

**O** espaço é um dos múltiplos recursos à disposição do romancista para compor o seu universo ficcional. Sua importância, poucas vezes encarecida pela crítica sistemática, não pode ser subestimada, sob pena de se perderem detalhes fugidios que dotam de maior consistência orgânica a narrativa. É exatamente no sentido de oferecer pistas que orientem a leitura da espacialidade na ficção que este livro foi pensado. Primeiro, separando o que não interessa daquilo que interessa diretamente à análise literária; depois, apontando algumas estratégias teóricas que auxiliam na elucidação e compreensão do problema; e, por fim, a prática analítica que pretende apenas o encaminhamento da reflexão, nunca o modelo.

Antonio Dimas é crítico literário e professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo. Além de **Tempos eufóricos**, publicou antologias de Gregório de Matos, Aluísio de Azevedo, Márcio de Souza e Aníbal Machado.

*Áreas de interesse do volume*

- Arquitetura • Artes • Comunicações • Estética
- Literatura • Sociologia

*Outras áreas da série*

- Administração • Antropologia • Ciências
- Civilização • Direito • Educação • Filosofia
- Geografia • História • Lingüística • Póitica
- Psicologia

SÉRIE  
PRINCÍPIOS

Antonio  
Dimas  
ESPAÇO E  
ROMANCE

ESPAÇO E ROMANCE  
ANTÔNIO DIMAS

25  
A

3.<sup>a</sup> Edição

ea  
editora ática

ISBN 85-08-01279-9



9 788508 012794

*série*  
**PRINCÍPIOS**  
ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

- 79 Artigo e crase  
Mária Aparecida Saccega
- 80 História do negro brasileiro  
Clóvis Moura
- 81 O Terceiro Mundo e a nova  
ordem internacional  
Antonio Carlos Wolkmer
- 82 Articulação do texto  
Elisa Guimarães
- 83 O império de Carlos Magno  
José Roberto Mello
- 84 Novas tecnologias em  
educação  
Lili Kawamura
- 85 Comunicação do corpo  
Monica Rector e Aluizio R.  
Trinta
- 186 Terceiro Mundo —  
Conceito e história  
Tullo Vigevani
- 187 Introdução à sociologia do  
trabalho  
Augusto Caccia Bava Jr.
- 188 Morfemas do português  
Valter Kehdi
- 189 Educação, tecnocracia e  
democratização  
Maria de Lourdes Manzini  
Covre
- 190 Evolução humana  
Celso Piedemonte de Lima
- 191 Neologismo —  
Criação lexical  
Ieda Maria Alves
- 192 Amazônia  
Bertha K. Becker
- 193 Introdução ao maneirismo  
e à prosa barroca  
Segismundo Spina e Morris  
W. Croll
- 194 As duas Argentinhas  
Emanuel Soares da Veiga  
Garcia
- 195 O Período Regencial  
Arnaldo Fazoli Filho
- 196 A Antiguidade Tardia  
Waldir Freitas Oliveira
- 197 Planejamento familiar  
Gilda de Castro Rodrigues
- 198 Introdução à terapia familiar  
Magdalena Ramos
- 199 Linguagem e sexo  
Malcolm Coulthard
- 200 Aristocratas versus  
burgueses? — A Revolução  
Francesa  
T. C. W. Blanning
- 201 O Tratado de Versalhes  
Ruth Henig

**PRINCÍPIOS**

Pedro Manoel Monteiro

# Antonio Dimas

Doutor em Letras  
Professor de Literatura Brasileira na  
Universidade de São Paulo

## ESPAÇO E ROMANCE



3.ª edição

**ea**  
editora ática

Karla Libera e Luiza Rahmann Tradutoras 2.ª C  
Tel (011) ...

5  
5  
6  
8  
2  
3  
5  
9  
9  
2  
7  
0  
3  
3  
5  
3  
2  
3  
7  
7  
5  
7  
7  
3  
2  
5

**Direção**  
Benjamin Abdala Junior  
Samira Youssef Campedelli

**Preparação de texto**  
José Pessoa de Figueiredo

**Arte**

**Coordenação e projeto gráfico (miolo)**  
Antônio do Amaral Rocha

**Arte-final**

René Etienne Ardanuy  
Joseval Souza Fernandes

**Capa**

Ary Normanha

Parâmetro  
Impressão e acabamento

ISBN 85 08 01279 9

1994

Todos os direitos reservados

**Editora Ática S.A.**

Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507-900  
Tel.: PABX 278-9322 — Caixa Postal 8656  
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146  
São Paulo (SP)

## Sumário

1. Quem é quem no pedaço?.....	5
Tocais no texto.....	5
O verismo fotográfico.....	6
A obsessão geográfica.....	8
A pretensão sem fôlego.....	12
O exemplo convincente.....	13
Timidez setorizada.....	15
2. Rumo aos conceitos.....	19
Espaço e ambientação.....	19
A fusão desejável.....	22
Paixões reprimidas. Vozes supressas.....	27
Cabaça vazia e taco de ferro.....	30
3. Sejam docemente teóricos.....	33
Um pouco de Tomachévski.....	33
Uma borboleta reversível.....	35
Beleza cansada.....	38
Mais um pouco de Lukács.....	42
Bachelard, finalmente.....	43
4. Um jantar na pensão.....	47
Gentinha sem modos.....	47
Bolhas de tensão.....	55
5. Uma viagem no sertão.....	57
Um coração entrevado.....	57
Clareza. Desconforto.....	65
6. Vocabulário crítico.....	72
7. Bibliografia comentada.....	75

## Quem é quem no pedaço

### Tocaias no texto

Inúmeras armadilhas se escondem em um texto à tocaia do leitor.

A qualidade delas dependerá, antes de mais nada, de quem as espalhou ao longo do caminho. Alguns preferem disseminá-las em quantidade, de forma abusiva e repetitiva, deixando-as expostas demais, o que poderá provocar a adesão do leitor fácil ou a repulsa do leitor inteligente. Outros, optando pelo camuflamento, tornam-nas quase imperceptíveis, excitam a curiosidade do leitor preparado e aborrecem aqueles cuja curiosidade se satisfaz com o mero desenrolar de uma estória. A estes não importa o *como* se monta um relato, mas sim o processo de encadeamento até o final. Saciada esta curiosidade básica, este leitor atira de lado o livro, escolhe outro bombom na caixa e o próximo volume na estante.

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhe-

Este branco preencho com

IUMNA SIMON  
JORGE SCHWARTZ  
LEYLA PERRONE-MOISÉS  
RAÚL ANTELO  
SILVIANO SANTIAGO,

porque criam,  
no espaço acadêmico,  
uma convivência estimulante,  
honrosa e bem-humorada.

---

çamos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

### O verismo fotográfico

No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance<sup>1</sup>, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática.

Não cabe discutir aqui as razões dessa retração, mas sim apontar as linhas gerais que fluem para esse tipo de preocupação, desde as mais singelas e de mérito simplesmente *ilustrativo* até as mais elaboradas e, portanto, *analítico-interpretativas*.

Como exemplo de obra que se encaixa à vontade na primeira tendência, podem-se citar as *Imagens de Portugal queirosiano* de Campos Matos, cujo objetivo primeiro é o de "fixar fotograficamente as paisagens naturais e urba-

<sup>1</sup> Para se ter uma idéia da massa bibliográfica sobre o assunto, pesquisado dos mais diversos ângulos, basta percorrer o livro de Jacques Souvage: *An Introduction to the Study of the Novel*. Foreword by W. Schrickx. Gent, Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia P.V.B.A., 1965.

nas e os edifícios descritos na novelística de Eça de Queirós, respeitantes a Portugal, sobrepondo a essas vistas os textos que lhes correspondem"<sup>2</sup>.

Com intuito tão claro, Campos Matos dedica 2/3 de seu trabalho à constatação e recuperação fotográfica das passagens ficcionais do escritor português, trazendo para o leitor a imagem visual daquilo que fora verbalizado nas narrativas. Assim sendo, sob uma fotografia estende-se um texto curto retirado de *Os maias*, *A capital*, *O primo Basílio* ou de qualquer outro romance.

Nesse tipo de geografia literária, o que está em pauta não é a visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores, mas, antes, a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida. Em certo sentido, quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura, uma vez que incorre numa espécie de reducionismo realista paralelo ao do escritor. À obsessão do detalhe, tão caro ao Realismo do fim do século 19, junta-se o empenho documental apoiado no virtuosismo técnico da câmara fotográfica, agora empregada de modo também realista. Isto é, uma câmara que fixa o instante de uma rua, um beco, uma praça, uma ponte, uma porta comercial ou um outro incidente urbano qualquer. É a fotografia comprovando um dado ficcional e a ele submissa, como que dando respaldo de veracidade ao texto que, por sua vez, preocupava-se com o *verossímil*.

Evidência desse zelo que persegue o veraz e não o verossímil literário emerge na bem-estruturada e bem-do-

<sup>2</sup> MATOS, Campos. *Imagens do Portugal queirosiano*. Lisboa, Terra Livre, 1976. p. 13. (Coleção Portugal Ontem, Portugal Hoje.) Para não sobrecarregar a exposição com notas de rodapé, mencionaremos a fonte no corpo do texto, sempre que utilizada mais de uma vez.

cumentada nota introdutória ao livro. Nela, o autor insiste em salientar “a precisão com que são descritos e assinalados os ambientes em que se movem” (C. Matos, 13) os personagens de Eça. E, ao lado dessa *precisão*, alinham-se outras variantes semânticas sempre a reforçar o caráter *verdadeiro* do escritor: *Pormenor descritivo, realismo de situação ambiental, observação exata* etc.

Trabalhos dessa natureza pouco ou nada têm a ver com a especificidade dos estudos sobre literatura. Quando muito, funcionam como subsídio longínquo, aos quais se recorre como mero suporte ilustrativo.

Não se trata, no entanto, de desmerecê-los pura e simplesmente, mas de enquadrá-los numa perspectiva correta, a fim de se evitar uma valorização inadequada. Na medida em que seu objeto é a fotografia suscitada por um texto, este já perdeu sua autonomia, restando-lhe, pois, a função apendicular de legendar uma composição visual.

Menos distantes da crítica literária, mas nem por esse motivo mais pertinentes, estão estudos como o de André Ferré sobre a *Géographie de Marcel Proust*<sup>3</sup>.

## A obsessão geográfica

O objetivo único de Ferré é o de verificar o grau de exatidão espacial ou geográfica que o escritor francês conferiu aos seus romances. Comprometido com a averiguação da fidelidade toponímica ou topográfica de *À procura do tempo perdido*, Ferré desdobra-se num caminho que, de antemão, reconhece *modesto* e parcial, pois, a seu ver, a geografia literária não vai além de situar “os lugares,

<sup>3</sup> FERRÉ, André. *Géographie de Marcel Proust*. Avec index des noms de lieux et des termes géographiques. Paris, Sagittaire [1939].

fictícios ou reais, onde se desenvolvem as aventuras dos heróis dos romances e do teatro, ressaltando o senso geográfico inconsciente do autor e o alcance geográfico de seus escritos” (Ferré, 16).

Mesmo admitindo a liberdade de transfiguração cabível (e desejável!) ao escritor, André Ferré como que lastima a inquietude de Proust que não *soube* se comportar dentro dos limites impostos pela realidade exterior e se pergunta se isso deriva de uma tendência premeditada à mentira: “O trabalho de localização se complica não só porque estas referências ao real são, na maioria das vezes, inconciliáveis geograficamente, mas também porque os locais fictícios carregam nomes que nem sempre o são, nomes emprestados de diversas regiões por onde o autor viajou, muitas vezes inalterados. [Proust] brinca de juntar nomes de lugares que flutuam em sua memória, bem como de atribuir a determinado personagem de suas lembranças reais o nome de um outro. Gosto pela mistificação?” (Ferré, 89).

Embora nos previna, logo em seguida, de que sua pesquisa visa apenas detectar as “fontes” geográficas esparsas que pontilham a obra de Proust, Ferré trilha uma viela que nada acrescenta à exegética proustiana, porque também objetiva o veraz e não o verossímil. Aliás, essa desimportância de seu livro reconhece-a ele logo no início quando o apresenta como “simples divertimento para os curiosos e entusiastas de Proust” (Ferré, 17).

Exemplo brasileiro dessa abordagem periférica que não ultrapassa a constatação e o arrolamento de incidentes geográficos é *O mundo de Machado de Assis*, que se presta à apresentação de um “panorama da cidade do Rio de Janeiro — suas paisagens e seus costumes —, na época em que transcorrem os enredos dos romances e contos de

Machado de Assis, geralmente datados dos dois últimos decênios do segundo reinado, e de suas comédias”<sup>4</sup>.

Se Ferré se norteia pela fidelidade absoluta e inalcançável, Miécio Táci se orienta pela reconstrução paisagística a partir do texto machadiano. Nessa linha, os capítulos de seu livro reordenam a narrativa de Machado, atendendo ao princípio da distribuição geográfica do Rio em fins do século 19. Longe de pretender especular sobre a eventual funcionalidade desses espaços, Miécio Táci compartimenta-os em ruas, bairros, locais de comércio ou de entretenimento, escolas, meios de transporte e a isso tudo adiciona ainda certos hábitos sociais como o vestuário, a alimentação, as formas de tratamento pessoal e de lazer etc. Com base nesse pressuposto do autor, não seria depreciativo, portanto, enquadrá-lo numa perspectiva preparatória que vise o aprofundamento de um tema tão discutível como o da ausência ou presença de marcas geográficas ostensivas na obra machadiana.

Um passo adiante da fotografia que imobiliza, da veracidade que se esvai ou do arrolamento que dicionariza o texto literário, estão aquelas análises que procuram penetrá-lo de maneira mais contundente, dele extraíndo um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura.

É bem verdade que alguns romancistas oferecem exemplos modelares para o estudo do espaço. Penso, sobretudo, em Zola (1840-1902) e em Aluísio Azevedo (1857-1913), cujos romances, produtos rigorosos de uma estética em curso, deram precedência à ambientação, a ponto de converter muitos de seus personagens em puros objetos submetidos à tirania do meio.

<sup>4</sup> Táci, Miécio. *O mundo de Machado de Assis*. (O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis.) Estado da Guanabara, Secretaria de Estado da Educação e Cultura [1961]. (Coleção Cidade do Rio de Janeiro.)

Inabalável na convicção de que o ambiente modela e determina a conduta humana, Zola concebeu e executou um vasto painel romanesco, no qual desenhava a “história natural e social de uma família sob o Segundo Império” francês, entre 1852 e 1870, sob o governo de Napoleão III. A trajetória dos Rougon-Macquart, como ficou conhecida a série de seus romances, serviu de inspiração, em Portugal, para Eça de Queirós, e, no Brasil, para Aluísio Azevedo, que idealizaram, respectivamente, as “Cenas da vida portuguesa” e “Brasileiros antigos e modernos”, projetos não levados a termo.

Na fala de um personagem de *L'argent* (1891) — “Não se vive impunemente em determinados lugares”<sup>5</sup> — sumaria-se, talvez, o pensamento estético de Zola, reconhecido hoje como o perscrutador enfático do elemento urbano na ficção moderna, assim como os românticos haviam sido com relação à paisagem natural.

No conforto de sua casa, em pleno vigor criativo, Zola proclamava seu amor conflitivo pela cidade, ao mesmo tempo que zombava daqueles que buscavam motivos literários e artísticos em lugares distantes e tempos remotos: “Afastei-me da lareira e, abrindo a janela, encarei minha grande, minha querida Paris, atribulada nas cinzas do crepúsculo. É ela que me fala da arte nova, com suas ruas buliçosas, seus horizontes pontilhados de anúncios e de cartazes, suas casas terríveis onde se ama e onde se morre. É seu drama imenso que me prende ao drama moderno, à existência de seus burgueses e de seus operários, a todo esse tumulto flutuante cuja dor e cuja alegria eu gostaria de anotar uma a uma. Ela é minha irmã, minha grande irmã, cujas paixões me tocam e que não pode chorar sem que me venham lágrimas aos olhos também.

<sup>5</sup> Zola, citado por Nathan Kranowski: *Paris dans les romans d'Émile Zola*. Préface de Jean-Albert Bedé. Paris, Presses Universitaires de France, 1968. p. 132.

Sinto-a sacudida pelo imenso labor do século, empanurrada de gente e se eu tivesse algum orgulho supremo, eu gostaria de jogar todo o calor e todo o ímpeto de seu trabalho gigante em alguma obra gigantesca. E quando vejo os poetas, os romancistas, os pintores que desdenham esta cidade cheia de vida, para buscarem uma originalidade tímida em países e épocas distantes, sou tomado de desdém” (Zola citado por Kranowski, 151).

Nessa derramada declaração de amor pela sua cidade, Zola enfeixa uma visão do presente, um repúdio ao passado e um projeto para o futuro. Aos 32 anos, o autor francês solidariza-se com o espaço urbano, irmana-se a ele e manifesta o desejo de explorá-lo microscopicamente, em sua face mais externa, bem como em sua intimidade.

O projeto vingou e graças a isso ampliou-se ainda mais o mito de Paris, chegando a “proporções épicas”, segundo Nathan Kranowski, um dos seus comentaristas, no ensaio que dedica ao autor de *Germinal*. Em *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Kranowski propõe-se examinar o papel que a cidade desempenhou no conjunto da obra narrativa do romancista.

### A pretensão sem fôlego

Embora de maior pertinência ao estudo do espaço, o livro de Kranowski ainda se ressentido de certa timidez interpretativa, seja porque se apóia demais na crítica alheia já estabelecida, seja porque se contenta com a metafórica intensa do romancista, sem explorá-la mais a fundo. No apego caudatário à tradição crítica já existente ou às próprias imagens do autor, o ensaísta redundante no já dito e conclui sua análise de forma pobre, para não dizer óbvia: “Mais uma vez Zola demonstra que via Paris como ser dinâmico, capaz de gozar e de sofrer, e cujo traço essencial

é a vida, mas uma vida imensa e agitada” (Kranowski, 152).

O tom genérico e inespecífico do estudo de Kranowski entedia porque reitera, parafraseia e compila. Entre a ambição da proposta inicial, que sugeria “uma visão de conjunto da obra de Zola” (Kranowski, 1), e o resultado final, o alcance é mofino.

### O exemplo convincente

Não é esse o caso, entretanto, de outra análise, bem mais curta e menos ambiciosa e que, por isso mesmo, opera como fator de alargamento e de adensamento de *L'assomoir* (1877), iluminando seus significados ocultos, ampliando-os e acrescentando-os. O ensaio de Antonio Candido<sup>6</sup> não se limita à verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tenta apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra.

Depois de apontar os espaços gerais e amplos (a praça, a igreja, o cartório, a rua e o museu), Antonio Candido vistoria os particulares e restritos (os quartos, as escadas, a lavanderia, o cortiço, os botecos, as oficinas, os pátios), destacando neles alguns atributos que os caracterizam de forma específica (o cheiro, a umidade, os vapores, as roupas, os colchões, o silêncio, a escuridão, a sujeira, a comida, os focos de luz e de calor, as tinas e as máquinas etc.).

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'assomoir*.) *Revista de Letras*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972. v. 14, p. 7-36.



Na medida em que tamanha disparidade de locais e de coisas se articula por intermédio da linguagem, o cerne mesmo da literatura, o ensaísta trabalha-a no nível preferencial das imagens (metáforas, paradoxos, hipérboles, antíteses), da semântica, da etimologia e das homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável. Uma ou outra passagem breve do ensaio exemplifica melhor esse amálgama, que se delineia por uma insistente polaridade metaforizada, a da *fluidéz* e *estagnação* X o movimento e a inércia:

“Gervaise, dourada e solar, era lavadeira no rio da cidade natal, Plassans, mas nós a conhecemos já inserida no uso urbano e quase industrializado da água. Uma espécie de náíade presa nas malhas da civilização urbana, suspensa entre *mundus* e *immundus*. Pobre mediadora, fará um esforço para se agarrar ao primeiro termo, à sua profissão simbólica de limpar, no meio da sujeira física e moral do subúrbio operário. Mas acabará largando a profissão, o trabalho, para cair na perdição dos ambientes que a princípio evitou. [...] poder-se-ia dizer que o seu destino constitui em passar de um líquido a outro, isto é, da água para o álcool, e assim, do trabalho para a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte, pois a água (ligada de maneira profunda à idéia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa) dá morte” (Candido, 15. Grifo do A.).

“A roupa suja desvenda a miséria geral do cortiço e do bairro, bem como as misérias particulares de cada um — decifradas pelo olhar perito das lavadeiras, que mergulham as mãos nos trapos imundos, habituadas ao cheiro forte do corpo alheio e à mensagem das manchas, rasgões, dobras enxovalhadas. Ao mesmo tempo, corresponde à degradação, à baixeza dos costumes e sentimentos, constituindo uma primeira referência ao avacalhamento de

Gervaise e Coupeau e formando a atmosfera que o favorece. Manifesta-se, pois, um laço palpável entre o ambiente e o ser, articulando numa espécie de sistema o calor, a sensualidade, o mau cheiro, a degradação, materializados na roupa suja” (Candido, 20).

“A descrição da oficina, transfigurada pela alternância de claro e escuro, a mobilidade fantasmal das sombras, o estrondo das bigornas, as chispas, mostram que o fogo, no caso dos Lorilleux, era negativo associado ao ouro, porque este vem à primeira plana e suscita as conotações habituais de maldição. Mas relacionado ao ferro, ganha a sua dimensão positiva, transpondo o gesto do operário acima das circunstâncias e desvendando a valorização do labor construtivo, que inspira a ‘orquestra da serra e do malho’ no hino de Antonio Feliciano de Castilho, ou a ‘orquestra audaz do malho’, no poema visionário de Castro Alves. Por intermédio do espaço e seu equipamento de coisas, o ser transparece no esforço do corpo, simbolicamente depurado pelo fogo” (Candido, 29).

Num ensaio que detecta a transfusão, a “correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento”, Antonio Candido termina por salientar modalidades diversas de ambiente, num elenco que abrange espaços sacralizados, espúrios, devoradores, premonitórios e metamórficos, chamando ainda nossa atenção para uma “degradação do estilo” correlata à “degradação do espaço” (Candido, 34).

### Timidez setorizada

Como já foi dito páginas atrás, é minguada a bibliografia teórica do assunto de que tratamos, tanto no âmbito nacional, quanto no estrangeiro. Fôssemos discutir outros

tópicos referentes à narrativa, o problema seria diferente: o da abundância de teoria.

Apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, rural ou selvático, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se ora nas formas narrativas, ora em seus temas. Causa estranheza essa rarefação crítica, responsável pela dificuldade em se organizar um repertório bibliográfico extenso e sistemático, mormente num país cuja literatura respondeu e responde de pronto aos estímulos mesológicos. Seria a espacialidade do nosso romance um fator de intimidação, dado o vulto da pesquisa, ou, simplesmente, um ponto de irrelevância crítica? Talvez seja precoce responder, mas o fato é que nunca fomos indiferentes àquilo que nos rodeia, e do nosso meio tem saído muita matéria ficcional que se farta no puramente descritivo ou persegue o integrativo e o orgânico. Num certo sentido, frente à tradicional carência de estudos especializados, o romancista brasileiro como que toma para si a incumbência de vasculhar o país, em sua geografia, sua história e suas instituições. "Por isso mesmo", afirma Antonio Candido, "o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva do território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa, cercando o Rio familiar e sala-de-visitais, de Macedo e Alencar, ou o Rio popular pícaro de Manuel Antonio, depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com

Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul: Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela o Mato Grosso, Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa."<sup>7</sup>

Aos poucos, porém, essa timidez setORIZADA da crítica, em flagrante contraste com a generosidade dos romancistas, vai sendo superada. Nos meios acadêmicos já começam a surgir investigações direcionadas para o problema, ressentindo-se uma delas da precocidade de quem pretende uma visão de conjunto, quando nem a das partes já foi realizada, senão de modo fragmentário e descontínuo.

Em tese recente, defendida na PUC carioca, Roberto Reis ensaia uma análise extensiva do romance brasileiro dos séculos 19 e 20, tomando como base a ficção de Alencar, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso e Autran Dourado e como suporte teórico os estudos de Goldmann, Caio Prado Jr. e Octavio Ianni. Do primeiro ele retira o "pressuposto de que há uma homologia entre as séries social e literária"<sup>8</sup>; do segundo e do terceiro, absorve ele as metáforas de *núcleo e nebulosa* e *centro e círculo*, respectivamente, e com elas hierarquiza os personagens. A rigor, o mérito do trabalho é apenas o de configurar em metáforas aquilo que já vinha expresso no corpo dos textos ficcionais: "No *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na *nebulosa* circulam o índio, o sertanejo,

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos*. [São Paulo] Martins [1959]. v. 2, p. 114.

<sup>8</sup> REIS, Roberto. *A permanência do círculo; hierarquia no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1983. p. 22. (Mimeogr.)

o jagunço, o gaúcho e o negro. Ou seja: nela alinhamos categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o gaúcho), aglutináveis na medida em que não figuram no *núcleo*, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do *núcleo* senhorial exercem domínio sobre os da *nebulosa*" (Reis, 22. Grifo do A.).

Ao hierarquizar os personagens por meio de metáforas espaciais, com o apoio adicional dos esquemas teóricos de Goldmann, Roberto Reis esquece-se, todavia, de responder a uma questão crucial: se realmente existe homologia entre a série literária e a série social, da maneira tão rigorosa como sua tese deixa à mostra, não seria natural que o romance brasileiro contemporâneo se modificasse num nível tão-somente epidérmico, uma vez que nossa estrutura de poder social nunca passou por transformações radicais, senão por simples remanejamentos de superfície?

## 2

### Rumo aos conceitos

#### Espaço e ambientação

Deve-se a um romancista brasileiro, precocemente falecido, uma das contribuições mais concretas e especulativas para o nosso assunto. Com *Lima Barreto e o espaço romanesco*<sup>1</sup>, Osman Lins (1924-1978) deu um passo importante para aclarar o problema, pois além de tocar num ponto virgem da bibliografia sobre Lima Barreto, elaborou alguns capítulos teóricos que melhor situam essa preocupação com o espaço na narrativa.

Duas são, a nosso ver, as passagens mais louváveis desse ensaio de Osman Lins, em nível teórico. A primeira

<sup>1</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. [São Paulo] Ática [1976]. (Coleção Ensaios, 20.)

Em 1983, o Instituto Municipal de Arte e Cultura do Rio de Janeiro publicou *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*, trabalho realizado por uma equipe coordenada por Afonso Carlos Marques dos Santos.

Os dois volumes que compõem essa obra repartem a ficção de Lima Barreto em itens temáticos ("Os miseráveis da cidade", "O teatro na cidade", "Os bairros do Rio e sua gente" etc.), cumprindo assim uma função também dicionarística e aplainando, portanto, o caminho do futuro analista literário.

distingue *espaço* e *ambientação*: “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a *ambientação*, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, 77).

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com *ambientação*, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da *ambientação*. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a *ambientação* é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

A segunda passagem, dispersa ao longo das páginas do ensaio, é tentativa séria de sistematizar três tipos diferentes de *ambientação*: a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*.

Por *ambientação franca*, Osman Lins entende aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (Lins, 79). Trata-se daquela *ambientação* composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. Neste caso, torna-se nítido um certo exibicionismo técnico, o que, muitas vezes, dá margem à gratuidade do recurso, já que o momento não adere de forma plena à ação em curso. Resulta disso, em vários casos, que o leitor assistemático ou superficial — aquele que lê por obrigação, por simples curiosidade ou para saber se a mocinha se casa com o mocinho —

acaba saltando as páginas que contêm esse tipo de *ambientação*. Da sua pertinência ou impertinência não se pode falar em abstrato, pois só o contexto do romance é que permite sua avaliação. Por outro lado, bons exemplos desse recurso, empregado de modo adequado, encontramos em romancistas do Romantismo e do Realismo, que não se poupam ao leitor, obedientes que são ao princípio de organizar um retrato objetivo e globalizante do local da ação. Num dos primeiros capítulos de *O cortiço*, Aluísio Azevedo apresenta-nos a habitação coletiva num pique crescente de movimentação e de sonoridade:

*Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.*

*Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada, sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia.*

*A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostravam uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas.*

*Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; comecavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que alter-*

*cavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas.*<sup>2</sup>

Em termos de ambientação *reflexa*, Osman Lins propõe aquela em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (Lins, 82), sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem, numa espécie de visão com-partilhada.

Ainda em terceira pessoa, segundo Osman Lins, a *ambientação reflexa* é formã de se evitarem as pausas descritivas que favorecem o vazio e podem comprometer o ritmo narrativo.

### A fusão desejável

Num conto muito tenso de Autran Dourado (1926- ), em que dois irmãos estão sendo julgados pelo assassinato da irmã, surpreendida que fora na cama com o padre da cidade, temos acesso à sala de tribunal por meio de um dos acusados, em cuja cabeça presente e passado se atropelam. É curioso salientar que no espaço restrito de uma sala de júri, de onde ninguém pode arredar pé, emerge um conjunto de informações perfeitamente capazes de situar o drama dos personagens. Em suma, um espaço restrito que desabrocha em várias direções e onde um objeto concreto — a balastrada que cerca os jurados — atua como ponte mnemônica que liga o presente ao passado, adquirindo, portanto, funcionalidade.

*Podia ver o dr. Saturnino à vontade: os mínimos gestos, as mãos grandes e peludas, o timbre da fala grave e distinta, os olhos parados nas nuvens, um jeito de sonhoso. Ele se*

<sup>2</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Introd. de Sérgio Milliet. [São Paulo] Martins [1962]. p. 43-4.

*distraía, brincava girando o anel de chuva no dedo, olhava o céu azul estalando sem nuvens, o jardim que via pela janela, lá do alto do estrado. Os olhos detrás das lentes brilhantes dos óculos, o aro de metal. Pedro via os mínimos gestos, os seus mínimos traços, mesmo a ruga entre as sobrancelhas quando voltava a prestar atenção no que lia o escrivão, seu Tomásio. A atenção certamente fingida, devia saber de cor e salteado aquelas páginas, ele próprio que comandou o processo. Mesmo assim o olhar preso, o ouvido atento de quem está ouvindo pela primeira vez um assunto. Será que na verdade ele finge, pra dar o exemplo? Devia ser, senão tudo não passaria de pantomima, matéria de desocupados. E no entanto ali iam dar um destino à sua vida. A assistência quieta, não se ouvia nenhum sussurro, nenhuma outra voz além da do escrivão Tomásio Preto, que apesar do nome era branco. Só uma vez todo mundo riu, e o dr. Saturnino teve de soar a campainha: quando leu o laudo do exame cadavérico. A linguagem arrevezada do dr. Viriato, que demandava intérprete (seu Bê, quando na rua) falando das partes baixas da criação. Do seu cercado de balastrada feito grade de comunhão, até os jurados riram. O padre Matias, aquele homenzarrão, se encurvava todo para lhe meter a hóstia na boca. Ele menino, depois de grande não ficava bem, podiam dizer que ele era beato ou veado. Com padre Matias não teria acontecido aquilo, o outro era novinho, padre Joel parecia um seminarista.*<sup>3</sup>

Em ambos os casos, no da *ambientação franca* e no da *ambientação reflexa*, Osman Lins adverte que sua presença é facilmente reconhecível “pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade” (Lins, 83).

<sup>3</sup> DOURADO, Autran. *As imaginações pecaminosas*. 2. ed. [Rio de Janeiro] Record [1982]. p. 96-7.

Os dois tipos de ambientação exigem, em outras palavras, o privilégio da atenção do narrador que, provisoriamente, suspende o relato da continuidade da ação para se deter nos dados da moldura, do contexto presente onde ela se dá. É claro que essa interrupção pode ser feita de maneira mais enfática ou não, mais abrupta ou não. Caso a interrupção se dê de forma prolongada, haverá sempre o risco, segundo Philippe Hamon, um dos teóricos citados por Osman Lins, de se criar um *vazio* narrativo, na medida em que a prioridade da ação deixou de existir, desapareceu o elemento dinâmico que a caracterizava e, nessa brecha, instalou-se a inércia momentânea da descrição que se ocupa de objetos e não mais de sujeitos ativos.

É óbvio que essas distinções, que em última instância remetem para o qualitativo narrativo, não podem nem devem ser tomadas ao pé da letra e de forma apriorística. Isto é, não se deve tomá-las como instrumentos de mensuração para medir, *de antemão*, a qualidade de um texto. Cada um, visto de perto e na sua intimidade, é que vai nos permitir avaliá-lo com o auxílio de critérios teóricos.

O *vazio* ou a plenitude da passagem descritiva, para usar ainda a dupla possibilidade classificatória de Hamon, só pode ser avaliada em função do próprio contexto onde tal passagem se insere e nunca de forma isolada.

Mesmo que o momento descritivo interrompa a plenitude da ação, é preciso examiná-lo com cuidado para se determinar seu grau de articulação com o precedente e o conseqüente e com isso ajuizar de sua funcionalidade.

No longo exemplo extraído de *As imaginações pecaminosas* de Autran Dourado, não se cria o *vazio* sugerido por Philippe Hamon, porque:

1. a ação do conto não é externa e sim interna. Isto é, ela não acontece na sala do júri, mero receptáculo para um jovem em cuja cabeça se dá o desenvolvimento do drama;

2. a suposta e esperada passividade de Pedro, naquele exato momento imobilizado num banco de réu, se desmancha inteira e no lugar dela instala-se um tropel de sensações, reminiscências e emoções que não respeitam nem o lugar, nem o espaço demarcado, misturando-se presente e passado, interior e exterior da sala;
3. um tom dubitativo e incerto, cunhado em algumas frases sufocadas, permite destruir a pretensa objetividade do narrador e da sessão de julgamento;
4. graças à intensa atividade mental do réu somos levados em zig-zag, de um lado para outro, de um tempo para outro. A imobilidade física de Pedro não é motivo para a imobilidade descritiva, uma vez que lhe somos solidários na itinerância espacial e temporal. Sua passividade é mentirosa e aparente. Basta ver que, nas últimas linhas da citação, a memória de Pedro se desfolha num vaivém de quatro tempos: o presente narrativo; o passado remoto da infância, figurado no padre Matias; o passado próximo da adolescência, lembrado pelo terror de ser tomado por homossexual ou carola; o passado mais próximo ainda com a presença do padre Joel, o pivô do crime;
5. o formalismo da cerimônia de julgamento, que supõe compostura, rigorosa disposição espacial das pessoas e alternância bem-comportada de apartes, réplicas e tréplicas desfaz-se inteiro por força de uma cabeça tumultuada. Aquele espaço restrito da sala não afluem apenas atores e coadjuvantes de uma encenação. Conflui também todo o espaço social da cidadezinha de Duas Pontes, um conteúdo bem maior que o continente. Mesmo que espe-

lhando o poder disciplinador do Direito, a sala do júri não consegue disciplinar a irrefreável liberdade de imaginação individual. A sala presidida pelo plúmbeo dr. Saturnino, destro em leis e enamorado do próprio anel, é incompatível com a inquietude de Pedro, santeiro de prestígio, também conhecido, no vilarejo, como Pedro Imaginário, *um ser vaporoso*.

Em último lugar, ainda seguindo a sugestão metodológica de Osman Lins, temos a *ambientação dissimulada* ou *oblíqua*, na qual os “atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 83-4).

Se a *ambientação franca* depende, basicamente, do narrador e a *reflexa* de um personagem tendencialmente passivo, a *dissimulada* ou *oblíqua* é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. Segundo o ensaísta que vimos acompanhando, a “ambientação dissimulada exige a personagem ativa”, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória “entre o espaço e a ação” (Lins, 83), num processo de colaboração recíproca, cujos liames só serão espreitados pela perspicácia de um leitor paciente e educado. Como se trata de uma fusão de componentes de natureza variada, esse tipo de ambientação requer redobrada atenção do leitor, que a ela emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Bem distante do caráter despuddorado da *ambientação franca*, na *dissimulada* imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar.

## Paixões reprimidas. Vozes supressas

Material substancioso para pesquisa dessa natureza é um extraordinário romance de Lúcio Cardoso (1913-1968), a *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959.

Nessa obra, a riqueza psicológica dos personagens compete vivamente com a densidade das anotações espaciais. Universo de paixões reprimidas e de vozes supressas, que se extravasam sempre de forma indireta, por meio de cartas e de diários, a *Crônica* relata a estória de uma família decadente e neurótica que se enclausura numa chácara, cuja promessa de bem-estar cedo se desfaz.

Dentre inúmeras possibilidades interpretativas com base no espaço, basta ver o antagonismo entre a casa principal e o Pavilhão, local de encontros fortuitos, ou a própria construção, em desnível, da moradia que abriga seus habitantes.

Ocupada por três irmãos — Demétrio, Valdo e Timóteo —, a casa baixa da frente para os fundos e seu último cômodo é a cozinha, já nos limites com a horta e o tanque. Ao longo de um corredor, que liga a parte central à de serviços, distribuem-se os quartos, em rígida disposição: primeiro, o quarto ocupado por Demétrio, o chefe da família, defensor da moral e da virtude; depois, separado por um banheiro e um cubículo, o quarto de Valdo, cujo casamento com Nina desestabilizou a ordem da casa. Finalmente, a seu lado, refugado para os confins da habitação e, portanto, em situação limítrofe, o quarto de Timóteo, o irmão louco e pervertido, vergonha de Demétrio, mas liberto dentro de sua loucura. Do alto para o baixo; do começo para o fim; do social para o íntimo; do público para o privado; do visível para o escondido alojam-se os herdeiros da chácara, ocupantes de um mesmo lado da habitação. Frente a eles, do outro lado do corredor (ou da

vida?), André, o filho de Valdo com Nina, e Betty, a empregada de confiança.

Pois bem. Nessa atmosfera ensandecida, a mulher de Valdo desafia o estabelecido e tenta conhecer um pouco do passado que orienta e reprime aquela gente. Com essa tentativa, Nina desce aos infernos para ver, no porão, um quadro da avó daqueles homens, sobre quem pesavam fortes suspeitas de masculinização. Em companhia de Betty, Nina fura o bloqueio compacto da chácara e sua narração detalhista nos permite recompor o túmulo simbólico e roído onde haviam enterrado o retrato de Maria Sinhá.

*Sáimos, evitando qualquer rumor. Pela porta dos fundos, que se abre para a área do tanque, descemos ao jardim. O tempo estava nublado, mas não chovia ainda. Na arcada do porão encontramos a preta Anastácia, sentada no cimento e torcendo uma mecha de lã. Pedimos que nos abrisse a porta e ela se levantou, gemendo. Enquanto rodava a grossa chave na fechadura, Dona Nina tentou obter qualquer coisa dela, mas nada conseguiu: a preta devia ter bebido, e engrolava as palavras, cuspidando de lado. Abriu finalmente a porta, e penetramos num lugar úmido e escuro, encimado por enormes traves, e cheirando a mofo.*

— Ah, Dona Nina — disse-lhe eu —, a senhora não devia ter vindo. O ar deste porão não é respirável.

— Que mal há nisto, Betty?

*Avançamos devagar, e Anastácia acendeu uma pequena lâmpada suspensa do teto. Na meia claridade que se fez, vimos objetos amontoados pelos cantos, e eu reconheci alguns, entre eles os móveis que em vida haviam pertencido à mãe do Sr. Valdo. Eram armários grandes, com portas despencadas, cômodas e tamboretas baixos. Havia também um genuflexório, com o veludo rasgado, deixando à mostra o enchimento de paina. Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta — em seu fundo, ainda límpido, moviam-se em silêncios as nossas figuras. E finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o*

*muro, um retrato — poderia ter mais ou menos um metro de altura — ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por densa camada de pó. De um dos lados, arrebatado, pendia um laço de crepe — e sem saber por que nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimos-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície — devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem — e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo.<sup>4</sup>*

No percurso em direção ao passado, simbolicamente soterrado sob a superfície útil e principal da casa, Betty e Nina descem do mais alto para o mais baixo, pelos fundos da habitação, e têm de vencer a frágil zeladoria de uma negra bêbada e caduca, molambo vivo de um passado arruinado. Penetrando no recinto, as duas mulheres, que não pertencem à família, enfrentam a umidade, a escuridão, o mofo, os objetos desordenados e empoeirados, alguns até mesmo desventrados. E da escuridão emerge uma figura incompreendida, que fora enclausurada e como tal continua.

O grau de dissimulação desse espaço é ainda discreto, porque se narra o avanço de Nina de forma altamente ordenada, numa sintaxe tradicional, que vai dando forma à confusão reinante no porão: primeiro acende-se a lâmpada, depois avistam-se os armários, suas portas, as cômo-

<sup>4</sup> CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. [Rio de Janeiro] Nova Fronteira [1984]. p. 137-8.



das e os tamboretos. Em seguida, o genuflexório, o espelho e, por fim, o retrato. Aparentemente, o narrador não compactua com aquela desordem e ainda solidariza-se com Nina na pesquisa ansiosa, mas cautelosa, emprestando a ela sua capacidade de ordenação do caos.

### Cabaça vazia e taco de ferro

A dissimulação ambiental alcança níveis bem mais complexos e difusos em outro romance contemporâneo, cuja enorme extensão também propicia farto material de pesquisa. Por causa de um narrador indisciplinado, que acredita “que o viver da gente não é tão cerzidinho assim”<sup>5</sup>, *Grande sertão: veredas* (1956) é narrativa de aparência desconexa, onde ação, personagens e espaço não se entregam de mão beijada ao leitor. Ao desfilar lembranças pessoais sem nenhum respeito pela cronologia, Riobaldo Tatarana reconstrói sua existência na qual uma das experiências mais dilacerantes foi seu amor interdito por Diadorim. Poucas páginas depois do princípio de sua estória, quando quase nada ainda desperta suspeitas sobre o relacionamento entre os dois jagunços, a aproximação entre ambos já está marcada por sinais ambíguos da natureza, como num prenúncio do futuro que os espera:

*Ao que nós acampados em pé duns brejos, brejal, cabo de várzea. Até, lá era favorável de defender que os cavalos se espalrassem — por ter manga natural, onde se encostar, e currais falsos, de pegar gado brabeza. Natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. — “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange*

<sup>5</sup> ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p. 111.

*guerra...” — pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. — “Bota isso fora, Diadorim!” — eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava tôda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nôjo. E, como me deu sêde, eu peguei meu copo de corno lavrado, que não quebra nunca, e fomos apanhar água num poço, que êle me disse. Era por esconso por uma palmeira — duma de nome que não sei, de curta altura, mas regrossa, e com cheias palmas, reviradas para cima e depois para baixo, até pousar no chão com as pontas. Tôdas as palmas tão lisas, tão juntas, fechavam um coberto, remedando choupã de índio. Assino que foi de avistarem umas assim que os bugres acharam idéia de formar suas tocas. Aí a gente se curvar, suspendia uma folhagem, lá entrava. O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrim, tôda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja — que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte. Sofis-me: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as tôdas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segrêdo. E eu tive decepção de lôgro, por conta dêsse sensato silêncio? Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho — rã brusca, feiosa: botando bôlhas, que à lisa cacheavam. Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dêle, de sempre às vêzes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (G. Rosa, 62-3).*

O significado oculto da cabaça desenhada, do taco de ferro, do copo de corno, do poço escondido, das pal-

meiras que imitam choupanas ovaladas, da água que de azul muda para roxo, da rã repelente que os assusta, só haverá de revelar mais plenamente sua ambigüidade depois que acompanharmos, *pari passu*, a trajetória de Riobaldo e Diadorim pelas Gerais. Por enquanto, muito no começo do relato, esses índices servem apenas para compor um cenário em que se insinua uma relação afetiva, mas desconfiada, entre dois jagunços. O porquê dessa desconfiança, expresso num relance, bem como o significado simbólico sobreposto a esses índices, ganha plenitude quando soubermos o que une e afasta, ao mesmo tempo, os dois sertanejos <sup>6</sup>.

Como se vê, a tipologia espacial oferecida por Osman Lins deve ser vista, como toda e qualquer tipologia literária, com extremo relativismo. Aliás, o próprio ensaísta nos adverte para isso e também não é ocioso lembrar que a obra literária não tem nenhuma obrigação de se ajustar a este ou àquele padrão único de comportamento. Isto é: num mesmo romance podemos encontrar as várias modalidades de apresentação espacial, às vezes dispersas ao longo das páginas, às vezes de modo contíguo, quando não mesclados. Cabe ao leitor detectá-las, separá-las e avaliá-las em sua funcionalidade. No entanto, lembram-nos os teóricos da literatura, quanto menos eminente essa funcionalidade, mais envolvente e surpreendente se torna o seu estudo.

<sup>6</sup> Algumas considerações críticas sobre a natureza em *Grande sertão: veredas* foram desenvolvidas por Antonio Candido em *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional [1964]. "O homem dos avessos". No mesmo livro, um outro ensaio — "Entre campo e cidade" — discute o contraste entre a *visão urbana* e a *visão rural* nos romances de Eça de Queirós.

### 3

## Sejamos docemente teóricos

Não há como escapar de um elenco mínimo de noções teóricas para melhor encaminhar o problema que nos ocupa. Sejamos, pois, docemente teóricos, parodiando o poeta.

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

### Um pouco de Tomachévski

Para responder a essas questões, poderíamos começar por um teórico russo, B. Tomachévski (1890-1957), que,

num livro de 1925, *Teoria da literatura*<sup>1</sup>, propõe certos critérios concretos através dos quais se pode decompor uma narrativa, seja ela qual for. Dentre as várias designações terminológicas e classificatórias apresentadas por Tomachévski, a que nos interessa mais de perto é a que se refere aos *motivos livres* e *motivos associados* vinculados à noção de *fábula* e de *trama*.

Começemos por diferenciar os dois últimos termos.

Segundo o crítico formalista, “dá-se o nome de fábula a um conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados no decorrer da obra” (Tomachévski, 268). Em outros termos, *fábula* é o que se conta, a ossatura mesma de uma narrativa, aquilo que se encadeia numa determinada sucessão temporal e que está submetida ao princípio da *causalidade*.

Quanto à *trama*, deve-se entendê-la como a ordem de aparição daqueles acontecimentos dentro da obra, a disposição formal que lhe deu o escritor, que não haverá de respeitar necessariamente a seqüência cronológica. Em suma: é o *como* o narrador montou a sua estória, a sua *fábula*. A *trama*, ensina Tomachévski, “é uma construção inteiramente artística” (Tomachévski, 269), na medida em que depende da habilidade e da sensibilidade de quem narra.

Estabelecida a distinção entre o *que* e o *como*, convém agora diferenciar as modalidades de motivo.

<sup>1</sup> TOMACHÉVSKI, B. Thématique. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Théorie de la littérature*. Préface de Roman Jakobson. Paris, Éditions du Seuil [1965].

O mesmo texto de Tomachévski pode ser encontrado, em português, em outra antologia brasileira preparada por Dionísio de Oliveira Toledo e prefaciada por Bóris Schnaiderman para a Editora Globo de Porto Alegre, 1971.

## Uma borboleta reversível

Por *motivo associado*, Tomachévski entende aqueles que não podem ser excluídos da narrativa sob pena de lhe arruinarem a seqüência causal, de lhe comprometerem os nexos de causa e efeito. Em *A escrava Isaura* (1875), por exemplo, não se pode omitir que a escrava fugida do Sul e homiziada em Pernambuco carregava “acima do seio direito um sinal de queimadura, mui semelhante a uma asa de borboleta”<sup>2</sup>, porque é exatamente esse estigma que provoca sua desgraça quando se apresentava num baile do Recife. É desse traço diferencial que se vale o delator para denunciar, em público, a condição social de Isaura; obter a recompensa prometida pelos jornais; e, em última instância, provocar o seu recambiamento para o Estado do Rio.

Se o *motivo associado* é imprescindível e indescartável, o mesmo não se pode dizer do *motivo livre*, cuja exclusão não compromete a *fábula*, mas pode danificar a *trama*. Chamados também de *marginais* por Tomachévski, constituem eles os reforços periféricos de uma narrativa, importantes na medida em que funcionam para caracterizar uma ação (dinâmica/estática; agressiva/amistosa; noturna/diurna; terrível/aprazível etc.); um personagem (seu porte, sua indumentária, seu físico, seu perfil moral e emocional, seus prazeres e desprazeres, suas manias, suas lembranças e expectativas etc.); um ambiente (claro/escuro; agradável/desagradável; benéfico/maléfico; espaçoso/constrito etc.). São eles, em última análise, a carnadura e o recheio daquela ossatura composta de *motivos associados*. Depende desses detalhes o significado maior ou menor de um romance, na medida em que, atuando

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 4. ed. [São Paulo] Ática [1975]. p. 80.

como *aparelho auxiliar*, na designação de Nelly Cormeau<sup>3</sup>, são capazes de instaurar uma “cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano”<sup>4</sup> dentro da obra.

Cumpra ainda lembrar, que a distinção estabelecida não pode ser tomada ao pé da letra, porque ao longo da narrativa podem surgir, ocasionalmente, elementos que alterem, bastante ou não, a natureza do motivo, o que implica afirmar que tal natureza é de caráter reversível e não rígido. Assim é que a cicatriz de Isaura não pode ser vista apenas como *motivo associado*, desencadeador de uma ação delatária que culmina com o retorno da escrava para a fazenda de origem, mas também como um *motivo livre*, pois se trata de uma chaga física a expor, publicamente, sua condição de mulher marcada por uma sociedade escravagista e classista. Denúncia impossível de não ser notada, seja porque a queimadura acentua a pigmentação escura da pele, tornando-a mais negra, seja porque não é de se esperar que uma mulher, suposta participante da classe alta, possa ter seu colo ferido, e, portanto, indigno de exibição pública, sobretudo se nos lembrarmos dos decotes generosos de então. A cicatriz estampa, ao vivo, sua origem; intensifica sua cor; marca-a como animal de rebanho; aparta-a dos demais, funcionando, pois, como reforço adicional e indicativo de sua marginalidade, que tanto custara esconder. Além de ser causa determinante de uma reviravolta no curso da ação romanesca, a queimadura adquire também uma conotação simbólica de exclusão.

Por outro lado, imaginemos um personagem que, entre outras peculiaridades, seja portador de um tique qualquer que denuncie desconcerto emocional e que se veja, a certa

<sup>3</sup> CORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Paris, A. G. Nizet, 1966. p. 86.

<sup>4</sup> Ramón Fernández citado por Nelly Cormeau (p. 96) sem menção explícita da fonte.

altura, socialmente repellido por isso. Aquilo que simplesmente se exteriorizava enquanto característica pessoal de comportamento (um *motivo livre*, portanto) pode desencadear a repulsa do grupo que ele frequenta, o que significa dizer que o *motivo livre* tornou-se *associado*.

É ainda Tomachévski que classifica o conjunto de motivos segundo sua funcionalidade, repartindo-os em: 1. *motivação composicional*; 2. *motivação caracterizadora*; 3. *motivação falsa*.

*Composicional* é aquela que revela sua utilidade dentro da ação. “Nenhum acessório deve ficar inútil dentro da fábula”, diz o teórico russo (Tomachévski, 282). Assim, as famosas cartas anônimas, tão comuns em certas narrativas, só adquirem função caso se prestem, efetivamente, à degradação, à infâmia ou à reabilitação de algum personagem.

A *motivação caracterizadora* deve ser entendida como a que confirma um estado de coisas ou a ele se opõe. Pode ser-lhe homóloga ou heteróloga. Um jardim florido e cheio de pássaros será homólogo à felicidade de algum apaixonado, ansioso pelo retorno da mulher amada. Um céu que troveja furioso poderá homologar a tensão do personagem que acaba de ser posto na rua depois de vinte anos de dedicação exclusiva e sacrificada à empresa em que trabalhava. A *motivação caracterizadora* será heteróloga e de contraste se, ao lado da casa luxuosa onde se celebra uma festa espetacular, percebe-se a existência de crianças famintas, remexendo as latas de lixo.

Por fim, resta a *motivação falsa* ou de despistamento, quando “o autor nos permite supor um falso desfecho”, porque estamos habituados a “interpretar cada detalhe da obra de maneira tradicional” (Tomachévski, 284). Dois exemplos imaginários: tudo indica que o assassino é mesmo o mordomo. Feita a investigação, descobre-se que quem matou aquele senhor influente foi um

modesto e pacato jardineiro que, um dia, tempos atrás, fora humilhado em público pela arrogância da vítima. Ou: no silêncio da noite, passos lentos mas decididos avançam pela calçada ainda molhada de chuva. Diante da casa escura e de porta apenas encostada, os passos se detêm e hesitam. Recuam. Afastam-se um pouco mais. Param. Decidem voltar. Eis que, inadvertidamente, um dos pés se mete numa bela poça d'água e estraga o brilho do sapato, que só poderá ser recuperado se for usada a graxa Miner-vina. Riso inevitável, neste caso; surpresa, no primeiro. Expectativa rompida, em ambos os casos.

E por que se dá a ruptura?

Dá-se, explica Tomachévski, porque um determinado conjunto de motivos já se cristalizara e se convencionalizara a ponto de condicionar o leitor ou espectador. Frente a certos motivos canonizados e consagrados por um gênero ou por uma época prevê-se um determinado tipo de reação que só não ocorrerá se a convenção for transgredida: "Cada regra canônica serve para fixar um procedimento e, nesse sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, dos motivos particulares e sua distribuição até o sistema de exposição, a língua, o vocabulário etc., tudo pode se tornar um procedimento canônico. Regulamentou-se o emprego de certas palavras e a interdição de outras, a escolha de certos motivos e a expulsão de outros etc. Os procedimentos canônicos existem em função do comodismo técnico; ao serem repetidos, tornam-se eles tradicionais e, uma vez instalados no quadro da poética normativa, acabam por se constituir em regras obrigatórias" (Tomachévski, 298-9).

### Beleza cansada

Durante o Romantismo, por exemplo, poetas e prosadores habituaram-nos a enxergar a natureza como um refú-

gio ideal para onde sempre corre o protagonista quando acometido pelo mal do amor. Em perfeita sintonia com ela, personagens sofridos buscam a sombra das faias ou dos olmos (nos romances do continente europeu); descansam na relva macia (nos brasileiros) ou cruzam charnecas hostis (no caso inglês).

O descrédito desse convencionalismo espacial, que exaltava o campo, só viria a ocorrer já na segunda metade do século 19, com o advento do Realismo, cujo espaço preferencial é a cidade, encarada como centro difusor de perversão moral. De resto, nesse sistema de contraposição, o enaltecimento do campo já vinha de remota tradição literária, como demonstra Curtius em sua *Literatura europea y Edad Media latina*<sup>5</sup>, quando discorre sobre o tópico da *paisagem ideal* ou do *locus amoenus*.

Segundo o erudito pesquisador alemão, alguns traços marcam a conceituação do campo enquanto sítio paradisíaco: a fertilidade da terra, a primavera eterna, a ausência de cercas e de limites, a inexistência da fome, a salubridade, a abundância de sombra, de águas, de flores, a presença de brisas refrescantes e de árvores protetoras.

Essa mitificação, que, por sua vez, entronca-se no mito maior da Idade do Ouro e que tanto contribuiu para adornar o continente americano na época das Grandes Descobertas, veio sendo construída lentamente, em tempos e lugares bem distantes, e fez-se graças sobretudo ao recurso quase que exclusivo da descrição. Foi por intermédio dela, não importa em que contexto narrativo, que a natureza foi-se ornamentando mais e mais, a ponto de converter-se, durante a vigência romântica em terras americanas, em imperativo também ideológico, além de estético. Do ponto de vista da Inteligência do nosso continente urgia qualificar a terra

<sup>5</sup> Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica [1975]. 2 v., v. 1, p. 265-72.

nova e prometê-la como espaço utópico onde se cumpririam, finalmente, os sonhos truncados do europeu. Daí o intenso descritivismo dos nossos primeiros cronistas a serem atualizados, séculos mais tarde, pelos românticos. Daí, também, um leve traço utilitário incrustado nessas proclamações de beleza que não se admitiam como simples auto-embevecimento, já na fase do Romantismo a um passo do Realismo. Exemplo disso é a visão de Bernardo Guimarães, que declarava de forma expressa no prefácio a *O índio Afonso*, de 1873: “[...] entendo que a pintura exata, viva e bem traçada dos lugares deve constituir um dos mais importantes empenhos do romancista brasileiro, que assim prestará um importante serviço tornando mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país”<sup>6</sup>.

Ao descritivismo ornamental do Romantismo opor-se-á o funcional do Naturalismo, defendido com tenacidade por Zola, que, num texto de 1878 — “Le sens du réel” —, decretara a morte da imaginação. Para o autor francês, a imaginação deixara de ser a “qualidade mestra do romancista”<sup>7</sup>, que doravante teria de se comprometer com o *sensu do real*, a pesquisa, a observação, a análise, o método científico, enfim. De posse desses instrumentos, acreditava Zola, poder-se-ia curar uma sociedade enferma.

Concebida assim, a literatura envereda por uma trilha terapêutica e ética da qual só conseguirá afastar-se, *grosso modo*, na virada do século por intermédio de figuras do porte de Proust, Henry James, Virginia Woolf e James Joyce. A atenuação do descritivismo, romântico ou realista, só se daria por empenho e re-orientação dos escritores que fundaram o romance contemporâneo. Não foi senão por causa de tanta vacuidade descritiva que, em

<sup>6</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *O índio Afonso*. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier, s. d. p. VIII. (1. ed. 1873).

<sup>7</sup> ZOLA. *Le roman expérimental*. Chronologie et Préface par Aimé Guedj. [Paris] Garnier/Flammarion [1971]. “Du roman”. p. 213.

1927, um crítico inglês mal-humorado radicalizava: “Já é tempo de se fazer um ataque ao elemento pictórico na literatura. [...] o romance anda precisando de uma purga”<sup>8</sup>.

No geral, o lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua forte tendência para o detalhismo, para a objetificação e congelamento dos seres e coisas e para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão. É preciso lembrar, por outro lado, que a crítica também reconhece uma outra possibilidade funcional na descrição que não apenas a que se presta para exaltar ou condenar um espaço ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem. Essa outra é uma possibilidade em termos de estrutura narrativa, *stricto sensu*, pois trata de verificar em que medida o parêntese descritivo auxilia na criação de um ritmo narrativo, precipitando-o ou retendo-o. Dessa forma, segundo Bourneuf e Ouellet<sup>9</sup>, a descrição pode atuar como:

1. desvio — depois de uma passagem muito ativa e agitada, a descrição de um ambiente oferece a promessa de um repouso;
2. suspense — a inserção de uma passagem descritiva num momento crítico com o objetivo de aguçar nossa curiosidade factual;
3. abertura — ao antecipar o andamento de um romance;
4. alargamento — ao verticalizar a informação, complementando dados anteriores, num esforço de microscopia.

<sup>8</sup> LIDDELL, Robert. *Robert Liddell on the Novel*. Introduction by Wayne C. Booth. The University of Chicago Press [1969]. p. 100.  
<sup>9</sup> BOURNEUF, R. & OUELLET, R. *L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972. p. 114.

## Mais um pouco de Lukács

Esta sumária introdução de forte sabor teórico ganha amplitude quando nos detemos em um texto clássico da teoria literária onde se discute a virtualidade da descrição e da narração. Refiro-me a um ensaio de Georg Lukács (1885-1970), publicado em 1936, no qual o pensador húngaro distingue, de um ponto de vista ideológico, as potencialidades subjacentes a essas duas formas de representar a realidade<sup>10</sup>.

Nos limites a que estamos sujeitos não cabe glosa extensa do ensaio de Lukács, do qual só retiraremos porções de uso imediato. Assim é que, depois de identificar a descrição com observação e a narração com participação do escritor, Lukács se pergunta sobre “o que é que se pode chamar de acidental na representação artística?” (Lukács, 45). Em seguida, sua própria resposta adverte que a ausência de componentes acidentais (os *motivos livres* de Tomachévski) torna morta uma obra, seja ela qual for. O problema, lembra ele, não é o de eliminar ou de sobrecarregar uma obra com tais componentes, mas, antes, o de “superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (Lukács, 46). Isto é, não permitir que os componentes se mostrem gratuitos e soltos ao longo de um romance ou que ganhem valor por si mesmos, mas que de uma forma ou de outra cobrem significado contextual e abatam o potencial virtuosístico que toda descrição carrega dentro de si. O risco maior da descrição é a sua capacidade de nivelamento das coisas, ao mesmo tempo que magnifica e hipertrofia o acidental com prejuízo do conjunto dramático. Resulta da atitude descritiva insistente, ensina o teórico, “uma série de

<sup>10</sup> LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro, org. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira [1965]. p. 43-94.

imagens estáticas de naturezas mortas, que só materialmente se ligam entre elas: dispõem-se, segundo a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras” (Lukács, 80).

Lembrando ainda que as coisas não têm valor em si, que em si são irrelevantes e que só têm sentido se unidas e tocadas pelo Homem, Lukács alerta para o perigo maior da ênfase descritiva que é o da “compartimentalidade” (Lukács, 75), com as coisas dispostas “umas ao lado das outras”, sem a hierarquia necessária que confere a elas teor de dramaticidade.

Apesar dessa restrição formal de Lukács, é preciso estar atento para não se condenar *a priori* o processo descritivo, sem antes avaliar seu significado no interior de um texto ficcional. Não repousa, necessariamente, na forma (e nem no conteúdo!) a condenação ou a absolvição prévia de uma obra, mas sim na sua *organicidade*. “Se não revelam traços humanos essenciais”, é ainda a Lukács que nos reportamos, “se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo” (Lukács, 58).

## Bachelard, finalmente

Escapando um pouco do caráter abstrato, mas operacional, da Teoria da Literatura, é necessário pelo menos mencionar um conjunto de seis obras que prestam forte contribuição às especulações sobre o espaço na literatura, agora num nível mais filosófico e psicanalítico. Ao publicá-las entre 1938 e 1957, o francês Gaston Bachelard

(1884-1962) franqueou pistas novas para o estudo da imaginação poética, na medida em que com elas veio compreender motivações reiteradas, metáforas insistentes, conectadas, sempre, de forma mediata ou imediata, aos quatro elementos fundamentais, ou seja, a Terra, o Ar, a Água e o Fogão.

*La psychanalyse du feu* (*A psicanálise do fogo*) é de 1938 e abre a série que continua com *L'eau et les rêves* (*A água e os sonhos*, 1942); *L'air et les songes* (*O ar e os sonhos*, 1943); *La terre et les revêries de la volonté* (*A terra e os devaneios da vontade*, 1946); *La terre et les revêries du repos* (*A terra e os devaneios do repouso*, 1948) e, finalmente, já em 1957, o encerramento com *La poétique de l'espace* (*A poética do espaço*), volume que nos interessa mais de perto.

Envolvente nesses estudos de Bachelard é a junção feliz entre rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano. Sua *Poética do espaço* contém passagens seminais a abrirem perspectivas imaginosas para aquilo que ele designa de *topoanálise*, isto é, “o estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima”<sup>11</sup>. Através de uma figuração metafórica extraída de Carl G. Jung (1875-1961), Bachelard indica seu procedimento analítico, que, em última instância, consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo. Para o psicanalista suíço, a alma humana é tão cheia de camadas como uma casa antiga. Para compreendê-la e explicá-la é necessária uma investigação cautelosa e pertinaz. Revela-se, então, que “seu

<sup>11</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica [1965]. p. 41.

piso superior foi construído no século XIX, o inferior data do XVI e um exame minucioso da construção demonstra que esta se ergueu sobre uma torre do século II. Nos porões descobrimos cimento romano sob o qual se acha uma gruta cheia de escombros sobre cuja capa superior se encontram ferramentas de sílex e, nas mais profundas, restos da fauna glacial. Seria essa, mais ou menos, a estrutura de nossa alma”<sup>12</sup>.

Dividindo seu livro em 10 capítulos, Gaston Bachelard consagra os seis primeiros aos espaços íntimos e seu significado simbólico, numa espécie de *poética da casa*. No primeiro, Bachelard levanta as noções mais gerais associadas à moradia: proteção, sossego, concentração, estabilidade ou o seu contrário. Ao porão cabe a idéia de irracionalidade, obscuridade, morte, medo, mistério. O porão é “loucura enterrada, drama emparedado” (Bachelard, 54), o lado oculto e sinistro, enquanto, em princípio, o teto e o telhado significam liberdade, claridade, racionalismo, abertura, exposição.

Nos capítulos seguintes, ainda dentro da noção de intimidade, o pensador francês explora as gavetas, os cofres, os armários, o ninho, a concha, os recantos, sempre numa atitude dialética de quem tenta extrair o máximo de significados contrários, o que vai levá-lo a considerar, nos quatro capítulos finais, a oposição miniatura/imensidão; o interno/o externo e a *fenomenologia do redondo*. Desse modo, Bachelard lembra que o ninho não evoca apenas proteção e segurança, mas também precariedade e fragilidade; que a concha não é apenas sinônimo de solidez e discrição, mas também de adesão e surpresa.

Com Bachelard, a despeito de nosso reducionismo, a leitura do texto literário incha-se, alcançando uma dimensão

<sup>12</sup> Jung citado por Bachelard, op. cit., p. 31.



extraordinária. Tenha-se sempre em mente, contudo, que suas especulações e achados não têm o objetivo de se tornarem normas monolíticas e que só foram alcançadas depois de longa meditação e extensa convivência com os textos. O que, de resto, é a única norma para a análise literária.

## 4

### Um jantar na pensão

#### Gentinha sem modos

Campo extraordinário para a pesquisa do espaço em literatura é o romance realista-naturalista do fim do século 19, na medida em que um de seus pressupostos é exatamente a influência do meio sobre o indivíduo. Na formulação de Zola, que prescrevia a elaboração de um personagem como “um produto do ar e do sol”<sup>1</sup>, igual a uma planta, sumaria-se toda uma concepção literária que deitou marcas fundas e ultrapassou as fronteiras francesas.

No Brasil, excetuando-se Machado de Assis, assistimos a uma forte impregnação desse ideário, cujos defensores foram contemporâneos de um processo de urbanização cada vez mais acentuado, de onde brotaram desajustes sociais a serem prontamente denunciados, na expectativa, algo ingênuo, de sua debelação.

Com Aluísio Azevedo consolidava-se essa estética que repudiava a imaginação e exigia o exercício da observação, da documentação e da análise. Seus romances mais signi-

<sup>1</sup> ZOLA. *Le roman expérimental*. Chronologie et Préface par Aimé Guedj. [Paris] Garnier/Flammarion [1971]. “Du roman”, p. 232.

ficativos — *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) — recortam ilhotas de sobrevivência no Rio finissecular e dele nos enviam imagens múltiplas e sôfregas, extraídas de uma cidade que se organizava e ia preenchendo seus vazios com “estudantes pobres, carteiros e praticantes do correio, repórteres de jornais efêmeros, moços de botequim, operários de todas as profissões, comparsas e figurantes de teatro, pianistas de contrato por noite, cantores de igreja, costureiras sem oficina, cigarreiros sem fábrica, barbeiros sem loja, tipógrafos, guarda-freios, limpa-trilhos, bandeiras de bondes, enfim toda essa gente pobre, para quem se inventaram os postos mais ingratos na luta pela vida, os mais precários e os mais arriscados...”<sup>2</sup>.

Foi com base nesse buliçoso quadro humano que Aluísio construiu seus dois melhores romances, onde personagem e espaço disputam a primazia e onde se pode apreender, de forma quase didática, a relevância do segundo.

*Casa de pensão* é de 1884 e situa-se num ponto intermediário entre *O mulato*, publicado em 1881, e *O cortiço*, que é de 1890. Intermediário não só do ponto de vista cronológico, como também composicional. *O mulato* é romance inequívoco de personagem, pois que seu miolo se ocupa da estória de um amor interceptado por preconceitos raciais. *O cortiço*, por sua vez, deixa à mostra a rivalidade entre o espaço em mutação do recém-emigrado português, João Romão, e o espaço relativamente consolidado do arrivista Comendador Miranda. Entre ambos, interpõe-se *Casa de pensão*, elemento de transição que, de um lado, abriga personagens obstinados, e, de outro, constrói um cenário *ad hoc* para recebê-los.

O recorte de três segmentos significativos dessa estória de ambição e de crime leva-nos a perceber como atuam

<sup>2</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O touro negro*. 3. ed. São Paulo, Martins [1954], p. 36.

eles no sentido de reforçar o entrelaçamento da degradação moral e material que permeia a obra:

Antes, no entanto, um ligeiro resumo do enredo: Amâncio de Vasconcelos, estudante de São Luís do Maranhão, transfere-se para a Corte, a fim de prosseguir seus estudos e instala-se na casa do comerciante Campos e de sua esposa Hortênsia. Depois de algum tempo, nasce um namoro entre o estudante e a dona da casa, o que faz com que Amâncio troque de residência e vá morar na pensão de M<sup>me</sup> Brizard, senhora viúva, mãe de Nini e de César, e, no momento, companheira do ganancioso João Coqueiro. Fora este que arquitetara a mudança de Amâncio, porque tinha em mira o casamento do estudante com Amélia, sua irmã.

Na casa nova, Amâncio continua mantendo esperanças com relação à esquiwa Hortênsia, vê-se acochado por Nini, namora Lúcia, uma das pensionistas que, expulsa, abre o caminho final para Amélia.

Cada vez mais coagido a legalizar sua situação com Amélia, Amâncio sente-se acuado e pretexta uma viagem para o Norte, com a desculpa de visitar a mãe. Diante da ameaça de perder a presa que tinha por fácil e rica, Coqueiro acusa-o de defloramento e a polícia prende o estudante. Indo a julgamento, Amâncio é absolvido. Inconformado com a resolução do júri, Coqueiro assassina o amante da irmã.

Três jantares, em momentos diferentes, realçam a atmosfera da casa de M<sup>me</sup> Brizard e cooperam no sentido de prevenir o leitor arguto quanto ao desfecho final.

O primeiro, no Capítulo 7, inteiramente dedicado ao evento, marca a entrada festiva de Amâncio no convívio da nova família, enquanto convidado a ser seduzido. Presidindo o ritual de coreografia precisa e rigorosa, M<sup>me</sup> Brizard encabeça a mesa, tendo, à sua direita, o novo hóspede; Lúcia e o marido, o palerma Pereira; e César. À esquerda,

depois de ceder seu lugar preferido a Amâncio, sentam-se João Coqueiro, Amélia, Lambertosa e, mais tarde, Nini. Frente a frente, em distribuição ordenada, os comensais submetem-se à presidência da mesa que se encarrega de conduzir a refeição. Primeiro, a sopa, que M<sup>me</sup> Brizard servia “depois de rodar a concha três vezes no fundo da terrina”<sup>3</sup>. Em seguida, os vinhos, o prato quente, os doces, o café e os álcoois. À mesa, a conversação é variada, mas sem atropelo. Fala-se da ausência inicial de Nini, da necessidade terapêutica dos banhos de mar, da suposta consistência e efervescência da intelectualidade maranhense de então e das rodas literárias cariocas. A rigor, a discussão sobre literatura e hidroterapia ocupa a atenção de todos, provisoriamente interrompida por Nini, cuja aparição inesperada provoca certo desconcerto, rapidamente superado em nome da convivência e condescendência da família burguesa. Arrastando restos de juventude envoltos em panos desalinhados, Nini “vestia uma bata de lã parda, enxovalhada e sem cinta. A gordura balofa e anêmica tirava-lhe o feitio do corpo; as suas costas formavam-se de uma só curva e os quadris pareciam duas grandes almofadas” (p. 104).

Terminado o jantar, desfaz-se o conjunto inicial que se recomporá de maneira diferente na sala de visitas, onde Amélia já ensaiava algumas notas soltas ao piano, rapidamente substituídas pelos primeiros acordes fortes e marcantes da *ouverture* de *O guarani* de Carlos Gomes. Inspirado pela música e levemente entorpecido pelo álcool, Amâncio afasta-se um pouco e procura uma janela por onde deixa escapar “místicos arrebatamentos de fantasia”

<sup>3</sup> AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. 13. ed. São Paulo, Martins [1957]. p. 101.

Como os textos literários analisados serão citados amiúde, preferimos mencionar apenas a página da edição utilizada.

(p. 110). Se a música toma conta do local de forma ascendente, indo do informe e incaracterístico das notas de Amélia para o estruturado operístico de Lúcia, o mesmo ocorre com o tema literário. A princípio, falou-se da literatura provinciana do Maranhão; depois, mencionou-se a que se produzia na Corte; em seguida, já na sala de visitas, Lúcia e Amâncio passam rapidamente por Portugal para se deterem, finalmente, em Gauthier, Banville e Baudelaire. Cumpre-se, assim, a ascensão do tema que partira de uma cidade modesta, falsamente hipertrofiada como a Atenas brasileira, e terminara no ápice intelectual de então: Paris.

Esgotada a música, voltam todos para a sala de jantar. Agora o grupo cresce com a chegada de outros hóspedes da pensão. À sonolência generalizada dos primeiros convivas opõem-se o mau humor de Catarina, recém-chegada, e a loquacidade hiperbólica de Tavares, sempre disposto a um discurso teatral, qualquer que fosse a platéia. Diante da falsa solenização pela retórica, o grupo se dispersa e Amâncio faz menção de se retirar, mas João Coqueiro corta-lhe o intento, adverte-o de que poderia chover e convida-o para pernoitar.

Retido pela ameaça da chuva, Amâncio aquiesce e, escoltado por Coqueiro, dirige-se para o aposento que lhe fora reservado. Virtualmente encarcerado pela chuva e pelos obséquios da família, Amâncio despe-se, deita-se e torna-se vulnerável ao assédio do companheiro de M<sup>me</sup> Brizard, que escancarara o bico do gás como que devassando os eventuais escuros do quarto e de seu ocupante. Indefeso, porque deitado e semidespido, Amâncio trai sua entrada confiante na casa, quando chegara com “um terno de casimira cinzenta”, exibindo “ares domingueiros de janotismo” e “de barba feita, as unhas limpas, os dentes cintilantes, o cabelo dividido ao meio, formando sobre a testa duas grandes pastas lustrosas e do feitio de uma bor-

boleta de asas abertas” (p. 89). Não contente de aprisionar a borboleta, João Coqueiro, “com a voz clara e sonora”, despeja-lhe nos ouvidos uns versos que cometa na intimidade, dotados de forte sabor épico e que remetiam para a Roma imperial dos Césares: “‘Estamos em plena Roma. Os Césares devassos...’” (p. 113). A orquestração, que se iniciara numa sala ampla e sob a batuta galante de M<sup>me</sup> Brizard, encerra-se sob o comando de Coqueiro num canto estreito e preenchido de poesia passadista.

O segundo jantar, representado no Capítulo 10, ocorre depois da transferência definitiva de Amâncio para a pensão, e as circunstâncias imediatamente anteriores a esse encontro já são bem diversas.

Com o pretexto de ajudá-lo a desfazer as malas, M<sup>me</sup> Brizard e Amélia invadem a intimidade de Amâncio, elogiam suas roupas finas, suas “ceroulas em folha, os pacotes intactos de meias listradas, os de lenços barrados de seda, os colarinhos de todos os feitios, as gravatas de todas as cores” (p. 112) e, com muita malícia, dirigem-lhe indiretas para averiguar de seus compromissos sentimentais. A rigor, a abertura dos baús pessoais metaforiza o franqueamento da privacidade. Começa a se apertar o cerco em torno do mais novo hóspede.

Logo em seguida, Amâncio participa de um baile em casa de uns amigos de Campos e de Hortênsia, onde se dá nova oportunidade de flerte entre o jovem maranhense e a mulher do comerciante, ainda esquiva, mas não desencorajadora. Imprensado entre o cerco mal disfarçado das proprietárias da pensão e o contorcionismo experiente de Hortênsia, Amâncio retira-se do baile, volta para casa, deita-se e é assaltado por pesadelos onde se misturam mulheres duvidosas, “vultos sinistros, de cabelos desgrehnados” (p. 133), a figura despótica de seu pai, o salão do baile e imagens da morte.

No dia seguinte, Amâncio levanta-se indisposto, emocionalmente exausto, maldormido e de ressaca. É quando se dá o segundo jantar.

Agora, suspende-se a cordialidade ensaiada de antes, a reunião restringe-se exclusivamente à sala de jantar, as pessoas se agrupam ao acaso, ignora-se o detalhamento do serviço, a conversa prossegue desordenada e alguém atropela o copeiro, que derruba o café, esparramando-o pela sala. E, em meio à algazarra, o Dr. Tavares derrama sua retórica insuportável, competindo com os berros de César, que se aproveita do tumulto.

Quando do primeiro jantar, a neurastenia de Nini servira de assunto à mesa. No entanto, de forma diferente. Falou-se dela, de seus ataques, de seu infantilismo, de sua vividez, mas em tom respeitoso, consultivo, informativo, com o intuito de captar a benevolência dos presentes. Sua presença silenciosa e seus olhares insistentes constrangiam apenas a Amâncio, apanhado de surpresa. No entanto, por ocasião do segundo, M<sup>me</sup> Brizard, Lambertosa e o Dr. Tavares tomam sua doença como pretexto de conversa, expondo a moça de forma indiscreta, invadindo-lhe abertamente o passado, receitando-lhe um futuro e aturdindo-a ainda mais em meio a opiniões tão disparatadas. De periférica, Nini passa a núcleo.

Sujeira, desordem, tara familiar e gritaria compõem, portanto, essa segunda reunião, onde não falta nem mesmo a intrusão de uma mucama que da cozinha arrastara sua curiosidade para presenciar aquilo que o narrador classifica de “motim” (p. 137). A música e a literatura, que haviam ocupado o centro das atenções páginas antes, são, agora, degradadas à mais vulgar gritaria e à mais reles oratória, quando não substituídas pela exposição pública da doença. A coreografia alimentar, capitaneada por M<sup>me</sup> Brizard, cede seu lugar para a movimentação confusa, na qual ninguém consegue impor-se, exceto a desordem em si. E

quando alguém força a dilatação daquele espaço, isso é feito não no sentido do alargamento que acolha a variância, mas no sentido do escapismo puro e simples. Amâncio envereda por um corredor escuro em busca de seu quarto, deixando atrás de si uma sala já mergulhada na escuridão, mas não se livra da situação, e ainda, de certo modo, materializa o pesadelo que o acometera na noite anterior: Nini ataca-o. Na escuridão, sob o peso de "um corpo gordo e mole" (p. 137), asfixiado por uns braços fortes, enlambuzado de suor e incomodado por grunhidos incompreensíveis, Amâncio começara e terminara o seu segundo jantar em atmosfera de pesadelo, agora mais palpável. Da primeira vez, seu acuoamento fora mais discreto, porque se dera em local iluminado, relaxante e embebido de poesia, mesmo que ruim. Da segunda vez, a histeria desbancou a poesia, num corredor estreito, mal iluminado e atravessado por sons incompreensíveis.

O primeiro jantar ocupara todo o Capítulo 7; o segundo ficou reduzido ao primeiro terço do Capítulo 10; o terceiro não excede três modestos parágrafos mediais do Capítulo 14 e se dá em atmosfera de indiscutível decadência, às vésperas de M<sup>me</sup> Brizard mudar-se do centro para a periferia do Rio de Janeiro.

Sob a marca da desolação e da dispersão, pois o grupo original já se fragmentara, o terceiro jantar perde completamente o tom cerimonioso. Não há mais lugar para a etiqueta, mesmo que falsa, uma vez que o que importa é a ingestão pura e simples do alimento, nem mesmo particularizado. Reduz-se, portanto, o encontro à sua função primária, e quando o social eventualmente se sobrepõe ao fisiológico é apenas para evocar, com forte emoção, as dores recentes, provocadas seja pelo internamento de Nini, seja pela dívida pendente de alguns hóspedes. Um silêncio desajeitado pesa sobre o ambiente, e nem mesmo o loquaz Dr. Tavares ousa rompê-lo. Na verdade, o mutismo reinante

não é senão prolongamento da morte que pouco antes abocanhara o inquilino do quarto 7.

Antes, no final do segundo jantar, a doença de Nini funcionara como metáfora antecipatória da desagregação e do extermínio, mal dissimulando em seu bojo a presença da morte que ameaça a todos e, em especial, a Amâncio. Vagando pelos cômodos e corredores da casa, sua presença errática assusta mas não penetra a intimidade do quarto do estudante, filé reservado para o final. O ataque histérico de Nini dera-se no corredor, espaço prévio ao quarto. Na segunda tentativa, porém, encarnada no tísico agonizante, esse fantasma estica seus passos, avança mais um pouco, força uma porta de quarto e vem estrebuchar-se diante do maranhense atônito.

Em circunstâncias tão desfavoráveis, marcadas ostensivamente pela desarticulação generalizada, é até natural que se calem os personagens e em seu lugar fale o narrador, agora no comando soberano da narração. Provisoriamente paralisados pela sucessão rápida de eventos contrários, recolhem-se ao silêncio porque pouco ou nada têm a dizer. Da convivência mais estreita, favorecida pela casa menor e pela redução do grupo inicial, é que irão eles se alimentar doravante para o desfecho final.

### **Bolhas de tensão**

No romance de Aluísio Azevedo, o percurso de degradação moral, emocional e afetiva dos personagens entremostra-se por intermédio das ações em si e também por meio da desordem crescente que toma conta das situações familiares, como a do jantar, por exemplo. Exatamente no momento da suposta congregação familiar em torno do ritual alimentício é que desabrocham germes da morte futura do grupo. De forma irônica e contraditória, convivem

e compactuam naquele espaço restrito a noção de vida, dada pelo alimento comum, e a de morte, emanando seja da presença de doentes ou da exclusão posterior de outros pensionistas, seja da retórica inchada e inócua do advogado Tavares. Esvaíra-se o recheio das coisas e restara apenas o seu esqueleto, não por acaso materializado na figura do físico moribundo.

Ao se formarem bolhas insuportáveis de tensão na casa de M<sup>me</sup> Brizard, fica fácil recorrer ao argumento da exigüidade espacial para explicar e justificar os descabros sucessivos que culminam na morte de Amâncio, causa e fim daquele drama.

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

Do distanciamento entre narrador e personagem, considerado em sua totalidade, emana a vitalidade do romance contemporâneo, cujos enredos têm o dom de educar o leitor para a dúvida e não mais para a certeza. No romance atual, o relativo destronou o absoluto. E no conjunto de elementos de que se compõe um texto moderno fica difícil optar por este ou aquele constituinte narrativo se se tem em mira sua análise, porque todos parecem prioritários em seu entrelaçamento qualitativo, alguns se dissimulando, outros sendo dissimulados, num jogo adulto de esconde-esconde.

## 5

### Uma viagem no sertão

#### Um coração entevado

Exemplo significativo dessa atitude de encobrimento, no qual o elemento mais aparente acaba por ser recoberto por outro nem tanto visível, é a dissolução interna de alguém que atravessou campos, rios, montanhas e pastagens para desaguar em pleno vazio afetivo. De nada lhe valeu a mítica liberdade do campo sempre em oposição à não menos mítica opressão urbana. Sua travessia não era uma questão de Espaço, mas de Tempo. Não era de itinerância física, e portanto espacial, mas sim de itinerância emocional, e portanto temporal. Uma viagem que dissolve a especificidade de um caminho geográfico demarcado, transcendendo-o e alcança a dimensão temporal, graças a uma extraordinária fusão do binômio tempo-espaço.

Estamos falando da travessia do melancólico José Maria, o herói de "Viagem aos seios de Duília", novela de Aníbal Machado (1894-1964), encaixada em *A morte da porta-estandarte e outras histórias*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. Introd. de M. Cavalcânti Proença. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

Na época de publicação dessa novela em livro, em 1959, Aníbal Machado confidenciara a Eneida, sua amiga e secretária eventual, que o trajeto de José Maria lhe dera muito trabalho. Segundo a cronista e confidente, Aníbal “consultou demoradamente o mapa de Minas Gerais, ouviu mineiros que conheciam o trajeto, descobriu que um de seus parentes fizera aquela viagem. Foi a Belo Horizonte conversar com o parente”<sup>2</sup>. No entanto esse andaime geográfico recobre-se de sutilezas que servem para reforçar o caráter ilusório de uma promessa dúplice não cumprida: a do leitor que espera uma narrativa de viagem com tintura erótica ou não; a do personagem José Maria que se desloca no espaço com a esperança, dolorosamente inútil, de recuperar o tempo perdido.

Antes, porém, resume-se o enredo: José Maria apresenta-se como funcionário público lotado em ministério no Rio de Janeiro, cidade onde se estabeleceu quase 40 anos antes, vindo do interior de Minas Gerais. Logo nos primeiros dias, contudo, aflige-se com o ócio e não consegue adaptar-se à vida nova. Depois de algumas tentativas de organizar seu cotidiano em outros termos, José Maria decide viajar para uma cidadezinha mineira, onde, muitos anos atrás, em plena adolescência, fora presenteado com um inesperado gesto erótico: em meio a uma procissão solene, Duília lhe mostrara os seios às escondidas. Embaldado por essa lembrança, José Maria fecha sua casa, deixa-a aos cuidados da velha empregada e parte. Ao fim de uma viagem longa e cansativa, o metódico funcionário aposentado reencontra sua imagem de juventude, devidamente corroída pelo tempo.

O deslocamento de José Maria se realiza em dois planos justapostos, mas com uma face apenas a se mostrar

<sup>2</sup> ENEIDA. Um livro de Aníbal M. Machado. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 out. 1959.

de modo permanente, restando a outra escondida sob o *manto diáfano da fantasia*. Aparente é o da geografia, com José Maria abandonando o Rio em busca de um vilarejo ao norte que o desnorteia; oculto é o da história que não volta atrás, mesmo que se empreenda o esforço ilusório de se caminhar para a frente. O primeiro é aparente e perceptível porque se concretiza na paisagem; o segundo se esconde e se disfarça porque se volatiliza no ar.

Em 7 dias e 7 noites, José Maria descreve um percurso bíblico às avessas, cujo final reitera o caráter destrutivo da sua iniciativa. Na ilusão de criar vida nova, o velho funcionário destrói a imagem idealizada de um passado remoto que tentara reviver a partir da contemplação de uma paisagem a que nunca dera atenção. Em outras palavras, José Maria busca o tempo estimulado pelo espaço. Da janela de sua casa, agora que não mais obedece a horários rígidos, José Maria atenta para a baía de Guanabara e nela descobre formas sinuosas que pronto lhe deflagram lembranças fugidias, beirando de leve a sensualidade. O arredondado das colinas, o veludoso da vegetação, a claridade do dia, a reentrância das praias, a protuberância de uma ou outra ilhota, o mexe-mexe das águas despertam uma libido contida por 36 anos de repartição, comprimida por um horário rigoroso e pelo exercício constante e repetitivo da linguagem burocrática, interessada apenas em manter o estabelecido, avessa à novidade. Entre a casa e a repartição somente uma diferença de localização, uma vez que uma estendia-se pela outra num comportamento de homogeneização pelo pior. Do alto de Santa Teresa, encastelado em sua casa, José Maria olhava com indiferença a vida que se desdobrava na cidade; do alto do seu posto profissional, simples elo em uma corrente interminável, José Maria ignorava o destino de seus despachos e providências. À inegável aridez de sua vida de escritório aliava-se a da vida pessoal, transcorrida numa casa insossa

e também isolada, na encosta de uma colina. Sem amigos, sem mulher e nem mesmo amante, José Maria exercita-se ora na linguagem congelada da burocracia, ora se vale de um telefone pendurado na parede de sua casa “para recados e informações do Ministério” (p. 38), seus únicos contactos externos. Pelos fios do aparelho não circula a informação viva, que vai e que volta, muito menos a emoção. “Coisa fria, pendurada e morta” (p. 38), que nunca chama ninguém, o telefone metaforiza-se em minério inanimado que lembra bicho peçonhento e agressivo — *aranha de metal* — e, como convém, esconde-se ameaçante na penumbra do corredor.

Com a aposentadoria, modifica-se a visão da paisagem. Se agora as colinas da cidade lhe trazem de volta uns seios esquivos, apressados e deslumbrantes, feito “duas gemas no fundo d’água” (p. 41), antes as janelas abertas da casa provocavam desconforto e inquietude. Ou porque a visão de um navio distante lembrava Beto, o sobrinho ingrato que embarcara como radiotelegrafista de bordo e nunca mais dera notícias; ou porque a figura solene do Cristo Redentor evocava um porre homérico de anos atrás. Esses os motivos manifestos para caracterizar o enjôo diante da paisagem. No entanto outros se acobertam, até do próprio personagem. Não se trata apenas do sentimento de abandono diante do único parente que restou, mas também da inveja diante de quem pratica a comunicação constante, por força da profissão, e ainda conta com a vantagem de conviver com pessoas diversificadas e de visitar portos estranhos e distantes. A bebedeira, por outro lado, não é o que incomoda. Mais que isso é o rubor advindo da autodescontração inesperada, que nunca se repetiu e que permitiu ao velho funcionário a livre expressão, carregada de inconveniências, contra a autoridade máxima do presidente e do ministro. Sentindo-se provavelmente seguro e protegido aos pés do Cristo e ainda domi-

nador por estar pairando sobre a cidade, lá no alto do Corcovado, José Maria desafia a força da censura herdada do pai enérgico e revigorada pelo poder público que representa e que o levaram ambos, pai e governo, a uma vida insípida. Seu gesto, ainda que tardio, equivale ao de Duília que, também em fim de tarde, a caminho do alto e em momento religioso, profanara o sentido do ato de que participava. Sob os braços de Cristo, José Maria rebelava-se e arrepende-se; em meio à procissão, Duília trunca o canto religioso, interrompe o louvor à divindade, desinterditada sua sexualidade e exhibe-a triunfante, em claro desafio às leis religiosas e sociais. Dupla profanação.

A supressão do trabalho cria um vazio no cotidiano de José Maria. Como consequência, expande-se o tempo que, por sua vez, dilata o espaço. Não mais obrigado à tarefa diária, José Maria tenta ajustar-se à nova realidade, investigando locais que mal conhecia ou ignorava. Para isso, tenta as roupas claras, desfaz-se do colarinho duro que lhe sufocava o pescoço e livra-se do chapéu, incompatível com o estado de liberdade. Externamente, pelo menos, aprontava-se José Maria para enfrentar a “nova fase da vida” (p. 39).

Satisfeitas as exigências imediatas e mais acessíveis, pois que estava sob controle do burocrata a transformação de seu guarda-roupa, convinha complementá-las e ampliá-las. Com o tempo disponível, José Maria experimenta ajustar-se ao burburinho das ruas, andando ao léu, mas se cansa rápido. Decide, depois, fixar-se num ponto de movimento intenso, “numa das esquinas da Rua Gonçalves Dias, local preferido pelos militares da reserva e aposentados de luxo” (p. 40), mas a frivolidade dos frequentadores enfastia-o. Associa-se a um clube, mas eis que se percebe totalmente inútil para o convívio social, porque não consegue alcançar a dimensão do lúdico, do gratuito, do prazer. Busca uma livraria, delega ao balconista o



direito da escolha, tenta ler o livro, cansa-se e deixa-o cair do alto de um viaduto. A dispersão da rua, o lazer da sociabilidade confinada e seletiva ou o gozo íntimo do ato de leitura, nada disso anima José Maria. O que pode fazer o espaço fechado ou aberto se o sufoco e a ansiedade provêm de um tempo malbaratado? De nada lhe vale extenuar-se no espaço do presente se o tempo que o envolve e o provoca é o do passado. O do presente, quando muito, libera-o para a lembrança do prazer antes experimentado, mas não fruído.

Dividido entre a sedução evocatória da paisagem natural e o desprazer da convivência na paisagem urbana, José Maria opta por um lugar diferente, idealizado no fundo, cuja imobilidade seduzia-o, mesmo que disso não fosse consciente. A segurança da aposentadoria permitia-lhe o risco calculado de uma viagem que, ao ser feita sobre território outrora percorrido, nada oferece de novo a não ser a modificação operada pelo homem e rejeitada pelo viajante. Ilusoriamente, ela se faz no espaço. No íntimo, ela cavouca o tempo. Aquele mesmo tempo perdido que José Maria buscava sôfrego no Rio que agora o expulsava: “Da velha cidade que restava? Onde o Rio de outrora? As casas rentes ao solo, os pregões, o peixeiro à porta? A cada arranha-céu que subia — eles sobem a todo momento — a cidade calma de José Maria ia-se desmanchando” (p. 42).

Assim como o tempo desmanchara o passado da cidade mítica, José Maria, em represália singular e pessoal, desmancha o tempo presente, livrando-se do emprego, da casa, das roupas, do clube, do “bondezinho das dez e quinze” (p. 35) e de uma instituição de caridade que frequentara muito. Torna-se matéria a ruptura com o presente quando a lembrança ganha na festa de aposentadoria — “uma bengala de castão de ouro, com a data e o nome”

(p. 36) — desamarra-se da bagagem e escorrega para o fundo de um dos rios que cruzou no caminho das Minas.

Enquanto ainda no Rio, a natureza que circundava a casa de José Maria, talvez por ser vista de longe, limita-se à função de rememorar um passado longínquo. Fragmentos da natureza à disposição do observador reticente debruçado na janela, as ilhotas, praias e nuvens não passam de meros *objetos* distantes que como tais se comportam na estrutura gramatical da frase: “[...] sem perceber o Pão de Açúcar e a baía, as ilhas e os navios, o Corcovado e as praias...” (p. 36); “Dali [da janela] devassava recantos desconhecidos, ilhas que jamais suspeitara. Acompanhava a evolução das nuvens, começava a distinguir as mutações da lua no céu e sobre as águas” (p. 41). Afastando-se da capital federal e depois de ter passado por Belo Horizonte e por Curvelo, últimos aglomerados urbanos, “José Maria se sentia dentro da área do passado” (p. 45). É, então, que sua atitude com relação à natureza começa a se modificar, a ponto de não mais vê-la como simples *objeto* e sim como companheira solidária no trajeto. Dada a empatia entre o homem e o ambiente, este se humaniza, personifica-se e ganha a condição de *sujeito*, companheiro de viagem, o que também se reflete na estrutura frasal:

*Soero, o camarada, desconfiava estar seguindo um homem importante; mas não ousava perguntar.*

*— O Rio das Velhas vem vindo por aí, anunciou depois das primeiras horas de caminhada.*

*Pouco depois, o rio fiel aparecia ao viajante. — Oh! velho Rio das Velhas! — exclamou José Maria. — Sempre no mesmo lugar! E todo esse tempo me esperando.*

*Achou-o tranqüilo, mas um pouco emagrecido (p. 45).*

A prosopopéia condiz com o caráter épico da aventura de José Maria que ainda deverá enfrentar outros obstáculos naturais, menos amistosos que o Rio das Velhas.

O Paraúna, por exemplo, à beira do qual se deita na terceira noite de viagem, mostra-se ameaçador, a princípio, e em nada contribui para aliviar o seu cansaço físico, a que se juntava uma ansiedade crescente. No escuro da noite, mal iluminado por uma lua minguante, “o Paraúna surgiu mudado e agressivo” (p. 46) e seu rumor de rio magrinho e enfezado, subitamente transtornado, como que prenunciava um futuro amedrontador e fantasmagórico. Tanto que, na margem oposta, “um vulto branco parecendo fantasma esperava pelo abaixamento das águas” (p. 46). A essência sobrenatural desse ente misterioso que assusta o viajante e seu guia reforça-se por meio da língua que fala, o latim, que, na condição de idioma morto e culto, acha-se deslocado naqueles confins de mundo. Na recuperação de uma língua morta, recupera-se também um passado tido como distante e morto. Em seu deslocamento de língua culta praticada no oco do sertão espelha-se uma desarticulação que só faz confirmar o descentramento mental do falante, de quem diziam “que sabe muito e ficou maluco” (p. 47).

De acordo com uma perspectiva simbólica, a água pode significar tanto a vida quanto a morte. Para J. E. Cirlot, autor de valioso dicionário de simbologia, deve-se considerar a água como elemento “mediador entre a vida e a morte, com um duplo fluxo, positivo e negativo, de criação e de destruição”<sup>3</sup>. Sua travessia, por outro lado, implica mudança, transformação, “passagem de um estado para outro” (Cirlot, 157), substituição de situações, com a preferência de uma em detrimento de outra anterior. Assim sendo, as duas águas que José Maria atravessa, a

<sup>3</sup> CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Transl. by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. London, Routledge & Kegan Paul [1962]. p. 346.

Para o estudo da simbologia das águas ver também: Gaston Bachelard — *L'eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière*. 10. réimpr. Paris, Librairie José Corti [1971].

do Rio das Velhas e a do Paraúna, simbolizam bem uma situação em mudança.

Na primeira, José Maria afoga seu passado recente ao impedir que Soero mergulhe para reconquistar a bengala. Ao se aproximar da segunda, José Maria experimenta a sensação de renascimento, mesmo que tinto de sinais dúbios, para ele imperceptíveis. José Maria prefere ignorar a escuridão da noite, a presença da lua minguante e enfraquecida a caminho de seu desaparecimento, o furor repentino de um rio sempre calmo, a visão esbranquiçada de um vulto estranho na outra margem e atenta apenas para aquilo que se transformara em “sussurro das águas” (p. 46). Sua ânsia de chegar ao fim é tamanha que converte a violência das águas em doçura, e, quando o narrador nos adverte, ambigualmente, de que aquele barulho “era como o primeiro rumor de um passado que vinha se aproximando” (p. 46), José Maria já dormia.

Além do Rio das Velhas e do Paraúna, outros obstáculos naturais tornam custoso o impulso peregrinatório da paixão senil. Provado na transposição das partes baixas da terra, por onde correm os rios, resta agora o desafio das alturas.

### Clareza. Desconforto

Ergue-se, então, diante do viajante apaixonado a Serra do Riacho do Vento na Cordilheira do Espinhaço. A dificuldade de subi-la se compensava pela abrangência de um “panorama [que] se ampliava” (p. 48) e que o colocava mais perto da “fonte de clareza” (p. 48). O trecho de serra se faz sob o benefício da luz intensa que não se atenua nem mesmo com a chegada da noite, pois José Maria e Soero dormem protegidos por “estrelas que cinti-

lavam pertinho" (p. 49). E em auxílio à expectativa sempre crescente sobrevém à memória de José Maria a travessia do mesmo trecho, realizada quarenta anos antes, mas em plena noite. No confronto entre a experiência noturna e a diurna, a balança pende favorável para a última, porque a claridade ajuda a dissipar os terrores que tomaram conta do viajante na primeira vez, quando, em decorrência do afastamento da casa paterna, experimentara o sentimento de orfandade misturado com o medo do futuro em cidade nova e estranha, onde fora estudar.

Mas a mesma claridade que lhe inspira segurança e que, de certa forma, antecipa, na expectativa de José Maria, a visão de Duília, serve também para pôr à mostra alguns atributos negativos que comprometem a paisagem serrana. É por causa dessa cláridade que José Maria pode perceber uma pobreza crescente na vegetação, cujas árvores ornamentais, como a quaresmeira, por exemplo, ou alimentícias e utilitárias, como o pequi, outro exemplo, cedem seu lugar a arbustos de porte médio e até hostil, como o cacto. Junto com a rarefação botânica, a humana, pois o Chapadão da Serra não favorecia a instalação do ser humano, nem alimentava os animais, embora alargasse o horizonte de quem o percorresse. Ao constrangimento inicial do aglomerado urbano vai-se opondo, lentamente, o desafio do espaço livre que, de tamanho, não promete senão precipitar José Maria em imenso vazio.

Bastante significativo também neste périplo é o contraste entre luz e sombra, que já deu margem para comentários críticos de M. Cavalcânti Proença, prefaciador da edição que utilizamos. Segundo o crítico, "em termos de luz e seus opostos (escuridão, trevas, noite) se estrutura o conto", por ele considerado como "luminosa viagem", "um caminhar para o nascente"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> PROENÇA, M. Cavalcânti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte...* p. XXX e XXIX.

José Maria descreve uma trajetória em direção ao passado que, por definição, é distante e nebuloso. Cria-se o paradoxo, no entanto, quando ele acredita que é lá que está sua cláridade, seu "alumbramento" (p. 47); quando, em sua memória atigada pela libido tanto tempo represada, os seios de Duília lhe surgem como "dois focos luminosos. Ora se acendendo, ora se apagando" (p. 42). Curioso observar que, em sua inadequação à realidade, José Maria busca a escuridão para alcançar a sua cláridade particular que, evidentemente, acaba por se configurar como fuga. A primeira, no plano onírico, depois de breve sono: "Acordou com raiva de ter acordado, fechou os olhos para dormir de novo e reatar o fio de sonho que trouxe Duília" (p. 39). A segunda, no plano da realidade dolorosa, diante da Duília envelhecida: "Sentou-se de novo, e fechando o rosto com as mãos, caiu no pranto" (p. 55).

Entre o começo e o fim do conto arma-se um arco, cujas pontas são ocupadas pela oposição claro/escuro, manhã/tarde. É de manhã que José Maria se apresenta, "estirado na poltrona" (p. 35), comunicando à empregada abobalhada que nunca mais iria trabalhar; é de manhã que José Maria comunica a Floripes sua resolução definitiva de iniciar uma peregrinação amorosa, que ele não sabe equivocada. No início, a alegria da resolução banhada pela luz do dia nascente que se estende por "uma tarde bonita" (p. 43); no fim, o peso de uma desilusão que se esfacela em um resto de tarde triste e chuvosa. No interior do "coração montanhoso do Brasil" (p. 43), cuja intimidade se confunde com a dos seios nutrízes e eróticos de Duília, José Maria imaginou um lugar sagrado, onde depositou o objeto de sua adoração. Todavia, nem a luminosidade, nem a limpeza e nem a altura condizem com esse "santuário de Duília" (p. 50). Ao contrário do que se poderia esperar, o espaço da santa não é limpo, nem ilumi-

nado e muito menos exclusivo. Seu caráter compósito e degradado se faz perceptível quando o vemos destinado a funções múltiplas e díspares — residência, escola e chiqueiro — em promiscuidade onde nada se define e tudo se mistura. Nessa fusão de fins a que se destina a casa, localiza-se, simbolicamente, a con-fusão de sentimentos que se apossam de José Maria. Dentro dele digladiam-se a esperança e a desilusão, de forma extremada e violenta, e por isso não é estranha a ocorrência de um oximoro — “mansão de miséria” (p. 54) — que penetra o texto. Além disso, contribuem também para a atmosfera de desencantamento, de degradação e de anarquia outros índices disseminados aqui e ali. A lama no caminho da chegada; a escuridão dos urubus deslocados que não voam, mas se arrastam pelo chão; as carteiras escolares desconjuntadas; o cinza sujo dos casebres em torno da escola; o cheiro forte da lavagem dos porcos que se mistura com o das goiabas maduras; a escuridão que se tenta espantar com um simples lampião fumacento de querosene, aceso por uma mulher também escura, não são senão reforço constitutivo para os cabelos grisalhos, os dentes cariados, a voz rouca e o colo murcho de Duília. Da imaginária “cidade de montanha” (p. 39) inicial, “pontilhada de igrejas” (p. 39), José Maria veio descambando, pouco a pouco. Localizando-a no alto, soberana e santificada, teve que aceitar sua redução gradativa para uma simples “cidadezinha” (p. 50) primeiro, um “burgo” (p. 50) em seguida, um “povoado” (p. 50) depois, e, finalmente, um “mesquinho arraial” (p. 54), cujo anacronismo terminológico se ajusta às maravilhas com a extemporaneidade de seu sonho defasado. Da claridade inicial de Santa Teresa à escuridão fantasmagórica do arraial do Monjolo um formidável tombo pelo túnel do tempo, cuja vacuidade interior melhor se expressa por meio da metáfora do oco, do buraco: “A ele, José Maria, só lhe restava encalhar naquele buraco, dissolver-se por ali

mesmo, agarrado aos últimos destroços do passado” (p. 54) <sup>5</sup>.

Na aventura que empreende, é falso o movimento de avanço de José Maria, que somente recua, terminando por se decompor em ambiente pastoso e lamacento. As cortinas de poeira que se levantavam a cada etapa percorrida e vencida — a do manganês de um trem tombado (p. 44); a das estradas que saem de Belo Horizonte (p. 44); aquela que encobre Curvelo (p. 45) e o “turbilhão de poeira” (p. 48) que o separa dos rios ultrapassados (p. 48) — combinam-se com a água, solvente universal, para dar origem à lama que recobre Pouso Triste e Monjolo. Não mais a lama como eventual sucedâneo simbólico do vir-a-ser genésico, isto é, de alguma coisa que aponta para o futuro, de alguma coisa que virá a ser feita, mas sim enquanto elemento pegajoso e sujo, resultante da fusão da água e da terra. E enquanto síntese derivada dessa combinação, o barro também simboliza, enfim, de forma divergente, mas complementar, a situação final do conto: em sua emoliência reflete o estado de espírito de José Maria, que se desfaz na água do pranto e se escafede pelo negro da noite (p. 55); em sua sujeira, nega de forma violenta a suposta assepsia que se espera de um santuário. No caso do estado emocional de José Maria, o símbolo atua por homologação e extensão; no caso do santuário, por contradição e princípio de ironia. Convergência e divergência.

Resta ainda um comentário final sobre a toponímia simbólica dessa viagem ao fundo do poço que, na pressa de ser feita, foi-se realizando de maneira cada vez mais

<sup>5</sup> A metáfora da queda de José Maria, numa perspectiva mitológica e igualada à descida de Orfeu aos Infernos, foi elaborada por Almir de Campos Bruneti e saiu publicada em *Cultura* (Brasília). Ano 8. N.º 29. Abr./jun. 1978. p. 10-6.

morosa — trem, ônibus, burro — como se houvesse desejo inconsciente de retardamento e adiamento do choque final.

José Maria abandona um espaço importante e agitado, cuja beleza natural vem sendo encarecida desde os tempos da colonização. A essa beleza marcada pelo calor, pelo verde da vegetação e pela fluidez permanente das águas em torno, adiciona-se a concentração humana e efervescente da então capital da República, centro decisório de onde emanavam “ofícios e papéis da administração pública” (p. 49). Quando se recusa a enxergar o verde vivo da vegetação que rodeava sua janela em Santa Teresa, o burocrata, sem percebê-lo, substitui-o pelo verde inanimado das esmeraldas que haviam iludido um bandeirante séculos antes: “Enganara-se. Tal como Fernão Dias com as esmeraldas...” (p. 54). Viajores ambos, Fernão Dias e José Maria, já sexagenários, enterram-se no sertão à cata de uma ilusão esperançosa, emblematizada no verde da pedra que seduz por sua promessa de bem-estar, como explica Gaspar de Morales, um alquimista medieval, em seu estilo peculiar: “Dizem os naturais que não há cor mais agradável à vista que a da Esmeralda, *verbi gratia*, se as ervas no campo com seu verdor e frescura alegram e dão prazer, sendo perecíveis, com quanto mais razão o que é natural e durável daria prazer e agradaria mais que o não-perecível: porque vemos que quando um homem está macilento, saindo para o campo e vendo o seu frescor e a sua verdura, antes de ver algum outro sujeito, se distrai e recupera sua força e seu vigor...”<sup>6</sup>. Se a busca frustrada e a faixa etária de José Maria não fossem suficientes para atualizar o mito brasileiro das esmeraldas, cumpre reforçá-lo com a lembrança de que tanto Fernão Dias quanto José Maria

<sup>6</sup> MORALES, Gaspar de. *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Prólogo, Introducción y Comentarios de Juan Carlos Ruiz Sierra. Madrid, Editora Nacional [1977]. p. 228. (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados.)

procuram seu tesouro na mesma região, a do Rio das Velhas, ao norte de Minas Gerais, coração do Estado. E, na tentativa de alcançar um bem supremo que regeneraria forças esgotadas, Fernão Dias e José Maria perfazem seu trajeto sob o domínio de um número mágico, o 7. A aventura do bandeirante durou 7 anos<sup>7</sup>; a do funcionário, 7 dias. Para os que se interessam por numerologia e exoterismos não é difícil lembrar que “este número designa ainda a plenitude de um período de tempo completo (a criação no *Gênesis*); o término de um tempo, de uma era, de uma fase...”<sup>8</sup>. Portanto, ao percorrer o mesmo espaço, com quase a mesma idade, em busca de um objeto de desejo e sob a magia de um mesmo número, José Maria revitaliza um mito, mas à custa da própria vida, como acontecera com o aventureiro do século 17. Ironicamente, na procura da vida, ambos deparam com a morte. Real, no caso de Fernão Dias; sentimental, no caso do herói de Aníbal Machado.

José Maria troca a dinâmica do presente pela sensorial do passado que se reflete na designação dos vilarejos: Pouso Triste e Monjolo. Do primeiro, escorre a noção de inércia e de estaticidade, negativamente qualificado; do segundo, a de movimento aparente, uma vez que monjolo é instrumento que pisa, repisa, descasca e se repete, em toada monótona, sem nunca sair do lugar. Exatamente igual ao descascamento interior daquele “estrangeiro alto” (p. 55), estranho ao local e a si mesmo, cujo desespero só encontra abrigo na escuridão da noite. Na mesma noite que dissolve os homens, como sentencia o poeta a quem a novela, não por simples coincidência, foi dedicada.

<sup>7</sup> *Dicionário de História do Brasil*. [4. ed.]. [São Paulo] Melhoramentos [1973]. p. 409.

<sup>8</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éd. rév. et augm. [Paris] Robert Laffont/Jupiter [1982]. p. 862.

# 6

## Vocabulário crítico

*Ambientação*: segundo Osman Lins, é o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (Lins, 77).

*Ambientação franca*: é aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador”, no entender de Osman Lins (Lins, 79).

*Ambientação dissimulada*: quando existe forte “enlace entre o espaço e a ação” a exigir “uma personagem ativa”, conforme Osman Lins (Lins, 83).

*Exegese*: elucidação ou interpretação de uma obra literária, artística, religiosa etc.

“*Locus amoenus*”: expressão latina que significa “lugar ameno”, agradável e que E. R. Curtius utiliza para designar um espaço natural privilegiado, salubre, cheio de sombra, de flores, de canto de aves e contendo um regato fresco e repousante (Curtius, 1-280).

*Mesologia*: segundo o Aurélio, mesologia ou ecologia é a “parte da biologia que estuda as relações entre os seres

vivos e o meio ou o ambiente em que vivem, bem como as suas recíprocas influências”.

*Motivação caracterizadora*: na opinião de Tomachévski, a *motivação caracterizadora* funciona por *analogia* (amante rejeitado/noite de tempestade; ideal alcançado/natureza em festa) ou por *contraste* (personagem taciturno/festa ao redor; velhinha despreocupada/buraco na calçada). No primeiro caso, a *motivação caracterizadora* funciona sob o princípio da homologia; no segundo, sob o princípio da heterologia (Tomachévski, 282-4).

*Motivação falsa*: quando, explica Tomachévski, os acessórios caracterizadores induzem o leitor a uma determinada expectativa que não se cumpre (Tomachévski, 284).

*Motivo associado*: na terminologia de Tomachévski, o *motivo associado* é aquele que não se pode excluir da fábula narrativa sob pena de danificar sua sucessão causal. Isso significa que o *motivo associado* é *essencial* e não *acidental* (Tomachévski, 270).

*Motivo livre*: para Tomachévski, o *motivo livre* são os adereços que fazem parte da *trama*, isto é, são os elementos acidentais de uma estória, o seu colorido (Tomachévski, 270).

Um personagem loroteiro de Autran Dourado, o Juca Passarinho de *Ópera dos mortos*, revela em sua fala simples a noção de *motivo livre* quando se pergunta: “(Contava uma história dele mais seu major Lindolfo? Aquela do guará-vermelho, por exemplo, só para o homem ficar de boca aberta não acreditando? Sentiu uma certa preguiça, aquela história era muito comprida, a viagem curta, para contar bem contada, *com todas as cores*, demandando tempo)”. (DOURADO, A. *Ópera dos*

*mortos*. [Rio] Civilização Brasileira [1967]. p. 54. Grifo nosso.)

*Oximoro*: figura de retórica que consiste na união de palavras contraditórias, quando não antagônicas. Rege-se o oximoro pelo princípio da contradição: “Nos palácios reais se encurtam anos;/Porém tu sincopando os aposentos,/Mais te deleitas, quando mais te estreitas” (Gregório de Matos).

*Prosopopéia*: figura de retórica também chamada de *personificação*. Consiste em atribuir vida a seres inanimados, abstratos, mortos. Uma espécie de animismo ou de humanização. “O dia amanheceu ranzinza”, “o mar está nervoso hoje” etc.

*Topoanálise*: termo proposto por Gaston Bachelard para o “estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima” (Bachelard, 41).

*Toponímia*: estudo lingüístico e/ou histórico da origem dos nomes dos lugares.

## 7

## Bibliografia comentada

ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. 4<sup>ème</sup> éd. rév. et augm. Paris, Albin Michel [1971].

Livro que descreve a trajetória evolutiva do romance no Ocidente, desde as pesadas e volumosas narrativas barrocas do século 17 até as últimas formulações do *nouveau roman*, já nos anos 60. Como diz a contracapa, “mais que a história do romance, trata-se de uma viagem através da grande aventura romanesca, um livro isento das precisões ociosas dos manuais”.

— . *Metamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel, 1966. Menos abrangente que o anterior, pois estuda apenas os formuladores do romance moderno: Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Lawrence Durrell, Malcolm Lowry, Kafka, Butor e outros.

ALLOT, Miriam, ed. *Novelists on the Novel*. New York, Columbia University Press [1966].

Obra clássica nos domínios da Teoria Literária. Reúne depoimentos de escritores sobre “o romance e o maravilhoso”; “a ética do romance”; “o romance enquanto retrato da vida”; “técnica narrativa”; o “diálogo”; o “cenário” etc.

AUERBACH, E. *Mimesis*; la representación de la realidad en la literatura occidental. s. trad. México, Fondo de Cultura Económica [1975].

Ainda que não se relacione de forma *mediata* com o tópico aqui tratado, não se pode deixar de indicar este extraordinário conjunto de ensaios de Auerbach, imprescindível para quem queira conhecer as modalidades narrativas. (Não se recomenda a precária tradução brasileira.)

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. e org. de Leyla Perrone-Moysés. [São Paulo] Perspectiva [1974].

Dividido em 3 partes, interessa-nos a primeira, onde Michel Butor discute alguns constituintes específicos do romance. O Cap. 4, por exemplo, trata exatamente "das figuras formadas no espaço pelos arranjos de objetos, da importância das cores etc."

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional [1964].

Três ensaios de *Tese e antítese* fornecem também pistas indiretas ou diretas para a compreensão do elemento espacial na narrativa: "Da vingança", sobre *O conde de Monte Cristo*; "Entre campo e cidade", sobre *Eça de Queirós*; "O homem dos avessos", sobre *Grande sertão: veredas*.

LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. 2. ed. cor. e aum. São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1976.

Como afirma o título, uma introdução ampla (aparentemente, a única em português) que pretende iniciar o leitor dotado de "alguma veleidade humanística".

SOUVAGE, Jacques. *An Introduction to the Study of the Novel*. Foreword by W. Schrickx. Gent, Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia P.V.B.A., 1965.

Impressionante repertório bibliográfico sobre estudos de

romance, dividido em vários itens técnicos, temáticos, históricos, sociológicos etc.

STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press [1967].

Antologia de textos críticos sobre tópicos como "técnica narrativa", "ponto de vista", "enredo, estrutura e proporção", "estilo", "personagem", "tempo e espaço" etc. Sobre espaço apenas um ensaio: o de D. S. Bland, "Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel".

ZÉRAFFA, Michel. *La révolution romanesque*. [Paris] Éditions Klincksieck [1969]. (Collection 10/18.)

Com esse livro, Michel Zérafra se propõe examinar a "revolução na arte do romance", deflagrada por Joyce e por Proust desde o começo do século. Sua leitura encaminha-nos para as múltiplas concepções contemporâneas do gênero, bem como para a apreensão da variedade de técnicas utilizadas neste século.



## PRINCÍPIOS

17. Linguagem e persuasão — Adilson Citelli \* 18. Para uma nova gramática do português — Mário A. Perini \* 19. A telenovela — Samira Youssef Campedelli \* 20. A poesia lírica — Salette de Almeida Cara \* 21. Períodos literários — Lígia Cademartori \* 22. Informática e sociedade — Antonio Nicolau Youssef e Vicente Paz Fernandez \* 23. Espaço e romance — Antonio Dimas \* 24. O herói — Flávio R. Kothe \* 25. Sonho e loucura — José Roberto Wolff \* 26. Ensino da gramática. Opressão? Liberdade? — Evanildo Bechara \* 27. Morfologia inglesa — Noções introdutórias — Martha Steinberg \* 28. Iniciação à música popular brasileira — Waldenyr Caldas \* 29. Estrutura da notícia — Nilson Lage \* 30. Conceito de psiquiatria — Adilson Grandino e Durval Nogueira \* 31. O inconsciente — Um estudo crítico — Alfredo Náfah Neto \* 32. A histeria — Zacaria Borge Ali Ramadam \* 33. O trabalho na América Latina colonial — Ciro Flamarion S. Cardoso \* 34. Umbanda — José Guilherme Cantor Magnani \* 35. Teoria da Informação — Isaac Epstein \* 36. O enredo — Samira Nahid de Mesquita \* 37. Linguagem jornalística — Nilson Lage \* 38. O feudalismo: economia e sociedade — Hamilton M. Monteiro \* 39. A cidade-Estado antiga — Ciro Flamarion S. Cardoso \* 40. Negritude — Usos e sentidos — Kabengele Munanga \* 41. Imprensa feminina — Dulcília Schroeder Buitoni \* 42. Sexo e adolescência — Içami Tiba \* 43. Magia e pensamento mágico — Paula Montero \* 44. A metalinguagem — Samira Chalhub \* 45. Psicanálise e linguagem — Eliana de Moura Castro \* 46. Teoria da literatura — Roberto Acizelo de Souza \* 47. Sociedade do Antigo Oriente Próximo — Ciro Flamarion S. Cardoso \* 48. Lutas camponesas no Nordeste — Manuel Correia de Andrade \* 49. A linguagem literária — Domicio Proença Filho \* 50. Brasil Império — Hamilton M. Monteiro \* 51. Perspectivas históricas da educação — Eliane Maria Teixeira Lopes \* 52. Camponeses — Margarida Maria Moura \* 53. Região e organização espacial — Roberto Lobato Corrêa \* 54. Despotismo esclarecido — Francisco José Calazans Falcon \* 55. Concordância verbal — Maria Aparecida Baccega \* 56. Comunicação e cultura brasileira — Virgílio Noya Pinto \* 57. Conceito de poesia — Pedro Lyra \* 58. Literatura comparada — Tania Franco Carvalho \* 59. Sociedades indígenas — Alcida Rita Ramos \* 60. Modernismo brasileiro e vanguarda — Lucia Helena \* 61. Personagens da literatura infanto-juvenil — Sonia Salomão Khêde \* 62. Cibernética — Isaac Epstein \* 63. Greve — Fatos e significados — Pedro Castro \* 64. A aprendizagem do ator — Antonio Januzzi, Janó \* 65. Carnaval, carnavais

— José Carlos Sebe \* 66. Brasil República — Hamilton M. Monteiro \* 67. Computador e ensino — Uma aplicação à língua portuguesa — Cristina P. C. Marques, M. Isabela L. de Mattos e Yves de la Taille \* 68. Modo capitalista de produção e agricultura — Anovaldo Unielton de Oliveira \* 69. Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão — Ronaldo Veinilas \* 70. Marxismo e teoria da revolução proletária — Eder Sader \* 71. Pescadores do mar — Simone Carneiro Maidonado \* 72. A elegoria — Flávio R. Kothe \* 73. Consciência e identidade — Malvina Muskat \* 74. Oficina de tradução — A teoria na prática — Rosemary Amoy \* 75. História do movimento operário no Brasil — Antonio Paulo Rezende \* 76. Neuroses — Manuel Ignacio Quiles \* 77. Surrealismo — Marilda de Vasconcelos Reboças \* 78. Romantismo — Adilson Citelli \* 79. Higiene bucal — Giorgio de Micheli, Carlos Eduardo Aun e Michel Nicolau Youssef \* 80. Aspectos econômicos da educação — Ladislau Dowbor \* 81. Escola Nova — Cristiano Di Giorgi \* 82. Análise da conversação — Luiz Antônio Marcusch \* 83. O Estado Federal — Dalmo de Abreu Dallari \* 84. Iluminismo — Francisco José Calazans Falcon \* 85. Constituições — Célia Gaivão Quirino e Maria Lúcia Montes \* 86. Literatura infantil — Voz de criança — Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira \* 87. A imagem — Eduardo Neiva Jr. \* 88. Teoria lexical — Margarida Basilio \* 89. A política externa brasileira (1822-1985) — Amado Luiz Cervo e Clodoldo Bueno \* 90. Energia e fome — Gilberto Koblér Corrêa \* 91. Sonhar, brincar, criar, interpretar — Arlindo C. Pimenta \* 92. História da literatura alemã — Elói Heise & Ruth Röhl \* 93. História do trabalho — Carlos Roberto de Oliveira \* 94. Nazismo — "O Triunfo da Vontade" — Alcir Lenharo \* 95. Fascismo italiano — Angelo Trento \* 96. As drogas — Luiz Carlos Rocha \* 97. Poesia infantil — Maria da Glória Bordini \* 98. Pactos e estabilização econômica — Pedro Scuro Neto \* 99. Estética do sorriso — Michel Nicolau Youssef, Carlos Eduardo Aun e Giorgio de Micheli \* 100. Leitura sem palavras — Lucrécia D'Aléssio Ferrara \* 101. O Diabo no imaginário cristão — Carlos Roberto F. Nogueira \* 102. Psicoterapias — Zacaria Borge Ali Ramadam \* 103. O conto de fadas — Nelly Novaes Coelho \* 104. Guia teórico do alfabetizador — Miriam Lemle \* 105. Entrevista — O diálogo possível — Cremilda de Araújo Medina \* 106. Quilombos — Resistência ao escravismo — Clóvis Moura \* 107. Raça — Conceito e preconceito — Eliane Azevedo \* 108. Candomblé — Religião e resistência cultural — Raul Lody \* 109. Abolição e reforma agrária — Manuel Correia de Andrade \* 110.

Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade — Rita de Cassia Barbosa \* 111. Cinema e montagem — Eduardo Leone e Maria Dora Mourão \* 112. Democracia — Décio Saes \* 113. O verbo Inglês — Teoria e prática — Váler Lellis Siqueira \* 114. Descobrimientos e colonização — Janice Theodor da Silva \* 115. D. João VI: os bastidores da Independência — Leila Mezan Algranti \* 116. Escravidão negra no Brasil — Suelly Robles Reis de Queiroz \* 117. Anarquismo e anarcossindicalismo — Giuseppina Sfera \* 118. A fertilidade na Europa moderna — Laura de Mello e Souza \* 119. Funções da linguagem — Samira Chalhub \* 120. Ciclo da vida — Ritos e ritmos — Thales de Azevedo \* 121. Televisão e psicanálise — Muniz Sodré \* 122. Cultura popular no Brasil — Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala \* 123. Desenvolvimento da personalidade — Símbolos e arquétipos — Carlos Byington \* 124. Imperialismo greco-romano — Norberto Luiz Guarnalho \* 125. Períodos filosóficos — João da Penha \* 126. Os povos bárbaros — Maria Sôsôles Guerras \* 127. Abolição — Antonio Torres Montenegro \* 128. Como ordenar as idéias — Edvaldo M. Boaventura \* 129. Advérbios — Eneida Bonfim \* 130. Imprensa operária no Brasil — Maria Nazareth Ferreira \* 131. O método junguiano — Glauco Ulson \* 132. O fantástico — Selma Calazans Rodrigues \* 133. Gramsci e a escola — Luna Galano Mochovitch \* 134. Dimensões simbólicas da personalidade — Carlos Byington \* 135. Estrutura da personalidade — Pessoa e sombra — Carlos Byington \* 136. Grandezas e unidades de medida — O Sistema Internacional de Unidades — Romeu C. Rocha-Filho \* 137. Linguagem e ideologia — José Luiz Fiorin \* 138. Subordinação e coordenação — Confrontos e contrastes — Flávia de Barros Carone \* 139. Ernest Hemingway — Julian Nazario \* 140. Roma Republicana — Norma Musco Mendes \* 141. Pesquisa de mercado — Marina Rütter e Sertório Augusto de Abreu \* 142. Burguesia e capitalismo no Brasil — Antonio Carlos Mazzeo \* 143. Sistemas de comunicação popular — Joseph M. Luyten \* 144. Evolução biológica — Controvérsias — Celso Piedemonte de Lima \* 145. Arqueologia — Pedro Paulo Abreu Funari \* 146. Escara — Problema na hospitalização — Maria Coeli Campedelli e Raquel Rapone Gaidzinski \* 147. Injeções — Modos e métodos — Brígida Pfeiffer Castellanos \* 148. Ecologia cultural — Uma antropologia da mudança — Renate Brigitte Vierter \* 149. Incas e astecas — Culturas pré-colombianas — Jorge Luiz Ferreira \* 150. O pensamento medieval — Inês C. Inácio e Tania Regina de Luca \* 151. O romance picaresco — Mario González \* 152. História do Brasil recente — Sonia Regina de Mendonça & Virginia Maria Fontes \* 153. História da música — Da Idade da Pedra à Idade do Rock — Valdir Montanari \* 154. Pós-modernismo e literatura — Domicio Proença Filho \* 155. Make or Do? Etc., etc., etc. — Resolvendo dificuldades — Eliana Valdés López & Solange Marques Rollo \* 156. O Nordeste e a questão regional — Manuel Correia de Andrade \* 157. A guerra na Grécia Antiga — Marcos Alvito Pereira de Souza \* 158. Introdução à dramaturgia — Renata Palottini \* 159. A pesquisa em história — Maria do Pilar de Araújo Vieira, Maria do Rosário da Cunha Peixoto e Yara Maria Aun Khoury \* 160. A Revolução Industrial — José Jobson de Andrade Arruda \* 161. Antropologia aplicada — Frans Moonen \* 162. O complexo de Édipo — Franklin Goldgrub \* 163. As Cruzadas — José Roberto Mello \* 164. Representação política — Celso Fernandes Campionço \* 165. Geopolítica do Brasil — Manuel Correia de Andrade \* 166. Gêneros literários — Angélica Soares \* 167. Análise de investimentos e taxa de retorno — Pedro Schubert \* 168. A rede urbana — Roberto Lobato Corrêa \* 169. A língua portuguesa no mundo — Sívio Elia \* 170. Empréstimos linguísticos — Nelly Carvalho \* 171. O cotidiano da pesquisa — Nelson de Castro Senra \* 172.

Iniciação ao Latim — Zélia de Almeida Cardoso \* 173. Expressões idiomáticas e convencionais — Stella Otweiler Taghin \* 174. O espaço urbano — Roberto Lobato Corrêa \* 175. Acentuação gráfica em vigor — Amini Boainain Haury \* 176. Fotografia e história — Boris Kossov \* 177. Cenografia — Anna Mantovani \* 178. Getulismo e trabalho — Angela de Castro Gomes & Maria Ceina D'Araújo \* 179. Artigo e crase — Maria Aparecida Baccega \* 180. História do negro brasileiro — Clóvis Moura \* 181. O Terceiro Mundo e a nova ordem internacional — Antonio Carlos Wolckmer \* 182. A articulação do texto — Elisa Guimarães \* 183. O Império de Carlos Magno — José Roberto Mello \* 184. Novas tecnologias em educação — Lili Kawamura \* 185. Comunicação do corpo — Monica Rector & Aluizio R. Trinta \* 186. Terceiro Mundo — Conceito e história — Tullo Vigevani \* 187. Introdução à sociologia do trabalho — Augusto Caccia Bava Jr. \* 188. Morfemas do português — Váler Kehdi \* 189. Educação, tecnocracia e democratização — Maria de Lourdes Manzini Covre \* 190. Evolução humana — Celso Piedemonte de Lima \* 191. Neologismo — Criação lexical — Ieda Maria Alves \* 192. Amazônia — Bertha K. Becker \* 193. Introdução ao maneirismo e à prosa barroca — Segismundo Spina & Morris W. Croll \* 194. As duas Argentinas — Emanuel Soares da Veiga Garcia \* 195. O período regencial — Arnaldo Fazzoli Filho \* 196. A Antiguidade Tardia — Waldi Freires Oliveira \* 197. Planejamento familiar — Gláucia de Castro Rodrigues \* 198. Introdução à terapia familiar — Magdalena Ramos \* 199. Linguagem e sexo — Malcolm Coulthard \* 200. Aristocratas versus burgueses? A Revolução Francesa — T. C. W. Banning \* 201. O Tratado de Versalhes — Ruth Henig \* 202. Jung — Gustavo Barcelos \* 203. A geografia linguística no Brasil — Sívio Figueiredo Brandão \* 204. A Revolução Norte-Americana — M. J. Heale \* 205. As origens da Revolução Russa — Alan Wood \* 206. Coesão e coerência textuais — Leonor Lopes Fávoro \* 207. Como analisar narrativas — Cândida Viêres Gancho \* 208. Inconfidência Mineira — Cândida Viêres Gancho & Vera Viênes \* 209. O sistema colonial — José Roberto Amaral Lapa \* 210. A unificação da Itália — John Goodch \* 211. A posse da terra — Cândida Viêres Gancho, Helena Queiroz F. Lopes & Vera Viênes \* 212. As origens da Primeira Guerra Mundial — Ruth Henig \* 213. As origens da Segunda Guerra Mundial — Ruth Henig \* 214. O Antigo Regime — William Doyle \* 215. Formação de palavras em português — Váler Kehdi \* 216. Maquiavelismo — Sérgio Bath \* 217. A poética de Aristóteles — Lígia Miiltz da Costa \* 218. Conquista e colonização da América espanhola — Jorge Luiz Ferreira \* 219. Vozes verbais — Amini Boainain Haury \* 220. A década de 50 — Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil — Marly Rodrigues \* 221. A década de 60 — Rebelião, contestação e repressão política — Maria Helena Paes \* 222. A década de 70 — Apogeu e crise da ditadura militar brasileira — Nadine Habert \* 223. A década de 80 — Brasil, quando a multidão voltou às praças — Marly Rodrigues \* 224. Grande sertão: veredas — Roteiro de leitura — Kathrin Holtermayr Rosenfield \* 225. O Impressionismo — Juan José Batzi \* 226. A Semana de Arte Moderna — Neide Rezende \* 227. A revolução mexicana — Marco Antônio Villa \* 228. Japão — ontem e hoje — Sérgio Bath \* 229. As missões — Júlio Quevedo \* 230. O príncipe — Maquiavel — Janeiro Francisco Megale \* 231. Primeiras histórias — Décio Antônio de Castro \* 232. Sonetos de Camões — Antônio Medina Rodrigues \* 233. A rosa do povo e Claro enigma — Francisco Achar \* 234. A Ilustre casa de Ramires — José de Paula Ramos Junior \* 235. Construtivismo — de Piaget a Emilia Ferreiro — Maria da Graça Azenha.

- 202 **Jung**  
Carl Gustav Jung
- 203 **A geografia linguística no Brasil**  
Celia F. de Azevedo, Marilene
- 204 **A Revolução Rio de Janeiro**  
Vol. 1 e 2
- 205 **As origens da Revolução Russa**  
David White
- 206 **Coação e coerção textual**  
Elizabeth Barro, J. Barro
- 207 **Como analisar narrativas**  
Christina Wacziarg, tradução
- 208 **Inconfidência Mineira**  
A história da rebelião de 1789  
Mário de Moraes
- 209 **O sistema colonial**  
José Roberto Ayala, tradução
- 210 **A unificação da Itália**  
John Elliott
- 211 **A posse da terra**  
A história da posse da terra  
Rafael Duarte, tradução  
para o português
- 212 **As origens da Primeira Guerra Mundial**  
Paul H. Kennedy
- 213 **As origens da Segunda Guerra Mundial**  
Paul H. Kennedy
- 214 **O Antigo Regime**  
William Boyd
- 215 **Formação de palavras em português**  
Walter Kurylow
- 216 **Magnavilismo**  
Mário de Moraes
- 217 **A política de Anistias**  
Luiz Milton de Souza
- 218 **Conquista e colonização da América espanhola**  
George Hilbert Brundage
- 219 **Vozes verdadeiras**  
Assis Brasil, tradução
- 220 **A década de 50 — Populismos e metas desenvolvimentistas no Brasil**  
Marly Rodrigues
- 221 **A década de 60 — Rebelião, contestação e repressão política**  
Maria Helena Paes
- 222 **A década de 70 — Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**  
Nadine Habert
- 223 **A década de 80 — Brasil, quando a multidão voltou às praças**  
Marly Rodrigues
- 224 **Grande sertão: veredas — Roteiro de leitura**  
Kathrin Holtermayr Rosenfeld
- 225 **O Impressionismo**  
Juan José Balzi
- 226 **A Semana de Arte Moderna**  
Neide Rezende