOTO, José Luís – **Uma casa na escuridão**. Lisboa : Temas e Debates, 2002.
- PEREC, Georges – **Les choses**. Paris : Julliard, 1965.
- **Un homme qui dort**. Paris : Denoël, 1967.
- **Espèces d’espaces**. Paris : Galilée, 1974.
- **La vie mode d’emploi**. Paris : Hachette, 1978a.
- **Je me souviens**. Paris : Hachette, 1978b.
- **L’infra-ordinaire**. Paris : Seuil, 1989.
- PETRONE – **Satyricon**. Paris : Flammarion, 1981.
- POE, Edgar Allan – Philosophie de l’ameublement. In **Histoires grotesques et sérieuses**. Trad. de Charles Baudelaire. Paris : Librairie Générale Française, 1973. pp. 203-212.
- The fall of the house of Usher. In **The unabridged Edgar Allan Poe**. Philadelphia: Running Press, 1983.
- PROUST, Marcel – **Jean Santeuil**. Paris : Gallimard, 1971.
- À la recherche du temps perdu. In PROUST, Marcel – **Oeuvres romanesques complètes** [documento electrónico]. Ferney-Voltaire : Editions Honoré Champion, cop. 1998. Consultado: Du côté de chez Swann. I ; À l’ombre des jeunes filles en fleurs. II ; Le Côté de Guermantes I. III ; Le Côté de Guermantes II. De IV a

- IV,252 ; Sodome et Gomorrhe I. De IV, 255 a IV, 283. ; Sodome et Gomorrhe II. V ; La prisonnière. VI ; Albertine Disparue. VII ; Le Temps Retrouvé. VIII <sup>1955</sup>.
- QUEIRÓS, Eça de – **A tragédia da rua das Flores**. Lisboa : Edições Branco e Negro, 1980.
- **Os Maias**. Lisboa : Livros do Brasil, [s. d.]a.
  - **A cidade e as serras**. Lisboa : Livros do Brasil, [s. d.]b.
- RAY, Jean – **A casa das alucinações**. Trad. de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa : Estampa, 1976.
- **Malpertuis**. Bruxelles : Labor., 1993.
- RIBEIRO, Aquilino – **A casa grande de Romarigães**. Amadora: Bertrand, 1980.
- RIVAZ, Alice – Le méchant homme. In **De mémoire et d’oubli**. Besançon : Michel Moret Editeur, 1993.
- SALINGER, J.D. – **Franny and Zooey**. Harmondworth : Penguin Books, 1964.
- SARAMAGO, José – **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa : Caminho, 1983.
- **Viagem a Portugal**. Lisboa : Caminho, 1998.
  - **A caverna**. Lisboa : Caminho, 2000.
- SCHLINK, Bernard – **Le liseur**. Trad. de Bernard Lortholary. Paris : Gallimard, 1998.
- SEPÚLVEDA, Luis – **Encontro de amor num país em guerra**. Trad. de Pedro Tamen. Porto: Asa, 1998.
- TILLMAN, Lynne – **Casas assombradas**. Trad. de Sofia Gomes e Martim Avillez. Lisboa : Assírio & Alvim, 1996.
- TINÉ, Caroline – **L’immeuble**. Paris : Albin Michel, 1990.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe – **La salle de bains**. Paris : Minuit, 1985.
- VERISSIMO, Luis Fernando – **O clube dos anjos**. Lisboa : Dom Quixote, 2001.
- VIAN, Boris – **L’écume des jours**. Paris : J.-J. Pauvert, 1963.
- WAUGH, Evelyn – **Reviver o passado em Brideshead : as memórias sagradas e profanas do capitão Charles Ryder**. Lisboa : Relógio d’Água, 2002.
- WEISS, Jan – **A casa dos mil andares**. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa : Estampa, 1987.
- WHARTON, Edith – **Sono crepuscular**. Trad. de José Vieira de Lima. Porto : Asa, 2001.
- WOOLF, Virginia – **To the lighthouse**. London : Penguin Books, 1992.
- **Orlando**. London : Random House, 2000.

---

<sup>1955</sup> Nas citações, o algarismo romano envia para o tomo, o primeiro algarismo árabe indica o volume e o segundo a página da versão CD-Rom. Assim, a menção I-1, 147 remete para a página 147 do primeiro volume de *Du Côté de chez Swann*

YOURCENAR, Marguerite – **Mémoires d’Hadrien**. Paris : Gallimard, 1974.

ZOLA, Émile – **Madeleine Férat**. Paris: Mémoire du Livre, 1999.

– **Les Rougon-Macquart** [documento electrónico]. [S.l.] : Bibliopolis, 1999.  
Consultado: Pot-bouille, 1999a ; La curée, 1999b ; Nana, 1999c ; L’assommoir, 1999d.

## II. Estudos críticos e teóricos

ALARCÃO, Jorge de – **Introdução ao estudo da casa romana**. Coimbra : Faculdade de Letras de Coimbra. Instituto de Arqueologia, 1985.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – Raul Lino. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 143-144.

ARIÈS, Philippe – **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Lisboa : Teorema, 1989.

ARIÈS, Philippe ; DUBY, Georges – **História da vida privada**. Porto : Afrontamento, 1990. Vol I.

ASHE, Geoffrey ; LACY, Norris ; MANCOFF, Debra – **The arturian handbook**. New York : Garland Publishing, 1997.

AUGÉ, Marc – **Domaines et châteaux**. Paris : Seuil, 1989.

– **Non-lieux : introduction à une anthropologie de la sur-modernité**. Paris : Seuil, 1992.

AZARA, Pedro – La imágen de la arquitectura en el mundo antiguo : (las casas del alma). In RAMONEDA, Josep – **Las casas del alma : maquetas arquitectónicas de la antigüedad**. Barcelona : Fundacion Caja de Arquitectos, 1997. pp. 11-15.

BACHELARD, Gaston – **La poétique de l’espace**. Paris : Quadrige/PUF, 1998.

BAKHTINE, Mikhail – **L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris : Gallimard, 1970.

– **Esthétique et théorie du roman**. Paris : Galimard, 1978.

BANDEIRA, Pedro – Torre na paisagem : da utopia à distopia. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 280-284.

BARATA, José Pedro Martins – Casas de emigrantes no país real. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 18-22.

- BARTHES, Roland – **S/Z**. Paris : Seuil, 1970.
- **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BARTHES, Roland [et al.] – **Littérature et réalité**. Paris : Seuil, 1983.
- BASÍLIO, Kelly – Centenaires zoliens au Portugal. In SANTOS, Ana Clara, dir. – **Relações literárias franco-peninsulares**. Lisboa : Colibri, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean – **Le système des objets**. Paris : Gallimard, 1968.
- **Simulacros e simulação**. Lisboa : Relógio d'Água, 1991.
  - **A troca simbólica e a morte**. Lisboa : Edições 70, 1996. Vol. I.
- BECKER, Colette ; LAVIELLE, Véronique – **Lire le réalisme et le naturalisme**. Paris : Dunod, 1992.
- **Les apprentissages de Zola**. Paris : PUF, 1993.
  - **Pot-bouille**. Paris : Bréal, 1999.
  - Le collage, tremplin pour l'invention : l'utilisation du journal par Zola. In JOUVE, Vincent ; PAGÉS, Alain, dir. – **Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon**. Paris : L'Improviste, 2005. pp. 37- 48.
- BENJAMIN, Walter – **Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris : Allia, 2004.
- BERTAUD, Madeleine, dir. – **Travaux de littérature : architectes et architecture dans la littérature Française**. Paris : ADIREL, 1999.
- BERTHU-COURTIVRON, M.-F. – **Espace, demeure, écriture : la maison natale dans l'oeuvre de Colette**. Paris : Librairie Nizet, 1992.
- BOISSIÈRE, Olivier – **As casas do século XX : Europa**. Lisboa : Livros e Livros, 1998.
- BOISSIÈRE, Olivier ; ANRIET, Denis ; LYON, Dominique – **Le Corbusier alive**. Paris : Vilo Publishing, 2000.
- BRANDÃO, Pedro – O eclipse da arquitectura sem arquitectos. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. N° 218-219 (2005), pp. 46-51.
- BUISINE, Alain ; DODILLE, Norbert, dir. – L'exotisme. In **Cahiers CRLH-CIRAO**. N° 5 (1988).
- BUTOR, Michel – **Répertoire I**. Paris : Minuit, 1960.
- L'espace du Roman. In **Répertoire II**. Paris : Minuit, 1964a. pp. 42-50.
  - Philosophie de l'ameublement. In **Répertoire II**. Paris : Minuit, 1964b. pp. 51-60.
  - **Répertoire III**. Paris : Minuit, 1968.
  - **Les mots dans la peinture**. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1969.
  - **Improvisations sur Michel Butor : l'écriture en transformation**. Paris : La Différence, 1993.



- **Le génie du lieu**. Paris : Bernard Grasset, 1994.
- **Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel**. Paris : Plon, 1996.
- CALLE-GRUBER, Mireille, dir. – **La création selon Michel Butor : réseaux – frontières – écart**. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991.
- CANNONNE, Belinda – Éléments d’une poétique du roman au XX<sup>e</sup> siècle. In **Quai Voltaire**. N° 8 (1993), pp. 60-76.
- CARLOS, Fernando ; MARIMÍLIA – **O nosso lar**. Lisboa : Campanha Nacional de Educação de Adultos, [s. d.].
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de – **A arte de viver em sociedade**. Lisboa : Parceria António Maria Pereira, 1924.
- CASARI, Rosanna [et al.] – **Testo letterario e immaginario architettonico**. Milano : Jaca Book, 1996.
- CELANT, Germano – **Arti e architettura 1900/1968 : scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi**. Ginevra-Milano : Skira, 2004.
- CHANDLER, Marylin R. – **Dwelling in the text : houses in American fiction**. Berkeley : University of California Press, cop. 1991.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain – **Dictionnaire des symboles**. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CICERO – **Discursos**. Madrid : Gredos, 1991. Tomo 3
- COLLOMB, Michel – **La littérature art déco**. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.
- COMPAGNON, Antoine – Butor et les classiques. In CALLE-GRUBER, Mireille, dir. – **La création selon Michel Butor : réseaux – frontières – écart**. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991. pp. 13-28.
- COSTA, Alexandre Alves – **Introdução ao estudo da história da arquitetura portuguesa : outros textos sobre arquitetura portuguesa**. Porto: FAUP, 1995.
- COSTA, Alexandre Alves – O património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. N° 218-219 (2005), pp. 290-295.
- Courrier International**. Numéro hors-série : maison. 2004, Oct.-Nov.-Déc. Tema agregador: “De toit à moi”.
- CUNHA, Maria do Rosário – **A inscrição do livro e da leitura na obra de Eça de Queirós**. Coimbra : Almedina, 2004.

- DÄLLENBACH, Lucien – Une écriture dialogique. In CALLE-GRUBER, Mireille, dir. – **La création selon Michel Butor : réseaux – frontières – écart**. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991. pp. 209-214.
- DEBYSER, Francis – **L'immeuble**. Paris : Hachette Livre, 1996.
- DELUMEAU, Jean – **Uma história do paraíso : o Jardim das Delícias**. Lisboa : Terramar, 1994.
- DIAS, Jorge – Estudos do carácter nacional português. Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar. Centro de Estudos de Antropologia Cultural : Lisboa, 1971.
- DOMINGUES, Álvaro – Novas paisagens urbanas. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 267-270.
- DUCHET, Claude – Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary. In TODOROV, Tzvetan ; GENETTE, Gérard ; GENETTE, Raymonde Debray – **Travail de Flaubert**. Paris : Seuil, 1983.
- DURAND, Gilbert – **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa : Presença, 1980.
- ECO, Umberto – **Apocalípticos e integrados**. S. Paulo : Perspectiva, 1979.
- **Viagens na irrealidade quotidiana**. Lisboa : Difel, 1986.
  - **Obra aberta**. Lisboa : Difel, 1989.
  - **Seis passeios nos bosques da ficção**. Carnaxide : Difel, 1994.
- ELIADE, Mircea - **O sagrado e o profano : a essência das religiões**. Lisboa : Livros do Brasil, 1999.
- ERMAN, Michel – **L'oeil de Proust**. Paris : A G. Nizet, 1988.
- ESTEVES, José ; MESTRE, Victor – A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 96-99.
- FERAY, Jean – **Architecture intérieure et décoration en France : des origines à 1875**. Paris : Berger-Levrault, 1975.
- FERNANDES, José Manuel – **Arquitectura portuguesa : uma síntese**. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 2000.
- FIGUEIRA, Jorge – **Agora que tudo está a mudar : arquitectura em Portugal**. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2005.
- FLANDRIN, Jean-Louis – **Famílias : parentesco, casa e sexualidade na sociedade antiga**. Lisboa : Estampa, 1994.
- FONTANIER, Pierre – **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1977.

- EGIPTO : história, arte, simbolismo.** Porto : Nova Acrópole, 1992.
- FOUCAULT, Michel – Des espaces autres. In **Architecture, Mouvement, Continuité.** N° 5 (Oct. 1984), pp. 46-49.
- **História da sexualidade I.** Lisboa : Relógio d'Água, 1994a.
  - **História da sexualidade II.** Lisboa : Relógio d'Água, 1994b.
- FRAISSE, Luc – **Proust et le japonisme.** Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- FRANK, Ellen Eve [et al.] – **Literary architecture : essays towards a tradition : Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James.** Berkeley : University of California Press, 1979.
- FUERTES, Pere ; MONTEYS Xavier – **Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa.** Barcelona : Gustavo Gili, 2001.
- GALFETTI, Gustau Gili – **Minha casa, meu paraíso : a construção do universo doméstico ideal.** Lisboa : Blau, 1999.
- GASCOIGNE, David, dir. – **Le moi et ses espaces.** Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997.
- GENETTE, Gérard – **Figures III.** Paris : Seuil, 1972.
- GIGNOUX, Anne-Claire – L'essence de la bourgeoisie : de Pot-Bouille à Passage de Milan de Michel Butor. In **Les Cahiers Naturalistes.** N° 76 (2000), pp. 127-144.
- GIL, José - **Portugal, hoje : o medo de existir.** Lisboa : Relógio d'Água, 2005.
- GLAUDES, Pierre, dir. – **La représentation dans la littérature et les arts.** Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- GOMES, Paulo Varela – Tomar partido. In **Jornal Arquitectos.** Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. N° 218-219 (2005), pp. 163-164.
- GRAU, Cristina – **Borges y la arquitectura.** Madrid : Cátedra, 1997.
- HALL, Edward T. – **La dimension cachée.** Paris : Seuil, 1971.
- HAMON, Philippe – **Introduction à l'analyse du descriptif.** Paris : Hachette, 1981.
- Texte et architecture. In **Poétique.** N° 73 (1988), pp. 3-26.
  - **Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle.** Paris : José Corti, 1989.
  - **La description littéraire : de l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie.** Paris: Macula, 1991.
  - **Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle.** Paris : José Corti, 2001.

- HARTJE, Hans ; MAGNE, Bernard ; NEEFS, Jacques – **Cahier de charges de "La vie mode d'emploi"**. Paris : CNRS, 1993. Fac-símile do manuscrito original de Georges Perec com apresentação, transcrição e notas destes autores.
- HEIDEGGER, Martin – **Essais et conférences**. Paris : Gallimard, 2003.
- HIPÓLITO, Fernando – Lugar doce lar. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 186-190.
- HOWARTH, Glennys ; LEAMAN, Oliver – **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. [S. l.] : Círculo de Leitores, 2001.
- JAQUILLARD, Pierre – La Chronologie et l'âge des personnages de "À la recherche du temps perdu". In **Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray**. Nº 6 (1956), pp. 198-207.
- JEAN, Georges – **Voyages en utopie**. Paris : Gallimard, 2003.
- JODIDIO, Philip – **Álvaro Siza**. Köln : Taschen, 1999.
- JOHNSON Jr., J. – Marcel Proust et l'architecture: considérations sur le problème du roman-cathédrale. In **Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray**. Nº 25 (1975), pp. 16-34.
- JOUVE, Vincent ; PAGÉS, Alain, dir. – **Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon**. Paris : L'Improviste, 2005.
- JULLIEN, Dominique – La cathédrale romanesque. In **Bulletin Marcel Proust**. Nº 40, (1990), pp. 43-57.
- La cuisine de Georges Perec. In **Littérature**. Nº 29 (mars 2003), pp. 3-14.
- JUVENAL – **Sátiras**. Madrid : Gredos, 1991.
- KAROLYI, Julien – Jardin, maison, opéra. In GASCOIGNE, David, dir. – **Le moi et ses espaces**. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997. pp.149-162.
- KEATING, Maria Eduarda – **Lire le trompe l'oeil : uma leitura de "La vie mode d'emploi" de Georges Perec**. Braga : Universidade do Minho, 2001.
- KLEIN, Naomi – **No Logo : o poder das marcas**. Lisboa : Relógio d'Água, 2002.
- KNAPP, Betinna L. – **Architecture, and the writer**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- KOLPAKTCHY, Grégoire – **Livre des morts des anciens Égyptiens**. Paris : Stock, 1985.
- KRAUZE, Anna-Carola – **História da pintura : do Renascimento aos nossos dias**. [S.l.] : Köneman, 2000.

LANOT, Frank – La ville et la littérature. In PAQUOT, Thierry ; LUSSAUT, Michel ; BODY-GENTROT, Sophie – **La ville et l'urbain, l'état des savoirs**. Paris : La Découverte, 2000. pp. 115-127.

LAUREL, Maria Hermínia Amado – Objets: fiction et connaissance dans les récits d'Alice Rivaz. In **Leituras na francofonia : uma língua, culturas diferentes**. Aveiro: Centro de Línguas da Universidade de Aveiro, 2003. pp. 61-72.

LE CORBUSIER – **Vers une architecture**. Paris : Flammarion, 1996.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre – L'escalier de Pot-Bouille. In JOUVE, Vincent ; PAGÉS, Alain, dir. – **Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon**. Paris : L'Improviste, 2005. pp. 131-138.

LEITE, Carolina ; VILLANOVA Roselyne de ; RAPOSO, Isabel – **Maisons de rêve au Portugal**. Paris : Créaphis, 1994.

LELONG, Yves – **Proust, la santé du malheur**. Paris : Garamont-Archimbaud, 1987.

LETHBRIDGE, Robert – Passages zoliens, l'érotisation du passage. In JOUVE, Vincent ; PAGÉS, Alain, dir. – **Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon**. Paris : L'Improviste, 2005. pp. 121- 129.

LEVILLAIN, Henriette – **Poétique de la maison**. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

LINO, Raul – **Casas Portuguesas : alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples**. Lisboa : Cotovia, 1992.

LOURENÇO, Fernanda Paula Martins – **O esperanto da concepção artística de Michel Butor : estudo baseado em "Passage de Milan" e "Ici et Là"**. Braga : Universidade do Minho, 1999. Dissertação de mestrado,

LUMBROSO, Olivier ; MITTERAND, Henri – **Les manuscrits et les dessins de Zola**. Paris : Textuel, 2002. 3 vol.

– **Zola, la plume et le compas : la construction de l'espace dans les Rougon-Macquart de Émile Zola**. Paris : Honoré Champion, 2004.

MACEDO, Ana Gabriela, dir. – **A mulher, o louco e a máquina : entre a margem e a norma**. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 1998.

MACHADO, Álvaro Manuel ; PAGEAUX, Daniel-Henri – **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa : Presença, 2001.

MACKENZIE, W. M. ; PISA, Alberto – **Pompeii painted by Alberto Pisa, described by W. M. Mackenzie**. London : A. & C. Black, 1950.

MAGNÉ, Bernard – Georges Perec, l'oulibiographe. In **Magazine Littéraire**. N° 398 (Mai 2001), pp. 56-57.

– Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans "La vie mode d'emploi". In **Texte en Main**. Grenoble. N° 2 (Été 1984), pp. 71-80.

MAILLARD, Lucien ; CHRISTIAN, Louis-Victor – **La maison des Français : histoires de mieux-être**. Bordeaux : CLV Développement, 1994.

MALRIEU, Joël – **Le fantastique**. Paris : Hachette, 1991.

MANGUEL, Alberto – **Uma história da leitura**. Lisboa : Presença, 1998.

MARTIN, René, dir. – **Dicionário cultural da mitologia greco-romana**. Lisboa : Dom Quixote, 1995.

MATOS, Madalena Cunha – Para o maior número : sobre a Federação de Caixas de Previdência. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. N° 204 (2002), pp. 32-41.

McGARRY, Pascale – De Descartes à Rothko: la clôture dans l'espace romanesque de J.-Ph. Toussaint . In GASCOIGNE, David, dir. – **Le moi et ses espaces**. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997. pp. 135-148.

McQUAID, Matilda – **Envisioning architecture : drawings from the Museum of Modern Art**. New York : Museum of Modern Art, 2002. Catálogo da exposição itinerante, patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, de 10 de Outubro a 31 de Dezembro de 2003.

MELLIER, Denis – Du lieu au livre ou le savoir fantastique de Malpertuis. In **Revue des Lettres Belges de Langue Française**. Bruxelles. N° 10 (1993), pp. 85-96.

MINK, Janis – **Marcel Duchamp : 1887-1968 : a arte como conta-ataque**. Colónia : Taschen / Público, 2004.

MITTERAND, Henri – **Zola: sous le regard d'Olympia**. [S.l.] : Fayard, 1999. Tome I.

– **Les manuscrits originels**. Paris : Textuel, 2002. Vol. I.

– **Les racines d'une œuvre : transcriptions et commentaires des manuscrits originels**. Paris : Textuel, 2002. Vol. II

– **L'invention des lieux**. Commentés par Olivier Lumbroso. Paris : Éditions Textuel, 2002. Vol. III.

– Abymes zoliens. In JOUVE, Vincent ; PAGÉS, Alain, dir. – **Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon**. Paris : L'Improviste, 2005. pp. 25-36.

MOLES, Abraham – **O Kitsch : a arte da felicidade**. S. Paulo : Perspectiva, 1994.

MOSTAEDI, Arian - **Apartment buildings**. Barcelona : Monsa, 1999.

MUÑOZ, María Teresa – La casa sobre la naturaleza : la Villa Malaparte y la Kaufmann House. In **Arquitectura**. Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. N° 269 (Nov.-Dic. 1987), pp. 20-31.

NAVARRI, Roger, dir. – **Écritures de l'objet**. Bordeaux : Presses Universitaires, 1997.

NICOLIN, Pierluigi, dir. – **Alvaro Siza : professione poetica**. Milano : Electa, 1986.

NIVAT, Georges - Nabokov en dix romans. In **Magazine Littéraire**. N° 379 (Sep. 1999), pp. 48-54.

NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius loci : paysage : ambiance : architecture**. Bruxelles : Pierre Margada, 1981.

PANOFSKY, Erwin – **Estudos de iconologia : temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa : Estampa, 1986.

PAQUOT, Thierry ; LUSSAUT, Michel ; BODY-GENTROT, Sophie – **La ville et l'urbain, l'état des savoirs**. Paris : La Découverte, 2000.

PARRA BAÑÓN, José Joaquín – **Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago**. Lisboa : Caminho, 2004.

PASSERON, René – La terre : notes poétiques sur un interconcept. In **Recherches Poïétiques**. N° 2 (1995), pp. 7-17.

PAULY, Rebecca – Proust: de la Bibliothèque au berceau. In **Le berceau et la bibliothèque : le paradoxe de l'écriture autobiographique**. Saratoga : Anna Libri, 1989. pp. 54-62

PEYSSON-ZEISS, Agnès – **Littérature et architecture : le dix-neuvième siècle**. Maryland : University Press of America, 1998.

POLIÓN, Marco Vitruvio – **Los diez libros de arquitectura**. Madrid : Akal, 2001.

PORTAS, Nuno – Conceitos de desenvolvimento urbano no século XX. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. N° 218-219 (2005), pp. 79-86.

QUIGUER, Claude – **Femmes et machines de 1900 : lecture d'une obsession modern style**. Paris : Klincksieck, 1979.

RAMONEDA, Josep – **Las casas del alma : maquetas arquitectónicas de la antigüedad**. Barcelona : Fundacion Caja de Arquitectos, 1997.

RAPOPORT, Amos – **Pour une anthropologie de la maison**. Paris : Dunod, 1972.

RÉAU, Louis [et al.] – **L'oeuvre du baron Haussmann**. Paris : Presses Universitaires de France, 1954.

- RECHT, Roland, dir. – **Le texte de l'oeuvre d'art : la description**. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- RIBEIRO, Ana – **A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis : um romance de aprendizagem**. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 1998.
- RICARDOU, Jean – **Problèmes du nouveau roman**. Paris : Seuil, 1967.
- RICHER, Laurence, org. – **Littérature et architecture**. Lyon : C.E.D.I.C., 2004.
- ROCHE, Daniel – **História das coisas banais**. Lisboa : Teorema, 1998.
- RODRIGUES, Jacinto – **Álvaro Siza, obra e método**. Porto : Civilização, 1992.
- RUBIERA, María Jesús – **La arquitectura en la literatura árabe**. Madrid : Libros Hiperión, 1988.
- SACHAER, Roland [et al.] – **Utopie : la quête de la société idéale en Occident : le cahier**. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2000.
- SAÏDAH, Jean-Pierre – La canne, la pantoufle et le parapluie. In NAVARRI, Roger – **Écritures de l'objet**. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1997. pp. 9-40.
- SAMPAIO, Ernesto – **Fourier**. Lisboa : Salamandra, 1996.
- SAMPAIO, Ruth – **Quem casa quer casa**. Lisboa : [s.n.], 1956.
- SANTOS, José Paulo dos, ed. – **Álvaro Siza, obras y proyectos 1954-1992**. Barcelona : Gustavo Gili, 1993.
- SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos – Pour une poétique de la réception : Monsieur Proust au Portugal. In **Diacrítica. Ciências da Literatura**. Braga : Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos. Nº 18-19/3 (2004-2005), pp. 265-285.
- SARTI, Raffaella – **Casa e família : habitar, comer e vestir na Europa moderna**. Lisboa : Estampa, 2001.
- SENNETT, Richard – **La chair et la pierre**. Paris : Les Éditions de la Passion, 2002.
- SILVA, João Miguel Figueiredo – Cidades de papel. In **Casa. Arquitectura & Decoração**. Nº 7 (Jun. 1999), pp. 116-121.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, dir. – **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1999.
- SOARES, Tatiana Alves – O mosteiro : a casa portuguesa sob a égide do Encoberto. In SILVEIRA, Jorge Fernandes da, dir. – **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1999. pp. 313-324.
- SKIMAO ; TEULON-NOUAILLES, Bernard – **Michel Butor : qui êtes-vous?** Lyon : La Manufacture, 1988.



- STEIN, Robert A.M. – Norteamérica y la casa unifamiliar. In **Arquitectura**. Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Nº 269 (Nov.-Dic. 1987), pp. 90-99.
- TAINHA, Manuel – A propósito da exposição "Os anos 40 na arte portuguesa". In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 23-27.
- TEUNISSEN, Bert – **Domestic landscapes**. Braga : Câmara Municipal de Braga. Museu da Imagem, 2004.
- TOSTÕES, Ana – Portugal : arquitectura do século XX. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 200-205.
- TOUSSAINT, Michel – I Trienal de Arquitectura de Sintra 1990. In **Jornal Arquitectos**. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses. Nº 218-219 (2005), pp. 119-122.
- TUAN, Yi-Fu – **Topophilia : a study of environmental perception, attitudes, and values**. New York : Columbia University Press, 1990.
- VEASEY, R. G. – Les "chambres-pyramides de Marcel". In **Études proustiennes**. Paris : Gallimard, 1982. pp. 87-107.
- VERCAEMER, Philippe – De quelques objets de désir, de Flaubert à Proust. In VIDLER, Anthony – **L'espace des lumières : architecture et philosophie de Ledoux à Fourier**. Paris : Picard, 1995.
- VIGOUROUX, François – **L'âme des maisons**. Paris : PUF, 1999.
- VIOLLET-LE-DUC – **Histoire de l'habitation humaine**. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1986.
- VIRILIO, Paul – **A inércia polar**. Lisboa : Dom Quixote, 1993.
- VOVELLE, Michel – **L'heure du grand passage : chronique de la mort**. Paris : Gallimard, 1993
- XENOPHON – **Économique**. Paris : Les Belles Lettres, 1993.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer – La création selon Michel Butor. In CALLE-GRUBER, Mireille, dir. – **La création selon Michel Butor : réseaux – frontières – écart**. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991. pp. 209-214.
- WEATHERHEAD, A. K. – **Upstairs : writers and residences**. Cranbury : Associated University Press, 2000.
- WOOLF, Virginia – **A room of one's own**. London : Grafton Book, imp. 1987.

### **III. Obras de referência geral**

**DICCIONARIO de arquitectos : de la antegüedad a nuestros dias.** Barcelona : Gustavo Gili, 1981.

**DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa.** Lisboa : Círculo de Leitores, 2002.

**DICTIONNAIRE alphabétique & analogique de la langue Française.** Paris : Le Robert, 1981.

## Índice Onomástico

### A

Abreu	
Maria Fernanda de .....	55, 73
Akerman	
Chantal .....	112
Alarcão	
Jorge .....	121, 162
Allen	
Irwin .....	143
Almeida	
Pedro Vieira de .....	88
Amaya	
Fabio Rodríguez .....	7
Andresen	
Sophia de Mello Breyner .....	17, 35, 84, 91, 92, 97, 291, 323, 395, 396
Anglade	
Jean .....	64, 135, 136, 142, 153, 377
Ariès	
Philippe .....	232, 271, 304, 378
Aristófanes .....	177
Ashe	
Geoffrey .....	83
Audiard	
Jacques .....	39, 392
Augé	
Marc .....	61, 78, 79, 92, 96, 111
August	
Bille .....	112
Austen	
Jane .....	101
Azara	
Pedro .....	131

### B

Bachelard	
Gaston .....	6, 111, 120, 133, 139, 153, 155, 187, 196, 199, 202, 300, 312, 322, 388
Bakhtine	
Mikhaïl .....	8, 93, 171, 177, 244
Balzac	
Honoré de .. 10, 19, 31, 63, 73, 74, 78, 84, 150, 151, 152, 156, 198, 199, 224, 244, 247, 263, 271, 290, 317, 334, 358, 359, 360, 361, 374, 379, 380, 382	
Bandeira	
Pedro .....	125, 129
Barata	
José Pedro Martins .....	85
Barriet	
David .....	153
Barthes	
Roland .....	70, 73, 74, 83, 111
Baudelaire	
Charles .....	56, 73, 217, 224, 275, 373
Baudrillard	
Jean .....	30, 31, 157, 158, 164, 177, 302, 329
Becker	
Colette .....	107, 169, 171, 176, 180, 248, 261, 278
Beckett	
Samuel .....	118
Bellenger	

Georges.....	381
Benjamin	
Walter.....	30, 219
Bensaad	
Noura.....	153
Bentham	
Jeremy.....	134
Bergman	
Ingmar.....	112
Bergson	
Henri.....	135
Bernard	
Claude.....	247
Bernhard	
Thomas.....	117
Berthu-Courtivron	
Marie-Françoise.....	2
Bessa-Luís	
Agustina.....	18, 32, 33, 41, 72, 86, 88, 94, 97, 98, 99, 100, 104, 106, 130, 275
Bizet	
Georges.....	243
Body-Gentrot	
Sophie.....	155
Boissière	
Olivier.....	116
Borges	
Jorge Luis.....	10, 71, 83, 84, 118, 148, 173, 371
Bosch	
Hieronymus.....	370, 371
Boullée	
Étienne-Louis.....	117
Brandão	
Pedro.....	85, 90
Brontë	
Emily.....	15, 46, 48, 101
Buisine	
Alain.....	49
Bulver-Lytton	
Edward George.....	376
Butor	
Michel.....	2, 4, 6, 9, 10, 48, 49, 51, 56, 64, 70, 71, 81, 82, 83, 85, 155, 159, 173, 174, 193, 248, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 366, 367, 368, 369, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 388, 389, 390
<b>C</b>	
Calle-Gruber	
Mireille.....	310
Cannone	
Belinda.....	11
Cannonne	
Belinda.....	4
Canonne	
Belinda.....	303, 308
Carroll	
Lewis.....	43, 343
Carrouges	
Michel.....	367

Carvalho	
Maria Amélia Vaz de .....	88
Casares	
Adolfo Bioy .....	148
Casari	
Rosanna .....	7
Castells	
Manuel .....	155
Castelo Branco	
Camilo 1, 13, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 32, 33, 41, 54, 55, 56, 61, 62, 71, 73, 77, 92, 93, 94, 100, 101, 102, 151, 198	
Castro	
Paulo .....	144
Celant	
Germano .....	117, 118
Cercas	
Javier .....	50, 395
César	
Jules .....	118, 119, 123, 124
Cézanne	
Paul .....	194
<b>Ch</b>	
Chabrol	
Claude .....	72
Chandler	
Marilyn .....	2, 38, 45
Châteaureynaud	
Georges-Olivier .....	12, 18, 38, 40, 73, 166
Châteaureynaud	
Georges-Olivier .....	51
Chevalier	
Jean .....	294, 296, 298, 336
Chevillard	
Éric .....	153
Christian	
Louis-Victor .....	1, 99
Christie	
Agatha .....	11
Churchill	
Winston .....	296
<b>C</b>	
Cícero .....	105, 123
Cláudio	
Mário .....	395, 397
Clavel	
André .....	289, 309
Correia	
Hélia .....	25, 26, 36, 38, 77, 87, 88, 100
Corsini	
Barba .....	145
Cortázar	
Julio .....	17, 49, 65, 66
Cossery	
Albert .....	63, 64, 153
Cristo	
Jesus .....	326, 349
Cunningham	
Michael .....	395

**D**

da Vinci	
Leonardo .....	334
Daeninckx	
Didier .....	39, 40, 106, 135, 392
Dällenbach	
Lucien .....	317
Dante .....	370, 371
Daoud	
Hassan .....	99, 136, 152
Dautry	
Raoul .....	388
Debyser	
Francis .....	195
Defoe	
Daniel .....	287, 289
Delumeau	
Jean .....	351
Denis	
Stéphane .....	75, 120, 127, 167, 367, 388, 389
Dias	
Jorge .....	90, 92, 376
Dickens	
Charles .....	22, 49, 186, 187, 232, 248, 253
Dodille	
Norbert .....	49
Doisneau	
Robert .....	145, 146
Domingues	
Álvaro .....	109
Duby	
Georges .....	378
Duchamp	
Marcel .....	115, 150, 295, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352, 355, 385, 390
Duchet	
Claude .....	395
Duhamel	
Joseph .....	47
Dunois	
Petronella .....	132
Durand	
Gilbert .....	1, 10, 11, 139, 288, 397

**E**

Eco	
Umberto .....	2, 5, 28, 62, 63, 173, 174
Ek	
Mats .....	150
Eliade	
Mircea .....	139, 182, 184, 187
Emin	
Tracey .....	115, 150
Erman	
Michel .....	73
Esteves	
José .....	90
Eugenides	
Jeffrey .....	11, 35, 103, 104

**F**

Febvre	
Lucien .....	378
Feray	
Jean .....	93
Fernandes	
José Manuel .....	87, 90
Maria da Penha Campos .....	397
Ferreira	
Sofia Marrecas .....	153
Figueira	
Jorge .....	103
Filostrato .....	81
Fitch	
Brian T. ....	291
Flandrin	
Jean-Louis .....	61, 96
Flaubert	
Gustave .....	16, 31, 33, 34, 56, 62, 111, 140, 173, 199, 201, 362, 382
Fontanier	
Pierre .....	2, 48, 243
Forster	
Edward Morgan .....	10, 57, 60, 74, 120, 127, 129, 142, 154, 166
Foucault	
Michel .....	134, 245, 265, 341, 395
Fourier	
Charles .....	83, 249, 321, 388, 389
Fraisse	
Luc .....	53
Frank	
Anne .....	386
Ellen Eve .....	2
Fuertes	
Pere .....	113

**G**

Galfetti	
Aurelio .....	86
Garnier	
Tony .....	117
Gascoigne	
David .....	7
Gautier	
Téophile .....	224
Gellefer	
Andreas .....	147
Gersão	
Teolinda .....	96, 275
Gheerbrant	
Alain .....	294, 296, 298, 336
Gignoux	
Anne-Claire .....	6, 83, 172, 174, 182, 204, 248, 289, 300, 311, 331, 356
Gil	
José .....	22, 86, 95, 133, 394
Gilgamesh .....	61, 152, 374
Giotto .....	112
Glaudes	
Pierre .....	333
Godin	
Jean-Baptiste-André .....	120, 388

Goethe	
Johann Wolfgang von .....	45, 224, 274
Gomes	
Paulo Varela.....	82, 86, 100, 118
Goncourt	
Edmond et Jules de .....	53, 71
Grau	
Cristina.....	71, 82, 83, 84, 173
Greuze	
Jean-Baptiste .....	194
Gruber	
Alain .....	56, 291, 298, 317
Guillermin	
John.....	143
<b>H</b>	
Hall	
Edward T. ....	38, 57, 206, 222, 282, 314
Hamon	
Philippe.....	2, 3, 4, 5, 6, 8, 15, 22, 33, 42, 58, 59, 74, 109, 131, 160, 204, 230, 244, 378
Handke	
Peter.....	394
Hartje	
Hans.....	150, 367, 375, 387, 388
Hausmann	
Georges-Eugène.....	131, 137, 183, 392
Hawthorne	
Nathaniel.....	41, 46, 47, 48, 60, 100, 102
Heidegger	
Martin .....	2, 79, 111, 135
Herriot	
Édouard.....	248
Hipólito	
Fernando .....	118
Hölderlin	
Friedrich.....	2
Homero .....	80, 81
Houaiss .....	1, 3, 116, 117, 167, 249, 275, 300, 301, 306, 320
Howarth	
Glennys.....	274
Hugo	
Vitor.....	40, 41, 51, 134, 141, 163, 244, 374, 397
<b>J</b>	
James	
Henry .....	107
Jaquillard	
Pierre.....	52, 53
Jean	
Georges.....	249
Jencks	
Charles .....	122
Jodidio	
Philip.....	118
Jourdan	
Frantz.....	51
Jouve	
Vincent.....	134, 172, 174, 222, 236, 241, 261, 331
Juvenal .....	123, 124, 156



**K**

Kafka	
Franz .....	67, 83, 118, 362
Karolyi	
Julien .....	16, 351
Kassovitz	
Mathieu .....	392
Keating	
Maria Eduarda Bicudo .....	285, 356, 369
Kelly	
Grace .....	148
Kim ki-duk .....	115
Klee	
Paul .....	152, 351
Knapp	
Bettina .....	2, 83
Kolpaktchy	
Grégoire .....	294, 297, 336
Koolhaas	
Rem .....	125
Krauß	
Anna-Carola .....	359, 360, 381

**L**

Lacy	
Norris .....	83
Lamartine	
Alphonse de .....	22, 73, 189, 198, 309, 322
Lanot	
Frank .....	7
Laroui	
Fouad .....	127, 250
Laurel	
Maria Hermínia Amado .....	7, 19, 32
Lavielle	
Véronique .....	169, 171, 176, 180
Le Corbusier .....	117, 118, 120, 121, 122, 182, 367, 371, 388, 389
Leaman	
Oliver .....	274
Leite	
Carolina .....	85, 86
Lelong	
Yves .....	189
Lemmon	
Jack .....	126, 243
Lesage	
Alain-René .....	77, 80, 81, 130, 134, 151, 152, 313, 377
Levillain	
Henriette .....	7, 11, 303, 308, 351
Libera	
Adalberto .....	116
Lino	
Raul .....	87, 88, 89, 90, 120
Lodge	
David .....	395
London	
Jack .....	103, 142, 396
Loos	
Adolf .....	107, 118
Lorenzetti	

Ambrogio.....	112
Loti	
Pierre.....	53
Louis	
Aristide.....	224
Lovecraft	
Howard Philip.....	77
Lumbroso	
Olivier.....	51, 174, 355
Lussaut	
Michel.....	155
<b>M</b>	
Macedo	
Ana Gabriela Macedo.....	322
Machado	
Álvaro Manuel.....	49, 187, 243
Machado de Assis	
Joaquim Maria.....	75
Mackenzie	
W. M.....	121, 377
MacLaine	
Shirley.....	222, 243
MacMurray	
Fred.....	243
Magné	
Bernard.....	4, 150, 353, 354, 355, 367, 375, 387, 388
Maillard	
Lucien.....	1, 99
Maistre	
Xavier de.....	11, 67, 68, 83
Malaparte	
Curzio.....	116
Mâle	
Émile.....	76
Malrieu	
Joël.....	46, 47
Manguel	
Alberto.....	33, 38
Manini	
Luigi.....	86
Marcial.....	124, 156
Margato	
Cristina.....	144
Marinetti	
Filippo Tommaso.....	322
Martin	
René.....	47, 237, 285, 292, 298, 302, 331, 355, 371, 372, 396
Matos	
Madalena Cunha.....	87
Maupassant	
Guy de.....	59, 65, 67, 76
McGarry	
Pascale.....	11
McQueen	
Steve.....	143
Melo	
João de.....	35, 36, 133
Menzel	
Peter.....	113

Merimée	
Prosper .....	163
Mestre	
Victor .....	90
Meyerbeer	
Giacomo .....	281
Michaux	
Henri .....	332
Miguéis	
José Rodrigues .....	9, 16, 18, 26, 54, 57, 86, 87, 89, 107, 120, 123, 124, 125, 126, 129, 142, 143, 151, 154, 155, 165, 166, 167, 254, 288, 290, 357
Mikhalkov	
Nikita .....	112
Mills	
Magnus .....	39, 392
Mink	
Janis .....	345, 346, 347, 348
Mitterand	
Henri .....	12, 15, 51, 150, 151, 172, 173, 218, 254, 331
Moles	
Abraham .....	22, 30, 163, 183, 193, 194
Mondrian	
Piet .....	302, 332
Montaigne	
Michel de .....	67, 295, 298
Monteiro	
António Augusto Carvalho .....	86
Monteys	
Xavier .....	113
More	
Thomas .....	249
Moreira	
Miguel .....	144
Morris	
William .....	56, 84, 88, 89, 163, 254
Mostaedi	
Arian .....	119, 120
Mourão-Ferreira	
David .....	44
Muñoz	
Maria Teresa .....	116
Musil	
Robert .....	29, 30, 104, 105, 153
<i>N</i>	
Nabokov	
Vladimir .....	35, 50, 107, 108, 109, 164, 395
Navarri	
Roger .....	27, 31, 111, 293
Neefs	
Jacques .....	150, 367, 375, 387, 388
Nemésio	
Vitorino .....	74, 97, 105, 106
Nerval	
Gérard de .....	274
Newman	
Paul .....	143
Nivat	
Georges .....	50
Nooteboom	

Cees .....	353
Norberg-Schulz	
Christian .....	10
Nouvel	
Jean .....	388
Novalis	
Friedrich .....	215
<b>O</b>	
Oliveira	
Carlos de .....	69, 76, 95, 96, 98, 106
Oortman	
Petronella .....	132
Openheimer	
J. Robert .....	325
Ortel	
Philippe .....	134
Osswald	
Cristina .....	184
<b>P</b>	
Pageaux	
Daniel-Henri .....	49, 243
Pagès	
Alain .....	134
Pagnol	
Marcel .....	96
Panofsky	
Erwin .....	81
Paquot	
Thierry .....	155, 392
Parra Bañón	
José Joaquín .....	2, 41
Pascal	
Blaise .....	67
Peixoto	
José Luís .....	32, 35, 49, 68
Pennac	
Daniel .....	49
Perec	
Georges . 2, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 28, 33, 37, 51, 64, 67, 71, 81, 84, 102, 117, 128, 132, 141, 142, 150, 152, 156, 159, 160, 161, 174, 288, 321, 338, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 396	
Perrault	
Charles .....	5
Pessoa	
Fernando .....	204, 322
Petrone .....	61, 81, 177
Pettina	
Gianni .....	116
Peysson-Zeiss	
Agnès .....	2
Pimentão	
Sofia .....	144
Piranesi .....	71, 83, 118
Pisa	
Alberto .....	121, 377
Plauto .....	377
Poe	

Edgar Allan.....	20, 46, 56, 58, 59, 63, 64, 77, 84, 85, 102, 141, 156, 157, 159, 166, 203, 217, 373, 396
Poincaré	
Henri .....	345
Polanski	
Roman.....	135
Pollock	
Jackson.....	359
Portas	
Nuno .....	121, 122, 372, 388
Proust	
Marcel... 19, 20, 31, 51, 52, 53, 71, 73, 75, 76, 83, 84, 92, 93, 106, 107, 111, 125, 127, 131, 148, 173, 180, 191, 374, 396	

## **Q**

Queirós	
José Maria Eça de ..... 11, 13, 14, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 41, 42, 45, 59, 63, 67, 69, 70, 74, 96, 125, 129, 166, 215	
Quiguer	
Claude.....	322

## **R**

Rabelais	
François.....	171, 177, 244, 258
Ramoneda	
Josep .....	111, 131
Rapoport	
Amos.....	1, 35, 116, 119, 120
Ray	
Jean .....	39, 43, 47, 77
Recht	
Roland.....	81
Renouvier	
Charles .....	321, 324
Reynaert	
Laurence .....	
Ribeiro	
Ana.....	9, 26, 125, 126, 153
Aquilino .....	95, 100, 189
Ricardou	
Jean .....	42, 120
Richer	
Laurence .....	7
Ritter	
Thelma .....	148
Rivaz	
Alice.....	19, 32, 123, 227, 365, 368, 393
Robida	
Albert .....	247
Roche	
Daniel.....	30, 31, 35, 165, 306
Rodrigues	
Jacinto.....	122
Rohe	
Mies Van der.....	92
Rohmer	
Eric.....	112
Sax .....	77
Rostand	
Edmond.....	52
Rothko	

Mark.....	11, 359, 360
Roussel	
Raymond.....	345
Rubiera	
María Jesús .....	2
Ruskin	
John.....	56, 57, 76, 88, 89, 131, 163, 254, 393
<b>S</b>	
Sachaer	
Roland.....	249
Sade	
Donatien Alphonse François.....	83, 134
Saïdah	
Jean-Pierre .....	293
Salazar	
António de Oliveira .....	88
Salinger	
J. D.....	34, 35, 59, 60, 396
Sampaio	
Ernesto .....	325
Ruth .....	88
Sand	
Georges.....	198, 199, 201
Sanger	
Bulent.....	114
Santos	
Laura.....	118, 187, 198, 205
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos .....	187
Saramago	
José .....	1, 15, 42, 63, 65, 74, 103, 120, 134, 155
Sarti	
Raffaella.....	28, 42, 61, 96
Sartre	
Jean-Paul.....	348
Savinio	
Alberto .....	77
Scheffer	
Ary.....	224
Schlink	
Bernhard .....	154, 166
Sebald	
Winfried Georg.....	117
Sepúlveda	
Luis .....	26, 43, 44, 126
Silva	
João Manuel Figueiredo.....	118
Silveira	
Jorge Fernandes da.....	7, 55, 73, 98, 99
Siza Vieira	
Álvaro .....	118, 122
Skimao.....	295, 324, 343, 344, 346, 348, 367
Soares	
Tatiana Alves .....	98, 99
Soutinho	
Alcino .....	87
Stern	
Robert .....	119
Stewart	
James .....	148

Stoskopf	
Sébastien.....	310, 319, 320, 323, 324, 326
Sue	
Eugene.....	21, 62
Suleiman	
Enia.....	114
<b>T</b>	
Tainha	
Manuel.....	88
Tamen	
Pedro.....	61, 152, 374
Tati	
Jacques.....	148, 149, 240
Teulon-Nouailles	
Bernard.....	295, 324, 343, 344, 346, 348, 367
Teunissen	
Bert.....	113
Texier	
Edmond-Auguste.....	131, 145, 147, 153, 173
Tillman	
Lynne.....	10
Tiné	
Caroline.....	153, 167
Tolstoi	
Léon.....	35, 271
Tortonese	
Paolo.....	174
Tostões	
Ana.....	88
Tournier	
Michel.....	287
Toussaint	
Jean-Philippe.....	11, 102
Michel.....	88
Trier	
Lars von.....	112, 240
Tuan	
Yi-Fu.....	111
<b>V</b>	
Vaugh	
Evelyn.....	397
Vercaemer	
Philippe.....	111
Vercors.....	135
Verissimo	
Luis Fernando.....	157, 158, 159
Verissimo	
Luis Fernando.....	35
Vermeer	
Johannes.....	113, 374
Verne	
Jules.....	289, 370
Veyne	
Paul.....	121
Vian	
Boris.....	36, 42, 43, 46
Vidler	
Anthony.....	83, 134, 166, 287

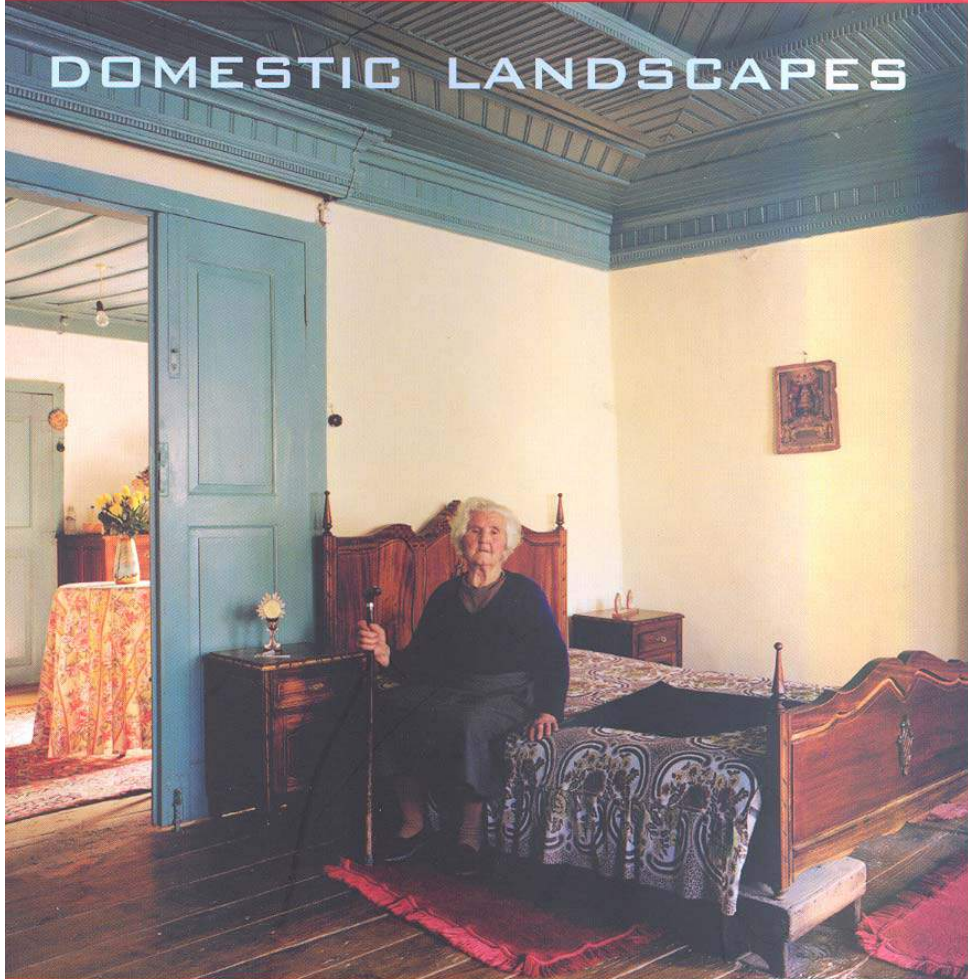
Vigouroux	
François.....	1, 7, 46, 77, 78, 107, 120, 288, 289
Villanova	
Roselyne de.....	85, 86
Viollet-le-Duc	
Eugène .....	77, 88, 163
Virilio	
Paul .....	11
Vitruvio .....	81, 122, 126, 139
Vovelle	
Michel.....	274
<b>W</b>	
Warhol	
Andy .....	385
Waugh	
Evelyn.....	45, 93, 94, 96, 142, 385, 396
Weatherhead	
Andrew Kingsley .....	2, 72, 95, 396
Weingartner	
Hans.....	114
Weiss	
Jan.....	370
Wharton	
Edith.....	13, 20, 29, 33, 56, 63, 106
Whiteread	
Rachel .....	145, 146
Whitman	
Walt .....	322
Wilde	
Oscar.....	58, 84, 163
Wilder	
Billy .....	112, 126, 222, 243
Wines	
James .....	145
Wittgenstein	
Ludwig.....	116, 117
Wolfe	
Tom.....	103
Woolf	
Virginia.....	11, 13, 72, 92, 98, 99, 396
Wunenburger	
Jean-Jacques .....	131
<b>X</b>	
Xénophon .....	61, 96, 98, 102, 341
<b>Y</b>	
Yamasaki	
Minoru .....	122
Yourcenar	
Marguerite.....	39, 120, 288
<b>Z</b>	
Ziegler	
Christiane.....	333
Zola	
Émile.....	2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 29, 31, 49, 51, 58, 59, 66, 73, 83, 84, 107, 116, 127, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,



183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 293, 305, 308, 313, 319, 339, 352, 355, 356, 357, 365, 366, 368, 373, 374, 378, 379, 380, 382, 388, 390

BERT TEUNISSEN

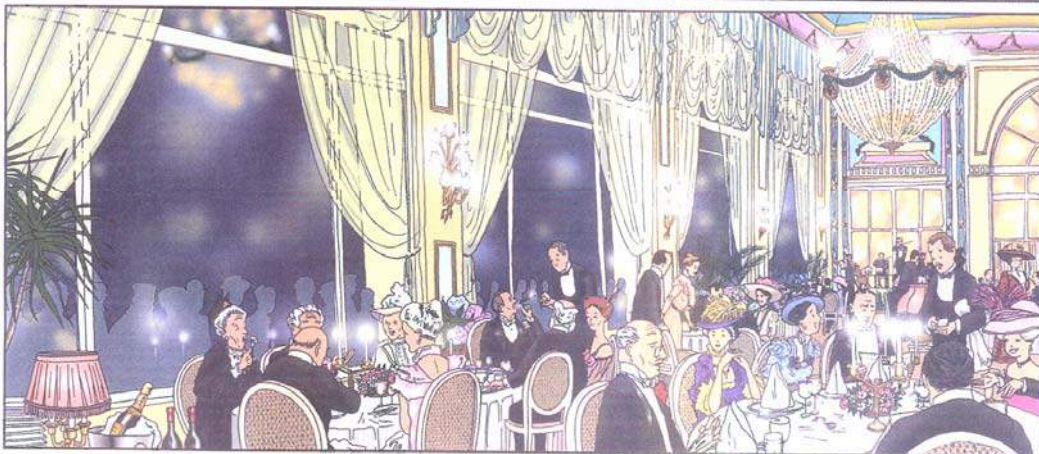
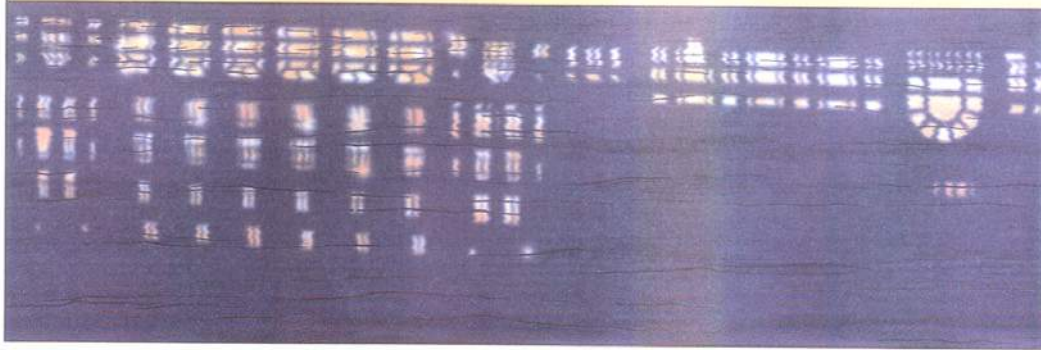
DOMESTIC LANDSCAPES



coleção do museu  
.....  
museu  
magem câmara municipal de braga

Ilustração da página 113 (Teunissen, 2004).

*L*E soir, les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger,



... pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens,  
aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges.

Ilustração da página 75. (*À la Recherche du Temps Perdu*, adaptation Stanilas Brézet et Stéphane Heuet, dessins et couleurs Stéphane Heuet, Combray: Delcourt, 2000).

\*THIS IS THE  
**CHIVAS**  
LIFE

Todos os dias deviam ser 6ª feira.  
VIVA A VIDA

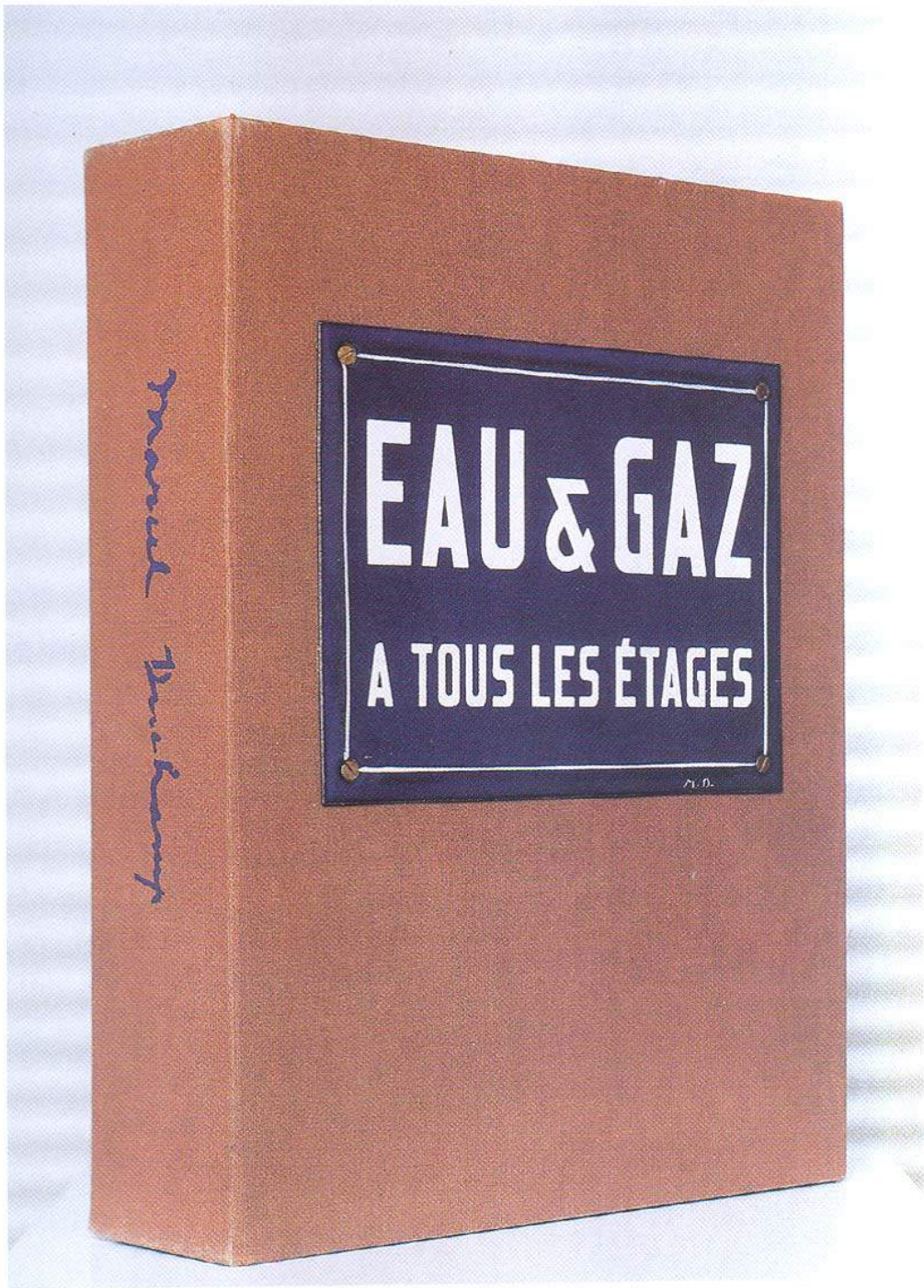
\*Esta é a Vida Chivas

SEJA RESPONSÁVEL. BEBA COM MODERAÇÃO.

CHIVAS REGAL  
-12-  
PREMIUM SCOTCH  
WHISKY

The advertisement features a grid of lifestyle scenes. The top row shows large letters spelling 'CHIVAS' with people's faces inside them, and 'LIFE' below. The middle row shows a party scene with people dancing. The bottom row shows silhouettes of people in various settings: a woman playing a violin, a man reading in a chair, and a man working at a desk. In the bottom right corner, there is a bottle of Chivas Regal 12-year-old Premium Scotch Whisky and two glasses of whisky on the rocks.

Ilustração da página 149 (*Expresso*, Única, 11 de Dezembro de 2004).



“Eau et gaz à tous les étages” (1959), Marcel Duchamp (Mink, 2004, p. 90).



“La mariée mise à nu par ses célibataires, même” (1915-1923) – também designada “Le Grand Verre”. Ilustração da página 344 e seguintes (Mink, 2004, p. 73).



La mariée mise à nu par ses célibataires, même” (1915-1923) / “Le Grand Verre”.  
Ilustração da página 344 e seguintes (Mink, 2004, p. 74).



Ilustração da página 131 (*Expresso*, Cartaz, 22 de Novembro de 2003).





Ilustração das páginas 146 e 147. “Les locataires”, fotografia de Robert Doisneau (Monteys; Fuertes, 2003, p. 149).



Ilustração da página 145.

“Highrise of Homes Project”, James Wines (McQuaid, 2002, p. 221).



Ilustração da página 113 (*Courrier International*, Numéro hors série: maison. 2004, p. 11 e p. 8, respectivamente).



«Os jogadores de cartas», 1947-48. Maria Helena Vieira da Silva (Rosenthal, Gisela, Köln: Taschen, 2004, p. 40).

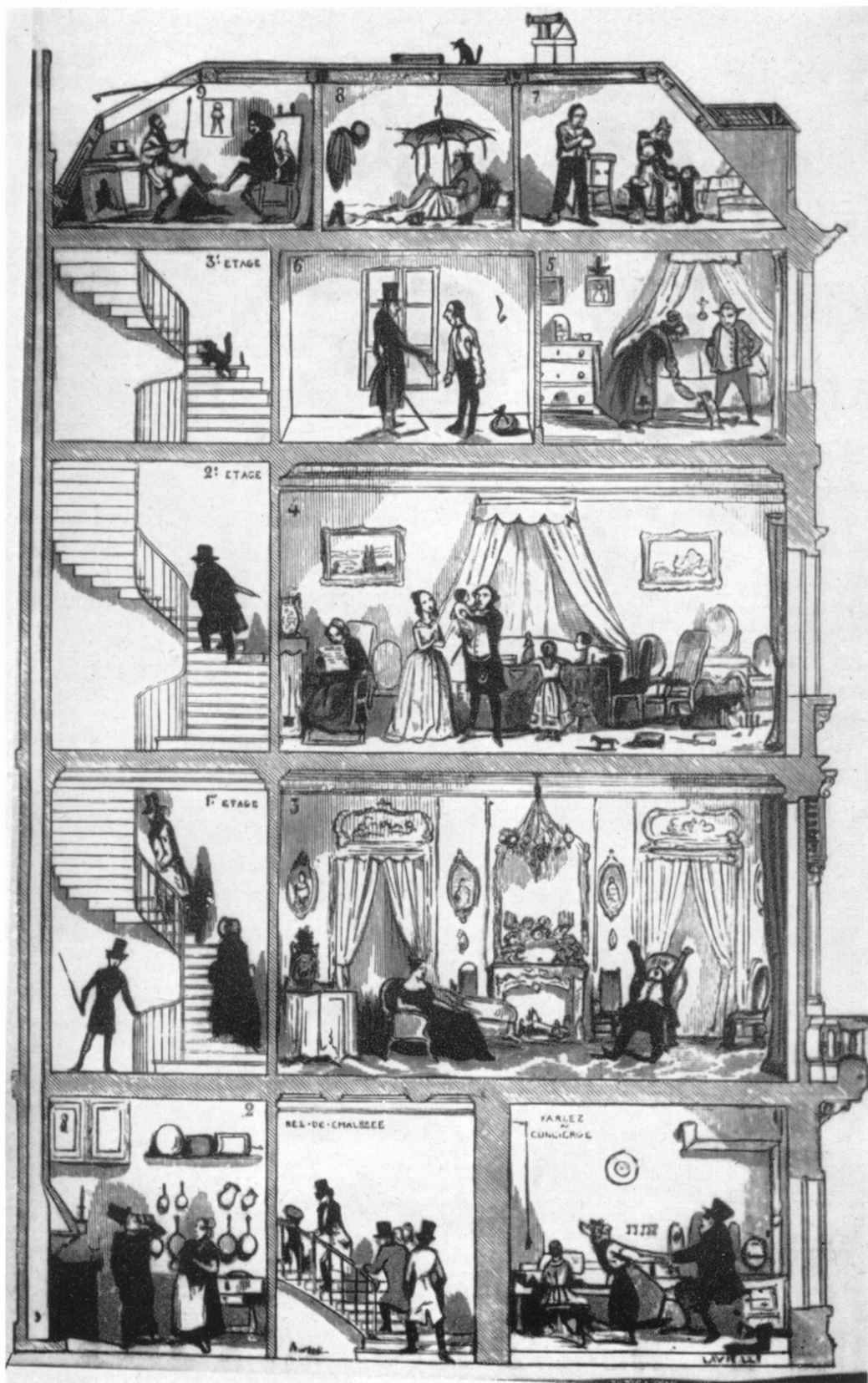


Ilustração da página 113 (Réau: 1954, p. 77).



Imagem maior: ilustração da página 381.

Imagem menor: ilustração da página 247.

(<http://expositions.bnf.fr./zola/zola/pedago/affiches/immeuble.htm>).

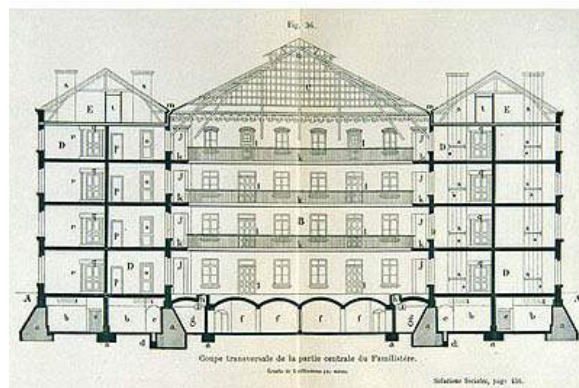
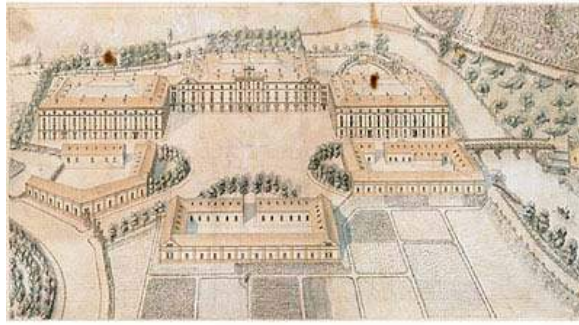
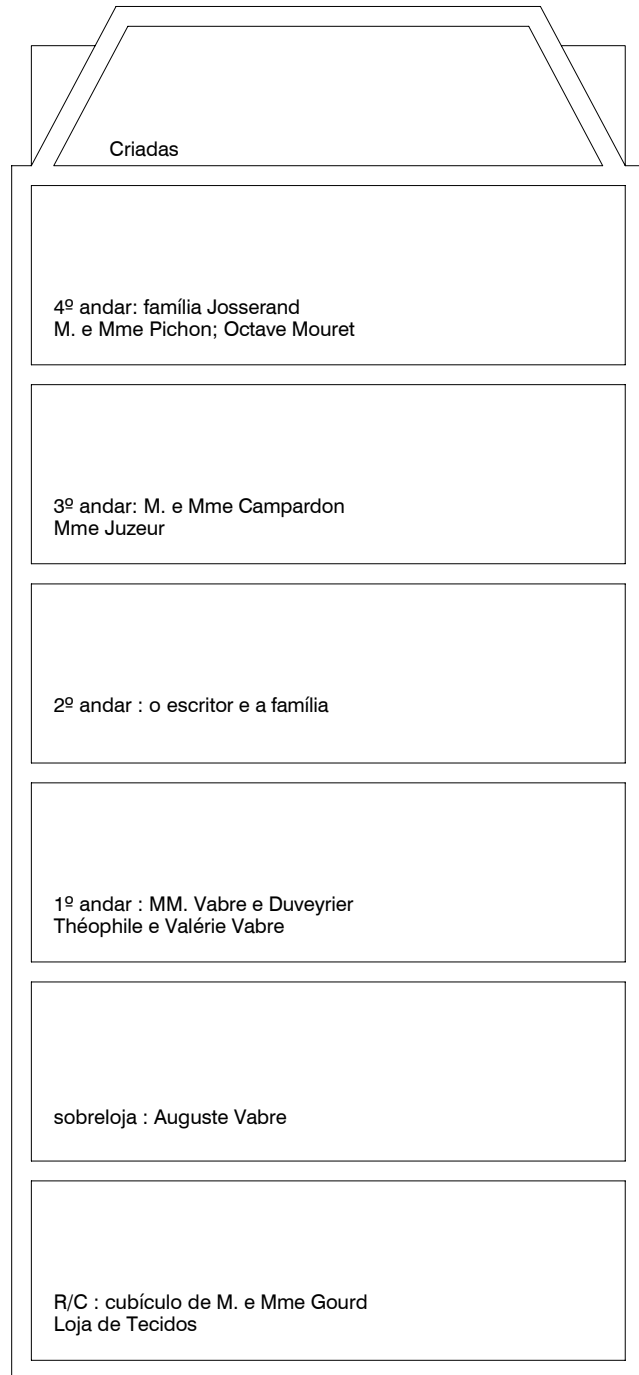
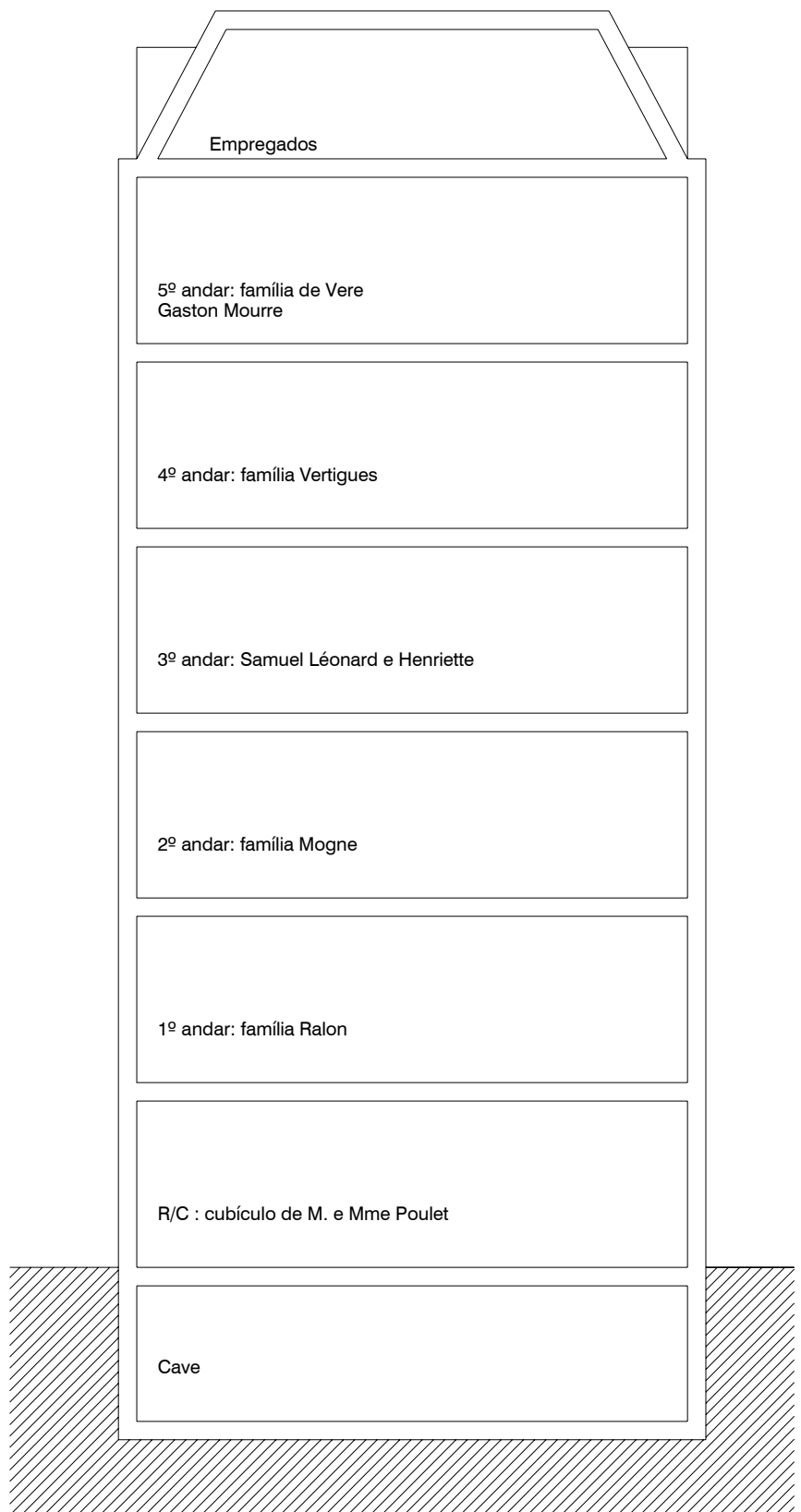


Ilustração da página 388.  
(<http://www.familistere.com/site/index>)

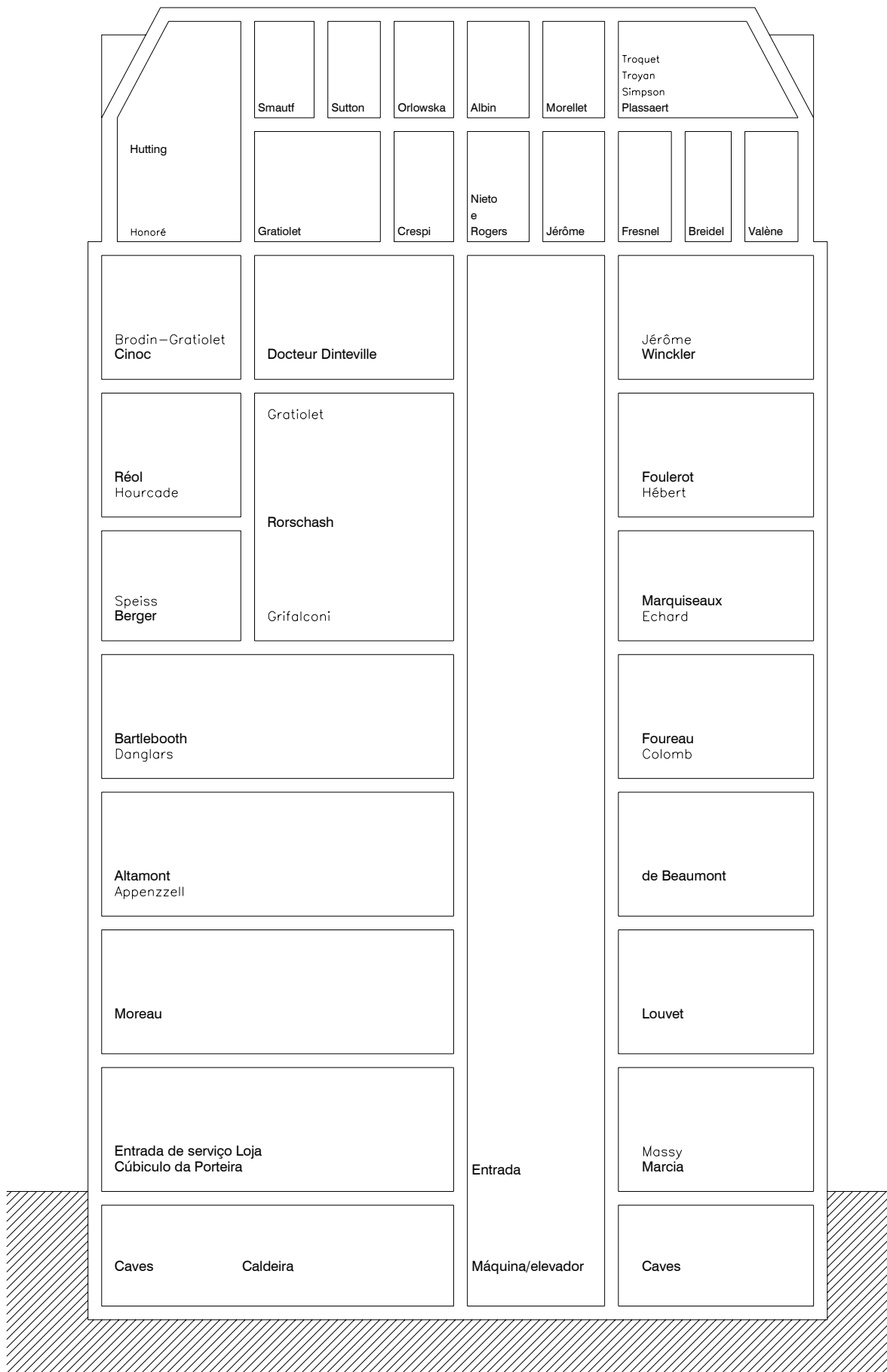


"Rue" de Choiseul





"Passage" de Milan



"Rue" Simon - Crubellier