

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

MÁRCIA REJANY MENDONÇA

**REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO EM NARRATIVAS FICCIONAIS
DE OSMAN LINS**

GOIÂNIA
2008

MÁRCIA REJANY MENDONÇA

**REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO EM NARRATIVAS FICCIONAIS
DE OSMAN LINS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria.

GOIÂNIA
2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

M539r Mendonça, Márcia Rejany.
Representações do espaço em narrativas ficcionais de Oaman Lins
[manuscrito] / Márcia Rejany Mendonça. – 2008.
222 f.

Orientadora: Profª Drª Zênia de Faria.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2008

Bibliografia: f. 214-222

1. Lins, Osman, 1924-1978 – Crítica e interpretação 2. Espaço (Literatura) – Lins, Osman, 1924-1978 I. Faria, Zênia. II. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras III. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

MÁRCIA REJANY MENDONÇA

**REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO EM NARRATIVAS FICCIONAIS
DE OSMAN LINS**

Tese apresentada para a qualificação no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística — Estudos Literários, _____ em ____ de _____ de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Zênia de Faria — UFG
Presidente

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira — UFPE
Membro

Prof. Dr. Luis Alberto Brandão — UFMG
Membro

Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokosawa — UFG
Membro

Prof. Dr. Jorge Alves Santana — UFG
Membro

Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo — UNICAMP
Suplente

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Canovas — UFG
Suplente

Aos meus pais, que sempre apoiaram meus estudos e souberam compreender a minha ausência durante o período de elaboração da Tese.

À minha avó Doralice (*in memoriam*) que tantas vezes torceu e rezou por mim, mas que infelizmente, não pode acompanhar esse trabalho até o fim e, finalmente, para Luiz Eduardo, co-habitante do meu espaço.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Zênia de Faria, que com muita paciência e profissionalismo, esteve sempre presente, dando-me apoio, lições acadêmicas e de vida inestimáveis, vindo, aos poucos, um constante processo de amadurecimento intelectual. Sem ela, esta tese jamais teria sido concluída.

A todos os membros da Banca de Qualificação, pela paciência em ler, arguir, questionar e aumentar meus conhecimentos.

Aos professores da Banca Examinadora, por aceitarem participar deste “rito de passagem”.

Aos professores do curso da Pós-Graduação em Letras e Linguística, que direta ou indiretamente contribuíram para a minha pesquisa.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Letras e Linguística, pela consideração que sempre tiveram por mim.

A todos os amigos, alunos e colegas que acompanharam minha trajetória.

A CAPES, pela bolsa de estudo.

Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança.

Osman Lins

RESUMO

Este estudo se propõe a analisar representações do espaço em algumas narrativas ficcionais de Osman Lins, especificamente nas obras *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra* e *Nove, novena*. A partir da análise realizada nessas obras, pela ordem cronológica de suas publicações, observamos a existência de uma linha progressiva nas transformações do espaço ficcional dessas obras. Tendo em vista o fato de, comumente, *Nove, novena* ser considerada como marco fundamental na transformação da poética de Osman Lins, em relação às suas obras da primeira fase, devido ao seu forte teor de inovação e de experimentação, essa narrativa exigia uma abordagem diferenciada para a análise do espaço. Diante desse fato, fomos levada a estruturar nosso estudo em duas partes. Na primeira parte, analisamos, separadamente, as obras da primeira fase: *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra*. Nestas obras, verificamos que espaços, ambientes e atmosferas apesar de intimamente ligados às impressões subjetivas das personagens, já apresentam aspectos singulares na sua construção. Na segunda parte, analisamos *Nove, novena*, agrupando os espaços em três tipos que denominamos espaços sobrepostos, espaços justapostos e espaços complementares. Tal atitude se explica, porque, embora em *Nove, novena* os espaços também se relacionem às impressões subjetivas das personagens, as representações destes apresentam características mais específicas sejam elas decorrentes de sua relação com as personagens, ou decorrentes da organização da estrutura da narrativa. Para o desenvolvimento deste estudo, apoiamos-nos, nas reflexões de Anatol Rosenfeld e de Josef Frank, no que diz respeito à espacialização da narrativa, como também em estudos de Bakhtin, Genette, Deleuze, Marcel Martin e outros autores que abordam aspectos relacionados à categoria do espaço. Nesse sentido, a partir de um tema restrito — a configuração do espaço — e motivada por questionamentos de ordem teórica sobre esse tema, percorremos as referidas narrativas de Osman Lins (contos e romances) com o objetivo de realizar uma análise que apontasse caminhos para a compreensão e apreensão de alguns dos muitos recursos utilizados por esse autor na elaboração do espaço romanesco de suas narrativas e, por meio desta pesquisa, de contribuir com novas leituras para uma abordagem da forma espacial do romance moderno.

ABSTRACT

This study aims at analysing the representations of space in some fictional narratives by Osman Lins, specifically in the works *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra* and *Nove, novena*. Starting from the analysis of these works according to their chronological order of publishing, we observe the existence of a progressive line in the transformations of the fictional space of these works. Based on the fact that *Nove, novena* is commonly considered as a fundamental mark in Osman Lins's poetic transformation in relation to his works of the first phase, owing to his strong sense of innovation and experimentation, this narrative required a different approach for the analyses of space. Based on this fact, we were led to structure our study into two parts. In the first part, we analyse the works of the first phase separately: *Os gestos*, *O visitante* and *O fiel e a pedra*. In these works, we were able to verify that the spaces, the environment and the atmosphere, though, they are intimately connected to the characters' subjective impressions, already present unique aspects in their construction. In the second part, we analyse *Nove, novena*, grouping the spaces into three types, which are named as overlapped, juxtaposed and complementing spaces. Such attitude is explained because, although in *Nove, novena* the spaces are also linked to the characters' subjective impressions and their spacious representations show more specific characteristics due to their relationship with the characters or due to the organization of the structure of the narrative. For the development of this study, we lean on Anatol Rosenfeld's and Josef Frank's reflections, when it comes to the spacialization of the narrative, as we could see in Bakhtin's, Genette's, Deleuze's and Marcel Martin's studies and other writers who approach the aspects related to the category of space. Thus, starting from a limited theme — the configuration of space — and motivated by questions of theoretical order about this theme, we have read Osman Lins's narratives (short stories and novels) with the objective of realizing an analysis that highlighted ways for the understanding and apprehension of some of the many resources used by this author in the creation of the novelistic space in his narratives, and through this research we intend to contribute with new readings for an approach of the spacial form of the modern novel.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| | RESUMO | 7 |
| | ABSTRACT | 8 |
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| | PRIMEIRA PARTE — NARRATIVAS DA PRIMEIRA FASE: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO | 20 |
| 2 | O ESPAÇO EM <i>OS GESTOS, O VISITANTE</i> E <i>O FIEL E A PEDRA</i> | 21 |
| 2.1 | O espaço: semelhanças e diversidades..... | 21 |
| 2.2 | O espaço em <i>Os gestos</i> | 26 |
| 2.3 | O espaço em <i>O visitante</i> | 71 |
| 2.4 | Luz e sombra nos espaços de <i>O fiel e a pedra</i> | 82 |
| | SEGUNDA PARTE — NOVE, NOVENA: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO | 112 |
| 3 | O ESPAÇO EM <i>NOVE, NOVENA</i> | 113 |
| 3.1 | O espaço: algumas considerações..... | 113 |
| 3.2 | Espaços justapostos..... | 131 |
| 3.3 | Espaços complementares..... | 158 |
| 3.4 | Espaços sobrepostos..... | 168 |
| 3.5 | Os espaços sobrepostos e a sobreposição de vozes..... | 196 |
| 3.6 | “Conto barroco ou unidade tripartita” e a representação dos espaços justapostos, sobrepostos e complementares..... | 204 |
| 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 210 |
| | REFERÊNCIAS | 214 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho reflete um estudo iniciado em 1998, durante o curso de Mestrado em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Naquela época, onde desenvolvemos nossa dissertação sobre o espaço urbano nos contos de Rubem Fonseca,¹ tivemos o primeiro contato com as narrativas de Osman Lins, através de uma das disciplinas que cursamos para completar os créditos exigidos para o curso de Mestrado. Apesar de, na referida disciplina termos trabalhado apenas com o romance *Avalovara*, nosso fascínio por esse autor foi imediato e estimulou nosso desejo de conhecer mais amplamente sua obra ficcional. Enfim, terminamos o Mestrado, os anos se passaram e a narrativa de Osman Lins não deixou de nos instigar, principalmente no que se refere à questão da representação do espaço. Tempos depois, tivemos a oportunidade de retomar o contato com as obras do referido autor, como aluna especial, no curso de Pós-graduação da Universidade Federal de

¹ Na dissertação *Andar nas ruas do Rio de Janeiro, a arte de Rubem Fonseca*, defendida em 2000, analisamos algumas formas que o espaço urbano geográfico de uma metrópole assume, quando observado sob a perspectiva de seus usuários. Para atingir tal objetivo, fizemos um resgate sobre as idéias de cidade que povoaram a sociedade pós-Revolução Industrial, com a intenção de estabelecer uma relação comparativa com o espaço urbano representado em alguns contos de Rubem Fonseca, notadamente no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, in: *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Goiás. Desta vez, a disciplina “Estratégias da narrativa: a poética de Osman Lins”, ministrada pela professora Zênia de Faria, era voltada exclusivamente para os contos e romances de Osman Lins. Durante o curso, ficamos ainda mais intrigada com as obras desse autor, porque, ao aprofundarmos nossos conhecimentos sobre a poética osmaniana, descobrimos um considerável número de diferentes formas de representação dos espaços nas suas obras. Estas transitam das mais simples — isto é daquelas que contemplam o espaço apenas como lugar de desenvolvimento das ações — até as mais complexas. No nosso entender, a partir de uma concepção de espaço ficcional relativo e múltiplo, o autor cria espaços com configurações peculiares, posto que são constituídos a partir da relação que estabelecem com os outros elementos textuais, tais como: personagens, tempo e focalização. Os experimentalismos literários de Osman Lins com a categoria do espaço resultam em inovações difíceis de serem classificadas devido à inexistência de um *topos* que as defina. Por isso, resolvemos examinar a configuração do espaço em algumas narrativas ficcionais de Osman Lins.

Assim, nossas leituras levaram-nos a perceber que Osman Lins, em suas obras tanto ficcionais quanto críticas, concede sobremaneira importância à construção do espaço. Esse interesse pelo espaço da narrativa, que se manifesta em algumas de suas entrevistas, artigos e ensaios publicados em *Evangelho na taba* e em *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social é percebido de forma particular em duas obras: *Marinheiro de primeira viagem* e *Lima Barreto e o espaço romanesco*. A primeira obra que mencionamos, publicada em 1963, traduz sua própria vivência da viagem que realizou, em 1961, à Europa. É uma obra que possui caráter autobiográfico, pois refere-se ao relato de sua experiência estético-cultural do seu primeiro contato com a arte medieval e, em especial, com a arte dos vitrais. No entanto, é uma obra que inaugura seu modo fragmentado de narrar. Ademais, esse contato com as artes, principalmente com a dos vitrais, manifesta-se na estética literária de Osman Lins, especialmente na representação do espaço do texto ficcional, visto

que empresta técnicas, conceitos e perspectivas das artes figurativas para a organização do espaço literário de suas narrativas. Isto quer dizer que já em *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins utilizava recursos de representação do espaço que ele iria utilizar em suas obras publicadas a partir de *Nove, novena*. A segunda obra, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicada em 1976, é a sua tese de doutorado em que, a partir da análise do espaço nas obras de Lima Barreto, faz duas contribuições teóricas de extrema relevância para os estudos sobre o espaço: uma trata-se da distinção entre espaço e ambientação; a outra, da sistematização de três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Para Lins, o espaço torna-se o elemento organizador tanto da estrutura da narrativa como do seu enredo e ainda pode ocupar uma posição análoga à do foco narrativo, à do tempo ou à da personagem, ou até mesmo ser o fator determinante da ação. Por isso, a partir de um tema restrito, mas que diz respeito à estrutura da obra como um todo, e motivada por questionamentos de ordem teórica, resolvemos, para a nossa tese de Doutorado, continuar pesquisando o mesmo tema da nossa dissertação de Mestrado — o espaço — porém, ampliando a direção de nossas buscas nesse sentido, guiada pelas diferentes maneiras como Lins concebe o espaço em algumas de suas narrativas ficcionais.

Além das razões pessoais que justificam nossa escolha do tema, pudemos constatar que, apesar do especial interesse de Lins pelo espaço, a rigor, que seja do nosso conhecimento, esse elemento ainda não foi estudado sistematicamente em sua obra. De fato, embora, ainda haja muito a ser dito sobre a obra de Lins, podemos contar, hoje, com um importante acervo crítico — tanto quantitativa, quanto qualitativamente — sobre as narrativas ficcionais desse autor. Apesar disso, no entanto, os diversos críticos que se debruçaram sobre a obra em questão, de um modo geral, adotaram duas atitudes com relação ao espaço: a) não se manifestaram sobre esse aspecto da narrativa de Lins; b) teceram alguns comentários a respeito, porém particularizam vertentes do espaço distintas das que pretendemos examinar.

Poderíamos afirmar que apenas alguns estudiosos apresentam trabalhos de pesquisa e de reflexão mais detalhados sobre o espaço na obra de Osman Lins. A título de exemplo, mencionaremos alguns desses estudos que embora não analisem especificamente o espaço, seus autores reconhecem, na obra de Lins, a importância desta categoria para a significação da narrativa.

Tal é o caso de Sandra Nitrini, em *Poéticas em confronto*, que enfatiza o foco narrativo, a personagem e o tempo em *Nove, novena*. Sobre o espaço, Nitrini se detém na análise do “ornamento no espaço”, isto é, dos recursos pictóricos que adornam os espaços. Segundo ela, estes “contribuem para aproximar suas narrativas das artes visuais, além de se integrarem no jogo das relações de significações das narrativas nas quais estão inseridos” (1987, p. 217). Ermelinda Ferreira, outra estudiosa da obra osmaniana, em *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* compara o processo de composição de Osman Lins com o da pintura de Giuseppe Arcimboldo e de René Magritte. Nesse estudo, Ferreira comenta que a “conversão do *espaço globalizante* tradicional no *espaço globalizado* pela personagem talvez represente uma das maiores contribuições de Osman Lins para a renovação do gênero romanesco, ainda não devidamente explorada” (2005, p. 95). Regina Dalcastagnè, em *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*, empreende um estudo de *Avalovora* em que, refazendo o percurso de Abel, analisa a relação desta personagem com o tempo, com as mulheres que amou e com o espaço. A este último, Dalcastagnè dedica um capítulo em que analisa a cidade, a catedral e a casa, espaços relevantes para a trajetória de Abel e também a distribuição espacial do romance, conforme propõe Lins, de acordo com o desenho do palíndromo e da espiral (2000, p. 27 a 91).

Como se vê, temos aqui três modos diversos de analisar o espaço. Isso nos mostra que as obras literárias de Osman Lins apresentam variações significativas na maneira de

representação dos espaços e que, na ficção deste autor, a noção de espaço ultrapassa os limites de uma definição que consiga apreender de modo abrangente suas diversas significações e configurações de forma prática e objetiva. Os recursos empregados por Lins na configuração do espaço, envolvem o espaço tanto na elaboração da estrutura da narrativa, surgindo desse envolvimento o espaço visual — o conto considerado o mais representativo nesse aspecto é “Retábulo de Santa Joana Carolina” —, quanto na relação com a personagem. Esta relação mostra-se, geralmente, através da descrição do espaço apreendido pela percepção da personagem e, dela, originam-se, frequentemente, espaços subjetivos que, vinculados ao estado anímico da personagem, podem assumir configurações diversas tais como as de espaços mítico, psicológico ou social, por exemplo. Enfim, a configuração do espaço subjetivo depende do tipo de percepção que a personagem tem do espaço. No entanto, o modo como o espaço é descrito pelo narrador, ou pela personagem, também interfere na sua configuração, pois a sua descrição pode não estar em correspondência direta com a percepção da personagem. Por exemplo, uma personagem que está triste pode ser colocada em um espaço alegre, festivo com o único objetivo de criar um ambiente que acentue um estado psicológico específico por meio de um contraste entre o estado de espírito da personagem e o espaço. Nesse caso, observamos que há espaços cujas configurações não dependem, exclusivamente, da percepção da personagem, mas a ela se aliam, devido ao vínculo que é estabelecido entre ambos pela habilidade do autor ao construir um espaço cuja configuração põe em evidência a dependência da personagem com relação ao espaço, bem como a fragilidade desta mesma personagem diante dessa dependência.

Cada narrativa diversifica a configuração do espaço. Sendo assim, o espaço, comumente pano de fundo, passa a ser elemento organizador da narrativa. Nesse caso, não nos é possível a referência ao espaço ficcional como lugar para o desenvolvimento das ações — função ainda considerada como primordial —, pois pressupomos que há

experimentalismos do autor na construção do espaço ficcional de suas narrativas. Estes experimentalismos implicam em transformações na função e na significação do espaço. Isso quer dizer que os espaços, carregados de valores mutáveis, passaram de pano de fundo em que os eventos ocorriam, mas não eram afetados por eles, para se transformarem em participantes ativos da dinâmica da narrativa². Todavia, apesar da diversidade de tipos de espaços, há elementos empregados na sua construção que se repetem, que se desenvolvem de uma narrativa para outra, que se transformam, bem como há processos narrativos recorrentes. É a partir desses elementos recorrentes que sistematizamos os espaços das narrativas ficcionais de Osman Lins que nos propomos a analisar.

Diante do exposto, para nós, justificar a escolha do tema significa, portanto, aliar razões pessoais à ausência de trabalhos críticos que discutam de maneira mais específica a elaboração do espaço ficcional e à hipótese de que os espaços, nas narrativas de Osman Lins, configuram-se a partir de uma interação que ocorre, simultaneamente, entre as personagens e a estrutura da narrativa. Isto torna a análise do espaço da narrativa imprescindível para a compreensão das obras desse autor. Por isso, nosso objetivo principal, neste estudo, é examinar o espaço ficcional em algumas obras do referido autor, particularmente, a sua representação e, sempre que possível, tentaremos examinar também a função e a significação do espaço. Para tanto, buscaremos demonstrar por meio de análises, as principais concepções do espaço nas narrativas ficcionais do autor.

Com a finalidade de desenvolver esta pesquisa, definimos como corpus as obras *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra* e *Nove, novena*. Inicialmente, nosso corpus compreendia também *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, pois era nossa intenção examinar a configuração do espaço em todas as narrativas ficcionais do autor. Mas, à medida

² Vale notar que essa transformação alia-se às mudanças no modo como o homem percebe o espaço. Nesse sentido, algumas obras possibilitam conhecer diversas e particulares abordagens quanto à concepção de espaço ao longo da história, tais como, a de Douglas Santos e a de Pierre Francastel, citadas em nossas referências bibliográficas.

que fomos estudando nos demos conta de que em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* o espaço apresenta configurações tão diversificadas que apenas esses dois últimos romances forneceriam matéria para uma única Tese.

Assim, diante da impossibilidade de analisar todas as obras da segunda fase, tendo em vista a multiplicidade de inovações no espaço que nelas Lins introduziu, resolvemos analisar *Nove, novena*, porque, nos contos desta coletânea, os espaços apresentam características bastante peculiares, bem como comuns às obras posteriores, ou seja, *Nove, novena* representa, de certa forma, uma amostragem de uma parte importante das configurações de espaços das obras posteriores. Além disso, para Osman Lins, conforme comenta Hill, “*Nove, novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez mesmo de plenitude, em sua vida de escritor. Com esse livro o autor tem conquistado uma expressão pessoal, em que os métodos de concepção devem pouco a obras alheias” (1986, p. 120).

As três primeiras obras, *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra* são consideradas pertencentes à primeira fase da produção literária de Lins. Já *Nove, novena*, juntamente com *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, pertencem à segunda fase do escritor. Essa divisão que os críticos atribuem às obras ficcionais de Osman Lins, deve-se à própria afirmação do autor de que *O fiel e a pedra* é o marco central da transformação da sua obra.

Com *O Fiel e a Pedra* encerra-se uma fase da minha atividade como escritor. Até então eu era tributário de uma herança literária clara e definida: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos, Gustave Flaubert, e mesmo Ernest Hemingway. Mas eu acreditava estar caminhando para alguma coisa que não era nada daquilo. *O Fiel e a Pedra* representa, então, o ponto para o qual converge tudo o que fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois. É uma plataforma de chegada e de saída (1979a, p. 168).

Realmente, se observarmos com certa acuidade, veremos que o romance *O fiel e a pedra* apresenta, em relação às obras anteriores, algumas transformações significativas, tais como: os preâmbulos que antecedem a narração de cada capítulo, a rotatividade da

focalização e, principalmente, o aprimoramento na elaboração do espaço. Se em *Os gestos* e em *O visitante* ainda é possível constatar certa distância entre personagens e espaços, em *O fiel e a pedra* há uma correlação entre a modificação do estado de espírito da personagem e a alternância dos elementos externos que compõem o espaço, o jogo de claro e escuro e o barulho, por exemplo.

Outro aspecto que também contribui para a modificação da representação do espaço e que é responsável por sua complexidade são os recursos utilizados pelo autor para configurar tais espaços. Exemplos de tais recursos são as focalizações múltipla e variável, a montagem, o jogo com os tempos verbais e a estrutura em fragmentos, como mostraremos oportunamente. Próprios não só da literatura, como também das artes plásticas e do cinema, esses recursos modificam significativamente a representação do espaço ficcional. Veremos que, em algumas narrativas de Lins, os espaços são múltiplos e diversificados, porém, amalgamados por meio de estratégias diversas que concentram todos os espaços em um espaço Uno.

A leitura das narrativas do *corpus* selecionado para este estudo determinou o caminho a ser seguido durante a exegese de tal *corpus*. Assim, constatamos que, para escrever suas primeiras narrativas, Osman Lins lança mão de recursos poéticos da tradição, ou seja, suas obras da primeira fase mostram-se convencionais quanto à representação dos espaços. Por isso, na análise das três primeiras obras, *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra*, as teorias que direcionaram nossas reflexões são as consideradas clássicas, isto é, são aquelas que consideramos como as mais recorrentes, as que concebem a representação do espaço ficcional a partir de um conjunto de referências geográficas, sociais e psicológicas que posicionam a personagem. Esse tipo de abordagem teórica sobre o espaço é comum a alguns teóricos. Bourneuf e Ouellet, Lubbock e Muir, por exemplo, a apresentam em capítulos específicos de suas obras. Já as teorias que direcionaram a análise de *Nove, novena*

apresentam abordagens mais recentes sobre a representação do espaço, inspiradas nas teorias do cinema e das artes plásticas.

Desse modo, para a análise das representações dos espaços em algumas das obras do nosso *corpus*, nos apropriamos de alguns termos de teóricos de outras áreas cujos conceitos, não estranhos à literatura, correspondem às estratégias utilizadas por Osman Lins para construir a representação dos espaços ficcionais de suas narrativas. Sendo assim, para este estudo, além da fortuna crítica do autor à qual nos foi possível ter acesso, apoiamo-nos sobretudo em alguns conceitos de Mikhail Bakhtin (1998), Anatol Rosenfeld (1969), Gérard Genette (1972, 1972a), Joseph Frank (2003), Gilles Deleuze (2000) e Marcel Martin (2003)³.

O espaço é uma categoria que sempre interessou os diversos críticos que se ocuparam da narrativa. Apesar disso, não são muitos os estudos teóricos no âmbito da Teoria Literária sobre essa categoria. Na verdade, a maior parte das reflexões teóricas sobre o espaço encontra-se disseminada em estudos críticos que examinam esse aspecto juntamente com outros aspectos da narrativa em obras de determinados autores. Logo, em geral, não são estudos extensos, nem profundos sobre essa questão⁴. Por isso, durante nossa pesquisa e a redação de nossa Tese, sentimos a necessidade de sistematizar algumas concepções teóricas de espaço, principalmente aquelas que têm alguma relação com os diferentes tipos de espaço presentes nas obras de Lins que compõem nosso *corpus* de análise.

Devido às diferenças entre as configurações dos espaços das obras consideradas da primeira fase: *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra*, e *Nove, novena*, da segunda fase, dividimos o nosso estudo em duas partes, com dois tipos de abordagens diferenciadas, porém, nossa investigação apresenta-se nesse trabalho de acordo com a cronologia de publicação das

³ Listamos os teóricos que utilizamos na seqüência em que suas teorias foram conhecidas, mas as datas das publicações são das obras que utilizamos.

⁴ Na verdade, quando nossa Tese estava praticamente terminada, descobrimos duas obras teóricas específicas sobre o espaço. Por isso, não pudemos utilizar tais obras em nosso estudo. 1. BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Riberão Gráfica Editora, 2007. 2. WESTPHAL, Bertrand. *La geocritique: reel, fiction, espace*. Paris: Minuit, 2007.

obras. Na primeira, nos dedicamos à análise dos espaços de *Os gestos*, *O visitante*, *O fiel e a pedra*. Cada uma dessas obras será analisada separadamente em capítulos distintos. Mas não isolados, tendo em vista que seus espaços são configurados com estratégias semelhantes. Além disso, como já mencionamos, nessas obras a alteração na configuração do espaço mostra-se vinculada, na maioria das vezes, à percepção das personagens. Já nos contos de *Nove, novena*, cuja análise encontra-se na segunda parte, os espaços, no tocante à sua configuração e percepção modificam-se, em relação às primeiras obras, na grande maioria das vezes, em virtude das diferentes estratégias que são empregadas na sua construção assim como na sua representação. Diante de tal fato, foi necessário alterarmos, nesta parte de nosso estudo, o método de análise adotado para examinar as primeiras obras.

Essa modificação inviabiliza não só a utilização de instrumentos teóricos comuns para tratar de espaços configurados diferentemente, como também a adoção do mesmo método de análise que até então vínhamos aplicando. Com o propósito de examinarmos algumas dessas configurações decidimos analisar tais aspectos, tomando como referência inicial as estratégias narrativas utilizadas e comuns aos contos dessa obras, e não a adotada anteriormente. Por isso, os contos de *Nove, novena* serão agrupados e analisados conforme os espaços que eles configuram, ou seja, na segunda parte, abordamos a representação dos espaços a partir de estratégias que, devido ao número de repetições, consideramos como uma constante em *Nove, novena*. Com esse estudo, procuramos mostrar que, nas obras de Osman Lins, as modificações dos espaços são significativas para repensarmos a noção de espaço ficcional.

PRIMEIRA PARTE — NARRATIVAS DA PRIMEIRA FASE: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

2 O ESPAÇO EM *OS GESTOS*, *O VISITANTE* E *O FIEL E A PEDRA*⁵

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem.

Osman Lins

2.1 O espaço: semelhanças e diversidades

Neste capítulo será examinado o espaço nos contos de *Os gestos* e nos romances *O visitante* e *O fiel e a pedra*. Nestas narrativas, percebemos certa uniformidade no modo de representação do espaço, tendo em vista que elas apresentam espaços cujas funções são, predominantemente, de cenário da ação, isto é, de local de desenvolvimento das ações. Sendo assim, podemos dizer que, em *Os gestos*, em *O visitante* e em *O fiel e a pedra*, os espaços compartilham funções semelhantes. Todavia, apesar da semelhança, veremos que os espaços dessas narrativas apresentam uma configuração diversificada, uma vez que, em algumas

⁵ No presente estudo serão utilizadas as edições das obras de Osman Lins que constam de nossas referências bibliográficas colocadas no final. Todas as citações dessas obras serão retiradas das referidas edições. Para evitar remissões a notas, as citações serão seguidas do número das respectivas páginas em que se encontram.

passagens daquelas obras, as modificações decorrem, predominantemente, da percepção das personagens, em outras, são nos apresentadas pelo narrador. Nesse sentido, o espaço e a ambientação são mediados pela focalização que pode ser de uma personagem, de uma personagem-narradora ou de um narrador, isto é, uma voz narrativa despersonalizada. Esse último narrador, quando desvinculado da visão da personagem, elabora, no espaço, uma ambientação que, em geral, evidência uma relação estreita entre a personagem e o ambiente. Mas há casos em que personagens e ambiente não se complementam e não se correspondem, ao contrário, divergem. Quando a narrativa apresenta esse tipo de divergência, verificamos que é, principalmente, com o objetivo de ressaltar, por meio da representação do espaço, situações de opressão ou de confinamento das personagens em relação ao espaço e, assim, manifestar, ficcionalmente, práticas ideológicas do contexto enfocado. Por isso, dissemos que já nas obras de Osman Lins da primeira fase, o espaço narrativo tem enorme relevância na constituição de sentidos da narrativa literária, visto que não se resume ao plano da caracterização das personagens ou da descrição geográfica da paisagem.

Espaço e ambientação são distintos e, como tal, são apresentados por Osman Lins. De acordo com a análise do autor em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, para o reconhecimento de um determinado espaço, o leitor necessita de sua experiência de mundo que lhe permite, sem maiores dificuldades, identificar, por exemplo, uma cidade, uma praça, uma igreja, uma casa. Já com a ambientação, o processo não ocorre do mesmo modo. Para identificá-la é necessário que o leitor tenha certo nível de conhecimento da arte narrativa.

O termo ambientação, tal qual o define Osman Lins, trata-se do “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (1976, p. 77). São processos utilizados pelo autor para que a descrição do 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”

(DIMAS, 1994, p. 20). Daí, Osman Lins dizer que o espaço é denotado e a ambientação é conotada. No primeiro, o significado é explícito; já, no segundo, é implícito.

Em relação à ambientação, Osman Lins define três tipos: a franca, a reflexa e a dissimulada ou oblíqua. Delas, a dissimulada é a que apresenta maior grau de dificuldade para a sua identificação, ao contrário da ambientação franca e da reflexa. A ambientação franca depende, basicamente, da introdução pura e simples de um narrador independente que não participa da ação. A ambientação reflexa, característica de narrativa em terceira pessoa, é aquela em que as “coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”, sem a intromissão do narrador (1976, p. 82). A dissimulada exige uma personagem ativa, cujas ações estabeleçam um estreito vínculo com o espaço. Na ambientação dissimulada, o espaço é revelado conforme as ações são desenvolvidas pelas personagens, isto é, os “atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (1976, p. 83-84).

Os espaços das narrativas selecionadas para esse estudo apresentam a ambientação, porém acreditamos que mesmo nas narrativas da primeira fase, as descrições dos espaços superam os tipos de ambientação propostos por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, tendo em vista que os processos empregados para construir a ambientação não seguem a um esquema fixo. No entanto, de uma maneira geral, podemos dizer que dois tipos de ambientações, a franca e a reflexa, prevalecem nas narrativas da primeira fase. Nestes dois tipos são recorrentes as passagens em que o espaço é descrito por um narrador em terceira pessoa que não participa da ação. Podemos dizer que um narrador que não emite opinião sobre o que descreve é o elemento comum às ambientações franca e reflexa. Apesar desse elemento comum, há diferença entre elas. Essa diferença consiste na focalização. Se o espaço descrito na narrativa é focalizado unicamente através de um narrador em terceira pessoa, a ambientação que se apresenta é a franca. Já, se a descrição do espaço, realizada pelo

narrador em terceira pessoa, limita-se à focalização da personagem, a ambientação que se apresenta é a reflexa. A respeito desses dois tipos de ambientação, Osman Lins comenta o seguinte:

tanto a ambientação franca como a reflexa são reconhecíveis 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 (1976, p. 83).

A descrição que o narrador faz do espaço onde Teles Sá, personagem de *O fiel e a pedra*, se instala, ilustra essa unidade a qual Osman Lins se refere e, apesar de constituir-se em um momento descritivo, essa unidade, no contexto em que se insere ganha relevância, pois ressalta a volubilidade do caráter de Teles.

O Hotel Suíço, onde Teles se hospedara, ficava no ponto mais movimentado da Vitória, junto a uma dúzia de estabelecimentos congêneres, na estrada de rodagem. Comparado com os outros, o velho sobrado causava uma fresca impressão de higiene. Renovava-se, de seis em seis meses, a pintura da fachada, portas e janelas, anualmente era caiado por dentro, mas esses cuidados resultavam um pouco enjoativos: o Hotel Suíço tresandava sempre a tinta fresca (*O fiel e a pedra*, p. 115).

Na ambientação franca, assim como na reflexa, a atitude da personagem diante do espaço é passiva. O contrário ocorre com a ambientação dissimulada, pois o que caracteriza essa ambientação é a relação entre o espaço e a ação da personagem, isto é, a personagem participa da descrição do espaço. Esse tipo de relação é recorrente, por exemplo, em *Nove, novena*. Por isso, é a ambientação dissimulada que mostra-se com maior frequência nos contos dessa obra, embora a ambientação franca também esteja presente.

A esse respeito, vale ressaltar que a ambientação franca em algumas passagens dos contos de *Nove, novena*, mais especificamente do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, diferenciam-se daquelas que apresentam-se nas obras da primeira fase, tendo em vista que no

caso desse conto em particular, a ambientação franca não apresenta um espaço cuja descrição é realizada por um narrador em terceira pessoa. Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, nos ornamentos introdutórios, a ambientação franca é, quase sempre, introduzida por uma voz narrativa despersonalizada que não se manifesta posteriormente como personagem e que, por meio dessa ambientação, não nomeia o espaço onde a história será desenvolvida, mas o evoca através de descrições que parecem estáticas, devido a presença rara de verbos e ao predomínio dos substantivos como podemos verificar na passagem a seguir, em que um engenho é descrito:

O massapé, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoça, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão (*Nove, novena*, p. 94).

A ambientação franca, nesse caso, descrição ou a evocação do espaço do engenho e das atividades nele realizadas é elaborada por um narrador dotado de uma “visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente” (LINS, 1976, p. 94). Além disso, esse momento descritivo apresenta um elevado grau de articulação com a micronarrativa que se segue, afastando a possibilidade de a descrição configurar-se em um vazio narrativo. Diante dessas observações, podemos dizer que embora a descrição do engenho apresente-se como ambientação franca, ela não se configura tal qual a elaborada por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanescos*. Assim, tendo em vista a constatação de diferenças entre as ambientações propostas por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanescos* e as ambientações dos espaços ficcionais de suas narrativas, acreditamos que a ambientação construída no espaço osmaniano supera os tipos propostos por ele. Diante dessas

considerações, podemos, então, examinar a representação do espaço ficcional das primeiras narrativas de Osman Lins.

2.1 O espaço em *Os gestos*

Nas narrativas que compõem *Os gestos*, o espaço é apresentado com clareza, de maneira quase fotográfica e, principalmente, como cenário da ação. Embora esta seja a tendência predominante de *Os gestos*, alguns contos desta obra mostram certo nível de complexidade na representação do espaço. Tal fato ocorre quando, por exemplo, o gesto liga-se ao espaço, fazendo com que este cumpra uma finalidade mais expressiva do que apenas a de localizar as personagens e passe a ter uma *função diegética*, ou seja, o espaço deixa de ter, simplesmente, a função de palco da ação e ganha uma significação na seqüência das ações. Quando isso acontece, configura-se no espaço a ambientação dissimulada. Sabemos que nesta ambientação, o espaço vai sendo revelado conforme o movimento da personagem, porém há determinados gestos que ao serem executados não desvendam, exatamente, o espaço geográfico, este descrito em concomitância com o deslocamento da personagem, mas o espaço subjetivo. Sendo assim, consideramos que certos gestos, de maneira semelhante às ações, podem estar implicados no processo de ambientação dissimulada, pois desvendam outros espaços da narrativa.

Genette, no texto “Fronteiras da Narrativa” (1972a), e Lukács, no texto “Narrar ou descrever? — contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo” (1968), mostram que escritores como Balzac, Flaubert e Tolstoi, por exemplo, articulam com extrema habilidade os limites do narrar e do descrever ao intercalarem trechos de cenas narrativas com os de cenas descritivas, aliando-as com personagens, objetos, espaços e acontecimentos. Bourneuf e Ouellet também seguem por esta linha para a análise do espaço. Para eles (1976,

p. 141), “o espaço, quer seja <<real>> ou <<imaginário>>, surge, portanto, associado, ou até integrado às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo”.

A aplicação deste recurso, além de estender e particularizar a função do espaço em cada obra, não permite que cenas descritivas figurem, conforme palavras de Lukács, como “natureza morta”, pois estabelece uma relação necessária com os outros elementos da narrativa. De forma semelhante à praticada pelos escritores analisados nos textos de Genette e de Lukács, Osman Lins articula cenas narrativas e descritivas. Nesse caso, o espaço descrito assume ou reforça, de certo modo, a *diegesis*. Isso acontece quando sua descrição auxilia na construção da personagem, ou, então, quando participa de suas atitudes. É esse aspecto que tentaremos analisar a seguir.

No conto “Reencontro”, observamos duas histórias⁶. Uma acontece dentro de um trem em movimento e outra na memória das personagens que se reencontram após alguns anos de separação. O trem funciona somente como cenário, como um espaço onde o diálogo entre os dois amigos acontece, não apresentando, portanto, marcas possíveis de serem relacionadas aos espaços da infância recordados pelas personagens.

A lembrança destes últimos espaços vem à personagem-narradora e à Zilda — amiga da época da infância, por quem ela conserva um grande afeto —, por ocasião do reencontro. Nesse caso, é o reencontro das personagens, o fato de se reverem, que promove o resgate dos espaços da casa, dos quintais, das ruas e da cidade da infância e não o espaço do trem.

No entanto, “Reencontro” narra, na verdade, um desencontro de recordações e de sentimentos. As lembranças das personagens, de certa forma, revelam percepções diferentes de episódios vividos juntos, especificamente aqueles que, por marcarem a passagem da

⁶ Utilizamos o termo história segundo a definição de Tzvetan Todorov no ensaio “As categorias da narrativa literária”. Conforme esse teórico, a obra literária “é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real” (TODOROV, 1972, p. 211).

infância para a adolescência, assumem, para a personagem-narradora, caráter de iniciação. O episódio que a personagem-narradora acredita ter esta significação é também o motivo da separação de ambos.

A separação, de acordo com as lembranças da personagem-narradora, ocorre devido ao constrangimento de Zilda, quando o amigo coloca flores de jasmim nos seus cabelos. Para ele, os gestos da amiga de despedaçar as pétalas e de sair correndo são sinais de que os sentimentos infantis de Zilda foram substituídos por outros e, por essa razão, ela se distanciou.

Todavia, para Zilda, a percepção do amigo não passa de um mal-entendido. Agora, casada e grávida, sentada à frente da personagem-narradora, no mesmo trem, as atitudes de Zilda, um pouco distantes, surpreendem o amigo de infância, uma vez que ele constata que as lembranças da infância em comum não tinham, para ela, a mesma importância que para ele. A constatação desse fato pela personagem-narradora leva o amigo à seguinte reflexão:

Está visto que essas evocações não têm igual valor para nós. Ela tem uma visão imparcial do que lhe sucede na vida. Sua memória, demasiado fiel, não transmuda nem escolhe. E, se esqueceu alguma coisa, não é por nenhum motivo. Esqueceu-a, apenas (*Os gestos*, p. 26).

Diante das recordações do amigo, as de Zilda acusam esquecimento, e reconhecer esse fato o desagrada. Mas, também, o liberta de lembranças às quais esteve preso por anos, enquanto acreditava possuírem sentimentos comuns. No final ele conclui:

“O tesouro que eu supunha comum é unicamente meu”, verifico. “Apesar de havermos vivido durante muito tempo as mesmas aventuras, cada um recolheu o que elas continham de si próprio. Evocá-las jamais repetirá o milagre de fazer com que sejam um elo entre nós — se é que mesmo naquele tempo estivemos unidos algum dia”. E, para surpresa minha, o fato de reconhecer que ela não participa de minhas recordações como eu supunha me alegra — contentamento indeciso ainda, mas vivo, desopressor (*Os gestos*, p. 28-29).

Em princípio, os lugares da infância resgatados pelas memórias da personagem-narradora e de Zilda desempenham funções semelhantes às do trem: somente localizam as personagens com suas brincadeiras infantis, como o quintal, com suas árvores e o muro. Eis como o protagonista se recorda de suas brincadeiras no muro que dividia os dois quintais.

Frágil e alto muro dividia nossos quintais. Mas não era tão alto nem frágil que nos impedisse de escalá-lo e aí ficarmos empoleirados: eu sonhando, contando histórias, declamando versos, inventando projetos; ela escutando, tornando meus planos mais ousados, minhas histórias mais excitantes, erguendo-se, sentando-se, levantando-se outra vez e seguindo ao longo do muro, com uma segurança que ainda hoje me espanta (*Os gestos*, p. 24).

Até certa época, esse muro era o lugar preferido das personagens para suas brincadeiras e conversas, portanto, um espaço de encontros. Nesse sentido, o muro representa a união entre os dois jovens, já que sua função de separar espaços não os impedia de se encontrarem. Eles o escalavam. Mas depois que o muro caiu e o quintal aumentou, este lugar teve sua importância reduzida, pois, nessa época, o domínio das personagens havia se estendido para a rua. É o que diz o seguinte fragmento:

— Foi nesse ano que o muro caiu?
 — Foi. Não, foi no outro. Perdemos o poleiro. Em compensação, ficamos com um quintal maior, mais simpático. Mas isso já não tinha muita importância para nós. Havíamos ampliado os nossos domínios. Quando as aulas terminavam cedo, a gente dava uma volta (*Os gestos*, p. 25).

Ambos concordam que a eliminação da barreira expandiu os domínios. Mas, a partir desse ponto das recordações, começam as divergências e o distanciamento entre as lembranças. A narrativa mostra que os espaços rememorados pelos dois jovens não compreendem as mesmas experiências. As divergências e o distanciamento entre as lembranças, que cada um conserva das experiências vividas em espaços comuns, são acentuados quando os espaços rememorados são cotejados pela personagem-narradora com os espaços que surgem à janela do trem.

Em outros termos: quando alguns dos espaços que surgem à janela do trem são descritos pela personagem-narradora, é possível verificar uma correspondência entre a redução gradual dos sentimentos que o amigo nutre por Zilda desde criança, e a descrição de certos espaços observados por ele da janela do trem em movimento. Isso se dá especificamente em três momentos do percurso, quando o deslocamento do trem faz aparecer, à personagem-narradora, um cenário que transforma momentaneamente a janela do trem em um quadro de paisagens móveis. Tais paisagens interagem com a situação vivenciada pelas personagens, dentro do trem, ao enfatizarem os seguintes aspectos apresentados na narrativa: o distanciamento entre ambos, a diferença das significações das recordações e o equívoco em relação aos sentimentos.

A cidade e a estação, deixadas para trás com a partida do trem, são espaços que anunciam, logo no início, o desapontamento da personagem-narradora, confirmado no decorrer da narrativa, ao verificar que as lembranças de ambos não eram tão comuns quanto ela imaginava. Esta descoberta mostra a existência de um grande abismo entre as personagens, como crianças que conviveram e como adultos que se reencontram. O “tesouro comum” (*Os gestos*, p. 28) que a personagem-narradora pensava existir, na realidade, só pertencia a um deles, nesse caso, ao amigo. Sendo assim, podemos dizer que a distância instalada entre as personagens corresponde à do afastamento do trem em relação à cidade, pois à medida que o trem se afasta da cidade, a narrativa revela a distância entre as personagens e destas com a cidade da infância.

Embora a viagem represente uma separação especificamente geográfica — pois a distância surge devido ao deslocamento do trem —, permite uma analogia com a distância projetada internamente pela personagem-narradora, quando esta descobre as divergências entre as suas recordações e as de Zilda. Dessa forma, a cidade que fica para trás reveste-se de caráter simbólico, pois, em certa medida, representa a perda da cidade da infância idealizada

pela memória da personagem-narradora, idealização essa que pode ser ilustrada pelo seguinte exemplo: “Era como nos contos: um reino encantado” (*Os gestos*, p. 22).

A narrativa torna evidente que o motivo do afastamento entre as personagens deve-se, em grande parte, aos gestos de Zilda em desfazer-se das pétalas de jasmim que o amigo esfregara nos cabelos dela e de sair correndo, interpretados de modo equivocado pela personagem-narradora. No entanto, alguns dos espaços descritos motivam a manifestação de determinados gestos, mesmo sendo apresentados como cenário da ação. A passagem que descreve o morro, onde as personagens, quando crianças, fizeram uma excursão, pode exemplificar essa observação. A recordação é mencionada após o trem atravessar “uma barreira pedregosa” que “ergue-se aos lados do trem”; em seguida,

arestas lívidas se sucedem. Súbito, o panorama se abre. Descortinamos uma pastagem ampla, que se estende até o cume de um monte, ultrapassa-o.
 — Lembra-se de nossa excursão ao morro, Zilda?
 — Fomos os primeiros a chegar lá em cima. Os outros eram uns velhos.
 — A princípio, você corria na frente. Eu a perseguia. Lá para o meio da subida, você se atirou no chão e eu me estendi a seu lado. Vimos então uma fonte.
 — Um olho-d’água.
 — Que seja. O importante é que eu bebi água em suas mãos e você nas minhas.
 — Água morna, salobra (*Os gestos*, p. 25-26).

Para a personagem-narradora, ambos encontram, no morro, uma fonte. Já para Zilda, a fonte não passava de um olho-d’água. Fonte ou olho-d’água, o fato é que esse espaço participa da determinação do gesto de cada uma das personagens de beber água nas mãos da outra. Além disso, a diferença na percepção do espaço introduz uma oposição que não se limita a uma discordância quanto à proporção do volume de água que brota da nascente. A oposição fonte x olho-d’água, reforçada pelas palavras de Zilda quanto à qualidade da água, “morna” e “salobra”, liga-se à compreensão da personagem-narradora de que as lembranças não possuíam o mesmo valor para ambos.

Outra passagem em que o gesto liga-se ao espaço é a seguinte:

Olho para fora. A linha férrea margina agora a estrada de rodagem. A máquina desprende vapor, ruidosamente, atirando para trás uma poalha líquida, iluminada pelo sol. Através da iridescente neblina, num cabriolé de rodas vermelhas, segue uma jovem de azul. O cavaliño baio tem uma papoula na testa. A moça vai sorrindo, leva uma rosa na mão e acena para o trem com a sua flor.

Respondo ao seu adeus (*Os gestos*, p. 29).

Ao contrário da cidade e do morro, mencionados anteriormente, a forma de organização dos elementos que compõem o espaço, descrito nessa passagem, retrata uma harmonia e uma vivacidade já pressentidas pela personagem-narradora ao reconhecer que Zilda não participava de suas recordações. É a última paisagem a ocupar a moldura da janela do trem e traz uma cena bastante pitoresca, diríamos até pastoril, pela natureza campestre que se percebe na descrição do espaço. Este, um quadro colorido, iluminado pelo sol, cuja luz reflete-se na neblina, formada do vapor lançado pelo trem, envolve “uma jovem de azul”, que, conduzida num “cabriolé de rodas vermelhas”, leva na mão uma rosa. Com esta, acena para o trem um adeus, que é respondido pela personagem-narradora (*Os gestos*, p. 29).

Tal organização, juntamente com as cores expressivas, compõe um espaço significativo para o desfecho da narrativa, pois manifesta a reconciliação da personagem-narradora com suas recordações da infância. Agora, livre dos sentimentos que o prendiam ao passado, sente certo “contentamento indeciso ainda, mas vivo, desopressor” (*Os gestos*, p. 29). Contudo, o conjunto dos elementos, tais como o cabriolé, a menina e a flor, também simboliza um adeus ao passado e um recomeço para a personagem-narradora. Por outro lado, o espaço retratado na última passagem, no contexto da narrativa, também se configura como um espaço de ruptura. Esta concomitância de significação, com base na imagem de um único espaço, deve-se à reorientação que a personagem-narradora dá às lembranças do seu passado, que tem como consequência o fechamento de um ciclo na sua vida. Nessa última imagem, o espaço descrito pela personagem-narradora mostra-se entrelaçado com as ações.

No conto “Episódio”, o espaço apresenta-se de modo semelhante ao do trem do conto “Reencontro”. Aí, o espaço, funcionando principalmente como cenário, não se mescla às ações das personagens, apenas exerce a função de localizá-las. É certo que, no conto “Episódio”, esta função destaca-se em primeiro plano e, por esta razão, o aproximamos de o “Reencontro”. Mas, ao observarmos a situação vivenciada pelas personagens do conto “Episódio”, percebemos que o espaço, além de cenário da ação, desempenha duas outras funções. Uma diz respeito à caracterização do isolamento das personagens por meio da incomunicabilidade entre personagens e espaços. Esta, decorrente da incapacidade de os pais curarem a doença do filho, é reforçada pelo espaço, devido à ausência de uma ligação das personagens com os espaços e com os objetos.

A ausência de ligação entre esses três elementos da narrativa apresenta duas implicações que consideramos relevantes para a configuração do espaço de o “Episódio”. Uma delas diz respeito à atmosfera de angústia que a referida ausência de ligação entre espaço, personagem e objetos acentua; a outra implicação, é que essa ausência auxilia a criação de um ambiente que expressa a impotência das personagens, quando estas constatam que o garoto não responde aos estímulos por elas produzidos.

A outra função do espaço no conto “Episódio” é a de servir como meio para que a mãe manifeste seu arrependimento por não haver consentido na realização de pequenos desejos do menino — como subir no sofá ou ganhar um brinquedo mais caro —, arrependimento esse demonstrado no seguinte excerto:

Como se arrependia agora! E como lhe pareciam cruéis as vezes em que lhe negara, a pretexto de educá-lo, a satisfação de pequenos desejos — como subir no sofá, comer fora de hora ou dormir nos seus braços — agora que ele ia morrer! (*Os gestos*, p. 62).

Essa história acontece dentro de uma casa. É noite, e no local encontra-se um casal que assiste o filho na doença. Este, ainda criança, arde em febre e não reage às tentativas

do pai de animá-lo. Brinquedos e objetos são postos diante dos olhos do enfermo para chamar-lhe a atenção e, inclusive, o pai recorre à música, com a intenção de criar um ambiente alegre.

A música, um pretexto para romper o silencioso pesar que caía sobre as personagens, para a mulher “era apenas um barulho, algo desagradável, que perturbava o sossego da criança e tornava tudo mais amargo” (*Os gestos*, p. 64). Mas o pai acreditava que a alegria simulada estimularia uma reação da criança, e a ajudaria a superar a doença.

No quarto, o marido começou a dançar, para distrair o menino. E logo, para estimulá-lo mais, pôs-se a bater palmas, cantando. Quando terminava o disco, a pequena pausa que se sucedia era como um repouso, no qual se ouvia sua voz cansada, que, a cada número, mais se animava, a ponto de parecer que lutava, que se debatia (*Os gestos*, p. 64).

Nada disso modifica a situação. São oito horas da noite, o médico os visitará às nove, mas a criança não resiste à espera, morrendo antes. Nos instantes finais da agonia do filho, toda a força da narrativa é centrada no drama dos pais, sozinhos e impotentes. Todavia, a solidão e a impotência são consolidadas através do espaço, pela forma como objetos, móveis e brinquedos são utilizados e percebidos pelas personagens.

Para elas, tais elementos tornam-se inúteis para distrair o menino e fazê-lo reagir contra a doença. A constatação desse fato torna real a expectativa, já compartilhada em silêncio pelos pais, de que em breve o garoto estará ausente definitivamente. Este desfecho iminente e inevitável da morte do garoto, já havia sido anunciado no diálogo entre as personagens na primeira página do conto.

— Esses motoristas não têm a menor noção de responsabilidade — disse. — Houve duas mortes estúpidas hoje. Uma eu vi. Isto é, olhei ligeiramente. Quando fui trabalhar, ele estava na calçada, estendido. Amarelo, as pernas quebradas. Horrível!
A mulher ergueu os olhos e notou que ele se tornara ligeiramente pálido:
— Todo dia há acidentes — disse ela.
— Todo dia (*Os gestos*, p. 60).

Essa certeza que os pais compartilham em silêncio é retratada, na narrativa, por meio da percepção que as personagens têm do espaço. A percepção é a de vazio e de quietude, apesar do barulho da vitrola e das cantigas do pai. Afinal, mesmo diante desses movimentos, o espaço em nada foi alterado: “o jarro de flores em seu devido lugar, sem perigo de cair, a toalha bem-posta, simétrica, as cadeira quietas” (*Os gestos*, p. 64). E, ainda, os objetos em nada contribuem para estimular o garoto, isto é, o urso, o caminhão vermelho, a bola, “a lâmpada acesa, o rumor do relógio, os retratos”, foram inúteis para acalmar o menino (*Os gestos*, p. 64).

O quarto, a sala, os brinquedos, enfim, todos os compartimentos e objetos são percebidos com indiferença pelo garoto. Uma das tentativas do pai comprova essa afirmação:

Procurou inutilmente despertar-lhe a atenção para a lâmpada acesa, o rumor do relógio, os retratos. Convencendo-se de que tudo isso era inútil, trouxe-o de volta ao leito. Tentou novamente distraí-lo com os amados brinquedos; como o choro não cessava, voltou-se para a mulher e mandou-a retirar-se (*Os gestos*, p. 64).

Neste fragmento, objetos e espaços mostram-se impassíveis, não se ligando às ações praticadas pelas personagens. No entanto, verificamos que objetos e espaços não se limitam à funcionalidade. Esta, por um lado, mostra-se nula do ponto de vista do garoto e dos pais; por outro, contribui para que a impotência, o isolamento e o arrependimento do homem e da mulher sejam percebidos por meio do espaço. Sendo assim, podemos dizer que o espaço descrito neste conto não só localiza as personagens, como também não interfere nas ações, isto é, por mais que as personagens se esforcem, os gestos não se ligam ao espaço. No entanto, verificamos que há nisso uma intencionalidade bastante específica que é a de sugerir, com o recurso da ambientação, um ambiente de tragédia por meio de uma equivalência entre os aspectos físicos do cenário e os sentimentos ou as impressões das personagens. Portanto, a ambientação é elaborada com pormenores que são responsáveis pela composição de um determinado ambiente na narrativa. Como disse Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*,

sem o recurso da ambientação, “a leitura da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc” (1976, p. 78).

Um outro aspecto que se apresenta na construção do espaço, portanto, pertinente para a nossa abordagem, está no conto “Lembrança”. Em linhas gerais, a história deste conto trata das recordações de um adulto que deseja descobrir, porém, sem sucesso, qual o motivo do freqüente retorno de uma determinada lembrança da infância. Esta se refere à época em que, ainda garoto, encontra-se na casa dos pais, em uma tarde chuvosa. Sem poder sair para brincar e sem ter o que fazer dentro de casa, irrequieto, percorre incessantemente todos os cômodos, usando os móveis para subir e saltar. Por fim, entedia-se com essa brincadeira, debruça-se à meia-porta da sala de jantar e passa a olhar o quintal. Após esse gesto, a personagem-narradora faz uma descrição praticamente fotográfica, daquele espaço.

Pensos da chuva, quase ao alcance da mão, ramos da graviola vizinha apoiavam-se em nosso muro; um pé de maracujá enleava-se, viçoso, numa pinheira antiga; margaridas, violetas, lírios e não sei mais que flores, plantadas em panelas de barro, latas enferrujadas e caçarolas sem asa, enfeitavam um jirau. Ao fundo, sob uma coberta de zinco, além da cerca de ripas meio destruída, tinham-se abrigado as galinhas, tesas, semi-indiferentes às pedras que a intervalos lhes mandava (*Os gestos*, p. 98).

Aí, o quintal com as flores e as árvores frutíferas, o jirau e as galinhas são retratados dentro de um quadro que, se o confrontarmos com o comportamento do garoto dentro de casa, com a sua postura e com o seu olhar para o quintal quando se debruça à janela, percebemos uma clara oposição entre os espaços do quintal e da casa. Tal oposição baseia-se no fato de que a casa configura-se como limitadora de uma possível liberdade que o quintal aparenta, momentaneamente, oferecer, já que a visão desse espaço também aborrece o garoto como ilustra a fragmento seguinte:

Enfadado de olhar essas coisas, sempre as mesmas, afastava-me e tornava a errar no casarão, zonzinho, com raiva da chuva, abrindo as malas, as gavetas da cômoda, estalando os dedos para o meu canário (*Os gestos*, p. 99).

Não há demora na contemplação do quintal, pois, em seguida, o garoto passa a atirar pedras nas galinhas. A mãe que, na sala, ensina a lição da cartilha para sua irmã, Isabel, interrompe a atividade por causa do barulho e procura saber o quê o garoto está fazendo. Ao ouvi-la, ele finge inocência e retoma a sua posição na meia-porta da sala de jantar, pousando novamente o olhar sobre o quintal. Essa quietude também dura poucos instantes. Logo depois, ele aproxima-se da gaiola e solta um canário que consegue pegar na arapuca, após longas horas de espreita. O canário ganha a liberdade, mas quando se prepara para um vôo mais longo, o garoto arma a baladeira e atira-lhe uma pedra certa. O canário cai e, nesse ponto, “a memória [da personagem-narradora] como que adormece”, voltando somente quando uma prima, temendo “almas do outro mundo”, deita-se em sua companhia no leito (*Os gestos*, p. 102).

A personagem-narradora parece não compreender por que razão esta lembrança retorna freqüentemente. Mas a imagem da liberdade conquistada pelo pássaro opõe-se ao confinamento em que se encontrava o garoto, por ter que ficar dentro de casa e em silêncio. Desse modo, podemos aproximar os espaços da casa e do quintal pelas seguintes imagens: a do menino impedido de sair de dentro de casa, e a do canário preparando-se para o vôo, como componentes da temática da liberdade/prisão.

Nesse conto as peripécias do garoto preso dentro de casa em um dia chuvoso podem justificar o caráter, predominantemente, ilustrativo do espaço. Afinal, a insatisfação por estar limitado ao espaço da casa, associada à visão da irmã que repete calmamente as palavras da lição lida pela mãe, o incomodam e, por isso, ele transita rapidamente de um cômodo ao outro.

Naquela hora, aborreceu-me a exatidão com que acompanhava a leitura, imitando até as inflexões de minha mãe. Pus-me a correr, cantando, altos gritos, mas a repreensão veio logo. Calei-me, não parei de correr. Varava o corredor, ia à cozinha, voltava, saía nos quartos e, toda vez que passava na sala, Isabel me seguia com os olhos, sem interromper a cantilena (*Os gestos*, p. 100).

Esse espaço, por ser restrito e limitador das ações, pode conter uma funcionalidade que é a de enfatizar a inquietude do garoto, pois não pára em canto algum. Todavia, em um determinado momento, a relação da personagem com o espaço modifica-se. Essa modificação apresenta-se quando o cheiro e a escuridão de alguns cantos a acalmam. Nesse caso, entre o espaço e a personagem estabelece-se uma relação sinestésica e o aspecto fotográfico afasta-se, momentaneamente, diante da percepção intimista que a personagem-narradora tem do espaço.

Exausto, abri um gavetão da cômoda, cheio de lençóis, fronhas, colchas limpas, e deitei-me. Gostava de fazê-lo em lugares indevidos: em malas cheias ou vazias, nas mesas, debaixo das camas, num cocho grande e já inútil, onde se dava ração aos porcos, antes de minha mãe substituí-los por galinhas. A escuridão sob os leitos, o odor seco de roupa nas gavetas, ou de verniz quando eu me espichava na mesa, o cheiro de pau e as nuvens que flanavam quando me acomodava no cocho eram coisas que me pacificavam. Se disposto, passava horas gozando-as (*Os gestos*, p. 100).

Essa percepção intimista do espaço permite o estabelecimento de uma antinomia entre a cozinha e a sala — espaços compartilhados com a mãe, a irmã, o gato e o canário — e os cantos onde o garoto gosta de recolher-se em si mesmo. O gavetão e o cocho, por exemplo, são espaços particulares ou espaços individualizados que guardam uma significação mais intensa do que os outros cômodos da casa, pois assinalam uma intimidade que faz tais espaços deixarem de ser apresentados de modo fotográfico. São espaços que se modificam em função da memória. Sobre o caráter criador da memória e sua incapacidade de recriar o fato em si, uma vez que altera a percepção do passado, Ecléa Bosi comenta que na “maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (1987, p. 17). No conto em questão, a memória é um trabalho de

re-atualização e de reconstrução dos espaços do passado e através dessa memória os espaços da infância antes limitadores, no presente, são transformados em espaços afetivos.

Essa relação da personagem de a “Lembrança” com os espaços da casa também é verificada nos contos “Elegíada” e “A partida”. Apesar das diferenças que motivaram as recordações das personagens, nesses contos, a casa surge das memórias das personagens-narradoras. São lembranças que a revelam, segundo as análises de Bachelard sobre os espaços da casa, como um “espaço de conforto e de intimidade” (1996, p. 64).

Em “Elegíada”, um recém-viúvo rememora os gestos da esposa pela casa e relata, em uma confissão silenciosa, suas recordações para a esposa morta. Do espaço onde o recém-viúvo se encontra no presente, sabemos pouco. Já é quase madrugada, há velas acesas e um corpo de mulher — com “as mãos cruzadas”, e um lençol cobrindo suas “feições” —, que logo deixará o local (*Os gestos*, p. 93). Sentado diante de seu corpo sem desviar os olhos dela, reconstrói, pela memória, a convivência de ambos, lembrando a maneira delicada de como ela organizava a casa e os objetos de decoração, a atenção e os cuidados que dispensava a ele e aos filhos. Durante essa rememoração, as imagens da sala onde está o corpo da esposa e dos outros cômodos da casa que compartilhavam são mescladas com reflexões sobre como os filhos e os netos o enxergam. Os primeiros pensam que a idade tornou-o completamente incapaz de decidir sobre o que melhor lhe apraz. Já os netos demonstram maior interesse nos presentes dados por ele. São declarações íntimas, porque, com idade avançada, segundo o narrador, “já não se pode ter pensamentos estranhos nem fazer confissões” (*Os gestos*, p. 96).

Temos acesso à casa somente pela memória do narrador que, por meio de suas lembranças, introduz-nos em diferentes compartimentos daquele espaço. Estes, associados aos gestos da esposa de cuidar dos móveis, de arrumar a sala de jantar, de colher flores e colocá-las no jarro, de ir à cozinha e acender o fogo, assumem uma significação particular para o marido. Isso porque a relação afetiva, que, em um primeiro momento, percebemos que o

recém-viúvo mantém com a casa, na verdade, vincula-se completamente à lembrança da presença da esposa.

Essa íntima ligação da esposa com a casa mostra-se ainda mais significativa para ele pelo fato de que é através do ambiente que ele diz ter pressentido uma atmosfera, que agora, velando o corpo da esposa, interpreta como anúncio da sua morte. A percepção dessa atmosfera que anuncia a morte é sentida pelo marido em um dia especial. Trata-se do mesmo dia em que ele reconhece o amor e a dedicação que a esposa dispensava aos cuidados da casa. A leitura da seguinte passagem ilustra como a casa configura-se em um espaço que anuncia a morte por meio da atmosfera.

Lembro-me mesmo que um dia havias trabalhado muito e te deitaste cedo. Eu fiquei lendo e, quando o sono veio, fechei as portas. Havia um silêncio tão grande! Os móveis brilhavam, não havia pó no chão; tudo em ordem, limpo, cuidado. Detive-me um instante à sala de jantar, como se pressentisse avizinhar um mistério. Contemplei o jarro de flores na mesa. Tu mesma as havia colhido pela manhã. Senti tua presença diligente na limpeza, nas flores; o carinho que depositavas em tudo. E percebi que havia algo me envolvendo: cingia-me um princípio de angústia. Na cozinha, olhei para o fogo: apagara-se. Durante o dia, estivera ativo e quente. Agora, estava morto. Era cinza. O que aconteceu em seguida foi tão ridículo e sutil, tão difícil de expressar, que nunca te contei. Eu chorei, querida. Penso que sofri uma decepção obscura e súbita, uma espécie de dor ante a pouca duração da vida, da nossa vida — não sei; é possível também que houvesse sentido, ante a simplicidade com que vivias, algo semelhante à pena que às vezes nos aflige ante um folguedo de criança. Mas é difícil explicar. Talvez o que eu houvesse sentido fosse o presságio disto: de que virias a morrer, que nosso fogo não mais seria aceso pelas tuas mãos e que nunca mais voltarias a colher flores para o nosso jarro. Seria? Que me dizes? (*Os gestos*, p. 95-96).

A passagem é extensa, porém, ilustra com propriedade como a casa vincula-se à esposa e também esclarece que a relação de intimidade que percebemos existir entre a casa e o recém-viúvo deve-se ao fato de que lembrar-se da casa significa lembrar-se da esposa. Diante da certeza de que não irá revê-la, todos os compartimentos da casa por onde a esposa circulava são lembrados de forma afetuosas.

Em “A partida”, as lembranças afetuosas da casa como espaço de conforto e de intimidade associam-se à imagem da avó da personagem-narradora. Mas, como veremos, o

conforto e a intimidade a sufocam. As lembranças que compõem esse conto são relativas ao dia em que o neto está de partida da casa da avó para recomeçar a vida em outra cidade. Pelo que menciona, a cidade para onde vai mudar-se é bem maior do que aquela onde reside. Por isso, há pressa em abandonar os velhos hábitos para, segundo ele, investir em uma vida, que pelo menos naquela época, parecia-lhe fascinante, cujas imagens de “Edifícios imensos, opressivos, barulho de trens, luzes” não o deixam dormir na noite que antecede a viagem (*Os gestos*, p. 38).

O dia da sua partida significa o início de sua liberdade, porque, em sua nova vida, não haveria a presença da avó e os cuidados constantes que ela dispensava a ele e que, de certa forma, o sufocavam. Agora, adulto, e recordando esse momento de sua vida, fica claro que, apesar do desejo de deixar a casa e sua avó, mantinha com a primeira, uma relação de afetividade como se vê, na seguinte passagem:

Sentia não sei que prazer em contar as vigas do teto, em olhar para a lâmpada. Desejava que nenhuma dessas coisas me afetasse e irritava-me por começar a entender que não conseguiria afastar-me delas sem emoção (*Os gestos*, p. 38).

O movimento da avó pela casa, o modo de cobri-lo com o lençol, os sons dos bichos noturnos, a mesa posta com a louça e a toalha branca, usadas em ocasiões especiais, retornam nas lembranças da personagem-narradora com outro valor. Tal fato também pode ser verificado pela maneira como ela inicia a narrativa. As justificativas apresentadas pela personagem-narradora logo no começo, e a atmosfera que envolve o ambiente da casa da avó mostram que ela parece preocupada em desculpar a sua atitude de indiferença para com a avó ao despedir-se dela e da casa. Com o tempo modifica-se a visão do neto da casa da avó. O ambiente que no passado o sufocava, na sua memória reveste-se de uma sincera afeição.

Em “O perseguido ou Conto enigmático”, o modo como a personagem-narradora percebe o espaço mostra-se diferenciado do que ocorre nos contos anteriores. Esse modo

agrega ao espaço características particulares que revelam o momento de angústia pelo qual passa a personagem-narradora. Nesse conto, encontramos novamente o espaço de um trem, sendo uma das cabines o cenário da história.

A narrativa nada sugere sobre qual o motivo, a origem ou o destino dessa viagem. Também não deixa evidente a intenção da personagem. Mas a cabine, local onde a personagem-narradora está localizada configura-se em um espaço psicológico, tendo em vista que é forjado pelas projeções da mente da personagem. Tais projeções possibilitam-nos algumas inferências sobre o motivo da viagem. Uma delas, em especial, é a mais coerente devido às evidências fornecidas pelo contexto da narrativa. Esta inferência é a de que a personagem-narradora irá assistir à cerimônia fúnebre de uma menina chamada Luci. Certamente que esta hipótese orienta-se por algumas das impressões projetadas no espaço pela mente da personagem-narradora, como a transcrita a seguir:

Um grupo de pequenas casas aparece. Algumas pessoas conversam na calçada. Vejo a silhueta de uma garota, de pé sobre uma janela. Oh! irmãzinha. Com suas pernas separadas e os braços abertos, lembra um boneco de papel. Sua imagem se fixa em meu ser. Mas os braços pendem; seu corpo balouça, seu corpo balouça, balouça no ar (*Os gestos*, p. 53).

Não é possível afirmar em que medida a imagem do corpo de Luci, balançando no ar, pertence à memória ou à imaginação da personagem-narradora. Mas é certo que imagens do enforcamento da garota são recorrentes nesta narrativa por meio de uma relação metonímica entre aquelas imagens e os objetos que compõem o espaço. Tal relação apresenta-se quando a personagem-narradora contempla a madeira onde está pintada a palavra “Fixo”. Essa madeira desperta nela uma série de pensamentos que, de modo progressivo, avançam para o centro do problema. O enforcamento de Luci não é dito diretamente, mas através de uma seqüência de associações que acaba sobrepondo à madeira — objeto pendurado na cabine que apenas serve para compor um cenário — o significado simbólico da morte.

A seqüência é descrita da seguinte forma. É noite e, lá fora, com a velocidade do trem, a paisagem passa rapidamente através da janela. Dentro da cabine, a personagem-narradora observa as paredes e, ao olhar uma madeira que pende acima da cabeça do seu companheiro de viagem, imagina enigmas. Em seguida, o observador percebe na madeira “manchas semelhantes a feridas saradas e que denunciam o lugar onde se encravavam os galhos” (*Os gestos*, p. 50). Depois, a sua imaginação recompõe os galhos arrancados: “Não posso deixar de imaginar como eram estes [os galhos], que aves construíram neles seus ninhos ou se alguém enforcou ali uma criança” (*Os gestos*, p. 50). Ao final desta seqüência a imagem inicial da madeira é substituída com a visualização de um ataúde: “Vejo um ataúde pequeno, estendido numa sala. As velas, em redor, se apagam. Desfaz-se a imagem. Quem estaria ali? Ignoro” (*Os gestos*, p. 50).

As imagens do movimento do corpo de Luci, supostamente pendurado por uma corda, já aparecem nas primeiras linhas do conto, quando a personagem-narradora diz que o balanço do corpo do passageiro que está à sua frente lembra a lassidão de um cadáver recente. No passageiro, porém, os movimentos são provocados pelo deslocamento do trem como enuncia a seguinte passagem: “O homem, à minha frente, parece dormir. Tem as pálpebras cerradas e a cabeça oscila como a de um cadáver recente” (*Os gestos*, p. 50).

Da mesma forma, os movimentos se repetem em outro objeto localizado ao lado da madeira. Este “semelhante a uma chave ou atizador oscila, balança sem cessar, tal um corpo de enforcado ao vento” (*Os gestos*, p. 51). Diante desses fragmentos, é possível dizer que a imagem do enforcamento é construída, na narrativa, por meio de correspondências que a personagem-narradora estabelece entre a cabine do trem e situações aparentemente vivenciadas por ela. Esse procedimento, que se repete nas observações que a personagem-narradora emite sobre a cabine, sobre a noite e sobre os lugares que surgem ao longo da estrada de ferro, evidencia o seu comportamento perturbado. Este pode ser confirmado por

várias reflexões por ele feitas ao longo da narrativa. No entanto, para efeito ilustrativo, selecionamos a que se segue:

Continuo a fixar a noite. Com o frio, muitos passageiros fecharam as portinholas e, deste modo, a escuridão é maior. Por mais que me esforce, impossível ver. Massa amorfa, abissal, imponente me envolve. Assim deve ser no útero materno e no endocárpio de um fruto. Também o será no cerne de um tronco. Escuridão completa, inviolável. Escuridão total. No exterior e no íntimo (*Os gestos*, p. 52).

A escuridão que a envolve no “exterior e no íntimo” evidencia a atmosfera de incerteza que atravessa a narrativa, o que, conseqüentemente, implica em dificuldades para se conhecer os fatos reais vivenciados pela personagem-narradora e os por ela imaginados. Entretanto, esta atmosfera de incerteza é construída, no espaço, com outros elementos, além da escuridão. Ela é criada por meio do diálogo que se estabelece, na narrativa, basicamente, entre quatro elementos. Estes são: a realidade da personagem-narradora, as impressões que ela tem dessa realidade, a sua memória e a sua imaginação.

Esta última ganha relevância, quando a personagem-narradora cisma com a imagem de um velho que acredita correr ao lado do trem. Este, seu perseguidor que ela não vê, mas o imagina como um “velho, magro, comprido” que veste “uma camisa branca e fina” e calça “chinelos”, após algum tempo de viagem divide-se em dois, passando a vigiá-la das janelas laterais do trem, perseguindo-a “agora de ambos os lados” (*Os gestos*, p. 51-53). Mas a personagem-narradora não o vê. Apenas ouve seus passos, o que cria uma atmosfera tensa que se destaca na narrativa, em detrimento da ação das personagens. Este fato deixa evidente a relação conflituosa que existe entre a cabine e o estado psicológico da personagem-narradora.

Nesse sentido, é possível afirmar que esses aspectos organizam o espaço psicológico deste conto. Afinal, a madeira e o aticador suspensos sobre a cabeça de um dos passageiros, a escuridão da noite e o ruído do vento, zunindo pelas janelas, assim como o

homem que corre ao lado do trem são descritos com base em impressões de uma personagem-narradora que aparenta um estado de espírito perturbado. Daí, a projeção, no espaço, de uma atmosfera complexa que auxilia na composição do espaço psicológico. Em outras palavras: a imagem da cabine se constrói a partir das configurações psíquicas da personagem. A esse respeito, comenta Santos:

o espaço psicológico, muitas vezes, limitado ao ‘cenário’ de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens. Os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretenso significado simbólico (2001, p. 82-83).

Sendo assim, o espaço psicológico configura-se, na narrativa que ora analisamos, quando a personagem atribui características particularmente subjetivas ao espaço concreto da cabine do trem. Estas características geralmente são constituídas por meio de projeções do estado psíquico da personagem. Assim, o espaço psicológico tende a privilegiar o que ocorre dentro da mente da personagem e manifesta-se, em geral, em momentos de maior densidade dramática. Esta decorre do conflito entre o estado psicológico da personagem e a cabine do trem.

O conto “O navio”, também apresenta uma densidade dramática que configura o espaço psicológico. Por esse lado, podemos aproximá-lo de “O perseguido”. Mas por outro lado, apesar de a percepção do espaço físico, pela personagem, evidenciar o seu conflito — um garoto órfão que não deseja manter quaisquer vínculos com outras pessoas —, tal densidade não configura, neste conto, o espaço psicológico do modo como verificamos ocorrer no conto “O perseguido”. A configuração do espaço psicológico de “O navio” vincula-se ao espaço social. “Normalmente, por espaço social entende-se a observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção crítica, aquilo que, utilizando-se um vocabulário naturalista, pode-se chamar de ‘os vícios e as deformações da

sociedade” (SANTOS, 2001, p. 79-80). Essa definição condiz com a percepção que a personagem de “O navio” tem do espaço social. O que atormenta o garoto é a consciência de que compartilhar o espaço com outras pessoas e observá-las, ou até mesmo conhecê-las, já o fazia sofrer. Mas, na praia ou no mar — cenários do conto em questão —, não é projetado o estado psíquico da personagem a exemplo do que acontece com a personagem de “O perseguido”. Os conflitos psicológicos da personagem, revelados por intermédio de um narrador, não ultrapassam os limites da mente da personagem, não se projetam no espaço, o que cria uma impressão ainda maior de desespero, de solidão e, ainda mais, de impotência e de confinamento.

Esse fato diferencia a configuração dos espaços psicológicos dos dois contos, pois o espaço onde transcorre a narrativa de “O navio” não é transfigurado por projeções de sentimentos ou de emoções da personagem à semelhança do que se apresenta no conto “O perseguido”. A praia e o mar não são alterados pela percepção da personagem ou pelo seu estado psíquico, sequer quando as imagens dos espaços físicos mesclam-se às suas lembranças. Estas são despertadas pela exaustão física, devido ao esforço do garoto em nadar contra as ondas, na tentativa de manter-se no mar. É o que antecipa o narrador ao dizer:

Mais alguns minutos e lhe faltaria o fôlego; as forças o deixariam, como que sugadas pelas águas; uma tontura progressiva, da qual saltariam incongruentes lembranças, levá-lo-ia para a solução de um mistério. Seria então a paz. O mistério revelado não seria mais que uma tranqüilidade esponjosa e incolor. Não, nem esponjosa nem incolor; nem tranqüilidade sequer. O Nada (*Os gestos*, p. 84).

A partir desse momento vêm-lhe imagens da mãe com suas rezas e as reuniões familiares, tornando seus pensamentos confusos, mas estes não são projetados no espaço físico. Ao contrário, o que predomina no conto “O navio” é a recusa, por parte da personagem, de compartilhar um espaço social organizado segundo relações e comportamentos que não aprova.

A curta distância, seguiam colegas. Discutiam, agitavam as mãos, insultavam-se. Não gostava deles. Desagradavam-lhe as brincadeiras rudes, suas vozes, os modos grosseiros. A verdade era que existir, para ele, era uma coisa dolorosa, difícil e extremamente confusa. Chocava-se em tantas arestas... Muitas coisas — quase todas — abatiam-no. Era demasiado sensível e padecia de excessiva lucidez. Perguntava-se, às vezes, se seria possível fugir a isso, tornar-se inalterável, alheio ao brutal; mas era sempre para reconhecer que jamais encontraria remédio (*Os gestos*, p. 79).

O fato de a personagem não conseguir adequar-se a esse espaço alimenta-lhe o desejo de fugir para não criar quaisquer laços de afeto com as pessoas. Freqüentar a escola, ver os colegas e encontrar-se com Helena, sua namorada, são momentos que lhe causam incômodo e estranheza. Os lugares e os contextos sociais nos quais vive são para ele insuportáveis, por isso, não consegue cumprir atividades comuns da vida cotidiana como, por exemplo, ir à escola ou namorar.

O espaço, nesse contexto, compreende um sistema de relações em que se associam o lugar, o social e o cultural. É esse espaço que oprime a personagem. Para livrar-se dessa opressão, a personagem sai em busca de um lugar para refugiar-se, isto é, ela deseja encontrar um espaço onde possa se integrar, pois não se considera como parte do mundo. Na praia, o garoto pressente a existência dessa possibilidade, mas é dentro do mar que alcança a liberdade almejada, e se livra do peso da sua existência.

Era agradável aquela liberdade. Os pés não o prendiam, não era forçado à vertical para manter-se em equilíbrio. Boiava, podia mergulhar; e, se relaxasse todos os movimentos, não tombaria no chão nem dormiria: seria acolhido pela morte (*Os gestos*, p. 82).

Desse modo, o mar surge como uma zona fronteira, um espaço que oferece ao mesmo tempo a sobrevivência e a morte para a personagem. Mas essa percepção é momentânea. O cansaço físico tira a lucidez da personagem que, em meio a imagens indistintas, “escutou uma voz murmurando: ‘O fundo do mar é povoado...’” (*Os gestos*, p. 85). Essas palavras trazem-lhe dúvidas sobre o que encontraria no fundo do mar. Não tinha

mais certeza sobre a paz e a liberdade que o mar guardava no fundo de suas águas. Logo, exausto, deixa seu corpo entregue ao movimento das vagas, mas o mar, “num gesto cíclico”, o devolve à praia (ANDRADE, 1987, p. 84).

O espaço psicológico também se manifesta em “Conto de circo”, porém não de modo tão intenso quanto aquele observado em “O perseguido ou Conto enigmático”, mas vinculado à configuração do espaço social aproximando-se, nesse caso, do conto “O navio”. Em “Conto de circo”, temos a história de um trapezista que se encontra pressionado a abandonar as atividades circenses por causa dos medos e receios de Aline, a esposa. Esta passa a ver o espetáculo do trapézio, executado pelo marido, como uma rival que, além de disputar com ela a atenção do trapezista, pode traí-lo, caso as cordas se rompam durante a apresentação. Por isso, Aline “ia com freqüência ao circo; olhava o trapézio, media a distância entre este e o chão, e odiava aquelas barras e cordas que lhe disputavam o marido e que, quando menos se esperasse, poderiam traí-lo” (*Os gestos*, p. 70).

Quando Aline fugiu, abandonando tudo para morar com o trapezista no circo, esse medo ainda não existia. Para ela, os espetáculos circenses representavam magia e encantamento. Com o tempo, essa imagem desfez-se, surgindo em seu lugar o medo de que algum acidente pudesse ocorrer ao marido, deixando-a viúva e, ainda, grávida. Agora, antes das apresentações no trapézio, fica tensa e fixa os olhos atentos aos movimentos das cordas.

O medo de acidentes, somado à insatisfação de Aline com as constantes mudanças de cidade do circo, pois ela já se cansara do nomadismo que o circo impõe aos seus integrantes, fazem Aline pressionar o marido para que ele exerça outra atividade. A mulher insiste em que o marido aceite a proposta de trabalho oferecida pelo sogro, para gerenciar uma loja na cidade. Diante da possibilidade de uma mudança que implica a desistência do trapézio e a aceitação de uma residência fixa, o circo, ambiente alegre e festivo, impregna-se, para o trapezista, de uma atmosfera de pesar no dia da sua última apresentação.

Ergueu a cabeça e contemplou o lugar onde tantas vezes se apresentara para os seus breves triunfos no trapézio. No dia seguinte, desarmariam o circo — pensava — e na próxima cidade, quando o reerguessem, ele estaria longe. Nunca, porém, haveria de esquecer aquela frágil armação de lona e tabique, as cadeiras desconjuntadas, o quebra-luz sobre o espelho partido e o modo como os aplausos e a música chegavam ali (*Os gestos*, p. 66).

Essa atmosfera de pesar que se depreende do ambiente do circo é desencadeada pela forma como a personagem apreende os fatos que lhe ocorrem. Portanto, essa atmosfera criada pelo drama da personagem que se vê obrigada a deixar o circo, é agravada pela impressão que o trapezista tem de que os colegas de trabalho já o excluíram do circo. A impressão de que não pertence mais àquele espaço, mesmo não havendo encerrado as suas atividades, resulta da indiferença dos companheiros de trabalho que eliminam, antecipadamente, aquele que irá deixá-los. Essa situação cria outra atmosfera: a de exclusão. Esta se manifesta no camarim. Quando o artista entra para preparar-se para o seu último espetáculo, os homens que “lá se encontravam tinham respondido friamente à saudação dele, como se fizessem um favor” (*Os gestos*, p. 66).

A presença da atmosfera de exclusão deve-se à indiferença com que os colegas tratam o trapezista, quando tomam conhecimento de que é o seu último espetáculo e de que ele não os acompanhará quando partirem da cidade. A partir desse momento, é como se o trapezista não tivesse tido uma longa história com o circo. Por isso, no dia da última apresentação, o espaço do circo é alterado e transforma-se em um lugar inadequado ao trapezista. Os colegas o ignoram e, ainda, o temor da esposa parece contagiá-lo, pois, algumas vezes, surpreende-se, refletindo sobre a possibilidade de algum acidente interromper a sua carreira, como ocorreu a um outro trapezista, seu amigo.

É certo que, as atmosferas de pesar e de exclusão dependem das impressões sugeridas pelo espaço do circo e, por conseguinte, mostram que houve uma modificação no modo de o trapezista perceber esse espaço, pois

a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 76).

Antes, quando fazia o espetáculo e obtinha a prova da superação dos seus limites físicos, o circo era percebido pelo trapezista como um ambiente acolhedor, pois permitia a concretização de seus sonhos. Mas, diante da inevitável necessidade de interromper suas atividades, o ambiente acolhedor deixa de existir e em seu lugar a personagem passa a perceber que fora excluído do circo.

Como vimos, o “Conto de circo” é uma narrativa exemplar para constatar a relevância da atmosfera para a organização de determinados espaços, já que, nesse conto, o espaço do circo configura-se exatamente pela atmosfera que envolve o ambiente quando todos tomam conhecimento de que o trapezista não os acompanhará. Diante disso, podemos dizer que a atmosfera tem elevado grau de importância para a construção dos espaços do “Conto de circo”. De igual modo, a atmosfera é relevante para a configuração dos espaços de outras narrativas que compõem a coletânea de *Os gestos*, tais como “A partida”, “Elegiada” e “Lembrança”, por exemplo, uma vez que, de forma similar à do “Conto de circo”, essas três narrativas apresentam uma atmosfera criada, essencialmente, pela disposição anímica da personagem que interfere na percepção do espaço.

A nosso ver, a proximidade entre os espaços das narrativas de o “Conto de Circo”, “A partida”, a “Elegiada” e a “Lembrança” deve-se, principalmente, à relação afetiva que as personagens desses contos mantêm com os seus espaços. No entanto, essa relação apresenta-se em “A partida”, em “Elegiada” e em “Lembrança” de maneira diferenciada da de o “Conto de Circo”. Neste conto, a atmosfera de afetividade resulta, principalmente, das boas lembranças que o trapezista guarda do circo, do modo afetuoso como se refere a esse espaço,

revelando uma intimidade que se mostra por meio de olhares, de gestos e de pensamentos direcionados ao espaço.

Para o trapezista, o circo é um lugar de realizações tanto profissionais quanto pessoais, independente da modificação que ocorre nesse espaço, em função do seu desligamento das atividades circenses. Devemos ainda notar que o desligamento também contribui para a constatação da atmosfera de afetividade, pois este cria uma atmosfera de pesar que se mostra pela insatisfação do trapezista ao perceber-se compelido a deixar o circo. Já nos contos “A partida”, “Elegíada” e “Lembrança”, a relação afetiva das personagens com os espaços é representada por vínculos que elas mantiveram com espaços onde vivenciaram situações, em certa medida, significativas. Nesse caso, a relação afetiva manifesta-se, predominantemente, através da memória, pois são as lembranças das personagens-narradoras que resgatam espaços de vivências.

Em “Tempo” e em “Cadeira de balanço”, a relação que se instaura entre as personagens e os espaços é de outra ordem. Nesses contos, nossa atenção recai sobre a ação, pois é este elemento que contribui, de forma significativa, para a construção dos espaços. Se, por um lado, a ação nesses contos significa incômodo, por outro representa impulsão. Essa duplicidade, contida na ação, configura os espaços desses contos como espaços de sacrifícios. Podemos verificar essa configuração se considerarmos que as ações, executadas pelas personagens das narrativas de “Tempo” e de “Cadeira de balanço”, manifestam a insatisfação das personagens tanto com os lugares onde se situam, isto é, com o gabinete e com a casa, quanto com as funções que são obrigadas a desempenhar dentro desses lugares.

Diante disso, veremos que o gabinete e a casa são lugares que se configuram em espaços de sacrifício, porque a permanência das personagens nesses lugares significa, para elas, a obrigatoriedade de se submeterem às ordens e aos desejos da personagem que exerce os papéis de pai e de marido nos respectivos contos. Assim, entendemos que, dentre os

elementos constituintes das narrativas, no caso desses contos, são as ações os elementos que mais contribuem para as variedades do espaço ficcional.

O fato de destacarmos as ações somente desses contos da coletânea de *Os gestos* não significa que nas outras narrativas que compõem o *corpus* desta análise, as ações das personagens deixem de contribuir para as variadas configurações do espaço. Ao contrário, de modo geral, as ações das personagens promovem significativas modificações nos espaços ficcionais das narrativas de Osman Lins, porém, em “Tempo” e em “Cadeira de balanço”, as ações detêm a força narrativa e por isso se sobressaem, tornando manifesta a sua relação com o espaço.

Sabemos que as ações correspondem aos movimentos das personagens em um determinado espaço. Esses movimentos que configuram os espaços geográficos podem compreender tanto um deslocamento efetivo, ou seja, o trânsito da personagem de um lugar a outro, como também os seus gestos. Dentre esses dois movimentos, os gestos podem contribuir para a configuração de um espaço ficcional mais complexo, porém, nem todos os gestos, somente movimentos gestuais expressivos que ligam-se aos espaços e, conseqüentemente, modificam a sua configuração seja para manifestar denúncia ou resistência.

Os gestos que consideramos significativos para a configuração do espaço são os que Ana Luiza Andrade em *Osman Lins: crítica e criação* (1987, p. 79) nomeia de “gestos vivos”. Nessa obra, a referida autora analisa a presença dos gestos nas obras *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra* e os classifica em “rituais” e “vivos”. Os “gestos rituais” são aqueles que se repetem automaticamente, geralmente, são executados durante o exercício de atividades desenvolvidas no cotidiano. Os “gestos vivos” manifestam-se quando, por alguma razão, a personagem tem consciência crítica de sua condição.

O gesto ao qual nos referimos é aquele que expressa sentimentos vivenciados pela personagem e produz uma tensão entre ela e o espaço. Podemos dizer que, nesses casos, os gestos ligam-se aos espaços e estes alcançam uma dimensão simbólica, justamente pelo fato de essa ligação agregar significações subjetivas ao lugar onde transcorrem as ações. Em “Tempo” e em “Cadeira de balanço”, verificamos esse procedimento.

Nesses contos, os gestos das personagens são direcionados a lugares concretos, na tentativa de alterar a posição de subordinação que ocupam em um determinado espaço. Tais gestos exprimem o desejo das personagens de romper os vínculos com espaços que lhes obrigam a adotar uma postura de subserviência. Nesse caso, os espaços parecem configurar-se por intermédio dos gestos, posto que a ligação dos gestos das personagens com os lugares físicos — o gabinete, em “Tempo”, e a casa, em “Cadeira de balanço” — não só indica a localização das personagens, como também contribui para que tais lugares alcancem uma dimensão simbólica.

As ações executadas pelas personagens dos contos “Tempo” e “Cadeira de balanço”, dentro do gabinete e da casa, compreendem os dois movimentos mencionados anteriormente: o de deslocamento e o gestual. A importância de tais ações para a configuração do espaço desses contos baseia-se no fato de que elas direcionam-se ao espaço, o que implica uma interferência das ações na representação do espaço ficcional. No caso desses dois contos em particular, essa interferência se manifesta por meio de ações que expressam atitudes de recusa ou de concordância das personagens de permanecerem em um espaço que exige delas um tipo de postura que lhes desagrade.

O que vale observar nestas narrativas é como as ações intervêm na configuração desses espaços e de que maneira tais ações criam uma tensão entre personagem e espaço, pois é mediante esse procedimento que os espaços têm suas configurações modificadas. Vamos

analisar “Tempo” e “Cadeira de balanço” com o objetivo de demonstrar como a ação relaciona-se com o espaço, intervindo na sua configuração.

No conto o “Tempo” a história se passa no gabinete. Os movimentos do pai e do filho, isto é, as ações e os gestos dessas personagens, inclusive o diálogo entre os dois, são atentamente observados pela esposa que, silenciosamente, reflete sobre a cena da qual participa. No início do conto, encontramos o pai caminhando de um lado para outro em uma sala contígua à do gabinete, lugar onde estão o menino e a mãe. Ela encontra-se sentada no sofá, e o menino, na cadeira giratória do pai, folheando uma revista infantil. Até esse ponto, é uma cena familiar habitual, porque, logo em seguida, essa cena é interrompida pelo pai que ao entrar no gabinete e ver a revista que o filho tinha nas mãos o repreende por considerar o seu objeto de leitura inútil.

A partir desse contato entre pai e filho, os conflitos aparecem e estabelecem uma tensão entre as personagens que modificam a configuração do espaço naquele lugar. Essa tensão torna-se evidente se contrapusermos o gesto executado pelo menino, quando este se aproxima da janela para dizer ao colega que não poderá acompanhá-lo, à cena da rua, descrita pelo narrador.

O menino está no gabinete, sendo repreendido pelo pai. Ao ouvir a voz de um colega a chamá-lo, o menino faz menção de atendê-lo, mas é impedido pelo pai de levantar-se da cadeira. Mesmo assim, consegue desvencilhar-se das mãos que o seguravam para atender ao colega da janela, localizada dentro do próprio gabinete. Após o menino responder que tem obrigações e que, por isso, não poderá sair de casa, o colega se afasta. Da janela, o menino observava o colega que se distanciava e, ao mesmo tempo, “apertou a revista com raiva” (*Os gestos*, p. 43). Por essa situação, podemos dizer que diante da impossibilidade de enfrentar o pai, o gesto do menino seria simplesmente uma tentativa de amenizar o sentimento de raiva.

Todavia, na cena que precede esse gesto, após o menino responder ao colega, a rua aparece, com suas luzes e com pessoas passeando, como nos mostra o fragmento a seguir:

Passeavam moças nas calçadas, lentas, de braços dados. Ao se avizinharem dos postes, as luzes revelavam seus ombros ou o rosto, as sombras diminuían e rastejavam para diante, até esbatê-la a outra lâmpada, jogando para trás novas sombras móveis. Uma estrela cadente flamejou no céu límpido. Soprou um vento forte, subiu do estreito jardim um cheiro de palha úmida. (*Os gestos*, p. 43).

Se nos detivermos somente na imagem da rua, verificaremos que este lugar funciona como cenário onde as ações se desenvolvem. Todavia, se opusermos o gesto do menino, de apertar “a revista com raiva”, à cena da rua veremos que, esse gesto contribui para que a rua e o gabinete alcancem uma dimensão simbólica. Nessa correspondência entre os gestos o lugar, a rua passa a representar a liberdade que o menino deseja, mostrando-se completamente oposta ao gabinete, pois este se configura como espaço de reclusão, de ordem, de um lugar onde o menino é obrigado a obedecer. Daí, concluímos que, na grande maioria das vezes, a configuração do espaço depende da personagem, assim como dos outros elementos constituintes da narrativa.

A oposição entre a rua e o gabinete deve-se justamente ao gesto autoritário do pai e ao gesto de revolta do garoto. Ambos os gestos imprimem uma singularidade a esses lugares e criam uma tensão que modifica a configuração do espaço do gabinete, apresentando uma inversão nos valores espaciais. O gabinete apresenta-se na literatura com diversas funções. Algumas vezes, é um lugar solitário, de reflexão ou de confissão. Em outras, é lugar político e de deliberações secretas. Neste conto de Osman Lins, porém, o gabinete torna-se um espaço hostil e de embate, assim como, de sacrifícios, pois o confronto entre pai e filho é gerado pela imposição da autoridade paterna para que o menino venha um dia a ocupar o espaço do gabinete, mas a isso o menino se recusa.

No gabinete, reina o espaço do desencontro, do estranhamento entre os que estão presentes. A rua seduz com a promessa de que irá libertá-lo da repressão imposta pelo pai. Pelo visto, a capacidade de adaptação do garoto ao espaço parece estar ligada à correspondência que deve haver entre seus anseios íntimos e o que lhe pode ser proporcionado pelo ambiente da rua. Mas o espaço que deseja ainda é-lhe vetado.

A insatisfação do garoto diante dessa constatação é manifestada pela recusa em ocupar o gabinete, os objetos e, conseqüentemente, o lugar do pai. Essa recusa ao espaço do gabinete e aos móveis denuncia a revolta do menino contra a atitude repreensiva do pai. Sobre isto o filho diz: “— Não quero sua mesa, não quero nada. Quando crescer vou embora. Vou embora, não fico aqui, vou embora. Besta!” (*Os gestos*, p. 49). Ao negar-se a ocupar a mesa, o garoto recusa-se não somente a substituir o pai no trabalho, mas a honrá-lo por meio da continuidade de uma tradição familiar. Este é somente um dos desejos que o pai gostaria de realizar através do filho, pois há outros mais pessoais, como o de o filho preencher com atividades produtivas os espaços vazios da mesa.

Olhou a secretária, escrivaninha ou birô, aquele móvel que possuía muitos nomes e nenhuma utilidade. Às vezes, isso lhe causava desalento e ele se distraía mexendo nas gavetas, que imaginara ocupar com livros de contabilidade, pastas com recibos, fichários, e onde só encontrava papéis sem importância, receitas médicas ou calendários velhos. Sim, senhor. Havia uma parte vã de sua existência que o filho viria preencher. Mas estava tão longe! Tinha de passar-lhe o negócio, confiar-lhe a guarda do exíguo patrimônio, ter a satisfação de ver a escrivaninha ocupada, cheia de papéis, talvez uma estante ao lado, escutar-lhe os passos ativos no gabinete (*Os gestos*, p. 44-45).

Para que isso aconteça, o pai acredita que o filho precisa trocar as brincadeiras de rua e as leituras de revistas em quadrinhos por algo instrutivo. Todo esse empenho paterno é para que o filho venha a substituí-lo no futuro e a ocupar o gabinete como o pai desejaria ocupá-lo, mas que para isso não tem disposição. Ele gostaria de “ler alguns livros instrutivos, científicos. Mas sentia-se cada vez mais cansado, nem mesmo tinha coragem de ir ao cinema

ou visitar os amigos” (*Os gestos*, p. 44). Mas o filho não tem interesse em repetir o percurso do pai, e o gesto de recusa que recai sobre a escrivaninha estende-se ao espaço do gabinete.

O gesto do menino de se negar a ocupar o gabinete que pertence ao pai significa rejeitar o sistema patriarcal. Por esse motivo, uma tensão instala-se entre pai e filho, impregna o ambiente e, ainda, reveste o gabinete de uma significação simbólica, pois o gabinete, lugar onde as personagens se localizam, representa o poder e a autoridade do pai sobre os membros da família. Sendo assim, no espaço desse conto estabelece-se uma dinâmica entre a rua e o gabinete no sentido de que ao ligarem-se às ações das personagens estes espaços manifestam-se por meio de sua significação simbólica.

Em “Cadeira de balanço”, o processo é semelhante ao do conto anterior: o poder que o marido exerce sobre Júlia Mariana também se revela nos espaços da casa por intermédio de ações que compreendem os gestos “vivos”. A execução desses gestos demonstra que a personagem reconhece o poder do marido sobre ela. Mas, apesar desse reconhecimento, ela o aceita, uma vez que Júlia Mariana não demonstra desejos de deixar a casa, ou seja, não há rejeição ao espaço. Ao contrário, há preocupação de que, devido à sua condição, talvez possa perdê-lo. Essa preocupação pode ser exemplificada pela seguinte passagem:

quando morresse, ele teria remorsos, se arrependeria de tudo. Quando eu estiver morta, nesta sala... Mordeu a polpa do polegar, fixou no ventre os pequenos olhos encovados. O remorso passaria logo. Não faltavam mulheres, ele se casaria novamente — e seus cabelos, suas mãos, até aqueles silêncios enormes, que tanto a incomodavam, tudo pertenceria à outra. “Oh! meu Deus, fazei com que eu viva, fazei com que ele me queira novamente, dai-me forças e eu farei, só para Vós, um canteiro de... de cravos, ou rosas brancas, ou lírios...” (*Os gestos*, p. 59).

Podemos perceber pela passagem anterior que embora a casa se configure como espaço de sacrifícios, esse espaço é aceito pela personagem. A concordância de Júlia Mariana pode ser representada pelos “gestos rituais”, executados por ela durante os afazeres

domésticos. Tais gestos que compreendem tarefas rotineiras, como limpar a casa, lavar as roupas, cozinhar para o marido Augusto e retirar água do poço, são retomados com certa regularidade por Júlia Mariana, após os “gestos vivos”.

Consideramos que, nesse conto, os afazeres domésticos são interrompidos de modo significativo por duas vezes, geralmente quando Júlia Mariana, por cansaço não só do trabalho, mas porque se encontra nos últimos meses de uma gestação difícil, senta-se na cadeira de balanço do marido. As pernas estão inchadas, a cintura não existe, os vestidos não servem e a indiferença do marido, são algumas das reflexões de Júlia Mariana nos pequenos intervalos de alívio, quando ocupa a cadeira de balanço. Porém, essas reflexões vêm com a preocupação de que Augusto irá chegar do trabalho, de que as camisas não estarão lavadas e o jantar não estará pronto. Então perguntará, ignorando seu estado, o quê ela fez o dia inteiro.

Nesses momentos, os “gestos vivos” ligam-se ao espaço, pois a personagem demonstra ter lucidez de que para permanecer na casa são necessários sacrifícios. Entretanto, elegemos apenas uma das passagens em que é narrado o gesto de Júlia Mariana de sentar-se na cadeira de balanço. O critério que utilizamos é o de acreditarmos que uma delas exemplifica de maneira mais significativa a ligação dos gestos com o espaço. A passagem é a seguinte:

Quando Augusto voltou, o pranto cessara mas seus olhos ainda estavam vermelhos. Sem olhá-la, ele jogou ao sofá um jornal e o chapéu, tirou o paletó, a gravata e pendurou-os num gancho. (Era o ritual da chegada). Abriu a janela, apanhou o jornal, tocou no ombro da mulher. Júlia Mariana se ergueu com esforço e ele ocupou o lugar (*Os gestos*, p. 59).

A cadeira é um objeto que pertence a Augusto e, como podemos perceber, também representa de forma metonímica a sua autoridade dentro da casa. Tal fato pode ser ilustrado pelo gesto de Augusto quando entra em casa e encontra Júlia Mariana sentada na cadeira de balanço dele. Ele toca no ombro da esposa e Júlia Mariana, com dificuldade, retira-se. Durante o curto período de tempo que ocupa a cadeira do marido, Júlia Mariana reflete

sobre sua própria condição, sobre a posição que ocupa na casa e na vida de Augusto. Por meio dessa reflexão, podemos constatar que o espaço da casa configura-se como espaço de sacrifício, como exemplifica a seguinte passagem:

— Abstenha-se de carne — dissera o doutor. — Abstenha-se de sal. E faça pouco esforço, entende? Pouco esforço.
A criança moveu-se. Júlia Mariana pôs-se a observar os leves tremores que seus movimentos causavam.
“Nascerá?”, pensou. “Terei forças, fraca, depauperada como estou? Faça pouco esforço...”
Ora... Tinha que lavar ainda as camisas de Augusto, acender o fogo, pôr a mesa, preparar o jantar, servi-lo. E lavar os pratos, depois, se já não estivesse exausta. Faça pouco esforço... Bem gostaria de obedecer. Sentia-se bem ali, mas não era possível balançar-se a tarde inteira. Tinha tanto que fazer! (*Os gestos*, p. 57).

A casa como espaço de sacrifícios pode ser comprovado pela impossibilidade de Júlia Mariana atender às recomendações médicas. Em casa, sozinha, ela constata que lhe é impossível repousar. Júlia Mariana tem consciência disso quando se senta na cadeira do marido e começa a se balançar. Nesse caso, sentar-se na cadeira de balanço representa o “gesto vivo”, pois este compreende uma liberdade, um gesto de abertura dentro do ciclo de repetições que libera a personagem da situação repressiva que vivencia. Mas a personagem abandona as revelações que esse gesto lhe traz e retoma a rotina dos afazeres domésticos, demonstrando que aceita permanecer no espaço de sacrifício, o que não acontece com o menino em o “Tempo”.

Demonstramos pelas análises de “Tempo” e de “Cadeira de balanço” como os “gestos vivos” contribuem, significativamente, para a configuração dos espaços dos referidos contos. Também dissemos que a força dessas narrativas concentra-se nos “gestos vivos”, no sentido de que estes representam o conflito do conto. Tais gestos expressam a aceitação ou a recusa das personagens de permanecerem em espaços que lhes obrigam a uma determinada conduta. Logo, os espaços representados nesses contos são modificados em função dos gestos, pois são agregados valores subjetivos às suas características. Podemos dizer que as

configurações desses espaços estão comprometidas com outros níveis de significação, pois ultrapassam seus limites de cenário e de localização ao ligarem-se às ações. Quando isso ocorre, o espaço torna-se fundamental para a significação das narrativas, pois como demonstramos com as análises dos contos “Tempo” “Cadeira de balanço”, quando liga-se aos gestos, o espaço impregna-se de sentidos, podendo, desse modo, apresentar-se de forma diversificada.

Todavia, quando esses gestos são impedidos por um silêncio imposto pelas limitações físicas, caso da personagem André de “Os gestos”, a memória cumpre o papel de resgatar o espaço. Para Lourival Holanda (1992, p. 53), o silêncio “é uma forma de fala que se faz pelo assentimento ou pela refutação”. Mas, diferente do silêncio de Fabiano, personagem de *Vidas Secas*, e de Meursault, personagem de *O Estrangeiro*, analisados por Holanda (1992), o silêncio de “Os gestos”, ocasionado pela incapacidade de comunicação verbal e gestual da personagem André, possui, para ele, o caráter de punição e de isolamento.

O isolamento, que é decorrente da impossibilidade de se comunicar pelas palavras ou pelos gestos, pode ser verificado por meio do espaço, já que André se encontra preso a uma cama em um dos quartos de sua casa, sem condições de locomover-se, assim como de estabelecer quaisquer contatos com os seus familiares. O fragmento que se segue ao término da visita de Rodolfo, ilustra bem esse fato.

André ficou só, olhando as rótulas fechadas. Quisera pedir à esposa que as soltasse, deixando-lhe algumas nesgas de céu, mas nem ao menos esboçou o gesto. Imobilizava-o novo acesso de fadiga e ele ficou a ouvir os passos da mulher, um caminhar sorrateiro, em que os pés se encurvavam nos chinelos, contidos, pousando aos poucos no solo, de modo que ao fim do corredor já não eram escutados, embora ele os acompanhasse ainda em imaginação. A chuva anunciada chegou, banhando o arvoredado invisível; alguém correu na calçada, as primeiras gotas bateram na janela, ressoaram nas telhas. Ele sorriu, enleado, mas uma visão trespassou-o: Rodolfo alcançado pela chuva, a mão protegendo a fronte, a roupa de linho a molhar-se. Foi como se o visse esmagado: oprimiu-o uma compaixão violenta; soergueu-se, tomou a campanha e agitou-a, frenético, até que a mulher voltou e pôs-se a fazer-lhe perguntas, com tal rapidez que seria impossível entendê-la” (*Os gestos*, p. 16).

Incompreendido, tudo se mostra distante e intocável para André. A janela, a porta, a cozinha, o quintal, a família, inclusive o próprio quarto que ocupa, existem, para ele, somente através das lembranças de quando ainda não existia o confinamento. Mas, no conto há dois momentos em que esse isolamento é amenizado. Um desses momentos é quando André recebe a visita de Rodolfo; o outro, ocorre pelas lembranças que evocadas pelos sentidos — os sons dos pássaros, da chuva, os ruídos de objetos ou dos corpos que se movem pela casa ou a presença das filhas no quarto —, transportam André para determinados momentos da infância ou, então, ao seu passado recente. Nesses instantes os espaços, principalmente os da infância, se configuram como refúgio para André.

Afastaram-se os passos, confusos, entrelaçando-se como os fios de uma trança. Mariana, Lise e a mulher fundiram-se numa sombra vaga, dispersaram-se e mergulharam na chuva, que as dissolveu.

Ele corre na manhã invernal, os pés descalços cortando poças de água. A prima chama-o, à janela; voam cabelos sobre o rosto infantil, que sorri. A viagem do barco de papel repousa nas mãos da menina. Ele toma-o, curva-se, entrega-o à enxurrada. Nascem veleiros, alvíssimos, libertos no mar (*Os gestos*, p. 17).

Lembramos, ainda, que nem todas as imagens de infância que aparecem nas narrativas de Osman Lins correspondem à idéia de refúgio. Algumas correspondem a outras significações, como veremos em *O fiel e a pedra*, onde as imagens da infância reforçam a rigidez do caráter da personagem Bernardo, podendo ser interpretadas como um enigma. No caso da personagem André, de “Os gestos”, por breves instantes, ele se desloca, pela memória, para espaços da infância, afastando-se da angústia proveniente da consciência de sua limitada forma de comunicação. Tal fato coloca em evidência o caráter intemporal da memória que também é esquecimento. Afinal, para rememorar o passado é necessário que a personagem se esqueça do presente.

Um casal de pássaros, observado através da janela, moldura que transporta André ao passado, é a primeira imagem que o conduz à infância, seu espaço de refúgio: “esvoaçou, além da árvore, dando a impressão de que as asas tocavam o céu cinzento, levantando um ondular de ondas que se cruzaram e extinguiram-se” (*Os gestos*, p. 14). Nesse momento,

A ilusão embalou-o: durante segundos, achou-se debruçado ante uma paisagem lacustre, vinculada à sua juventude; ignorava por que laços; mas, quando um vento agitou a mangueira, o instante presente retomou-o com tal suavidade e de modo tão repentino que não o surpreendeu: a aspereza da barba sobre o dorso da mão, o desapontamento abafado, o calor do leito e os sons vadios ressurgiram sem choque, como se o distante lago não houvesse freído e se dissipado num segundo (*Os gestos*, p. 14).

Esse fragmento é significativo para exemplificar a manifestação da “memória espontânea” que traz outros espaços para a narrativa. Bergson (1990, p. 89), em *Matéria e memória*, conceitua a “memória espontânea” como aquela que *imagina* em oposição a “memória motora”, aquela que *repete*. A “memória espontânea” surge quando o presente evoca imagens do passado, às quais se associa por reconhecimento.

O ato de reconhecer seria, portanto, “associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela” (BERGSON, 1999, p. 99-100). Mas essas associações mostram-se, muitas vezes, estranhas, ao mesmo tempo em que são familiares. Da mesma forma, as lembranças descritas por Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, são analisadas por Georges Poulet. Na tentativa de reconstruir imagens do passado, diz Poulet (1992, p. 16): “o fenômeno da lembrança proustiana não tem somente por efeito fazer com que o espírito oscile entre duas épocas distintas: força-o a escolher entre lugares mutuamente incompatíveis”.

No caso do conto “Os gestos”, a escolha de qualquer um dos lugares do passado ou do presente ressalta o isolamento da personagem que tem acesso aos espaços da casa somente pelos ruídos que lhe chegam aos ouvidos. Ruídos produzidos pelas atividades das filhas, da esposa, da visita, dos objetos que fazem André adivinhar os gestos e quem os

executa. Nesses momentos, a construção do espaço mostra-se vinculada ao corpo e ao seu deslocamento.

Na sala de jantar, a mulher gritou para que apanhassem a roupa estendida no quintal; ele ouviu a irritada exclamação da filha mais nova e seus pés descalços afastaram-se correndo. Sorriu: distraía-se agora imaginando grandes panos brancos soprados pelo vento — uma fila interminável de lençóis túmidos, camisas bracejantes e lenços —, nítidos, reais, arrebatados um a um por mãos invisíveis que os faziam desaparecer (*Os gestos*, p. 14).

Os sons ouvidos por André permitem-lhe reconstituir pela memória, pela lembrança e pela imaginação a sala, o corredor, o quintal, e a imagem das roupas estendidas no varal. Portanto, é somente através das recordações da infância e de quando André transitava pela casa que conhecemos esses espaços, valorizados e transformados pela memória. Diante disso, fica claro que, na maioria das vezes, as configurações dos espaços são modificadas pelo modo particular como cada personagem apreende o espaço e que, em certa medida, os espaços apresentam ambientes e atmosferas com significações que se equivalem. Eis, o que nos diz sobre isso Wellek e Warren:

O ambiente é o meio circundante; e este, especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante. As pormenorizadas descrições que Balzac faz da casa do mesquinho Grandet ou da Pensão Vauquer não são nem estão a mais. Essas casas são a expressão dos seus donos; afectam, como atmosfera, as outras pessoas que lá têm de viver. O horror pequeno-burguês da Pension constitui a provocação imediata da reação de Rastignac e, noutro sentido, da de Vautrin, enquanto mede a degradação de Goriot e proporciona constante contraste às grandezas alternadamente descritas (1955, p. 279).

Com base nesses pressupostos, a descrição do ambiente funciona como caracterização da personagem e também evoca a atmosfera. Este é, por exemplo, o caso dos contos “A partida”, “Elegíada” e “Cadeira de balanço”. Neste último conto, a descrição da casa onde se encontra Júlia Mariana, cria um ambiente favorável à idéia de sacrifício. Esta idéia corresponde à atmosfera de sofrimento que é produzida por sensações que são

desencadeadas pelas experiências vividas por Júlia Mariana no espaço da casa. A passagem que se segue ilustra a equivalência entre ambiente e atmosfera.

Arrastando os pés grossos, foi buscar as camisas. Apanhou a bacia, o sabão, dirigiu-se ao quintal.

Quando chegou à bomba, estava ofegante. Apoiou-se à alavanca. No alto, sobre o quintal feio e sujo, brilhava o calmo sol das quatro horas. Grandes nuvens claras passavam, tão vagarosas que mal se notava o seu vôo. Uma mulher, nas vizinhanças, batia roupa e cantarolava.

“Ah!”, lembrou-se Júlia Mariana. “É tão bom cantar! Nunca mais cantei...” Uma aragem fresca soprou em seu rosto e agitou de leve algumas flores raquíticas, risos-de-maria e margaridas, murchas, cercadas de mato, que sufocavam ao pé do muro ferido. “Nunca mais pude aguar meus canteiros. Nunca mais.” E começou a acionar lentamente a alavanca.

A cada vaivém sua respiração tornava-se mais difícil e mais exaustiva a tarefa, até que sua cabeça pareceu flutuar, num giro silencioso que foi morrendo e cessou (*Os gestos*, p. 57-58).

Nesta passagem, o grau de interpenetração entre ambiente e atmosfera mostra-se tão elevado que pode acontecer de o ambiente e de a atmosfera serem tratados como elementos comuns, por produzirem, na narrativa, efeitos de natureza semelhante, ou seja, a caracterização do espaço, assim como o estado de ânimo de Júlia Mariana, convergem para que o espaço se configure como sacrifício. Na maioria das vezes, esse tipo de interpenetração ocorre na descrição de ambientes escuros, ou pouco iluminados que buscam evocar atmosferas ameaçadoras através da projeção de sombras que sugerem imagens fantásticas, aspecto que veremos em *O fiel e a pedra*. No entanto, há outras vezes em que o ambiente e a atmosfera mostram-se distintos, caso que verificamos em “Os olhos” e que esclareceremos a seguir.

De forma análoga à dos contos anteriores, a casa em “Os olhos” é o lugar onde as ações são desenvolvidas. Ela apenas desempenha a sua função primária que é a de integrar “os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação” (REIS, 2002, p. 135). Nesse sentido, a casa de “Os olhos” difere da configuração dos espaços de intimidade e de

conforto que apontamos em “Elegíada” e em “A partida”, bem como, dos espaços de sacrifícios dos contos “Tempo” e “Cadeira de balanço”.

Em síntese, podemos dizer que, em “Os olhos”, o espaço não é modificado seja em função dos gestos ou em função da memória da personagem. Tal fato justifica a sua análise, posto que, dentre os contos de *Os gestos*, especificamente em “Os olhos” a atmosfera e o ambiente constituem-se em elementos distintos da caracterização do espaço da casa. Essa constatação comprova que ambiente e atmosfera nem sempre se equivalem, indo ao encontro do que diz Osman Lins sobre a atmosfera e que já mencionamos anteriormente. Segundo ele (1976, p. 76), a atmosfera “consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço”, pois a atmosfera pode emanar do estado de espírito da personagem sem ter, necessariamente, uma relação de equivalência com o ambiente.

Em “Os olhos” é o estado de espírito que configura a atmosfera. Esta não toma parte na construção de um ambiente revelador da atitude criminosa dos amantes. A atmosfera, nesse conto, limita-se unicamente ao estado emocional das personagens, não intervindo na construção do ambiente. A descrição dos espaços da casa e dos objetos compõe um ambiente que praticamente limita-se a sua funcionalidade, ou seja, ambiente não se mostra carregado de uma significação simbólica como ocorre, por exemplo, nos contos “Cadeira de balanço” e o “Tempo”, analisados anteriormente.

O conto trata da história de um assassinato. A esposa, junto com o seu amante, toma a decisão de pôr fim à vida do marido. Este, antes inválido, que vivia sobre uma cama ou na cadeira de rodas, encontra-se morto há dois meses. Realmente, o marido foi morto pelas mãos do amante e, como sugere a narrativa, em comum acordo com a viúva. Entretanto, para ambos, o morto ainda sobrevive “numa palavra, num gesto, ou mesmo num silêncio” (*Os gestos*, p. 30) e sua presença está mais forte em todos os espaços da casa.

— Você é incapaz de avaliar o que têm sido esses dois meses — prosseguiu.
 — Não é que eu sonhe com ele, que tenha pesadelos nem remorsos. Antes tivesse. O pesadelo termina quando a gente acorda; e, se fosse remorso, eu teria descanso quando ferrasse no sono. Mas não é uma coisa nem outra. São os olhos dele. Você sabe como ele tinha muitas maneiras de olhar. Às vezes, desconfiado, ou zombando ou ... Não é nenhum daqueles o olhar que eu vejo. É duro, feroz, sem nenhuma crueldade; mas me escorraça de qualquer canto onde eu não deva estar. Quando entro aqui, eu o sinto. Era preciso que eu lhe dissesse isso. Eu já não agüentava mais. Às vezes, tenho vontade de abraçá-la. Mas sou repelido. Então, eu me agarro a você. Mas é pior. É como se o fantasma dele estivesse me arrastando (*Os gestos*, p. 33-34).

O olhar impede a união dos amantes. O fato de o marido estar morto não significa que sua presença deixe de ocupar a casa. Ao contrário, a morte parece ter-lhe dado o dom da ubiqüidade, da onipresença, já que a mulher via seus olhos em todos os compartimentos da casa. Nem o fato de mudar “de quarto, de móveis” e de lançar “ao porão a negra cadeira de rodas”, a livra da presença constante do olhar do marido (*Os gestos*, p. 31).

A tensão que sofrem as personagens pela impressão de serem seguidas pelo olhar do morto, cria uma atmosfera de temor que coloca em evidência o sentimento de culpa que os amantes carregam pela morte de Estêvão e, ainda, a consciência de que eles jamais conseguirão livrar-se desse sentimento. Sendo assim, podemos dizer que, neste conto, atmosfera e ambiente apresentam-se distintos, posto que a atmosfera que envolve os amantes origina-se de um estado de espírito específico deles e não se projeta no ambiente. No entanto, essa atmosfera os aprisiona.

A atmosfera vista dessa forma é sugerida quando o amante volta seu o olhar para a rua, fora da casa, e observa o movimento das pessoas do outro lado do portão.

Podia ver o portão de madeira, ao pé do suave aclive que dava acesso à casa, e, além dele, pequenos grupos multicores, alegres famílias que se dirigiam à retreta. Crianças destacavam-se dos grupos, aproximavam-se das plantas que reforçavam a cerca de arame, tiravam uma papoula ou um jasmim e corriam (*Os gestos*, p. 31).

Nesse momento, na rua predomina um ambiente e uma atmosfera de alegria que faz com que a rua seja percebida pela personagem como um lugar de liberdade, de descontração, de confraternização familiar. Totalmente o oposto da percepção que ele tem da casa da viúva. É como se a descrição da rua, vista pela personagem, sugerisse que aquele clima de alegria e de liberdade fosse, doravante, vedado a ele e à viúva.

Com relação especificamente ao portão, existe outro aspecto que gostaríamos de ressaltar, pois notamos uma modificação na sua função a partir da focalização da personagem que reforça a distinção que se apresenta nesse conto entre o ambiente e a atmosfera. O portão, no caso deste conto, configura-se em um microespaço utilizado para separar e ligar a casa à rua. Mas, por meio da focalização do amante, essa separação desaparece e o portão passa a representar a impossibilidade de a personagem livrar-se da atmosfera de temor, mesmo que deixe a casa e a viúva. Isso demonstra que em uma narrativa ambiente e atmosfera não são, necessariamente, equivalentes. A atmosfera depende, em geral, do estado psíquico da personagem e o ambiente resulta do emprego de um conjunto de processos denominado por Osman Lins de ambientação.

Em “O vitral”, a atmosfera, o ambiente e o espaço, mostram-se de outro modo. A diferença consiste no fato de que a personagem não só percebe a atmosfera como deseja capturá-la em uma fotografia. Mas a fotografia, se nos referirmos a ela como uma técnica, então, ela é o processo de formar e fixar sobre uma emulsão fotossensível a imagem dum objeto; ou, como esclarece Roland Barthes (1984, p. 21),

a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico.

Nesses termos, a fotografia apreende a imagem de um objeto em determinado período de tempo e é como registro da passagem do tempo que, com frequência, a

encontramos em outras narrativas de Osman Lins, tais como: “Tempo”, “O fiel e a pedra”, “Noivado”, “Perdidos e achados” e “Avalovara”. Desse aspecto, “O vitral” não apresenta diferença em relação às narrativas mencionadas, pois a personagem tem consciência de que se trata de um objeto que registra o tempo, porém, ela deseja que a fotografia apreenda a atmosfera de um dia que considera especial. Afinal, para Matilde tirar a fotografia, especificamente no dia em que comemora vinte anos de casada, constitui-se em um ato festivo.

“O vitral” narra a história da comemoração do aniversário de casamento de Matilde e Antônio, dos preparativos e, principalmente, das expectativas de Matilde sobre esse dia. Ela quer somente a fotografia. Dias antes, Matilde comunica ao marido o seu desejo, mas obtém a seguinte resposta: “— Ora... Temos tantos... — respondera o homem. — Se tivéssemos filhos... Aí, bem. Mas nós dois! Para que retratos? Dois velhos! (*Os gestos*, p. 88). Apesar de contrariado, Antonio aceita o convite da esposa.

Para Matilde, não será um retrato de um dia qualquer. Este “haveria de apreender seu júbilo, do mesmo modo que o da primeira comunhão retivera para sempre os cânticos” (*Os gestos*, p. 88). Ela quer uma fotografia que apreenda, num instante único de suas vidas, toda a aura do dia vinte e quatro de setembro, quando completa, com Antônio, vinte anos de casamento. Para isso, é necessário que a fotografia capte a substância desse dia, e transcenda os limites do próprio objeto, devolvendo à personagem, todas as vezes que a imagem for contemplada, sem quaisquer alterações, os instantes felizes dos vinte anos de convivência com Antônio.

Ao refletir sobre as formas de apreensão da imagem de um objeto pela fotografia e sobre o porquê de uma determinada foto e não outra despertar o interesse do observador, Barthes (1984) diz que essa capacidade da imagem fotográfica não depende somente do fotógrafo, mas também daquele que busca, na fotografia, reviver os instantes que ela

apreende, caso da personagem Matilde. Mas, somente algumas fotos em particular podem guardar essa essência, revelada de modo único para quem a contempla. Essa essência, Barthes a encontra na “Fotografia do Jardim de Inverno”, onde sua mãe, na época com cinco anos de idade, posa junto com mais dois irmãos dela. Sobre essa foto, ele faz o seguinte comentário:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.) (1984, p. 110).

Esse comentário de Barthes corresponde à forma como as personagens percebem a fotografia. Para Antônio, as imagens registradas pelas fotografias são vazias, para a esposa as fotografias são reveladoras, principalmente aquelas que registram momentos especiais, como os da sua primeira comunhão. Da mesma forma, o aniversário de casamento é para Matilde uma ocasião especial e, por isso, nega-se a aceitar a sugestão do marido para que mude de penteado e se modifique para a fotografia, pois ela não quer fabricar a imagem de uma pose e, com isso, reproduzir um instante vazio. Matilde deseja uma fotografia que apreenda tudo o que esse dia lhe representa, inclusive, a atmosfera que o envolve e também o que ela está sentindo. Afinal, Matilde acredita que, posteriormente, a fotografia será capaz de devolver-lhe os instantes felizes que envolveram a preparação desse dia especial.

Nesse sentido, a fotografia para Matilde torna-se um objeto depositário de sentimentos e de emoções trazidas pelo ato de contemplação, pois nenhum objeto por si é capaz de reter os aspectos subjetivos de um momento. Estes são recriados apenas pelas lembranças e imaginação do observador. É o que diz Antônio quando toma conhecimento do desejo de Matilde: “nenhum vitral retém a claridade” que o transpassa (*Os gestos*, p. 90).

Se, como diz Antônio, a claridade se dissipa quando a luz que transpassa o vitral desaparece, com a fotografia acontece o contrário, a luz reproduz a imagem do objeto. Nessa

imagem, Matilde quer deter a atmosfera de alegria que ela percebe envolver o espaço nesse dia comemorativo. Notamos, entretanto, que em “O vitral”, a atmosfera de alegria não se apresenta somente através da percepção de Matilde, mas envolve o ambiente e o espaço, como se vê nas seguintes passagens:

Agora, ali estava o domingo, claro e tépido, com réstias de sol no mosaico, no leito, nas paredes, mas não com as alegrias sonhadas, sem o que tudo o mais se tornava inexpressivo (*Os gestos*, p. 89).

[...]

Soprou um vento brusco, uma janela se abriu, o sol flamejou nos vidros. Uma voz forte de mulher principiou a cantar, extinguiu-se, a música de um acordeão despontou indecisa, cresceu (*Os gestos*, p. 89).

[...]

Cinco meninas apareceram na esquina, os vestidos de cambraia parecendo lhes comunicar sua leveza, ruidosas, perseguindo-se, entregues à infância e ao domingo, que fluíam com força através delas. Atravessaram a rua, abriram um portão, desapareceram (*Os gestos*, p. 90-91).

O registro desses elementos é que cria a atmosfera do conto. Nas roupas leves e coloridas das jovens que caminham pela rua, na música, no badalar dos sinos, nas nuvens brancas. Toda essa leveza, transpassada pela luminosidade, revela a presença da transitoriedade, confirmando o pensamento de Antônio, de que nada pode reter o tempo. Mas, para Matilde, “o retrato não ficaria vazio: a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre”. Ela acreditava nisso, mesmo tendo consciência de que é impossível para a imagem deter o tempo (*Os gestos*, p. 90). Portanto, o vitral pode não reter a claridade, como aponta a personagem Antônio, mas Osman Lins consegue transpor a luminosidade projetada pelo vitral para o espaço da narrativa, fundindo tempo, espaço e personagem, no momento em que Matilde tem o seu corpo atravessado pela luz como um vitral: “Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral” (*Os gestos*, p. 91).

2.2 O espaço em *O visitante*

O visitante, narrativa que analisaremos a seguir, é o romance de estréia de Osman Lins, publicado em 1955. Inicialmente destinado a ser mais um dos contos de *Os gestos*, *O visitante* foi ampliado pelo autor e resultou em um romance de estrutura tradicional “em que guarda respeito por uma aderência entre narração e cronologia de fatos, e em que a voz narradora é única, onisciente e de alcance global” (IGEL, 1981, p. 56).

A trama de *O visitante* apresenta-se de uma forma densa, onde temas conflitantes da experiência humana são enfatizados por meio da crise religiosa de uma personagem: Celina. Esta, professora com quarenta anos e, ainda, solteira, mora sozinha e tem, desde a infância, apenas como amiga Rosa, uma outra professora. É justamente por meio da indicação da amiga que Celina trava conhecimentos com Artur, casado e também professor. A visita desta personagem a Celina tem o propósito de contratá-la como professora para um dos seus cinco filhos, porque, Artur diz que, em virtude do excesso de trabalho, é impossível ensinar as primeiras letras ao filho. É, pois, esta a razão do primeiro encontro entre Celina e Artur.

O aspecto “sorumbático” do professor, suas constantes reclamações de que ninguém lhe dá atenção ou se interessa por ele, nem mesmo a esposa, e de que é motivo de zombaria tanto dos alunos como dos colegas do colégio — o que é confirmado por Rosa em uma das visitas que faz a amiga — desperta, em Celina, devido a sua profunda religiosidade, compaixão por esse ser rejeitado. Como forma de consolá-lo, Celina procura ouvir os desabafos do professor e dedicar-lhe uma amizade sincera. Os encontros tornam-se freqüentes, favorecendo o envolvimento emocional de ambos e, por fim, de amigos passam a amantes, resultando em uma gravidez indesejada e, conseqüentemente, em aborto.

O romance proibido desencadeia histórias de mentiras e difamações propaladas pelo próprio Artur, que usa da sua aventura amorosa com Celina para se vingar das humilhações às quais Rosa o submetia. Primeiro, convence Celina a romper com a antiga

amizade, depois acusa Rosa de adultério. Tal comentário traz como consequência a prisão, a tortura e a expulsão da cidade de dois homens inocentes e a morte de Rosa que, mesmo após ser provada sua inocência por meio de exames médicos, não consegue retomar sua vida anterior.

Ao se justificar para Celina sobre sua participação na tragédia de Rosa, o professor alega que o seu propósito era desviar a atenção das pessoas da cidade dos comentários que Rosa teria feito sobre os encontros dele com Celina. Mas essa imagem de vítima é desfeita, quando o próprio professor, na tentativa de livrar-se da culpa pela morte de Rosa, confessa que, por não suportar tanta felicidade, precisava divulgar sua história. Como é casado com Leonor, atribuiu a responsabilidade por tal divulgação a outro casal, no caso a Rosa e a seu primo.

Nessa narrativa, a intriga apresenta-se por meio de um jogo de aparências habilmente montado por Osman Lins, dentro de espaços restritos. Estes são: a casa de Celina e alguns locais de uma pequena cidade do interior do nordeste onde aquela se localiza. Não há uma apresentação minuciosa desses espaços. Estes são limitados à perspectiva de Celina. O narrador não se volta para outros personagens ou explora outros ambientes, restringe-se apenas aos espaços de deslocamento daquela personagem. Assim, só conhecemos os espaços captados pelo olhar de Celina, visto que o narrador não abandona esta personagem que somente por duas vezes transita pelas ruas. Até mesmo Rosa e Artur são-nos apresentados de acordo com as dúvidas de Celina sobre o comportamento de ambos.

Como dissemos, os espaços exteriores desta narrativa por onde as personagens se deslocam são restritos, mas apesar disso apresentam um grau elevado de articulação na medida em que deles desdobram-se o espaço social e psicológico. Além disso, os espaços também contribuem para a configuração do espaço psicológico, já que este é caracterizado de

acordo com a percepção que as personagens têm dos espaços por onde circulam, isto é, da casa, da igreja e da cidade.

De acordo com Bachelard (1996, p. 26), a casa é o primeiro espaço legítimo do homem. Com seus cantos, sótãos, porões, armários e gavetas que o protegem e dão a ele ilusão de estabilidade “é uma das maiores (forças) de integração para [seus] pensamentos, [suas] lembranças e [seus] sonhos”. As imagens que a casa traz são quase sempre reconfortantes. Não o são sempre, porque há imagens de espaços habitados que causam o desconforto, ocorrendo, assim, “uma inversão na função de habitar”, onde o espaço deixa de ser um “espaço feliz”⁷.

Na contramão do pensamento de Bachelard (1996, p. 20) sobre a casa como um lugar que traz na sua imagem “a topografia do nosso íntimo”, outro é o olhar sobre este espaço em *O visitante*. A casa de Celina não desperta nela recordações alegres ou tristes. É um espaço, em princípio, indiferente a ela, pois entre esse espaço e a personagem não há relação de afetividade ou de rejeição como as observadas em *Os gestos*. Sua casa, pobre de adornos, simplesmente desdobra-se em local de trabalho e espaço doméstico, onde exerce o ofício de professora, descansa e, principalmente, espera por Artur. Nesse ambiente, não há retratos ou objetos que possam aproximar Celina da futilidade, desmerecendo sua postura de seriedade e de austeridade, centrada na religião. Esta, aparente pilastra de sustentação que também aponta sua queda, Celina a cultiva mais pelo hábito do que pela devoção.

A percepção que Celina tem do espaço da Igreja não é diferente da que tem do espaço da sua casa, pois, ao que parece, frequenta as missas e as reuniões da comunidade religiosa mais para cumprir os deveres sociais do que pela fé. Aliás, pela descrição que o narrador apresenta do ambiente da Igreja ao término da missa, essa é uma prática que se mostra comum entre os fiéis. É o que podemos verificar a seguir:

⁷ BACHELARD (1996, p. 112) refere-se a negatividade da função de habitar em Rilke.

As notas finais do hino morriam nos altares, quando ela [Celina] se ergueu. Quase todos já haviam saído, mas o cântico se mantivera, imperturbável, em meio ao barulho de vozes, arrastar de pés, choro de crianças. Uma voz masculina destacou-se irada. Ouviram-se risos ao longe, uma senhora interpelou-a. Não iria à reunião? Nem ao Cristo Rei? Oh! Estava doente e mesmo assim comparecera à missa? Aquilo ia ser levado em conta. Que se restabelecesse quanto antes — era o que desejava. E agitando as carnes fofas, comprimidas, afastara-se.

Nos bancos próximos à saída, taciturnos, suados, alguns homens se abanavam com os chapéus, lançando olhares de impaciência para os meninos que aguardavam o Batismo, a chorar nos braços das mães ou das madrinhas (*O visitante*, p. 43).

Se observarmos essa descrição, notaremos a ausência de uma atmosfera sagrada que, geralmente, se desprende do espaço de uma Igreja. O que vemos no momento que antecede a consagração do Batismo é um ambiente ruidoso, com pessoas impacientes e com crianças agitadas que desconhecem os “fins ou [o] mistério do Batismo” (*O visitante*, p. 44). A religiosidade parece se encaixar nos limites preestabelecidos pelas convenções sociais.

É em outro lugar que se percebe essa atmosfera sagrada: no quarto de Celina, na cena que encerra o romance. Para compreendermos como tal atmosfera se instaura no espaço do quarto, é necessário discorrermos sobre o que acontecera anteriormente. Afinal, como foi mencionado na análise de *Os gestos*, a atmosfera não depende somente do espaço, mas de outros fatores, como por exemplo, o modo como os elementos que compõem o espaço estão organizados, do ambiente que é elaborado a partir dessa organização e, ainda, da percepção desse ambiente pela personagem, assim como do seu estado de ânimo.

Instantes antes da cena à qual nos referimos, Celina teve uma discussão com Artur. Nessa discussão, o professor confessa a Celina o seu envolvimento no caso da difamação de Rosa. Abalada com tal revelação, a professora rompe com o relacionamento e pede a Artur para que nunca mais volte a sua casa.

Profundamente arrependida de ter se deixado iludir por falsos sentimentos, Celina, aos prantos, deita-se na cama. Entre lágrimas, ela tem o seguinte pensamento:

Oh! os pobres motivos de minha vida, minha paz, minha única amiga, minha fé, tudo ele extinguiu. Talvez... — e isto foi difícil de pensar — porque nada fosse autêntico, nem a minha amizade, nem minhas alegrias, nem meu fervor (*O visitante*, p. 166).

Em seguida, Celina vê a imagem de Cristo iluminada por um relâmpago, como mostra o trecho a seguir:

Um relâmpago luziu nas telhas-vãs, e, através das lágrimas, um ombro e uma face de Cristo resplandeceram no oratório, e a súbita e esplendente visão atravessou-lhe a alma, veloz, difusa e refratada, como um feixe de luz penetra a água tranqüila. Uma dor cingiu-lhe os rins, punhal em fogo. Ela abafou um soluço maior, forte e súbito como um grito, e revolveu-se no leito. O trovão estalou, e a presença do pai fez-se vívida no quarto (*O visitante*, p. 166).

A chuva e os relâmpagos eram tão intensos quanto o desespero e o choro convulsivo de Celina e, conseqüentemente, tornam mais intensos os sentimentos de remorso e de arrependimento da personagem. Mas ao final, o trovão que anuncia a “presença do pai” no quarto, cria uma atmosfera de perdão e de renascimento que manifesta o encontro de Celina com a religião, mas desta vez pela verdadeira fé.

Quanto à imagem da cidade onde ocorre a ação do romance em estudo, observamos uma complexidade social em que a cidade, exercendo um efeito aprisionador sobre Celina, restringe e julga as atitudes das personagens, o que reforça a imagem da cidade como espaço segregador. Este espaço, que tem como característica o isolamento daqueles que violam as normas reguladoras do espaço social, configura-se, neste romance, de forma gradativa. Mesmo porque, o espaço segregador não aparece de forma explícita. Ele é organizado de acordo com o desenvolvimento da trama, nesse caso, conforme a progressão do relacionamento de Celina com Artur e as atitudes que eles se dizem obrigados a tomar para que a intimidade de ambos não se torne de conhecimento público. Resumindo, o espaço segregador manifesta-se, nesta narrativa, predominantemente a partir da transgressão das normas que organizam do espaço social.

Tendo em vista esses fatos, iniciaremos nossas considerações pela descrição do espaço. Neste romance, notamos que, na maioria das vezes, a descrição do espaço acha-se entremeadada às ações das personagens. A explicação para tal procedimento é o fato de que, em certos casos, a apresentação do espaço ou de alguns dos elementos que o compõem, seja decorrente da ação das personagens. Esse procedimento aparece logo no início do romance *O visitante*, como exemplifica este fragmento:

Sem estender a mão, subiu o degrau e ficou de pé, sorumbático, não olhando ao certo para lugar nenhum, enquanto ela cerrava a porta. Com uma leve inclinação, entregou-lhe o chapéu, o guarda-chuva, e acompanhou-a através do salão de aulas, fazendo observações — voz convulsa, abafada — sobre o fato de já estar na cidade há alguns anos e ser aquela a primeira vez em que ia à sua casa.
— Aliás, devo-lhe desculpas. Uma hora dessas! Passa das oito, não?
Entrou no quarto de leitura, Celina convidou-o a sentar-se (*O visitante*, p. 9).

Neste fragmento, ao mesmo tempo em que o narrador nos mostra Celina conduzindo o professor para o interior da casa, temos conhecimento dos cômodos que a compõem, pois os cômodos e os objetos são revelados juntamente com o deslocamento das personagens. Este fragmento também apresenta Celina indiferente ao espaço, que constitui apenas a sua morada e local de trabalho. Mas essa indiferença é amenizada quando ela está sozinha e imagina a possibilidade de ser cortejada. Nesses instantes, os cômodos da casa adquirem outros matizes, como é o caso da passagem que relata a reação de Celina, após a consumação do ato sexual com Artur. Tudo, a partir daquele momento, parece-lhe diferente, como aponta textualmente o narrador: “Voltou-se e abriu os olhos, e encontrou objetos dos quais se recordava; mas era como se os conhecesse de fotografia e só então os visse” (*O visitante*, p. 59).

No primeiro encontro, mencionado no excerto anterior, a modificação da percepção de Celina em relação ao espaço ainda não é visível. O salão de aulas e o quarto de leitura, local da casa onde Celina recebera o professor, no decorrer da narrativa, ganham

novos detalhes, à medida que os encontros dos dois professores tornam-se freqüentes. Os espaços e os objetos descritos pelo narrador são percebidos por Celina conforme o grau de envolvimento desta personagem com o seu visitante, pois, a percepção que ela tem do espaço parece sujeitar-se à intensidade do seu envolvimento com Artur. A mesma sala de aulas, mencionada anteriormente, pode ilustrar a modificação da percepção de Celina em relação ao espaço. O seguinte trecho mostra a visão que Celina tinha do salão de aulas antes e depois da presença de Artur:

À luz da lâmpada, perfilavam-se ante ela as carteiras desertas. Negras, feias, com desenhos de canivete. Inumanas; e tão vivas. À tarde, com o espanador e uma flanela, limpava-as. Não eram, então, mais que objetos. E agora, de repente, eis que adquiriam vida. “O poder da presença humana.” — pensou. Não emitiu conceitos; limitou-se a reverenciar uma entidade impalpável, impondo-se com tranqüilo vigor, como a existência de um deus (*O visitante*, p. 14).

No entanto, a vida que Celina havia percebido na sala de aulas dissipa-se com o ruído produzido pela régua, quando ela golpeia a mesa.

Em seguida, subiu ao estrado, sentou-se e, apanhando a régua, bateu sobre a mesa. O rumor destruiu o encanto; a presença esvaiu-se. Ela se sentiu desamparada e desejou ardentemente a aurora, que traria de volta os passos na calçada, os cumprimentos matinais e todo o alvoroço que alegrava as manhãs (*O visitante*, p. 14).

Nesta passagem, a mesma sala de aulas, antes invadida pela vida, surge completamente vazia, revelando o desamparo e a solidão que somente a deixarão pela manhã, quando as crianças ocuparem os lugares vazios. De fato, nada mudou, no referido espaço. As mudanças ali percebidas por Celina são puramente produtos de sua imaginação. Temos, aqui, um exemplo da configuração do espaço psicológico. Este é criado ou evocado pelos modos de associações entre a imaginação das personagens, os ruídos e as luzes que compõem o ambiente da sala da aula. Por exemplo, no caso dos excertos apresentados anteriormente, as luzes e as carteiras que compõem o ambiente da sala de aula apresentam-se, segundo a

percepção de Celina, envolvidos por uma atmosfera que parece dar vida aos objetos. Essa percepção modifica a sala de aula e a configura em espaço psicológico. Mas, no momento em que este espaço adquire proeminência, o rumor da régua desfaz a atmosfera e a sala de aula mostra-se na sua função de localização das personagens e de desenvolvimento de suas ações, ou seja, de cenário.

Todavia, uma observação mais atenta, permite-nos verificar que essa passagem do espaço psicológico ao espaço exterior — espaço puro e simples do quarto e das salas de aula e de vista — comporta uma significação bem mais complexa. Isso parece ocorrer da seguinte forma: quando estabelecemos uma correspondência entre as impressões de Celina e o ambiente e a atmosfera da sala de aula, constatamos que a percepção que ela tem daquele espaço é modificada em virtude das alterações do seu estado de ânimo. Essas alterações, que ocorrem devido ao envolvimento de Celina e Artur, apresentam-se em diversos momentos da narrativa, mas o motivo que as desencadeiam já aparece no início, após a primeira visita do professor. Assim que Artur se retira, Celina sente-se perturbada com a figura do visitante.

Levantou-se, trancou a porta, apagou a luz da sala e, voltando ao seu quarto, reiniciou as orações. Não demorou muito. Tornara-se difícil concentrar-se naquela noite. Via a figura submissa do Professor, buscava as palavras com que descreveria no Diário os seus gestos, os tiques, condoía-se pelo seu ar desolado, distraía-se enfim — e ela detestava rezar sem unção (*O visitante*, p. 14).

Depois, quando os encontros amiúdam-se, Celina começa a questionar sua própria vida e sua profissão. Para ela, os alunos a estimulavam, mas o professor a faz compreender que os alunos agem segundo seus interesses, portanto, os sentimentos não são verdadeiros. Celina chega a essa conclusão quando conta ao professor como ela e os alunos comemoraram a data do seu aniversário. Ao analisar os acontecimentos daquele dia e ao refletir sobre as atividades recreativas que realizou com os alunos, Celina verifica que a comemoração fora para eles algo obrigatório. Afinal, os alunos não a haviam procurado.

Fora ela quem os forçara, quase, a ficarem a seu lado. Lutara por banir sua profunda solidão — e que conseguira? E quem era aquele homem, que propósitos o haviam levado a fazer tais advertências? A face recomeçou a tremer. Ela se sentia confusa, inquieta, abatida (*O visitante*, p. 21).

Desse momento em diante, Celina passa a ver os alunos de modo diferente, deixando de acreditar na existência de uma amizade sincera por parte deles. Isto está expresso em uma das reflexões que a personagem faz sobre o comportamento e os olhares desconcertantes que os estudantes lhe lançam quando acontece de a encontrarem frente a frente. Daí, a professora concluir que Artur tem razão: os alunos não a estimam, apenas simulam, diante da sua presença, respeito pelo fato de ministrá-lhes as aulas. É o que verificamos na seguinte passagem: “Não me querem — pensava. Todos cumprem ordens, nenhum vem em busca de afeto. Como não o reconheci há mais tempo?” (*O visitante*, p. 38).

As atividades da rotina de Celina também são alteradas. Por razões morais e religiosas seus hábitos sofreram mudanças, pois “deixara de comparecer à Missa dos domingos e, conseqüentemente, às reuniões da Pia União. Abandonou também as costumeiras visitas ao Abrigo e não mais se confessou” (*O visitante*, p. 66). Esse comportamento de Celina irrita Artur. Para ele, “tais escrúpulos poderiam destruí-la” (*O visitante*, p. 66). Além de afastar-se da Igreja, a personagem deixa de prostrar-se diante das imagens do oratório e de fazer suas preces. Enfim, a origem de praticamente todas as mudanças no comportamento de Celina, inclusive as modificações na percepção que esta personagem tem dos espaços, provém do seu relacionamento com Artur.

Diante dessas observações, verificamos que é através desse relacionamento que o espaço social é delineado, pois Celina e, principalmente, Artur preocupam-se em simular uma conduta adequada aos padrões comportamentais aceitáveis pela sociedade. É o que se depreende da seguinte fala de Artur — transmitida em discurso indireto livre — em que ele tenta convencer Celina a fazer o aborto:

O que ia fazer era uma coisa banal. Não tinha de que se culpar. A sociedade deles, as convenções deles os obrigavam a isso. Se havia alguma culpa, não lhes cabia, mas a outrem. Não se preocupasse, não se preocupasse. Tudo sairia bem (*O visitante*, p. 122).

A insistência de Artur para que Celina faça o aborto, confirma o receio das personagens de que a cidade tome conhecimento do relacionamento de ambos. Isso significa que as práticas sociais são controladas em determinados espaços, pois quaisquer deslizes na conduta das personagens podem levá-las à ruína através da “desconfiança pública” (*O visitante*, p. 66).

Outro instante que exemplifica a influência e o controle da cidade sobre Celina é a passagem que descreve seu retorno da “viagem de férias”. Sua preocupação com a escolha do trajeto a ser percorrido da estação até sua casa e em dissimular sua real situação, é uma prova de que, neste caso, as normas que regulam o espaço social influenciam e restringem o seu comportamento:

Celina evitou a Rua do Comércio e tomou uma paralela, menos movimentada, menos clara, onde ficava a Usina Elétrica e que ia ter a um vasto pátio ladeiroso, mal iluminado, quase deserto. [...] O Mercado ficara para trás. Tinha agora duas ruas a escolher e em ambas era quase certo que encontraria conhecidos. Evitou a primeira, onde morava Rosa. Devido à excitação da caminhada e a expectativa de entrever, afinal sua situação aos olhos daquela gente, seu coração batia com mais força. Adiante, havia um grupo numa calçada. Quando lhe veio a idéia de atravessar a rua, uma das moças viu-a, murmurou qualquer coisa e as outras voltaram-se. Antes que o medo a dominasse, cumprimentou-as e, a não ser que estivesse enganada, reencontrou o habitual respeito no modo como responderam (*O visitante*, p. 128-130).

Em *O visitante* há outro elemento que compõe o espaço que consideramos pertinente apontar, tendo em vista que, às vezes, tal elemento contribui para as alterações do espaço. Trata-se do ruído. Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins comenta sobre a importância desses “pormenores” na observação do espaço. Para Lins (1976, p. 78), “a leitura da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o

odor da resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc.”. Por esse aspecto, o ruído é um elemento relevante para a representação do espaço por contribuir, em muitos casos, para a elaboração da atmosfera. Embora esse elemento seja utilizado de modo mais articulado nas narrativas posteriores, há algumas passagens de *O visitante*, em que, às vezes, ele acentua atmosferas alegres, como o alarido das crianças, por exemplo; em outras, ele evoca uma atmosfera tensa que revela a apreensão de Celina diante da expectativa das visitas de Artur. Há ainda outro ruído que, de modo mais específico, contribui para caracterizar o desamparo da personagem. São os rumores que a cidade produz à noite. Estes mostram-se no modo de a cidade noturna entrar em contato com o ambiente recluso de Celina, colocando em relevo a solidão e o isolamento da personagem.

Nesse romance, notamos que a casa, a Igreja e a cidade são espaços que se transmutam em um painel de significações, porém, deste painel, os objetos também fazem parte. Em *O visitante*, encontramos, em contraposição ao que ocorre com as personagens de *Os gestos*, uma relação mais estreita de Celina com os objetos que compõem o espaço, tais como: o quadro-negro, o giz, a régua, as velhas carteiras ocupadas pelos alunos, o oratório e a cama. Tais objetos são marcas de sua identidade como professora, religiosa e pecadora.

A relação de Celina com esses objetos contribui para a modificação do espaço exterior, principalmente quando tais objetos são utilizados ou percebidos pela personagem, caso como o da régua, mencionado anteriormente. Entre esses objetos, o oratório é o mais representativo nesse aspecto, pois denuncia a frágil religiosidade de Celina e o nascimento de uma cega devoção a Artur.

O olhar de Celina sobre o oratório nela desperta sentimentos que oscilam entre sagrado e profano, entre fé e dúvida. Tal situação apresenta-se quando ela se questiona sobre a pureza das imagens que compõem seu oratório:

No oratório, piedosas e róseas, as imagens tinham a face inclinada. Eram de várias dimensões, franjas de ouro ornavam suas vestes rígidas; e Celina, que tão freqüentemente procurava a companhia delas, achou-as, pela primeira vez, irreais. Que mãos impuras as haveriam modelado? E que significaria afinal aquele grupo de pigmeus e gigantes de olhos imóveis, dominados por um Crucificado, a quem as feridas sangrentas não haviam tirado as cores do rosto? E que língua teriam falado, quando vivos? Decerto, nenhum deles pronunciaria corretamente seu nome. Refletiu que nunca se lembrara de pôr quaisquer palavras nos lábios das imagens, mas achava agora que elas eram demasiado silentes (*O visitante*, p. 49).

Nesse momento, as imagens encontram-se estáticas no oratório e, o diálogo que Celina mantém com elas, conduz o leitor ao mundo interior de Celina, abandonando a função decorativa, visto que passam a expressar a interioridade da personagem. Além disso, ao reconhecer que as imagens são objetos vazios e que poderiam ter sido feitos com mãos profanas, Celina denuncia, numa aparente inconsciência, sua maior transgressão que é o ato sexual com Artur, ou seja, a passagem anterior antecipa a profanação do corpo de Celina pelas mãos de Artur, ato cuja concretização Celina atribui a sua falta de resistência, a “um simples gesto” de suas mãos (*O visitante*, p. 59).

Diante disso, concluímos que o oratório e o corpo casto de Celina são signos da sua religiosidade. É da profanação deste último que decorre a maioria das modificações dos espaços, pois como vimos, a casa, a Igreja e a cidade são espaços físicos concretos que refletem, de alguma forma, a maneira de sentir e de agir da personagem e, nesse sentido, suas configurações são alteradas e, destas alterações manifestam-se os espaços psicológico e social.

2.3 Luz e sombra nos espaços de *O fiel e a pedra*

O fiel e a pedra, publicada em 1961, é a terceira obra de Osman Lins. No conjunto de obras desse autor, *O fiel e a pedra* localiza-se em um ponto estratégico. Essa importância pode ser confirmada pelas palavras do próprio Lins que a esse respeito diz: “com *O fiel e a*

pedra encerra-se uma fase da minha atividade de escritor” (1979b, p. 168). De fato, a obra seguinte, *Nove, novena*, coletânea de contos cujas narrativas rompem com os modelos da tradição literária. Mas, em *O fiel e a pedra*, Osman Lins ainda não abandona a forma tradicional, até então utilizada, de apresentar as ações do enredo, cronologicamente coordenadas no tempo e no espaço, através da focalização de um narrador onisciente.

O narrador dessa história reúne os acontecimentos em um fio narrativo simples. Bernardo Vieira Cedro, fiscal de impostos do município de Vitória, recusa-se a compactuar com os desvios financeiros praticados pelo prefeito Coutinho, referente à coleta de impostos das cargas dos caminhões que cruzam o posto fiscal. Bernardo não se corrompe e, como reprova o procedimento fraudulento do prefeito e daqueles que o apóiam, demite-se. Essa postura traz-lhe transtornos com graves conseqüências. Acusado — por seu ato impensado —, pelos moradores da cidade, de excesso de orgulho e de honestidade, não consegue ajuda para salvar da morte seu filho José.

A história inicia-se nesse ponto e termina, “à maneira de arremate”, com Antonio Chá — antigo companheiro de Bernardo nas viagens empreendidas pelo sertão, quando ambos vendiam de tudo o que encontravam — contando, vinte e cinco anos depois, para a mulher e os filhos, as aventuras da época do Engenho do Surrão, localizado nas terras de Miguel Benício. É para esse local que, logo após a morte do filho, Bernardo se dirige ao aceitar o trabalho de barraqueiro. Teresa, sua mulher, e o companheiro Antonio Chá, o acompanham, ficando na cidade Suzana e Ascânio, mãe e sobrinho da esposa. Neste ínterim, entre a ida para o Engenho do Surrão e o retorno à cidade de Vitória, pequenos acontecimentos conduzem a narrativa rumo ao confronto final entre Bernardo e Nestor Benício, irmão ganancioso de Miguel, seu patrão.

De modo geral, o espaço em *O fiel e a pedra* não apresenta modificações que poderiam diferenciá-lo dos espaços abordados nas narrativas anteriores. Ao contrário, neste

romance os espaços estão descritos de forma análoga aos das narrativas de *Os gestos* e de *O visitante*. As modificações nos espaços, por eles apresentadas, vinculam-se, na maioria das vezes, à percepção das personagens. No entanto, há passagens em que o ambiente é criado pelo narrador e não pela percepção da personagem.

Em *O fiel e a pedra*, os espaços não são restritos. Nele encontramos o campo, representado pelo Engenho do Surrão, e a cidade de Vitória. Se em *O visitante*, o espaço limita-se, fundamentalmente, à casa de Celina, apresentado por um narrador onisciente em terceira pessoa que focaliza apenas a professora, em *O fiel e a pedra* as personagens são focalizadas alternadamente. Tal estratégia permite que o espaço seja ampliado, pois cada personagem focalizada pelo narrador, além de revelar uma relação particular com o espaço, o amplia no seu aspecto geográfico. Isso decorre do fato de que, em *O fiel e a pedra*, os espaços da cidade de Vitória e do Engenho do Surrão são apresentados através da focalização de mais de uma personagem. É esse espaço desdobrado por meio de múltiplas focalizações que analisaremos em *O fiel e a pedra*.

Como mencionamos, em *O fiel e a pedra*, assim como em *Os gestos* e *O visitante*, existe uma unidade na representação dos espaços, e quando há modificações elas decorrem, com frequência, das relações das personagens com o espaço, à exceção das passagens em que o espaço é modificado pela descrição narrador. Em outras palavras, as modificações espaciais vinculam-se, na narrativa, à percepção que as personagens têm do espaço. Por isso, na maioria das vezes, há correspondências entre os espaços exteriores e o estado de espírito, ou caracterização psicológica da personagem, fundindo, por exemplo, alma e paisagem. Podemos exemplificar quando e como isso acontece com Ascânio, uma das personagens de *O fiel e a pedra*.

Com Ascânio, as modificações do espaço são motivadas, amiúde, por um estado de espírito que o diferencia das outras personagens. Isso porque, ao longo da narrativa, a visão

de mundo dessa personagem delineia um indivíduo melancólico. O ápice desta melancolia é atingido quando Ascânio constata a ausência de estabilidade nos espaços, nos objetos que o circundam e nos sentimentos que nutre por Teresa e Bernardo. O mundo que o cerca aparenta uma falsa estabilidade e, sobre isso, ele faz a seguinte reflexão:

Teresa era o mistério, a paz, o foco de uma beleza profunda, apenas pressentida. Nela repousava, estava em segurança e completo, feliz, num mundo que podia desaparecer, pois ela o compensava. E agora... Agora, ela não tinha mais mistério, ela não era mais a luz e a alegria. Sim, ele a reconhecia, aquela voz fazia bem, penetrava-o a sua maneira de ser, mas o verdadeiro prazer de estar com ela, tinha as suas raízes num tempo desaparecido. Ela deixara de ser miraculosa, era um ser despojado, um ser sem encanto e ele a amava ainda na sua pobreza. Amava a dois mortos e certamente continuaria amando, dentro de alguns anos amaria a um universo apagado, povoado de objetos e de seres humanos sobrevividos ao próprio encantamento, pois as coisas se apagavam, as criaturas se apagavam, os cavalos de madeira eram fantasmas e a específica beleza que fazia das moças uns seres fugitivos e remotos como pássaros, também não tardaria a morrer. Tudo passava e a descoberta era cruel. Como viver num mundo tão mutável, onde nada ficava, nada mantinha a sua luz perene e mágica? (*O fiel e a pedra*, p. 281-282).

A descoberta dessa falsa estabilidade, que tem origem na tristeza provocada pela ausência de Teresa e de Bernardo, leva Ascânio a pensar tanto na morte, como forma de “entregar-se de uma vez ao nada, à paz que a vida não conseguiria romper” (*O fiel e a pedra*, p. 282), quanto na liberdade. Esta, alcançada pela ausência dos tios, o conduz a uma relação paradoxal com o mundo. Dessa contradição, Ascânio decifra um dos sentidos mais expressivos do mundo: o do caráter efêmero da vida e de que não existe a possibilidade de se conter a passagem do tempo, portanto, não há significados eternos, tudo traz a marca da transitoriedade, inclusive os sentimentos que dedica a Teresa.

O passado aos olhos de Ascânio parece *ruína*. Essa consciência toma forma quando ele percebe que tudo à sua volta não é construído em uma linha contínua, única e indestrutível, mas com um fluxo temporal intermitente que imprime, no espaço, um movimento eterno de destruição e de renovação, penetrando e transformando todas as coisas.

Contudo, a personagem também compreende “que os encantos não morriam, apenas emigravam” (*O fiel e a pedra*, p. 282).

Essas descobertas, que podem justificar o espírito inconstante de Ascânio, caracterizando-o como uma personagem que não se prende a nada e a ninguém, expressam-se nos espaços pelo modo como estes são percebidos por Ascânio. Podemos, ainda, dizer que essa característica de Ascânio acrescenta uma nota íntima à representação do espaço. Esse fato destaca-se quando colocamos Ascânio em oposição a Bernardo, a quem entendemos como herói trágico, pois sem multiplicidade de facetas ou complexidade psicológica, tem seus principais atributos, a honra e o orgulho, expressados por meio de ações. Afinal, Bernardo apresenta-se em constante conflito com a ordem, lutando até o fim contra as adversidades preparadas por um destino que parece guiado por uma força cega. É o que notamos quando Bernardo não consegue partir do Surrão sem fazer o “balanço” com Nestor:

Podia ir embora, nada o forçava a esperar. Mas não iria — protestou erguendo-se. Sempre fora assim e não havia de mudar, a não ser que os anos, dentro de sua pele, o substituíssem por um homem diferente. Se para viver era preciso afastar-se de uma certa linha, abrir os braços, servir a um ladrão, ser fiel aos infiéis, trair, então é que o mundo e a vida não haviam sido feitos para ele (*O fiel e a pedra*, p. 271).

Com efeito, Ascânio e Bernardo são caracterizados de modo diferente, ou melhor, são opostas. Contudo, ao analisarmos os espaços em que se inserem, verificamos que há semelhanças entre ambos: trata-se da atmosfera barroca que envolve os espaços percebidos por Ascânio e por Bernardo. Esta se apresenta sob dois aspectos: um deles refere-se à expressão de relações de contrastes como a de claro-escuro, entre luzes e sombras, caráter pictórico que transparece nas manifestações artísticas do Barroco e que se mostra na relação de Bernardo com o espaço; o outro aspecto, como já apontamos, diz respeito à efemeridade.

Ambos os aspectos, manifestados por meio de conflitos e de sentimentos antagônicos, preenchem com o efeito de movimento, propiciado pela co-presença de sombras

e de luzes, os espaços exteriores percorridos por Ascânio e por Bernardo. Portanto, nos fragmentos em que esses recursos são empregados, a narrativa deixa de apresentar um espaço vazio, no sentido de que não se limita à simples descrição geográfica de um espaço imóvel.

Examinaremos, em primeiro lugar, a representação do espaço relacionada à personagem Ascânio. Uma das transformações espaciais relacionadas a esta personagem refere-se a sua descoberta das feições da morte. Quando morre seu primo José — filho de Bernardo e de Teresa —, Ascânio percebe que a morte não tem o caráter deformador de mutilar o corpo, transformando-o em algo assombroso. Pelo contrário, no rosto de José a morte imprime uma beleza peculiar, acentuada pela claridade que escapa por entre as frestas das janelas misturada às “chamas das velas” (*O fiel e a pedra*, p. 16).

Esse conhecimento se dá por acaso, quando seus olhos, sem a barreira formada pelos corpos daqueles que velam o morto, deparam-se com a imagem do corpo inerte e vêem a expressão serena e tranqüila do primo no caixão, sem nenhuma cicatriz ou sinal que Ascânio acreditava existir como marca de identificação dos mortos. Nesse instante, desfaz-se o seu engano em relação à morte. Esta, não deixa marcas ou altera a aparência do cadáver. Ao descobrir esse fato, Ascânio acredita nas palavras do espectro da mulher que o visitou no seu quarto em determinada hora da noite, meses antes da morte de José, dizendo ser sua mãe. Se a morte não deixa cicatriz, a mulher que lhe afirmou ser sua mãe realmente era Cissone. Tal descoberta provoca-lhe uma explosão de alegria, cuja intensidade manifesta-se por um estado de ânimo, que, refletindo-se na sua percepção do espaço exterior modifica sua visão da cidade.

Deformação alguma, nenhuma cicatriz. Nenhuma cicatriz — repetia. Então eu a vi, ao menos uma vez. Foi *ela* que me visitou.

Na esquina parou, olhando a praça. A fachada branca da Matriz, com as duas colunas rosadas, dominava-a em altitude e luz. Nas casas, havia janelas abertas: ninguém debruçado. Tudo, as janelas vazias, a acácia esplendente contra o céu deserto, em meio à praça deserta, e mesmo as velhas aglaidas,

espectrais sob o ar parado, pareceram-lhe de uma alegria fantástica (*O fiel e a pedra*, p. 18).

A paisagem também é transmutada por esse sentimento, pois até o quintal árido da casa da avó adquire outros tons:

Tão diferente, aquele quintal, do florido quintal de Teresa. Nem, ao menos, havia muitos verdes. A pinheira, uma figueira peca e a laranjeira maltratada que, duas ou três vezes, florira sem dar frutos. Árvores de folhas apagadas. E a terra seca e os muros onde quase sempre os urubus vinham pousar em bandos ávidos. Também isto sua alegria trasmudou (*O fiel e a pedra*, p. 19).

Em outro momento, o estado de ânimo desta personagem passa a integrar um sistema de relações que sugere um sentido transcendente ao espaço exterior e a tudo que este envolve. Este espaço manifesta-se em um dos passeios de Teresa e Ascânio pelas terras do Surrão. Quando chegam as férias escolares, Antonio Chá vai à cidade e traz Ascânio para ficar uma semana no Engenho. Sua estadia alegre a todos e altera o ritmo da casa. Afinal, tudo gira em torno de sua visita: as comidas preparadas por Teresa, as brincadeiras com Chá e os passeios pelo campo.

Todos buscam proporcionar-lhe não somente momentos alegres, mas também reatar o contato e a afetividade interrompidos com a mudança dos tios, da cidade para o Engenho do Surrão. Na noite que antecede o dia do seu retorno, Ascânio, acompanhado por Teresa, sai da sala e toma a direção do açude por uma das trilhas que passa diante da casa. Quando chegam à beira do açude, Ascânio vê nas águas paradas do açude a imagem de um morto. Esta imagem o incomoda e produz em Ascânio um estado de ânimo que, por alguns instantes, modifica a paisagem e a imagem de Teresa.

Teresa levantara-se, atraía-o a si. Desprende-se outra vez e começou a saltar diante dela, brincando com a sombra e assim tentando eludir o próprio medo. Xenofonte começara a ronda, vinha caminhando em direção oposta. O cano do rifle, brilhando ao luar, pareceu-lhe um punhal cravado no ombro. O fantasma negro, apunhalado e espesso estava próximo, vinha sobre ele. Cerrou os olhos. Depois, foram as mãos de Teresa, sua voz. O coração saltava, ele começou a rir, correu para trás e gritou, em direção ao vigia:

— Não tenho medo! Não tenho medo! (*O fiel e a pedra*, p. 85).

Diante do medo de Ascânio, Teresa, sempre leve e delicada, perde sua aura angelical ao ser envolvida pela atmosfera noturna, convertendo-se em uma imagem densa e assustadora aos olhos de Ascânio.

Quando voltou, viu que Teresa estava de joelhos. Afastou-se: ela não era a mulher que sempre conhecera, e sim outra, enfeitada. Quanto mais se afastava, mais espectral lhe parecia; ao mesmo tempo, cada passo atrás fazia-o mais só. Quis chamar por Teresa, para arrancá-la ao véu que o aterrorizava. Mas o rosto oculto, os ombros como de rendas, a saia ampla sobre a qual se sentara pouco antes e cujas pregas largas, lembrando — por causa do luar e da folhagem — as varandas de uma rede, pareciam tornar mais leve e intangível a mulher, tudo o perturbava e atraía-o (*O fiel e a pedra*, p. 85).

Isso acontece sem que a paisagem seja realmente alterada. Mas, a disposição anímica da personagem diante da atmosfera criada pelo ambiente noturno, que metamorfoseia o espaço, gera um ambiente que contribui para a deformação da imagem de Teresa, aproximando-a de um espectro. Portanto, personagem e espaço adquirem duplicidade real e fantástica numa combinação de formas e de cores projetadas no ambiente. As roupas, a postura e a sombra noturna de Teresa constroem, aos olhos de Ascânio, uma ilusão que contradiz a conhecida imagem da tia, recuperada somente quando Teresa estende-lhe a mão, fazendo-o se aproximar.

Com Ascânio, o espaço ainda revela uma atmosfera de melancolia que se expressa na relação dialética entre a personagem que deixa de se identificar com o espaço exterior, ao mesmo tempo em que mostra ter por aquele espaço uma grande afetividade. Nos momentos em que essa relação se manifesta, o espaço exterior adquire conotação alegórica, pois Ascânio experimenta, simultaneamente, o vazio e a plenitude de espaços conhecidos. Como comenta Frezzatti Junior (2001, p. 115), a alegoria “leva a uma atitude paradoxal em relação ao mundo: o mundo profano é rejeitado porque é desprovido de sentido, mas como pode significar tudo, pode ser venerado como a mais elevada transcendência”. Em outros termos,

para Ascânio, o espaço exterior supera o sentido que reside na sua aparente fixidez, transformando-se em alegórico ao mostrar-se aparentemente vazio e sem a possibilidade de estabelecer ligação com o futuro, ao mesmo tempo em que é exaltado e desvalorizado, gerando uma atmosfera de melancolia. Diante disso, a personagem não consegue resgatar suas origens e unir-se novamente à cidade ou aos lugares onde brincam Otacílio e as outras crianças, com a costumeira e despreocupada alegria que acompanha a vida e as brincadeiras infantis. O fragmento a seguir é significativo para ilustrar essa conotação alegórica do espaço exterior:

Tal como agora, o colchoeiro recolhia a palha em grandes sacos e ele houvera sentido que só as aparências daquilo, a lentidão do homem, a luz na sua mão grosseira, na camisa, nos montes de capim, continuavam imutáveis. Dentro de tudo alguma coisa se partira. Agora, olhando aquela mesma cena, disse a si próprio que uma outra indefinível mudança se operara. Mas qual? O colchoeiro afastava-se, lento, com um saco imenso às costas. Ninguém, além dele, atravessava a rua, ninguém punha a cabeça nas portas: sua figura curvada e solitária era um sinal pungente, um enigma — e Ascânio sentiu, de súbito, que alguma coisa estava para acontecer, que o mundo escurecia e que um misterioso silêncio propagava-se na tarde, à espera. À espera, sim — mas de quê? Olhou em torno, o coração suspenso. Os telhados das casas, que o sol poente arroxeara, tinham reverberações de brasas. Nada, entretanto, sucedeu (*O fiel e a pedra*, p. 19-20).

O espaço exterior permanece inalterado, servindo às mesmas funções. O colchoeiro ainda retornará como faz todos os dias para exercer o seu ofício: colocar a palha no sol para mais tarde recolhê-la. As brincadeiras de escorregar naquela palha também continuarão se repetindo e divertindo outras crianças. É para Ascânio que tais fatos se modificam, suas antigas significações são substituídas por outras bastante complexas, posto que a impressão de uma perda irreparável, associada à necessidade de descobertas, emerge da observação do mesmo espaço infantil. Os movimentos do colchoeiro, que o narrador descreve da perspectiva de Ascânio, revelam os sentimentos e as intenções desta personagem que, naquele momento, adquire a consciência de que, para ele, as brincadeiras perderam o sentido e decide parar de freqüentar aquele local. Por isso podemos dizer: é Ascânio quem está

verdadeiramente partindo e não mais voltará àquele espaço embora isto não esteja dito textualmente com palavras, mas sugerido por meio do espaço e pelos gestos do colchoeiro.

As transformações dos espaços relacionadas a Ascânio acontecem através de alterações especificamente psicológicas que, no fragmento mencionado, estão encobertas pelos movimentos habituais do colchoeiro de recolher o capim. Tais movimentos criam uma atmosfera de despedida e também de anúncio de novos desejos e de futuras descobertas, apontadas no início da narrativa, mas ainda ignoradas pela personagem, visto que lhes são reveladas aos poucos através do seu contato com o espaço.

A maioria dos espaços por onde Ascânio circula — seja a casa da avó, o Surrão ou a cidade — estão impregnados por essa atmosfera de despedida e registram uma ausência e uma ruptura. Essa atmosfera pode ser exemplificada pelo fragmento a seguir, quando Ascânio, pela última vez, entra na casa de Teresa, ocupada somente pelos móveis, mas ainda envolvida pela presença dos tios.

Móveis, utensílios, roupa, tudo seguira na véspera, em carros de bois, sob a vigilância de Chá. Antes que os levassem, Ascânio vagou pela casa, escondeu-se nos quartos, esteve no quintal. Teresa arrancara umas plantas, cortara ramos de outras. Rebentavam botões, em muitas das que haviam despojado poucos dias antes. A quem encontrariam estes, se desabrochassem? Depois viria o mato e era possível que os novos inquilinos, como Suzana, não se interessassem por jardins. E mesmo que se interessassem, isto importava? Os quartos, com os móveis fora dos lugares, desprendiam um cheiro de abandono. O mundo inteiro escapava ao seu amor, era impossível sustentar as coisas, ninguém domava nada. Fugitiva terra (*O fiel e a pedra*, p. 38).

Essa idéia de abandono que desprendia dos espaços da casa não corresponde somente à ausência temporária dos tios, mas evoca a perda da proteção que Ascânio sempre obteve nos momentos de dificuldade, quando buscava o apoio de Teresa e de Bernardo. Agora, ao observar os cômodos da casa com seus móveis fora de lugar e vazios, Ascânio se questiona sobre a durabilidade das coisas.

Nesse sentido, podemos dizer que os questionamentos surgem por intermédio do espaço, a partir da observação de Ascânio sobre a mutabilidade das coisas e dos lugares. Esta percepção interfere na formação da personagem, caracterizando-a como um indivíduo sem direção autêntica que não se encaixa dentro da cidade ou dentro do mundo. Quando Teresa volta para residir em Vitória, o encontro com o sobrinho revela que este mudou. Um trecho da conversa entre os dois, em que Teresa ouve os comentários de Ascânio sobre a imagem do porco que acompanha a de Santo Antônio, pode ilustrar a profundidade dessas mudanças.

Ela ouvia-o, perguntava o que se anunciava no menino, até quando teria uma significação para ele, se a convivência poderia fazê-la perdurável, renová-la diante dos seus olhos ou se precipitaria o fim. Tudo se tornara tão difícil! Para evitar o silêncio, opor-se ao tempo, perguntara a Ascânio pelo seu amigo. Fora (como não ver?) uma dessas perguntas, comuns entre pessoas que apenas se conhecem e que procuram estabelecer, através de um ausente, um ponto de apoio, uma via falsa para a comunicação impossível. (Ela e o sobrinho, cujos silêncios eram tão fáceis!) Mas tomara um caminho fechado: para o amigo, Otacílio já deixara de existir. Não era, pois, passageiro, e sim uma constante no sobrinho, aquilo de esgotar as suas convivências — com pessoas e coisas — e avançar (*O fiel e a pedra*, p. 264).

Essas transformações que Teresa percebe em Ascânio, tiveram início depois da morte de José, mas foram aceleradas com a mudança de Bernardo e de Teresa para o Engenho do Surrão. É, também, a partir da mudança dos tios que a percepção que Ascânio tem do espaço modifica-se. A casa onde residiam Bernardo e Teresa, com os cantos antes tão familiares, não lhe supre as necessidades. Ascânio abandona os velhos hábitos e lugares e rompe laços afetivos para se permitir novas e contínuas experiências, porém, em nenhuma delas, ele se realiza.

Os espaços não mais vistos com o olhar de criança — fundamentais para a composição da história e para a caracterização de Ascânio — comunicam o fim de uma fase e o início de outra na vida daquela personagem, ou melhor, revelam outro Ascânio que lhe crescia por dentro. “Mais algumas horas, alguns dias mais, até que não restasse nenhuma

cicatriz do outro, daquele que era amigo de Otalício e corria apavorado, tantas vezes, para os braços de Teresa” (*O fiel e a pedra*, p. 131).

Este perfil é o de um Ascânio construído a partir de sua relação com os espaços, caso, de certa forma, oposto ao da personagem do conto “A partida” que embora tenha vivido situação similar à de Ascânio, de ruptura dos laços com os espaços da infância, tempos mais tarde, ao lembrar a casa da avó e os seus gestos rituais, percebe que o vínculo com o passado não pode ser desfeito, pois é constitutivo da sua identidade.

No entanto, para Ascânio, a repetição de hábitos mascara uma firmeza e uma constância não existentes nos espaços ou nas pessoas, ou seja, as relações não são estáticas, mas estão em constante processo de formação. É esse movimento incessante que permeia todas as relações afetivas de Ascânio. Em Bernardo, esse movimento incessante causa um efeito contrário, reforçando seu comportamento inflexível diante de situações por ele consideradas imorais, alimentando a sua natureza reticente, e, ainda, solidificando uma resistência que o auxilia a superar as adversidades.

Nesse sentido, Bernardo não tem com o espaço uma relação tão complexa quanto Ascânio senão de provações da sua resistência, da sua dignidade, da sua fidelidade e da sua coragem. A complexidade que mencionamos existir em Ascânio advém de alterações internas que o modificam e, conseqüentemente, refletem-se no espaço. Já em Bernardo, são as alterações que ocorrem nos espaços externos da cidade e do Engenho que intervêm no seu comportamento, mas, não o transformam internamente, apenas incitam a sua resistência.

O espaço do moinho é bastante significativo para ilustrar a formação dessa resistência, por oferecer a possibilidade de se estabelecer uma correspondência entre a reconstrução do moinho e o desejo de Bernardo de resgatar a sua autoridade. Nesse caso, a reconstrução do moinho corresponde, simbolicamente, à própria reconstrução das forças de Bernardo, pois quando o moinho fica pronto e retoma as atividades de tritura de grãos,

Bernardo também recupera a sua autoridade e põe ordem na sua vida. Assim como o trabalho de modelagem que realiza na mó, pedra do moinho, Bernardo também está sendo diariamente moldado pelas peripécias que a vida lhe prega.

Em suas horas livres, agora menos escassas, voltava ao quarto que fazia as vezes de oficina, tomava o escopro, o martelo, ia tentando arredondar a pedra do moinho. Pensava, enquanto isto, como ordenar a sua força, a sua resistência (*O fiel e a pedra*, p. 124).

A imagem do remador que luta contra a força das águas para subir o rio, descrita por Virgílio nas *Geórgicas*, e citada como epígrafe do capítulo XI de *O fiel e a pedra*, tem papel fundamental no texto, pois revela o destino e a firmeza de Bernardo surgida na adolescência. O ponto culminante dessa firmeza ocorre no penúltimo capítulo da narrativa, no confronto com Nestor. Por enquanto, adiantamos que ela começa na travessia do Tapacurá, quando, aos quinze anos, contrariando as ordens de Lucinda, lança-se nas águas do rio.⁸ Tudo acontece ao entardecer,

e os nadadores tinham ido embora, quando ele chegou. Isto fazia mais temerária a sua determinação, mas nem um instante pensara na possibilidade de morrer. Hoje, que tantos anos haviam decorrido, sabia: não se jogaria tão depressa à água, se não a receasse ou se soubesse inabalável a sua coragem. Pusera uma pedra em cima da roupa, atirara-se ao rio em direção à ilha (*O fiel e a pedra*, p. 61).

Ao transpassar este espaço, ida e volta até a ilha localizada entre as águas do Tapacurá, Bernardo supera suas próprias forças e conquista uma resistência que o impedirá, no futuro, de ser derrotado por quaisquer adversidades. A presença dessa força em Bernardo, já na época da infância, é mencionada por Lucinda ao dizer para o filho, quando se encontram em casa, e ela está prestes a aplicar-lhe um corretivo pela desobediência: “— O que lhe salvou foi a sua firmeza, Bernardinho” (*O fiel e a pedra*, p. 63).

⁸ Referimos-nos aqui à seguinte passagem da *Geórgicas* — Livro I: “Será que há um destino de chegar / ao pior de si próprio recuando? / Exatamente como um remador / que força faça para subir rio, / ai dele se um momento se descuida, / logo a corrente o toma, atrás o leva” (VIRGILIO, 1999, p. 61).

Logo, a resistência de Bernardo, manifestada diante dos infortúnios, tem sua origem na infância, exatamente na travessia do Tapacurá, visto que este espaço retorna de duas formas ao longo da narrativa: como espaço simbólico e como espaço mítico. Trata-se, pois, do desdobramento mítico-simbólico do mesmo espaço físico.

Esses espaços se interpenetram, mas, para efeito de análise, podemos distingui-los da seguinte maneira: o simbólico refere-se ao retorno do espaço da infância em forma de sonho. Sempre antecedendo momentos de extrema dificuldade, quando Bernardo novamente é testado na sua força e na sua resistência, do mesmo modo que enfrenta as águas do Tapacurá. Em outros termos, a travessia do rio, agora em sonho, transforma-se em presságio, avisando a Bernardo dos perigos externos, isto é, o episódio da infância anuncia, antecipadamente, o mal que está prestes a atingi-lo. Este fato permite que Bernardo fique atento e reúna forças para não ser vencido nos momentos de conflito, quando ele tem suas forças submetidas a testes.

O espaço mítico é aquele em que há repetição do mesmo tipo de gesto de resistência executado por Bernardo no dia da travessia. Isso acontece nos momentos em que a personagem se vê diante da necessidade de ter que reafirmar sua coragem e, para superar suas fraquezas, busca forças na rememoração do ritual daquele dia da sua infância em que venceu, porque não se deixou derrotar “nem pela sua fraqueza, nem pelo seu medo” (*O fiel e a pedra*, p. 62). Nesse sentido, o espaço físico do Tapacurá transforma-se em espaço mítico afasta-se da esfera do real, pois deixa de se apresentar simplesmente como topológico, conquistando, na vida de Bernardo uma dimensão mítica. Sua travessia implica mudança, transformação.

A primeira situação apresenta-se, conforme apontamos, com Bernardo ainda garoto, ao enfrentar as águas do Tapacurá. A segunda situação adversa apresenta-se quando tem de enfrentar a natureza humana, que pode ser representada pela figura de Nestor, que deseja submetê-lo ao seu mando. Quando isso acontece, a recorrência do espaço da infância assume um caráter mítico, já que as situações se apresentam de forma análoga ao rito

iniciático pelo qual Bernardo passara na adolescência, ou seja, de se despir do medo e ir ao encontro do obstáculo.

Aquele, porém, fora o seu primeiro gesto realmente viril, o primeiro passo à frente, do homem que amadurecia em silêncio dentro dele e que afinal se afirmara, um tanto prematuramente: com frieza, sem nenhum alvoroço, mediu as forças que restavam no seu corpo, decidido a voltar se compreendesse que elas se acabavam. Se meu corpo pode, eu posso — refletira. E se meu corpo não puder, ainda assim talvez eu possa. A vontade do homem, a vontade do homem... — repetia para si mesmo enquanto nadava, agora lentamente. Tomar o medo nos dentes, como um cavalo que morde no freio (*O fiel e a pedra*, p. 62).

Bernardo, um herói coerente, com características precisas e perenes, é solitário nas suas travessias, pois suas ações não são consideradas pelas pessoas da comunidade como modelo. Na verdade, o homem moderno não tem mais mito, somente conserva rastros de um comportamento mítico. Por isso, abordamos o espaço mítico a partir de experiências comuns, tendo em vista que a estrutura da travessia é conservada e se repete nos confrontos de Bernardo. Primeiro contra a cidade de Vitória que o julga com soberbia por ele não ceder às pressões políticas; depois, contra “os visitantes noturnos” que exigem de Bernardo, em horário impróprio, a venda das mercadorias das quais necessitam e, finalmente, contra o proprietário do Surrão e os seus capangas. Esses confrontos repetem “invariavelmente a mesma travessia, aquela hesitação, a decisão” (*O fiel e a pedra*, p. 60). Mas é a “vontade do homem, a vontade do homem...” (*O fiel e a pedra*, p. 62) que consolida a força de caráter no sentido de transpor obstáculos e, por causa desse traço distintivo Bernardo conquista o respeito das pessoas que o cercam.

A travessia, no sentido de que Bernardo deve passar por vários desafios até chegar ao seu intento, é a imagem que se sobressai da relação de Bernardo com o espaço exterior, devido a sua luta para, justamente, reconquistar um espaço. Presente, a partir do episódio da infância, quando enfrenta as águas do Tapacurá, a lembrança do conflito vivido nesse espaço o acompanha desde sua saída da cidade de Vitória para o Engenho do Surrão, até o seu

retorno, novamente, para Vitória. Durante esse percurso, a travessia do Tapacurá retorna com frequência às lembranças de Bernardo. Não obstante as diferentes formas sob as quais se apresenta, a estrutura da travessia é basicamente a mesma nas situações de tensão, pois, assim como aconteceu no episódio da infância, para vencer as adversidades e sobreviver, Bernardo precisa vencer seu próprio medo.

Entre Ascânio e Teresa é outra a oposição que se estabelece. Diferente das notações biográficas, apontadas entre Ascânio e o espaço, é outro o aspecto que se apresenta na relação entre Teresa e o espaço. Embora essas personagens compartilhem traços comuns, como por exemplo, o isolamento a que se submetem como forma de distanciamento do mundo exterior, retratado no modo como percebem os espaços, há diferenças na maneira como o isolamento, em cada uma delas, está configurado.

Em Ascânio, o isolamento tem origem na transformação pela qual ele passa ao entrar na fase da adolescência quando perde o interesse pelas atividades e pelos lugares da infância. Na relação de Teresa com o espaço, o isolamento aparece não como revelador de uma transformação interna tão intensa quanto aquela que ocorre com Ascânio, pois, para ela, o isolamento é determinado por meio de uma identificação com o espaço e não pela recusa de tal espaço.

O recolhimento e o isolamento de Teresa são acentuados pelo espaço exterior. Isso ocorre de duas formas: em uma delas, Teresa encontra-se cercada pelos ruídos da cidade. Esses ruídos, em oposição ao silêncio de sua casa, exercem a função de intensificar o seu isolamento, especificamente quando estabelecemos uma oposição entre o seu pesar pela morte do filho e o alvoroço das festas da cidade ou, então, com a gritaria que vem da rua, produzida pelas brincadeiras das crianças.

Os sons que invadem a casa de Teresa, contrastando com a reclusão da personagem, podem ser exemplificados na passagem em que Teresa e Bernardo recebem a

visita de Antonio Chá e este toma conhecimento da morte do menino. Exatamente no mesmo instante em que Bernardo e Teresa relatam a Chá o que aconteceu, meninos brincam “na rua, rolando uma lata vazia. Vozes agudas varavam as janelas, desapareciam, tornavam com a mesma provocadora alegria. Enervantes ruídos. Aquilo talvez doesse no coração de Bernardo e da mulher” (*O fiel e a pedra*, p. 22).

A outra forma se dá quando Teresa já está morando no Engenho do Surrão e observa a natureza que a cerca:

Teresa sentiu, no seu coração, que através de longos meses, teria naquelas árvores, que a ela se assemelhavam no talhe e com as quais poderia ter um misterioso parentesco, companheiras fiéis. Que as veria crescer e poderia medir, pelas folhas mais altas, o tempo da sua reclusão (*O fiel e a pedra*, p. 43).

O isolamento prolonga-se, no espaço, de maneira análoga para Ascânio e para Teresa, porém os efeitos que produzem são diferentes. Tal diferença reside no fato de que, para Ascânio, o isolamento é o resultado de uma separação entre a personagem e os conhecidos espaços da infância, ao passo que, para Teresa, o isolamento é necessário para que ela possa reorganizar a sua vida depois da morte de José. Ou ainda, em Ascânio, o isolamento em relação ao espaço é proporcionado por uma ruptura que simboliza a passagem da fase da infância para a adolescência; em Teresa, o isolamento — à exceção do aspecto apontado que exalta, por oposição silêncio x ruído, o doloroso momento da personagem — caracteriza comunhão com o espaço, portanto, simboliza proteção e cumplicidade.

Em *O fiel e a pedra*, o recolhimento e a separação são aspectos que se destacam na construção dos espaços que envolvem Teresa e Ascânio, e essa construção ainda se mostra vinculada ao estado anímico das personagens. Assim, nesse romance, o espaço “não é um dado, mas uma criação, é a projeção das experiências e das necessidades” das personagens (FRANCASTEL, 1990, p. 95).

Em relação a outros fragmentos que analisaremos, o selecionado a seguir mostra um aspecto na representação uniforme e tradicional do espaço que é pertinente para o nosso estudo. Bernardo está a caminho de Vitória para uma conversa com Nestor Benício que, após a morte do irmão, exige que o barraqueiro pague-lhe os aluguéis. Em um determinado trecho da viagem, o narrador descreve o seguinte:

Campos verdes, sol ardente, céu claro. Os ventos repousados. A marcha embaladora do animal, canto remoto e suave de nambus. Ânasia de paz. Ladrar de cão, um tiro seco ao longe, para o lado das terras de Celestino Férrer (*O fiel e a pedra*, p. 146).

Esta forma de representação, a maneira como as cores e as luzes são utilizadas na construção do espaço, apreende a atmosfera dessa manhã. Os campos, o sol, o céu, os ventos, os pássaros e os outros animais formam uma imagem intensa e luminosa que se manifesta por meio de frases curtas e fragmentadas, criando a ilusão de movimento.

No mais, ao justapor paisagem, desejos da personagem, ruídos externos e canto de pássaros, o narrador retrata um cenário mais abrangente. Este se dissocia da maneira tradicional de representar o espaço, visto que cores, palavras e sons sugerem um movimento que transpõe, para o espaço exterior, o desejo de paz da personagem. Acrescentamos que ao justapor de maneira compósita, no mesmo espaço, tais elementos, esse sistema de organização cria um espaço, simultaneamente, fragmentário e natural, pois alcança a unidade de efeito desejada, representada, neste caso, pela sensação de paz esperada por Bernardo.

À exceção desta breve passagem, encontramos, em maior número, descrições espaciais, vinculadas ao deslocamento das personagens, trabalhadas de forma mais minuciosa, sem economia descritiva, apresentada em um ritmo lento que abranda o drama vivenciado pelas personagens. Nessas descrições, há uma preocupação do narrador em contextualizar o espaço exterior. Porém, não deixa de envolver as personagens em uma atmosfera de

contemplação e de serenidade, ampliando a visão e o significado do espaço, como podemos observar nessa passagem.

Quase todo o caminho estava sombreado pelas árvores da margem. Raros eram os trechos que o sol iluminava ainda. Crianças seminuas, postas na estrada como de vigia, fugiram correndo quando viram Teresa que se aproximava com os dois homens. O ar estava fresco, parecia um ar noturno (*O fiel e a pedra*, p. 42).

E nessa outra:

Seguiram através da cidade mal desperta. Cruzaram as ruas ante as janelas fechadas, escutando o rumor dos próprios pés no chão ainda úmido da neblina noturna e subiram lentamente a escadaria da Matriz, lado a lado, como no dia do casamento. E ali ficaram, em meio à luz de ouro que a manhã vertia na grande nave oca e umbrosa — e que ressoava no mosaico, nas polidas colunas, no verniz dos bancos —, até que ele tocara as suas mãos, num gesto que a tranquilizava e que, naquele silêncio, penetrara-a como num hino, cheio de segurança e certeza (*O fiel e a pedra*, p. 261).

Essas passagens ilustram, respectivamente, a chegada de Bernardo e de Teresa ao Engenho do Surrão, acompanhados de Antônio Chá, e o retorno de ambos, no final da narrativa, à cidade de Vitória. A chegada ao Engenho acontece ao anoitecer, quando as sombras estão absorvidas pela escuridão, apresentando uma atmosfera de penumbra. Esta atmosfera possibilita estabelecermos uma correspondência com o período conflituoso que o casal enfrenta durante sua permanência no Surrão. O retorno se apresenta de forma oposta à entrada no Engenho, pois acontece no início do dia, logo ao amanhecer. A cidade está silenciosa, ninguém os observa. Apenas os ruídos dos passos de Bernardo e de Teresa soam no espaço, quando ao entrarem na Igreja Matriz, nesse momento, a “luz de ouro” envolve o espaço e as personagens em uma atmosfera sagrada, prenunciando a nova fase, menos problemática e mais harmoniosa. Isso de fato é o que sucede como apresenta o capítulo “à maneira de arremate”.

Analisaremos a seguir outra estratégia de construção do espaço. Trata-se das variedades de relações que envolvem a experiência espacial concreta das personagens e como

esta experiência modifica, nesse romance, o espaço por intermédio do jogo de luz e sombra, visto que tal recurso integra objetos, espaço e personagem ao desfazer os seus limites, além de sugerir, ao espaço, movimento. O jogo de luz e sombra é um recurso significativo e exemplar para ilustrar as modificações que se apresentam na construção dos espaços de *O fiel e a pedra*. Este artifício, especialmente aplicado aos excertos de *O fiel e a pedra* que selecionamos, resulta em formas diferenciadas de representação do espaço, apesar de possuírem pontos semelhantes como, por exemplo, o vínculo que estabelecem diretamente com o estado emocional das personagens.

O primeiro excerto, o retiramos logo do início do romance. Trata-se de uma cena análoga à do conto “Episódio”, de *Os gestos*. Bernardo e Teresa encontram-se na posição de pai e mãe às voltas com a agonia dos momentos finais de vida do único filho. Mas, como demonstramos, no conto “Episódio” o espaço limita-se a sua funcionalidade, sem refletir as emoções das personagens. Já em *O fiel e a pedra*, o jogo de luz e de sombra, projetado no quarto por um “anteparo de cartão”, modifica o espaço do quarto, no sentido de que são produzidos um ambiente e uma atmosfera que comungam com as emoções do casal, como se pode perceber na seguinte passagem:

A lâmpada pendia do fio empoeirado, que desaparecia no alto, entre os caibros grossos, ripas negras e grandes telhas vãs. Gélida, imóvel e ameaçadora. Um anteparo de cartão deixava meio quarto na penumbra. Na zona mais escura, hirto em sua cadeira de vime, Bernardo olhava a mulher e o berço de pinho. Fazia tempo que os dois estavam em silêncio, estremecendo de leve a cada movimento do menino. Quantas manhãs e tardes, pensava o homem, quantas noites duraria ainda o suplício? A sombra do anteparo envolvia Teresa e a criança, uma cadeira vazia, o berço, o toucador (*O fiel e a pedra*, p. 1).

A penumbra que atinge a metade do quarto, criada pelo contraste entre claro e escuro, é duplicada até a rua pelas luzes dos postes que também projetam a claridade em oposição à escuridão noturna.

Nas ruas a noite emudecera. Sob as aglaidas, à sombra dos portões, ao pé das janelas, meio fechadas, os namorados haveriam trocado os seus adeuses. Com uns gestos cheios de topor, sem alegria e como sem esperança, as famílias tinham recolhido as cadeiras dos passeios e era quase certo que todas as portas já estavam fechadas. As luzes amarelas dos postes, nas esquinas, iluminavam um mundo semimorto e quente (*O fiel e a pedra*, p. 1).

Essa luz exterior e imóvel embora não contemple a fusão, intensifica o sofrimento de Teresa e de Bernardo. Àquela hora da noite as ruas estão vazias e as poucas pessoas que ainda passeiam despedem-se nos portões e nas janelas. Os gestos de despedida, juntamente com o silêncio que se instala depois, paradoxalmente, isolam a casa de Bernardo e Teresa, ao mesmo tempo em que parecem compartilhar o sofrimento de ambos.

Isolamento e unificação são dois termos dotados de significados contrários, mas nesse fragmento o narrador de *O fiel e a pedra* consegue, por meio do ambiente e da atmosfera, construir um espaço onde os dois termos tornam-se complementares sem, contudo, anular-lhes as diferenças. Isso é apresentado sem a necessidade de que vizinhos ou namorados profiram comentários sobre o momento pelo qual Bernardo e Teresa passam, isto é, ninguém comenta sobre o estado de saúde de José. Mas, a descrição do espaço apresenta um ambiente e uma atmosfera de despedida que intensificam o fim de noite que Bernardo e Teresa vivem. Vizinhos, namorados e cidade parecem também se despedir de José.

A oposição entre claro e escuro produz outro efeito na representação do espaço. Desta vez caracteriza-se numa fusão, pois o claro e o escuro que incidem sobre a mesa, transformam-na em um objeto estético. Isso ocorre porque o jogo de luz passa para segundo plano a sua função utilitária, acrescentando-lhe qualidades sensíveis. Estas, organizadas pelo movimento de luz e sombra, criam, no espaço, uma atmosfera fluida ou um ambiente que compartilha o estado emocional da personagem.

Essa fusão entre objeto e espaço, proporcionada pelo jogo de luz, é encontrada na descrição de uma mesa, no capítulo VI de *O fiel e a pedra*. Essa mesa, que antes pertencia a Lucinda, traz, impregnada em sua madeira, uma carga de lembranças dos “tempos fartos”.

Após a morte de Lucinda, tal mesa passa a compor os móveis da sala de Teresa. No referido capítulo, a mesa “pesada, negra, enorme, com a branca fruteira no centro”, acomoda mãe e filha à sua volta em uma conversa de despedida, pois Teresa decide acompanhar o marido para o Engenho do Surrão (*O fiel e a pedra*, p. 34-35).

O diálogo entre as duas personagens é intercalado por notações temporais externas. Estas são introduzidas pelo narrador, na visível tentativa de estabelecer correspondências entre a atmosfera de tensão que se instala no diálogo das personagens e a chuva que inesperadamente cai sobre a cidade. Mesmo que a passagem do tempo seja indiferente para a personagem, que aparente independência em relação aos acontecimentos, ou ainda, que a personagem se mostre alheia à variação espaço-temporal externa, o narrador procura formar uma unidade por meio da atmosfera entre personagens e espaços, através de contrastes ou de semelhanças, como mostra o seguinte trecho:

Sem um vento, sem nenhum outro sinal que o precedesse, desabou das nuvens baixas um pesado aguaceiro de verão. Houve correrias, um grito, portas bateram pela vizinhança. Mãe e filha caíram num silêncio prolongado: imóveis, olhavam para os vidros. A água despencava em cordas, vertical, batia nos telhados, tombava com energia das biqueiras. Um cheiro denso, morno, subiu pela rua, encheu a casa em ondas largas. Teresa sentia na garganta o seu picante sabor. A mãe continuava impassível, as pálidas mãos nos joelhos, destacadas sobre o negror do vestido (*O fiel e a pedra*, p. 34-35).

Ainda é cedo quando Teresa e Suzana iniciam a conversa. Contudo, apesar de o espaço estar preenchido por uma luz acentuada, nuvens carregadas e escuras escondem a claridade do dia, sufocando o ar da cidade e também Teresa. Suzana repete que não aceita o casamento da filha com Bernardo. A rejeição à união de Teresa e Bernardo é a responsável pela tensão que se instala no diálogo, cujo momento mais tenso acontece quando um aguaceiro despenca. Depois, no término da conversa, restabelece-se a calma, a chuva passa e a luz do sol ressurgiu, anunciando o reinício de vida para Teresa e Bernardo.

Quando a conversa termina, e Teresa fica sozinha, a luz se condensa na mesa. Esta que, enquanto objeto utilitário, tem a função definida de agrupar comensais, ao final do capítulo, transforma-se na imagem de um objeto transcendente pelo jogo de claro e escuro propiciado pela luz exterior que sobre ela se projeta.

Sozinha, agora. A mesa nua e a fruteira branca, que parecia recolher a luz da tarde, arde num fogo lívido (*O fiel e a pedra*, p. 36).

[...]

A grande mesa engolfava-se na sombra e perdia aos poucos a espessura, como que se fazia mais leve e até desprotegida: exalava pobreza e solidão (*O fiel e a pedra*, p. 37).

Acreditamos que os exemplos examinados contribuem para uma reflexão sobre a importância do jogo de luz e sombra como um dos recursos significativos na construção dos espaços de *O fiel e a pedra*. Nesta narrativa, podemos encontrar, ainda, outro modo de projeção da luz no espaço, que proporciona efeitos distintos daqueles apontados nos exemplos anteriores. Desta vez, trata-se do local onde se passa a cena do encontro de Bernardo e Nestor, no Engenho do Surrão. Tal local apresenta uma atmosfera mística que, com o jogo de luzes e sombras, amplia a tensão presente no ambiente.

Cresciam as sombras. O claro chão do alpendre e o chão do pátio, verdes remotos, tudo se fechava, tendia para um negror de portas velhas. Na paisagem como que nublada, naquela mútua infiltração de cores, terra e folhagem entretecendo-se, começando a fundir-se no tom pesado e baço do anoitecer, os homens quase imóveis destacavam-se, revestidos de um esplendor que os fazia mais sinistros, a luz em torno deles lembrando esse fulgor mortal com que, em certos dias de chuva, um sol oculto endurece as saliências das nuvens. Vinham as sombras, marcavam as pregas das roupas, cavidades, rugas: e ombros, zigomas, dorsos das mãos, tudo fulgia com um brilho de arranhões no chumbo (*O fiel e a pedra*, p. 298).

Nesta passagem há elementos pictóricos sugeridos pela luz barroca. Este recurso, como bem nota Deleuze (2000), num importante estudo sobre Leibniz e o barroco, é utilizado pelos pintores para romper com a rigidez da pintura e dar-lhe movimento, transformando o caráter estático do objeto representado em algo incapaz de ser apreendido. Ao exemplificar a

luz barroca com quadros de Tintoretto e Caravaggio, Deleuze (2000, p. 61) diz que esses pintores “substituem o fundo branco de giz ou de gesso, que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo eles colocam as sombras mais espessas, pintando diretamente e degradando no sentido das sombras”.

Esse regime de luz é aplicado aos jagunços. Estes, inicialmente mencionados como fracos e bajuladores de Nestor, transformam-se, pela incidência das luzes e pela projeção das sombras, marcando “as pregas das roupas”, em homens corajosos e sinistros ao olhar de Bernardo:

Cizilão apanhara de Maria Genuína, Precipício gostava de uma traição, sabia como usar a faca e tinha o corpo resistente às balas, Nequinho era ligeiro na foice, tinha duas mortes nas costas, o negro Tiago estava desarmado e Xenofonte não era homem de coragem (*O fiel e a pedra*, p. 289).

Atentos e imóveis, observando o desenrolar da negociação entre Bernardo e Nestor, os jagunços revestem-se de um aspecto sinistro proporcionado pela pouca luminosidade do cair da tarde, quando a claridade da luz do dia é substituída pelas trevas. Da substituição do claro pelo escuro surge a natureza obscura dos jagunços, cujos corpos perdem os contornos nítidos ao serem recobertos pela claridade noturna. Os pontos que a refletem: “ombros, zigomas, dorsos das mãos”, tornam-se mais sombrios ao irradiarem uma luz fria e rígida que parece surgir de pequenas fendas, aproximando do “brilho de arranhões no chumbo”.

Na cena do confronto final, sombras e jagunços se unem. Antes, projetadas como reflexo ameaçador e sinistro, agora, juntavam-se ao “couro dos homens, como que segregavam sua própria sombra” (*O fiel e a pedra*, p. 304). Por meio do jogo do claro-escuro aplicado ao espaço geográfico, a dramaticidade da situação intensifica e prolonga, em Bernardo, impressões de uma tragédia iminente, abalando, dessa forma, a crença inicial de que sairia ileso desse confronto. Essa estratégia contribui para uma composição complexa do

espaço, onde cada detalhe é imprescindível para o significado da cena, demonstrando que a dimensão espacial da narrativa pode ser transcendida pela aplicação do recurso pictórico da luz barroca.

Independente do contexto, o propósito dessa estratégia parece ser único: adensar as situações de conflito apresentadas na narrativa. Isto cria uma atmosfera que, geralmente, acha-se associada ao estado emocional das personagens. Tal situação, às vezes, manifesta-se ou por meio de interação da personagem com o espaço, caso de Teresa, Bernardo e Ascânio, ou por exclusão da personagem do espaço, situação do advogado Teles, porém a relação de Teles com o espaço é de outra ordem.

A relação entre essa personagem e o espaço mostra-se um pouco diferenciada, pois entre Teles e a parte da cidade em que se localiza, verificamos uma relação de identidade que independe do estado de ânimo de Teles, porém confirma o anseio dessa personagem pela ascensão social. Este mostra-se inconstante, sem firmeza nas decisões, caráter volúvel que se molda de acordo com as necessidades e as oportunidades, desde que essas não lhe exijam o mínimo esforço. Ele está instalado num lado da cidade marcado por incessantes ruídos “e uma espécie de ronco indefinível, abafado, que parecia vir das profundezas da terra e se comunicava aos outros objetos, infiltrava-se nas pessoas”, adentrando pela madrugada (*O fiel e a pedra*, p. 115).

Esta localidade “era uma pequena cidade fictícia e pululante, à margem da verdadeira cidade” (*O fiel e a pedra*, p. 116) e, se não fossem as caminhadas de Teles pelos lados da cidade antiga, pensaríamos em duas Vitóriaias completamente diferentes. Mas, semelhante a Teles, a cidade se divide em um lado transitório, que atende, quase exclusivamente, àquele que está de passagem, e em um lado antigo, onde encontramos aqueles que têm vínculo com o lugar. Aí estão: a cidadezinha antiga, com seu espaço edênico, e a cidade moderna com seu espaço efêmero, um confronto do arcaico com o moderno.

Apesar de verificarmos que existe uma correspondência entre a constituição psicológica de Teles e o espaço, esta não decorre de uma percepção particular que Teles essa personagem tem do espaço. Neste caso, a correspondência entre o espaço e o estado de espírito de Teles é criada pelo narrador que descreve um espaço tão vulnerável quanto a personagem.

Achamos oportuno salientar um último aspecto sobre o espaço em *O fiel e a pedra* que contribui para os desdobramentos do espaço exterior neste romance. Trata-se da maneira como o narrador transfere a focalização⁹ para as personagens. Esta que resulta das constantes mudanças de focalização entre Bernardo, Teresa, Ascânio e Teles possibilita uma apreensão ampla e diversificada do espaço que assume, a partir desta obra, significativa relevância nas obras de Osman Lins, publicadas posteriormente.

Essa mudança de focalização entre personagens de *O fiel e a pedra*, ainda é intermediada por um narrador único, porém já aponta os primeiros movimentos que buscam o aperspectivismo. Esse fato é uma modificação ainda restrita em relação à que ocorre em *Nove, novena*, porém, significativa no que diz respeito à estilização da focalização em *O fiel e a pedra*, apesar de nem sempre, nesse texto, quem vê é quem fala.

Como dissemos, em *O fiel e a pedra*, embora a história sobre a vida de Bernardo e de Teresa ocupe a posição central e ocorra um revezamento de focalização entre ambos, em determinados capítulos a focalização se desloca para Ascânio, Nestor e Teles.¹⁰ Esta multiplicidade de focalização reflete-se no espaço que adquire movimento e começa a se desdobrar, escapando de uma abordagem que se fecha nos limites da narrativa construída a partir de uma focalização única.

⁹ Embora em suas entrevistas Osman Lins utilize o termo *perspectiva*, empregamos aqui o termo *focalização* ao invés de *ponto de vista* ou de *foco narrativo* por compreendermos que a designação de *focalização*, proposta por Genette (1972, p. 187), vai além daquilo que se chama *foco narrativo* ou *ponto de vista*. “Faz-se, em primeiro lugar, a abordagem binária entre o narrador (Quem narra?) e o focalizador (Quem vê?). O narrador é capaz de falar e ver, e pode realizar as duas ações ao mesmo tempo. Todavia, um narrador pode narrar o que uma outra pessoa está vendo ou tenha visto. Narrar e ver, a narração e a focalização, portanto, podem ser atribuídas ao mesmo agente ou a agentes diferentes” (BONNICI; ZOLIN, 2005, p. 118).

¹⁰ Nesse ponto nos referimos ao “modo” e a “voz” apresentados por Gérard Genette no *Discurso da Narrativa*.

Esta alternância privilegia a multiplicidade de representação de espaços. Quando olhar sobre o espaço é do narrador, a cidade de Vitória surge mais próxima dos personagens, prenunciando traços de uma ligação afetiva entre Bernardo e Teresa pela morte de José. Mas, as personagens parecem não tocadas por essa cumplicidade. O que Bernardo e Teresa percebem do espaço urbano é a indiferença diante da situação que vivenciam, fato que os leva a se mudarem para o Engenho do Surrão. Na paisagem do campo, diante do aspecto acolhedor, Bernardo e Teresa acreditam encontrar proteção:

Ele tinha a impressão, em face daquela calma, de estar no centro de um campo interminável. E sentira vir da terra um bem-estar, um sopro abrigador — era uma sensação que há muito não sentia, uma comunhão, como se ele próprio fosse a terra, fizesse parte da terra, sentisse com ela — e a si próprio exclamara: Isto é a paz, é a paz — cheio de uma unção alegre e calma, que o surpreendia (*O fiel e a pedra*, p. 48-49).

Quando Teresa passa a ser a personagem focal, a paisagem do Engenho do Surrão mostra-se com obstáculos que cercam a casa. Esta parece localizar-se no centro de uma profunda vala que limita a sua visão do horizonte. À esquerda Teresa “deparava inevitavelmente, sempre que ia à sala de jantar” com a vista do oitão; já da cozinha ela encontra eucaliptos localizados no “espinhaço de um morro” que parecem compensar a visão anterior (*O fiel e a pedra*, p. 43). Mas mesmo compensadora, a visão do morro remete à imagem de clausura, exatamente como Teresa vê sua passagem pelo Surrão, mas não de serenidade, pois o Engenho do Surrão aparece impregnado da densidade da trama.

No campo, os momentos de calma são freqüentemente cortados por más impressões, motivadas por algum tipo de transtorno desencadeado pelo espaço: um vento mais forte, um ruído impossível de identificar. Por sua vez, os rumores noturnos são elementos do espaço que imprimem, no espírito de Bernardo, maus pressentimentos e a certeza de que algo ruim acontecerá, o que se confirma no confronto final entre ele e Nestor.

Cresciam os rumores da noite, o cachorro soltou um uivo longo. E tudo, os uivos, a cantinela dos bichos miúdos, Nestor Benício, os homens desgarrados na escuridão, a vida naquele ermo, a pobreza que o obrigava a suportar com a mulher essas coisas, tudo parecia fundir-se — elementos de uma conspiração que o destruiria, que já o ameaçava, que fechava sobre ambos um vago, funesto, imponderável círculo (*O fiel e a pedra*, p. 74).

A calma do campo em contraposição aos maus pressentimentos oriundos dessa mesma calma; ruídos opostos ao silêncio; o claro com o seu oposto, o escuro, a alegre efusão das festas da cidade contraposta à tristeza de Teresa movimenta os conflitos que a narrativa apresenta. No espaço urbano, essas impressões são desfeitas. A cidade de *O fiel e a pedra* é retratada como um lugar sem mistérios, onde os ruídos mecânicos que substituem os rumores noturnos e o silêncio do campo tolhem a imaginação. Limitados à rotina de seus afazeres, as personagens somente deslocam-se pelo espaço, parecendo imunes a ele. Mas algo é acrescentado: a cidade é claramente dividida em movimento e inércia.

Dentro dos limites do espaço urbano, cada personagem transita pela parte que a complementa, por exemplo: Teresa, Bernardo, Nestor, Miguel, Ascânio e outros que têm vínculos com o lugar, moram no lado antigo da cidade, com o seu centro, o calçamento de pedras desniveladas, a igreja matriz, a barbearia e os armazéns da rua do Comércio — visão apresentada por Ascânio e Bernardo. Nesta região, o transporte ainda é feito, na maioria das vezes, no lombo de animais, e os produtos comercializados aos sábados, na feira realizada no centro da cidade, onde apenas dois automóveis parecem circular com frequência, um de Nestor Benício e outro de Hutá Vilarim.

Há semelhanças nos procedimentos empregados para retratar as relações entre Ascânio, Teresa, Bernardo, Teles e os espaços. No entanto, existem algumas variedades nas percepções que aquelas personagens têm do espaço, na medida em que, tais percepções revelam diferenças na constituição do caráter de cada uma delas, por exemplo: o espaço percebido por Ascânio revela uma mudança de ânimo assim como sua personalidade instável; as percepções que Teresa e Bernardo têm dos espaços também são motivadas,

predominantemente, pelo estado de ânimo dessas personagens, no entanto reforçam a firmeza de caráter e a resistência de ambos para enfrentar as adversidades. Nesse caso, podemos dizer que o espaço apresenta-se de forma análoga ao que comentam alguns teóricos a respeito do espaço em *Madame Bovary*. Segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 140), “o espaço serve, pois, para traduzir a psicologia de Emma descrevendo o que ela vê através dos seus próprios olhos: a visão subjetiva do mundo ambiente substitui a análise em termos abstratos”. Em geral, não há análises das situações que as personagens vivenciam, mas o modo como percebem os espaços revela o que se passa no interior delas, ou seja, o espaço liga-se à vida íntima das personagens.

Diante dessa análise, concluímos que não é possível considerar o espaço apenas como receptáculo para localizar objetos e personagens, pois, em geral, o espaço exerce certa influência nos elementos que o compõem, assim como pode ser influenciado por eles. Dessa relação dinâmica, são configurados espaços, atmosfera e ambientes diversos, sendo desta relação, os espaços social e psicológico os mais estudados. Por esse viés, podemos considerar o espaço como objeto de percepção da personagem, tendo em vista que a sua configuração depende do modo como as personagens se encontram, se relacionam e percebem os lugares por onde circulam. Desse modo, a configuração desses espaços vincula-se às personagens. No entanto, uma análise limitada unicamente ao espaço exterior, ao espaço psicológico ou ao social implica em uma visão parcial da configuração do espaço e não contempla de maneira satisfatória a importância desta categoria para a construção do discurso literário, pois, na ficção, o espaço constitui-se em uma unidade de sentido. A configuração do espaço vincula-se, portanto, ao ambiente, aos relacionamentos sociais, a caracterização das personagens e aos objetos que o compõem.

Esta conclusão posta simplesmente nestes termos, não seria nova, mas o desenvolvimento que Osman Lins dá ao espaço justifica nosso interesse pela representação

dos espaços nas obras que compreendem sua primeira fase, uma vez que, em princípio, o espaço dessas narrativas parte de um cenário que vai sendo modificando ao se constituir no que Santos denomina “um sistema variável de relações” (2001, 67).

**SEGUNDA PARTE — *NOVE, NOVENA*: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO
ESPAÇO**

3 O ESPAÇO EM *NOVE, NOVENA*

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*?

Osman Lins

3.1 O espaço: algumas considerações

O livro *Nove, novena* configura-se, dentro do conjunto da obra de Osman Lins, como singular, porque, nos nove textos, chamados de “narrativas” que fazem parte desse livro, aparecem inovações ou renovações que assinalam uma transformação formal na poética osmaniana, sobretudo, pela estrutura em fragmentos, pelo emprego do aperspectivismo, pela simultaneidade espaço-temporal e pelas descrições geométricas. Por isso, em relação às obras anteriores, a fortuna crítica de Osman Lins é unânime em reconhecer o caráter inovador de *Nove, novena*, caráter para o qual João Alexandre Barbosa chama a atenção em “Nove, novena novidade”, texto publicado quando do lançamento de *Nove, novena*, em 1966. A novidade desta obra de Osman Lins, segundo Barbosa, é que:

não se trata apenas de uma série de contos, mas de um exercício de “écriture” orientados no sentido da formação de um universo ficcional que, como tal, inclui personagens, objetos, situações, tramas e significados que, entretanto, são percebidos pelo leitor enquanto intimamente dependentes do próprio ato de reorganização lingüística que lhes deu origem (1987, p. 8).

Apesar de a “novidade” já ter sido apontada na época da primeira publicação de *Nove, novena*, acreditamos que ainda hoje há novidades nas narrativas dessa obra. Dentre essas, a inovação empregada por Osman Lins na construção do espaço ficcional das narrativas de *Nove, novena* é a que nos interessa particularmente, pois ela apresenta tipos de espaços que superam a representação mimética do espaço apoiada no real. Daí a configuração de espaços ficcionais mais complexos.

Consideramos como principais fatores dessa complexidade, além do fato de os contos estarem estruturados em fragmentos¹¹ — estrutura que implica descontinuidade da narrativa e cria uma espacialidade repleta de repetições e bifurcações —, o aperspectivismo e a simultaneidade. Esses dois recursos que são empregados por Osman Lins para compor e organizar as narrativas dessa obra modificam, significativamente, a representação dos espaços ficcionais de *Nove, novena* em relação aos das obras da primeira fase. O emprego do aperspectivismo e o da simultaneidade consistem na espacialização do elemento temporal, segundo análise de dois teóricos: Anatol Rosenfeld e Joseph Frank.

Anatol Rosenfeld, no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (1969, p. 75-97), e Joseph Frank, no texto “A forma espacial na literatura moderna” (2003, p. 225-241), demonstram, em diferentes análises, porém com enfoques semelhantes, que a suspensão

¹¹ A primeira acepção do termo refere-se a uma parte de um todo destruído, a uma porção de algo que já não existe. Mas há distinções em relação ao uso estético do fragmento. Em literatura, foi o Romantismo que deu grande importância ao uso do fragmento enquanto símbolo de decadência e destruição, contrapondo-se à estrutura clássica. No romantismo inglês, por exemplo, o fragmento é visto enquanto resto de ruína; o romantismo alemão identifica o fragmento como um todo completo. Aliás, esta noção de fragmentário surge a partir das idéias de Friedrich Schlegel em relação à sistematização filosófica. Schlegel é contrário a uma filosofia sistemática. Para ele filosofar é “um sistema de fragmentos” (SUZUKI, 1997, p. 11). Por isso, Schlegel se propõe a “despir a filosofia de seu aparato artificial, tecnicista, tentando torná-la tanto quanto possível apta a expor o saber na figura original em que ele mesmo imediatamente se manifesta” (SUZUKI, 1997, p. 12).

temporal é o recurso que torna viável o aperspectivismo e a espacialização da narrativa. O primeiro demonstra isso por meio da eliminação da perspectiva central que implica diretamente a fusão de tempos e espaços; o segundo apresenta esse aspecto por meio da suspensão temporal, focando não exatamente a multiplicidade de perspectivas, mas a inserção simultânea de eventos paralelos, em um mesmo espaço de tempo. Mas, independente do tipo de abordagem, consideramos o estudo da forma espacial da literatura moderna um ponto comum aos dois ensaios. Ambos analisam o predomínio do espaço sobre o tempo através da suspensão temporal do curso da narrativa, isto é, quando o fluxo temporal é interrompido e outros elementos são inseridos na narrativa, quebrando a ordem cronológica e linear.

A análise de Anatol Rosenfeld centra-se na presença do aperspectivismo no romance moderno com base em analogias com as transformações ocorridas nas artes plásticas, ou como ele mesmo diz: com o fenômeno de “desrealização”, que seria a recusa das artes de copiar a realidade, porque literatura e pintura negam a realidade empírica, passando a representar essa negação não apenas mimeticamente, mas também por meio de alterações em suas estruturas (1985, p. 76). Isso ocorre quando a literatura e a pintura extrapolam a moldura do contexto estético e do recorte da realidade histórica em que se inscrevem. Ainda, segundo Rosenfeld, à eliminação de espaço nas artes plásticas corresponderia, “no romance, a da sucessão temporal”, através da destruição cronológica provocada pela fusão do passado, presente e futuro, gerando a atemporalidade (1985, p. 80).

De modo semelhante, Joseph Frank comenta a suspensão temporal a propósito da reflexão sobre a questão da espacialização da arte literária. Para ele, se, anteriormente, a literatura era considerada arte do tempo, atualmente, a narrativa moderna caminha em direção à forma espacial. Para comprovar essa afirmação, Joseph Frank analisa obras de escritores como T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e James Joyce, demonstrando que, nessas obras, há uma preponderância do espaço sobre o tempo. Essa inversão ocorre no instante em que o

fluxo do tempo é detido por cortes, com a introdução, geralmente, de outros eventos localizados fora da cena que está sendo narrada. Dito de outra maneira, através do deslocamento da perspectiva duas ou mais ações são retratadas simultaneamente, durante um mesmo período de tempo.

Um exemplo esclarecedor, J. Frank o retira da obra *Madame Bovary*, de Flaubert, mais especificamente da cena em que Emma e Rodolfo conversam em uma feira de exposições. Para apreender e retratar todo o movimento da feira — pessoas, vozes e ruídos, que ocorrem ao mesmo tempo que o encontro de Emma e Rodolfo —, Flaubert rompe a seqüência temporal, “indo e vindo em cortes entre os diversos níveis de ação em um *crescendo* que vai lentamente acelerando até que — no clímax da cena — frases *chateubriendescas* de Rodolfo são lidas quase no mesmo instante que os nomes dos ganhadores dos prêmios de melhor cultura de porcos” (2003, p. 231). Em obras de Joyce e Proust esta inserção ocorre em um nível mais complexo.

Na obra *Ulisses*, Joyce emprega o método de Flaubert, porém, em proporções maiores, pois pretende retratar todos os movimentos e sons produzidos na cidade de Dublin, durante um período de vinte e quatro horas. Na busca desse efeito, Joyce lança mão de fragmentos que são inseridos “sem explicação no curso de conversação atual”, cuja reconstrução fica sob a responsabilidade do leitor (FRANK, 2003, p. 232). Em Proust, apesar de este ser considerado um romancista que tenta apreender o tempo, J. Frank, encontra essa mesma técnica aplicada de uma forma mais tênue em todas as obras que compõem *Em busca do tempo perdido*. Nelas, durante um “lampejo luminoso”, o tempo é imobilizado pelo narrador que remove o fluxo contínuo, capturando “passado, presente simultaneamente em um momento do que ele [Proust] chamou de ‘tempo puro’ (FRANK, 2003, p. 234). Mas, ‘tempo puro’, obviamente, não é tempo em absoluto — é a percepção em um momento de tempo, ou seja, o espaço” (FRANK, 2003, p. 236). Proust, porém, faz a reconstituição dos

tempos e dos espaços vivenciados pela sua personagem através do ir e do vir da memória. Nesse caso, podemos considerar a memória como justificativa principal para a sobreposição dos espaços. Já em Osman Lins, a presentificação dos espaços do passado no presente não está diretamente relacionada à memória, mas aos procedimentos técnicos empregados pelo autor, como ocorre nos contos “Um ponto no círculo” e “Perdidos e achados” que analisaremos posteriormente.

À parte as diferentes maneiras de Anatol Rosenfeld e de Joseph Frank abordarem os conceitos de suspensão temporal e de aperspectivismo — pois, para demonstrá-los, o primeiro utiliza-se da pintura, o segundo, da obra de Flaubert —, encontramos, em vários momentos de *Nove, novena*, esses procedimentos implicados na representação do espaço. Sabemos do interesse de Osman Lins pela perspectiva. Inclusive em entrevistas, Lins refere-se a essa estratégia como um tema de extrema relevância para suas narrativas. Em entrevista à revista *Escrita*, de 1976, ao comentar sobre a estrutura de *Avalovara* esse fato mostra-se evidente. Conforme ele diz, esse interesse foi despertado nele a partir do seu contato com obras da arte medieval. Estas obras apresentam uma visão aperspectívica, afastando o olho humano da posição de único ponto de observação, tendência bastante explorada a partir do Renascimento, pois “como reflexo da visão geral do homem medieval, [os artistas] tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar” (LINS, 1979a, p. 213-214).

Se a perspectiva estabelecida no Renascimento gera a distância entre as personagens e as coisas, o aperspectivismo, conforme apontado nos textos de Rosenfeld e de Frank, tem como finalidade reduzir essa distância. Desse modo, o principal propósito do aperspectivismo seria reduzir a distância de imagens próximas e afastadas, ou seja, diminuir a distância entre “o olho e o objeto do olhar” (CASTRO E SILVA, 2000, p. 259). Em *Nove*,

novena essa distância é reduzida diante das múltiplas focalizações situadas em um único plano.

Nos contos “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Perdidos e achados”, por exemplo, deve-se a presença do aperspectivismo às várias personagens-narradoras. Estas constituem uma multiplicidade de pontos de observação concentradas em um único plano. Nessas três narrativas, a redução da distância se concretiza através do revezamento da focalização entre as personagens-narradoras. Podemos dizer que esse tipo de aperspectivismo, criado pela focalização múltipla¹², é uma constante nos contos de *Nove, novena*, porém há exceções no sentido de que às vezes esta focalização múltipla não é constituída de narradores diferentes, mas de narradores desdobrados de uma única personagem-narradora. Mencionaremos dois casos que, como veremos posteriormente, participam diretamente na representação de espaços diferenciados.

Um deles, encontramos em “Pastoral”; o outro, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. No primeiro conto, não há multiplicidade de narradores; há dois narradores, sendo que um deles, desdobrado da personagem-narradora, é favorecido com uma visão que o aproxima da categoria de narrador onisciente, pelo conhecimento minucioso que demonstra ter da história. No entanto, esse conhecimento supera o conhecimento que teria caso fosse um narrador onisciente tradicional, porque sabe de fatos e de episódios da vida da personagem-narradora que esta não se lembra. Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, ⊕, a negra, e ⊖, o segundo tesoureiro da Irmandade das Almas, por exemplo, são personagens-narradoras que apresentam aquele tipo de onisciência que multiplica a história de Joana Carolina a partir de diferentes focalizações. No entanto, ilustraremos essa onisciência e sua relação com o espaço somente com uma dessas personagens-narradoras: ⊖, segundo tesoureiro da Irmandade das

¹² Ver a este respeito Genette, *Discurso da narrativa*, capítulo 4.

Almas. Esta narra, no *Segundo Mistério*, no presente, o episódio em que Joana ainda criança participa, junto com a mãe, de uma atividade religiosa no cemitério.

☐ É em novembro, quando mudava — e ainda mude talvez — a diretoria da Irmandade das Almas. Joana, que completou onze anos no mês anterior, olha para mim com as mãos espalmadas, nada sabendo explicar sobre o porquê do seu ato e espantada com as nossas opas verdes. Ao fundo, algumas cruzes e um pé de eucalipto. À esquerda do grupo, o filho pela mão, dona Totônia, entre humilde e colérica, tem o pé erguido sobre os escorpiões que achei entre as moedas (*Nove, novena*, p. 74).

Mais adiante, ainda no mesmo mistério, ☐ introduz outra cena, descrita no *Sétimo Mistério*, que acontecerá tempos mais tarde nesse mesmo cemitério.

Por esse mesmo lugar, daqui a muitos anos, Joana haverá de passar, à noite, segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que estremecerá de medo, fascinada, vendo no cemitério os fogos-fátuos, mesclado esse terror a uma alegria que impregnará sua memória, por causa do odor de café, de pão no fogo, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa (*Nove, novena*, p. 75).

Desta vez, Joana estará com sua filha ◊, Laura, personagem-narradora do *Sétimo Mistério*. Nesse caso, o aperspectivismo construído por essa “transfiguração do narrador onisciente” — tendo em vista que ☐ não tem outro contato com Joana Carolina ou sequer com Laura — e pela variação da focalização, liga o presente e o futuro através do espaço do cemitério. Daí a antecipação dessa cena do cemitério, pelo segundo tesoureiro da Irmandade das Almas, exemplificar o tipo de onisciência que mencionamos e configurar a visão não perspectívica observada por Osman Lins:

a visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea (1976, p. 94).

Após termos identificado a relevância da suspensão temporal e do aperspectivismo para a representação do espaço, nos reportaremos aos espaços do universo osmaniano, enfocando estratégias comuns que modificam a configuração de tais espaços. Embora a crítica reconheça a focalização “como a instância literária aglutinadora das principais inovações da poética osmaniana” (NITRINI, 1987, p. 172), sendo a narrativa “O Retábulo de Santa Joana Carolina” um dos contos de *Nove, novena* mais significativos para a análise dessa estratégia, há outros recursos que, somados à focalização, são utilizados por Osman Lins na construção desse aperspectivismo, serão examinados ao longo do nosso estudo. Mas podemos antecipar que, — diante da multiplicidade de focalização —, o tempo, o espaço, o enredo e as personagens são relativizadas. Esse aspecto é confirmado por Osman Lins, quando esclarece sobre as razões que o fizeram inventar os sinais gráficos para representar as personagens.

As razões que, dando origem ao livro, fizeram-me inventar esses sinais (que jamais são simbólicos, e sim apenas indicativos) são, por exemplo, muito mais importantes do que os próprios sinais. A mais importante, dentre outras, é a visão das coisas implícitas no livro. Uma determinada visão do universo, um mundo “presentificado”, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro. Tenho a impressão de que esta é a visão do homem em nossos dias, ou pelo menos a nova visão do mundo para a qual caminha o homem em nossa época (1979a, p. 142).

Podemos dizer que a suspensão temporal e o aperspectivismo alteram os espaços de tal modo, que, reduzi-los à função de local para o desenvolvimento da ação, torna-se inviável. Juntamos a isso a constatação, por nós feita, das diferenças entre a representação dos espaços nas obras anteriores e a em *Nove, novena*. Tal constatação obrigou-nos, de certa forma, a alterar o método de análise que até então vínhamos utilizando — o da análise das obras, respeitando a cronologia de suas publicações — considerando que o tipo de procedimento que adotamos na parte anterior não atende, de maneira satisfatória, à abordagem do espaço dessa obra. Isso se deve ao fato que, além das modificações de caráter

subjetivo, a representação dos espaços em *Nove, novena* ganha proeminência objetiva, devido ao emprego do aperspectivismo e da suspensão temporal.

Os contos de *Nove, novena* que empregam o aperspectivismo e a suspensão temporal, geralmente têm suas histórias narradas em fragmentos, a partir da focalização particular de um ou de vários eu-narradores. Estes interrompem, por diversas vezes, o fluxo contínuo da narrativa com o objetivo de introduzir recordações do passado ou de antecipar eventos futuros, narrados no presente, e, como tais interrupções amiúde apresentam-se sem modificações temporais do verbo, essa técnica favorece as modificações na representação dos espaços.

Daí concluímos que em *Nove, novena* as modificações nas representações dos espaços resultam de diferentes estratégias empregadas na composição dos contos dessa obra. Veremos, mais adiante, a importância dessas modificações. Diante dessa mudança, decidimos organizar esta parte, segundo as estratégias que são aplicadas nas narrativas e que alteram a representação dos espaços. Optamos por esse método de análise, por acreditarmos que ele possibilita uma visão mais abrangente de tipos de representação do espaço, posto que as estratégias que os modificam também alteram as estruturas narrativas.

Conforme já havíamos dito antes, *Nove, novena* apresenta estratégias, em certa medida, similares às examinadas por Joseph Frank e ilustradas com o fragmento de *Madame Bovary*, e por Anatol Rosenfeld, com a comparação entre o romance moderno e a pintura, isto é, a suspensão temporal e o aperspectivismo. Contudo, o emprego de estratégias análogas não resulta na representação de espaços semelhantes. Isso pode ser verificado nos contos que compõem a obra *Nove, novena*. Os contos dessa coletânea, por exemplo, apresentam a suspensão temporal e/ou o aperspectivismo. Tais estratégias têm em comum a focalização

múltipla, nomeada por Todorov de *estereoscópica*¹³, isto é, diferentes personagens-narradoras, em um mesmo período de tempo, “contam (ou vêem) o mesmo acontecimento” sem que um narrador específico detenha o ponto de vista predominante (TODOROV, 1972, p. 238). Este passa a ser compartilhado por outras personagens. Sob essa focalização, os espaços perdem a homogeneidade e o ponto fixo, porém, ganham em significação. São espaços que se configuram a partir das percepções que os diferentes personagens têm desse espaço. Oscar Tacca (1983, p. 90) observa a diferença entre a visão onisciente e a visão *estereoscópica*: “A diferença essencial radicaria no seguinte: na visão onisciente, o fundamental é o dom de *penetração*, de *clarividência*; enquanto que, na visão *estereoscópica*, é o dom da *ubiquidade*”. Apesar de estratégias semelhantes, os contos têm seus espaços representados de formas diferenciadas no aspecto funcional e temático. Dentre essas, destacamos três tipos que consideramos significativos para a construção dos espaços de *Nove, novena*. Como a Teoria Literária não nos forneceu instrumental para a análise desses tipos, adotamos os termos de espaços justapostos, complementares e sobrepostos para designá-los.

Por espaços justapostos entendemos aqueles espaços que são colocados uns ao lado dos outros, em contigüidade; não se confundem e podem ou não estar localizados distantes, espacial e/ou temporalmente. Dito assim, de forma resumida, o processo parece simples, mas esse tipo de representação altera a linearidade da narrativa, pois produz rupturas, sendo que estas, geralmente, subordinam-se à mudança de focalização. Afinal, os espaços justapostos não se apresentam em uma seqüência que privilegia o *continuum* espacial. São espaços que coexistem lado a lado, portanto, não há uniformidade espacial que pressuponha um espaço contínuo e homogêneo, mas simultaneidade de espaços.

Os espaços complementares têm algumas semelhanças com os espaços justapostos, pois também são espaços que estão subordinados à mudança de focalização e

¹³ A focalização que Todorov nomeia como *estereoscópica* em “As categorias da narrativa literária”, a encontramos em Genette (1972, p. 188) como *múltipla*, definida por uma narração com múltiplas focalizações. Ambos mencionam o romance epistolar como o gênero que melhor exemplifica a referida focalização.

podem, inclusive, estar localizados distantes, espacial e/ou temporalmente. No entanto, são espaços que, mesmo diante de uma mudança de focalização, mostram-se contínuos, criando a impressão de que se trata de um mesmo espaço. Podemos dizer que essa característica não depende, exclusivamente, das numerosas personagens-narradoras, embora, em geral, a quantidade de personagens tenha relação direta com a construção do espaço complementar, como veremos posteriormente.

Por espaços sobrepostos entendemos os espaços que são dispostos uns sobre os outros. A definição poderia ser simples assim, mas, em *Nove, novena*, espaços sobrepostos são configurados mediante processos de variação na representação do espaço. Quando pensamos em espaços sobrepostos, pensamos em fusão, pois esperamos que um espaço seja substituído por outro pela sobreposição e que, deste processo, surja um outro espaço, cuja modificação não deixa vestígios daqueles que lhe deram origem. Mas, em *Nove, novena*, geralmente, a sobreposição não ocorre desse modo. Embora a configuração desse tipo de espaço também esteja, na maioria das vezes, vinculada à mudança de focalização, os espaços sobrepostos são espaços onde coexistem, de maneira complementar, dois ou mais espaços diferentes. Podemos dizer que essa coexistência é decorrente da presença simultânea de espaços do passado e do presente.

Esses três espaços são estruturados com a técnica da montagem¹⁴, por suas configurações estarem associadas, com frequência, à mudança de focalização. A montagem, que surgiu como um procedimento característico das vanguardas do início do século XX, é utilizada na literatura moderna como uma de suas estratégias narrativas com a função criadora de ligar os fragmentos narrativos entre si, numa seqüência que sugere a unidade da história,

¹⁴ A montagem é empregada aqui nos termos utilizados pelo cinema, ou seja, é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. Martin (2003, p. 147), enumera alguns tipos de montagem sistematizados por teóricos como Timocheko, Kulechov, Vertov, Eisenstein e Bela Balazs. As montagens podem ser: ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal, paralela, entre outras. Tais variedades demonstram que a montagem adquire o perfil do conteúdo semântico que a obra deseja expressar, podendo, para isso, subverter a ordem temporal e espacial da narrativa.

pelo aspecto dramático ou estético. No entanto, entendemos que a impressão de unidade dos espaços justapostos, complementares e sobrepostos advém do emprego de um recurso que identificamos como dobra, embora à montagem coubesse a função de estabelecer as relações entre os fragmentos narrativos.

A forma como esses espaços se organizam não tem mais a ver com a representação fiel do espaço como uma unidade coerente, mas sim com a representação de espaços múltiplos e simultâneos. É nessa linha que Rosenthal apresenta suas reflexões a esse respeito: “a arte poética deve ser percepção, e não mimese de uma realidade existente, que jamais poderá ser reproduzida fielmente, de vez que ninguém é capaz de abarcá-la em toda a sua amplitude” (1975, p. 62). As palavras de Rosenthal auxiliam-nos na reflexão sobre o tipo de representação do espaço aqui estudado e presente nas narrativas em fragmentos. Tal tipo de representação é característica das narrativas da segunda fase de Osman Lins. Nas obras dessa fase, das quais *Nove, novena* é a que inaugura uma nova concepção de espaço, os fragmentos são empregados para expressar a imediaticidade e a pluralência da realidade na tentativa paradoxal de abarcá-la em sua totalidade, a partir de associações que os fragmentos possibilitam estabelecer. Esse sistema reconfigura a representação do espaço da narrativa, gerando espaços singulares que denominamos de justapostos, complementares e sobrepostos.

Adiante, esses espaços serão devidamente analisados e ilustrados, pois trataremos de cada um desses espaços separadamente. Mas, antes analisarmos cada desses tipos de espaços especificamente, faz-se necessário examinar outro aspecto que, como veremos oportunamente, contribui para a configuração dos espaços justapostos, complementares e sobrepostos. Trata-se da dobra. Esta consiste em estabelecer um elo entre os diversos espaços que, geralmente, fazem parte de uma narrativa constituída por fragmentos. Em outros termos, na composição dos referidos espaços, embora existam diferenças, em razão de suas associações específicas entre o espaço e as demais categorias da narrativa, há um ponto

similar de complexão que ilumina os processos de construção e a forma de compreensão dos espaços. Referimo-nos à dobra, recurso que, por razões que serão expostas no decorrer da análise, consideramos intrínseco ao processo de construção dos espaços de *Nove, novena*. A dobra tem sua definição elaborada por Deleuze em *A dobra: Leibniz e o barroco*¹⁵. Conforme esse teórico, a dobra é o ponto essencial do Barroco:

o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (2000, p. 13).

As dobras do Barroco não se limitam a traduzir as dobras do corpo finito, mas a ultrapassá-las. Esse aspecto é visível “quando as dobras da veste saem do quadro. Isso acontece sob a forma sublime que Bernini lhes dá em escultura, quando o mármore capta ao infinito e é portador de dobras que já não se explicam pelo corpo mas por uma aventura espiritual capaz de abrasá-lo” (DELEUZE, 2000, p. 202). Nesse caso, a dobra barroca ganha autonomia ao manifestar a tensão entre o céu e a terra, a alma e o corpo ou entre o sujeito e o objeto, resultando em uma impressão de movimento. Nas palavras de Nelson Brissac (1993, p. 240), “a espacialidade barroca procede por reconhecimento, coexistência, jogo de luzes e forças, engendramento por serpentina e elipse. Espaço dinâmico em mutação permanente, sem centro nem ponto fixo”. Nesse sentido, o Barroco abandona tanto o pensamento clássico,

¹⁵ No entanto, a dobra já é bastante representativa na arte helenística, conforme a análise de Lessing em *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, sobre escultura de mármore de A morte de Laocoonte e dos filhos*, de Aguisandro, Polidoro e Atenodoro, século I a. C. Na sua análise, Lessing parte da crítica do princípio barroco “ut pictura poesis”, estabelecendo a separação entre as artes plásticas e literárias, aquelas espaciais e estas temporais. No entanto, há uma relação temática entre a escultura e a literatura que pode ser observada entre a escultura de *A morte de Laocoonte e dos filhos* e a passagem que se encontra no livro II da *Eneida*, de Virgílio. Com exceção das diferenças que certamente existem entre as duas artes, as dobras retratadas no corpo de Laocoonte apreendem toda a intensidade do sofrimento das personagens, no exato instante em que estas são envolvidas pelas serpentes marinhas Pórcia e Caribéia, ambas enviadas pelos deuses para punir Laocoonte por sua desobediência. Por meio das dobras, a “dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, por toda a construção da figura com a mesma força” (LESSING, 1998, p. 83).

que busca agrupar a multiplicidade sob um único ponto de vista, criando a ilusão de ordem e de estabilidade, como os elementos geométricos, com suas linhas e superfícies planas, tão caras às obras renascentistas.

Para Deleuze, o conceito de Barroco não se limita a um período histórico, mostrando-se aberto à pluralidade contemporânea, e a dobra, que permanece limitada nos outros casos, no Barroco, conhece uma liberação sem limites. Assim, “dobrar não se opõe a desdobrar, trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir (não condensar-rarefazer, que implicaria o vazio)” (DELEUZE, 2000, p. 20). Com a dobra os opostos não se opõem, mas interagem, o que corresponde a uma constante tensão. Ela se dá na fricção dos opostos. “Trata-se de uma tensão que se mantém, de uma dialética sem síntese. A síntese, nesse caso, seria inviável, pois ela se individualizaria, tornando-se tese, opondo-se a uma nova antítese, o que recomençaria o processo dialético e destruiria a tensão” (DRUMOND, 2008, p. 39). No entanto, em algumas narrativas de Osman Lins, identificamos a presença do Barroco não somente pelo jogo de claro escuro, como mostramos ocorrer na passagem de *O fiel e a pedra* que retrata o encontro final entre Bernardo e Nestor Benício, mas por meio da dobra.

A essa altura do nosso estudo acreditamos importante esclarecer que, embora tenhamos comentado a noção de dobra proposta por Deleuze, e embora consideremos a dobra como um recurso que está presente no processo de construção dos espaços de *Nove, novena*, não utilizaremos a “dobra” tal como foi proposta por Deleuze. Restringimo-nos apenas ao empréstimo do termo “dobra”, pois pareceu-nos que o referido termo seria útil para explicar algumas configurações de espaços nos contos de *Nove, novena*.

Diante do exposto, se, nas artes plásticas, a dobra, através de sua forma criada pela espessura dos traços, curvas e volumes, busca transcender o espaço mimético, a nosso ver, a dobra que apontamos como um dos recursos empregados por Osman Lins na representação do espaço ficcional de *Nove, novenas* é, em geral, elaborada por meio da

repetição de elementos que compõem os espaços. Dito de outra forma, verificamos a dobra na construção do espaço ficcional quando, por exemplo, um mesmo espaço e/ou elementos que nele estão dispostos, são mencionados, em uma mesma narrativa, por mais de uma personagem-narradora. Nesse sentido, a repetição não reproduz espaços semelhantes, mas diferentes, pois em cada repetição os espaços apresentam pequenas modificações. Nesse caso, o que denominamos dobra viabiliza, articula, compõe e recompõe a unidade entre os espaços descritos nos fragmentos das narrativas suprimindo-lhes a autonomia.

Com o recurso da dobra, a cisão, identificada em um primeiro momento em uma narrativa em fragmentos, perde a expressividade, e a unidade ganha destaque, pois a dobra participa na recomposição da narrativa, em sua ambivalência entre o fragmento e o uno. Podemos considerar que a dobra possibilita a interação entre os espaços, pois verificamos que somente a constatação da simultaneidade de eventos não constitui a unidade dos espaços da narrativa. Para isso, mais do que a suspensão temporal, fazem-se necessários elementos que estabeleçam uma ligação entre os espaços, ligação esta realizada pela dobra, pois, como afirma Deleuze, (2000, p. 69), “a dobra repele a fenda e o buraco”.

A utilização desse recurso colabora com a construção de um espaço que transcende o espaço real representado no espaço ficcional, surgindo, conseqüentemente, o espaço ideal onde coexistem a técnica e a subjetividade. Dito de outra forma, com o recurso da dobra, o espaço mimético descrito na narrativa, desdobrado por meio da justaposição, da sobreposição ou então da complementaridade, propicia que outros espaços, com características subjetivas acentuadas, coexistam com os espaços concretos, de localização e de deslocamento das personagens. Sendo assim, enquanto recurso aplicado à representação do espaço ficcional, a dobra amplia a significação do espaço da obra literária, deixando o espaço de mostrar-se estreitamente vinculado à representação de um deslocamento verossímil, pois o espaço tem expandidas suas duas funções primordiais: a de localizar as personagens e de ser

palco para o desenvolvimento das ações. Em linhas gerais, podemos dizer que a grande maioria das personagens que compõe as narrativas tradicionais desloca-se em um espaço que permite tomarmos a realidade como referência, inclusive os pressentimentos,¹⁶ abstraídos do espaço por meio da percepção da personagem, correlacionam-se com eventos da realidade. Temos consciência de que, na obra de arte, a realidade é um dos aspectos bastante questionados. No entanto, consideramos que o espaço ficcional já é uma forma elaborada de construção da realidade, pois quando se descreve um espaço pretende-se descrever uma realidade.

A dobra colabora para a construção de um espaço diferenciado do das narrativas tradicionais. Não se trata de negar a realidade empírica, mas da consciência do caráter artesanal da obra literária. Ao falar sobre o espaço, Osman Lins expressa essa consciência: “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem — ou enriquecem, ou fazem explodir — nossa visão das coisas” (1976, p. 64). O emprego da dobra como recurso na configuração do espaço ficcional deixa em evidência a consciência do autor de que a obra literária não tem necessidade de prender-se à reprodução da realidade. A esse respeito diz Bella Josef que

nada mais importa para o romancista atual que a experimentação no nível da linguagem, por acreditar que a natureza íntima da criação novelesca não está no tema, na estrutura interna como tal, nem mesmo nos seus mitos. A transformação da realidade lingüística da narrativa é o que o romance diz e não o que geralmente se discute ao falar do romance: intriga, caracteres, anedota, mensagem, desenvolvimento. Isso porque o romance é a realidade e não criação paralela (1993, p. 30).

Nas obras ficcionais às quais se refere Bella Josef desaparecem o ponto fixo em que se colocava o narrador e, sendo assim, “outro pontos de vista, como o monólogo interior e

¹⁶ Verificamos esse aspecto na análise de *O fiel e a pedra*, mais precisamente na passagem em que Bernardo, a caminho da cidade montado em seu animal, ouve, em um determinado trecho da estrada, os ruídos produzidos pelo vento que passa por entre as folhagens. Estes causam em Bernardo a impressão de mau presságio que é confirmado posteriormente.

o fluxo de consciência, procuram uma realidade que não siga as leis do pensamento lógico” (JOSEF, 1993, p. 24). Dessa forma também se constitui o espaço da maioria dos contos de *Nove, novena*, cuja dobra elimina semelhanças que poderiam remeter o espaço da narrativa ao da realidade. O espaço com essas características rejeita a fixação de limites precisos e a dobra, recurso que propicia a ligatura¹⁷ entre os espaços, cria o movimento de contração e de distensão dos espaços. Esse movimento cria a ilusão de que os núcleos narrativos estão compreendidos no que designamos de espaço *Uno*. Este espaço não mostra algo. Diferente dos espaços psicológico, social e físico, por exemplo — que geralmente são descritos com o objetivo principal de produzir, na narrativa, um efeito realista, pois as suas descrições buscam uma reprodução fiel das aparências do mundo físico — o espaço *Uno* significa algo não contido nas representações particulares do espaço, mas na montagem de todos eles. Portanto, esse espaço reconstitui a totalidade da qual os fragmentos são apenas seções.

Resumindo: o espaço *Uno* é constituído por espaços justapostos, complementares e sobrepostos, sendo estes configurados pelo recurso que designamos como dobra. No entanto, apesar da recorrência do referido recurso na configuração de tais espaços, estes não são representados de forma semelhante. Além disso, o modo como os elementos de uma narrativa também organizam-se na configuração específica de cada espaço não permite a extração de modelos, mesmo que eles tenham estruturas e procedimentos semelhantes como o desdobramento do eixo comum da narrativa por meio da focalização múltipla. Nesse sentido, podemos dizer que os espaços descritos em *Nove, novena* escapam à regra, não sendo possível reduzi-los a um sistema, embora os fragmentos prevaleçam na composição dos contos que compõem essa obra. Sobre o texto literário em fragmentos, Brandão explica-nos que:

¹⁷ Como foi dito anteriormente, é bastante conhecido o interesse de Osman Lins pelas obras de arte da Idade Média, principalmente pelo aperspectivismo medieval empregado pelos pintores. Um dos aspectos que aproximam as duas artes refere-se ao grafismo utilizado por Lins para representar a junção de vozes. Isso porque, os manuscritos da Idade Média que fazem os registros da música trazem essa mesma prática: de utilizar um grafismo chamado “ligatura” para representar a junção de diferentes vozes em “notas cantadas sobre uma mesma sílaba” (DUBY, 1998, p. 97).

em abordagens como a de Frank e Poulet, o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de séries de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens verifica-se que o desdobramento lugar/espço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhe concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (2007, p. 210).

Diante dessas considerações, verificamos que o espaço “não é uma noção dada a priori, mas o resultado da distribuição, necessariamente relacional, dos vários elementos (ou perspectivas) apreensíveis em um texto (ou: atribuíveis a um texto segundo certo modo de leitura)” (BRANDÃO, 2001, p. 216). O espaço tem seu conceito associado à personagem e às relações que esta estabelece com objetos e com o mundo. Conforme as palavras de Soethe (2007, p. 223), o espaço é definido como

conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas ou associativas).

Analisamos alguns tipos de representação desses espaços na primeira parte deste trabalho. Mas, nas narrativas de *Nove, novena*, além da presença de espaços semelhantes aos das obras da primeira fase, tendo em vista a impossibilidade de separar o espaço da vivência da personagem, pois sabemos que a configuração do espaço depende em grande parte da percepção que a personagem tem dele, os espaços apresentam configurações intrincadas. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que a continuidade do espaço diegético é frequentemente

interrompida e, por meio da montagem, são inseridos outros fragmentos que, apresentados no tempo verbal do presente, propiciam a suspensão temporal e, conseqüentemente, a simultaneidade espacial. Em geral, é nesse caso que verificamos a ocorrência da dobra. Esta promove a junção dos espaços presentes nos fragmentos diversos. As dobras apresentadas nos espaços de alguns dos contos de *Nove, novena* surgem como elementos mediadores, auxiliando na co-presença dos extremos e dissimulando as diferenças, com o principal objetivo de reconstruir uma unidade, porém, esta se centra na multiplicidade. Feitas, então, essas considerações preliminares, passaremos a uma análise mais detalhada dos espaços que denominamos justapostos, complementares e sobrepostos dos contos de *Nove, novena*.

3.2 Espaços justapostos

Anteriormente já apresentamos a definição de espaços justapostos e, como mencionamos, são espaços que coexistem um ao lado do outro e não se confundem. No entanto, em alguns dos contos de *Nove, novena* a disposição desses espaços pode mostrar-se externa ou interna aos fragmentos narrativos. Consideramos que a justaposição externa ocorre quando os espaços mostram-se lado a lado, em cada fragmento, de forma separada. Notamos esse tipo de organização dos espaços, em praticamente todos os contos de *Nove, novena*, tendo em vista que a estrutura que predomina nos contos da referida obra é a de fragmentos, porém, de fragmentos que se constituem em verdadeiras unidades narrativas, posto que são compostos dos elementos essenciais que configuram o texto ficcional tais como: tempo, espaço, personagem, narrador e enredo. Mas, dentro desses fragmentos, também notamos que, às vezes, ocorre uma justaposição espacial interna, ou seja, um eu-narrador justapõe, em um mesmo fragmento narrativo, dois espaços. Daí observarmos que os espaços justapostos podem apresentar-se externos ou internos aos fragmentos.

Um conto que acreditamos exemplar para analisarmos a configuração dos espaços justapostos é “Pentágono de Hahn” por entendermos que os espaços deste conto apresentam-se como predominantemente justapostos. Dizemos predominantemente e explicaremos nossas razões. Em determinados momentos da narrativa, o circo e o cercado, construídos para a apresentação e para o descanso de Hahn, a elefanta, são mencionados em mais de um fragmento. Quando isso acontece, esses dois lugares além de configurarem-se como justapostos também se tornam complementares, diante do diferente enfoque que a eles é dado pelas personagens-narradoras.

Vejamos o seguinte exemplo. Ao chegar à cidade, \ominus , o escritor, desce em frente ao circo e vê Hahn “à uma da tarde, abrigada pelo toldo, semelhante a esses potentados do Oriente que presenciamos no cinema, rodeados de sol, parecendo, entre coxins, uns privilegiados, tão orgulhosos do seu quadrado de sombra, como de seus punhais e de suas frescas esmeraldas” (*Nove, novena*, 1999, p. 33-34). Ela está no cercado onde permanece antes e depois das suas apresentações. \forall , o celibatário, e \sphericalangle , a menina de vinte anos, também vão ao mesmo local ver Hahn. \forall observa que mesmo fora do espetáculo, Hahn repetia os mesmos movimentos aos intermináveis grupos que se sucediam. Com \sphericalangle , temos a descrição do pátio em mais uma tarde ensolarada e das pessoas que formam o grupo que rodeia a elefanta. Segundo \sphericalangle , Hahn mostra-se feliz com presença dos admiradores.

\sphericalangle : Sua alegria ultrapassa o festivo círculo composto de estudantes, velhos, donas de casa, pequenos mercadores, espraia-se no pátio ensolarado, como se não fosse ela um bicho lerdo e pouco ruidoso, mas banda de música, ou exibição de fogos e artifícios” (*Nove, novena*, 1999, p. 32).

As três personagens-narradoras observam um mesmo local. São descrições que se aproximam. \ominus descreve o aspecto físico do pátio, \forall e \sphericalangle destacam a alegria de Hahn e a do público que a visita em seu lugar de descanso. A presença de Hahn modifica o ambiente do pátio. O lugar cheio de lixo, com paredes sujas e freqüentado por bêbados transforma-se em

centro de atrações, em elemento congregador. Podemos dizer que Hahn é a modificadora do espaço. Nesse momento, os espaços justapostos pelas múltiplas focalizações, tornam-se complementares, já que as personagens-narradoras por meio das diferentes percepções ampliam a significação do pátio, tendo em vista que as características a ele acrescentadas configuram os espaços sociais e psicológicos. O olhar que \ominus , \uparrow de \swarrow têm do espaço — o pátio onde está Hahn — não é somente o de um lugar que abriga o animal. O pátio passa a ter outra importância para a narrativa, a partir da percepção que as personagens têm dele, pois nesse lugar é revelado o desejo que elas possuem de romper, cada uma a seu modo, com o isolamento social em que se encontram. Percebemos que, nesse conto, a configuração dos espaços justapostos reproduz, na estrutura narrativa, o isolamento das personagens.

Esse conto, conforme comentamos, é constituído por fragmentos narrativos introduzidos por personagens-narradoras diversas o que caracteriza, nesse caso, a focalização múltipla. Desse modo, cada personagem de “Pentágono de Hahn” apresenta um aspecto particular sobre o espaço onde se desenvolve a ação e/ou sobre um mesmo evento. A mudança de focalização é essencial à configuração dos espaços justapostos. Constatamos, porém, com um exame mais preciso, que as personagens-narradoras de “Pentágono de Hahn” repetem em seus comentários simultâneos descrições sobre o mesmo evento que ocorre na cidade e sobre o local onde acontece o evento. Diante desse fato, consideramos que, embora as múltiplas focalizações proporcionem a configuração dos espaços justapostos, a repetição do evento e/ou a da descrição de um espaço pelas personagens-narradoras configura a dobra. Por meio desta, os espaços justapostos também apresentam-se, simultaneamente, complementares e sobrepostos. Complementares porque, cada personagem-narradora ao retomar o mesmo espaço apresentado por outra, geralmente, acrescenta a ele algum elemento diferente, ocorrendo, desse modo, uma complementação do espaço. Sobrepostos porque, embora as personagens-narradoras sejam diferentes, elas utilizam-se do mesmo tempo verbal

— no caso de “Pentágono de Hahn”, o do presente — para fazer a descrição de um mesmo espaço. Quando isso ocorre os espaços configuram-se, também, em sobrepostos, visto que são simultâneos.

Já dissemos que espaços justapostos são espaços que não se interpenetram. Esse tipo de configuração do espaço impede que se tenha uma percepção abrangente do espaço geográfico da narrativa, sendo possível ter-se somente uma idéia parcial, pois cada fragmento apresenta seu espaço isoladamente. No entanto, essa descontinuidade espacial torna-se significativa para “Pentágono de Hahn” justamente porque, nessa narrativa, especificamente, a justaposição de espaços torna-se um elemento que põe em evidência a imagem de isolamento das personagens, pois, os espaços justapostos são constituídos por uma pluralidade de lugares que, de imediato, não fornecem a noção de uma unidade. Embora existam simultaneamente — já que os espaços dos fragmentos estão ligados entre si por marcadores espaciais e temporais comuns —, são lugares distintos descritos por cinco personagens-narradoras que contam partes de suas histórias vividas durante a temporada de um circo na cidade. Tal simultaneidade é percebida pela presença de Hahn — uma elefanta que faz parte do espetáculo circense — e pela chuva que antecede a partida do animal da cidade. Nesse caso, Hahn e a chuva convertem-se em marcadores espaciais e temporais utilizados pelo autor para a apreensão simultânea de vários lugares.

As personagens-narradoras ouvem e/ou vêem Hahn. Além disso, a presença de Hahn na cidade mostra-se de grande importância para as personagens, porque a cada uma delas a elefanta afeta de alguma maneira. Isso ocorre pelo fato de \sphericalangle , ∇ e \ominus destacarem por meio de comparação com a Hahn suas próprias características físicas, comportamentais ou psicológicas. No que se refere à chuva, esta também é mencionada por todas as personagens, pois a chuva, de certa forma, interfere nas atividades realizadas então pelas personagens-narradoras.

No momento da partida de Hahn, quando ela esta deixando a cidade, chove bastante, a energia elétrica é interrompida e a cidade fica iluminada somente pelo luar. Esse fato é descrito por todas as personagens-narradoras. ll , a irmã do padre, percorre os cômodos da casa em busca de uma vela; ↗, a garota de vinte anos, escreve, à luz de vela, uma carta de despedida para Bartolomeu, o jovem namorado; ⊖, o escritor, deixa a cidade; † , o celibatário, † , o menino e Adélia seguem a multidão que se despede de Hahn. No entanto, apesar de todos comentarem sobre a presença da elefanta e sobre a chuva, os espaços onde se localizam não coincidem uns com os outros. Isso reforça a impossibilidade de apreensão do espaço geográfico desse conto, pelo leitor. Ademais, há outro fato que colabora com essa impossibilidade. Trata-se da dificuldade em afirmar em que cidade as personagens estão localizadas.

Constatamos essa indeterminação sobre a cidade onde se localizam as personagens nos fragmentos introdutórios de “Pentágono de Hahn”. Logo no início dessa narrativa, nos deparamos com a descrição do espetáculo de Hahn feita por duas personagens-narradoras: † , o menino, e † , o celibatário. As duas vozes num movimento de vaivém, isto é, numa mudança de focalização que transita entre o passado e o presente, dizem estar uma em Vitória e a outra em Goiana onde assistiram e assistem a um espetáculo circense. Vejamos o fragmento a seguir:

† Em diferentes cidades, † eu aqui em Goiana, † eu na Vitória, † assistimos o número de Hahn, e essas duas vezes † foram † são † idênticas, tudo se cumprindo com uma regularidade polida nos ensaios (*Nove, novena*, p. 30).

Ambas relatam suas impressões sobre as duas temporadas do circo. Uma na cidade de Goiana e, a outra, na cidade de Vitória. Tanto o menino como o celibatário detêm-se especificamente em descrever a apresentação de Hahn cuja repetição dos movimentos destaca-se pela fusão de vozes das personagens representada pelo sinal gráfico de †(voz

narrativa de ¶ + voz narrativa de ¶). Mas essa fusão de vozes significa mais do que uma economia na descrição dos movimentos idênticos executados por Hahn, cujas modificações se apresentam somente pela troca de alguns objetos utilizados pela elefanta durante o espetáculo, como no caso das flores que, ao final da apresentação, Hahn oferece a uma das pessoas que ocupa lugar na primeira fila. Em Vitória, ela “ofertava” um ramalhete de dalias; em Goiana, ela “entrega” três rosas amarelas. É possível que a fusão dessas vozes indique a sobreposição de espaços realizada por meio da memória, se levarmos em conta a análise de Simons. Esta, que privilegia a vertente psicanalítica, diz existir apenas um celibatário, “cuja existência é retratada em *dois momentos* bastante distanciados no tempo” (2004, p. 183 — grifos do autor). Continuemos com Simons:

Como se vê, há um duplo “jogo” do pronome “eu”, situado em espaços diferentes (Goiana e Vitória) e em épocas diferentes (passado/presente), assinaladas pelos verbos “foram” e “são”, recuperados por “assistimos”, a traduzir um “nós” implícito. Embora essa voz plural possa indiciar dois momentos vivenciados por uma única personagem, a “orientação” de que realmente se trata de uma só nos é dada pelo “ornato gráfico” ¶ *ao condensar os sinais identificadores* do “eu”, no passado, com o “eu” do presente (2004, p. 181 — grifos do autor).

A nosso ver, essa fusão de vozes assume extrema relevância para a representação do espaço, uma vez que cria a ambigüidade sobre onde se localizam as personagens. Se considerarmos a afirmação de Simons de que o menino de Goiana é o celibatário de Vitória, então, com quarenta e cinco anos, é possível afirmar que as personagens estão localizadas em Vitória. Mas não concordamos com ela, porque a imprecisão quanto ao local onde as personagens-narradoras se localizam torna-se evidente, se observarmos outros elementos textuais. Após os fragmentos introdutórios, as duas vozes separam-se, assumindo narrativas independentes. Apesar de separadas, ainda pelo viés psicanalítico, elas podem ser consideradas como pertencentes a uma única personagem. No entanto, a narrativa também oferece a possibilidade de que elas sejam interpretadas como pertencentes a duas personagens

independentes que assistem ou assistiram a um mesmo espetáculo circense. Os elementos que mostram ser isso possível apresentam-se no último fragmento de ¶ e de ¶ . Ambos narram, no presente, a chuva e a despedida de Hahn. Se somarmos a isso os fatos de que a fusão de vozes ocasiona a fusão de espaços e de que as outras personagens-narradoras não mencionam os nomes das cidades, torna-se impossível assegurar onde elas se localizam, podendo, nesse caso, estarem em Goiana ou em Vitória.

De outro modo podemos dizer, resumidamente, que, apesar dessas duas personagens-narradoras estarem uma no presente em Vitória e a outra no passado em Goiana, com o desenrolar da narrativa a localização de ¶ e de ¶ torna-se imprecisa. Após os primeiros fragmentos, as duas vozes separam-se e passam a narrar os eventos no presente e os nomes das cidades não voltam a ser mencionadas por elas, nem pelas outras personagens que são posteriormente introduzidas. Ao final da narrativa, não há como assegurar se a ação se desenvolve em Vitória ou em Goiana, tendo em vista que ¶ e ¶ acompanham, no presente, a multidão que se despede de Hahn.

Diante dessa configuração e independente de consideramos o menino e o celibatário como vozes distintas, os espaços físicos por onde estas e as outras três personagens transitam mostram-se, neste conto, justapostos. A Igreja, as ruas do centro, os bairros situados na periferia são descritos em fragmentos narrativos separados, tal como um quadro que buscasse retratar, por meio da representação de vários lugares distintos, uma cidade dividida em cinco partes, mas que coexistem em um mesmo plano.

Tais estratégias, nesse conto especificamente, acentuam o caráter segregador do espaço, no sentido de que reforçam o isolamento das personagens, tendo em vista que as personagens-narradoras ficam restritas aos espaços descritos nos fragmentos que relatam suas próprias histórias e não se deslocam para os espaços freqüentados pelos outros. Temos conhecimento do cinema e do reservatório de água da cidade somente através de ✓. Já as

personagens ¶, † e ⊖ percorrem lugares do centro, mas os lugares que elas percorrem são diferentes. Quanto a ||, esta se limita à casa. Mas o isolamento das personagens manifesta-se de duas formas: estruturalmente e espacialmente. O primeiro caso pode ser percebido por meio da disposição dos fragmentos que não interagem. No segundo caso, o isolamento apresenta-se interno ao fragmento por meio da exclusão social de ||, ✗ e ¶, retratada pelo desencontro entre personagem e espaço. Em outras palavras, as personagens-narradoras parecem deslocadas no espaço em que se situam.

Na voz de ||, a irmã do padre, conhecemos uma cidade que se mostra indiferente à morte daquele que foi seu confessor, por mais de trinta longos anos, “batizando, celebrando casamentos, encomendando mortos e organizando procissões” (*Nove, novena*, p. 36). Ninguém, além dela própria, está presente para colocar-lhe uma vela nas mãos: toda a população foi dar adeus a Hahn, que deixa a cidade, no mesmo momento em que o padre morre.

||: Junto ao padre, que agonizava, tudo eu ouvia: crianças soprando trombetas, berridos do animal, a orquestrinha do circo executando a música tantas vezes ouvida, o vozerio, depois a leva cantando. Pedi a Helônia que fosse à vizinhança, chamar alguém. Não me deu atenção: numa cadeira, de frente para a janela cerrada, ficou. Fui eu que andei batendo às portas dos vizinhos, tentando chamar gente para me ajudar nas rezas. Parecia que ninguém ficara em casa, todos queriam ver a elefanta (*Nove, novena*, p. 59).

Para essas personagens a idade também traz a marca por onde a exclusão se revela. Com a idade, os lugares ficam-lhes proibidos. Isso está expresso na recusa de Helônia ao convite da irmã para passearem juntas e verem Hahn, por achar ridículo duas anciãs saírem pelas ruas.

||: No princípio andei chamando Helônia para ir vê-la, depois de arrumarmos a casa. Desde muito não saía comigo, dizia ser ridículo duas anciãs na rua, passeando juntas, no que é possível lhe coubesse razão, porém não muita. Éramos tão velhas? Ela não tinha setenta, eu mal passara

dos sessenta e três. Há gente que se casa nessa idade e ela mesmo contava desposar Nassi. (*Nove, novena*, p.31)

As limitações impostas às personagens para freqüentar lugares públicos não partem de outras pessoas, mas da observação de uma das irmãs. Já com ✓, a moça de vinte anos, a exclusão social ocorre de modo diferente. Apesar da pouca idade, os espaços públicos lhe são proibidos, a partir do momento em que as pessoas da cidade tomam conhecimento do envolvimento dela com Bartolomeu, um adolescente que trabalha no circo como tratador da Hahn. Na perspectiva dessa personagem-narradora, a marca de exclusão vem por meio da analogia que os que reprovam seu relacionamento com Bartolomeu estabelecem entre seu corpo e o de Hahn. A exclusão fica caracterizada, todas as vezes que ela e Bartolomeu freqüentam locais públicos. Nessas ocasiões, as pessoas começam a assobiar a marcha triunfal, executada nos espetáculos de Hahn, assim que os vêem juntos.

O momento em que Bartolomeu e ✓ estão no cinema pode ilustrar como essa exclusão se formaliza. O cinema seria, a princípio, um lugar possível para que o encontro de ambos se realizasse, pois como ✓ comenta a “sala está cheia de casais, meninas com meninos, adolescentes, noivos”. Mas, esse lugar se transforma num espaço proibido e, com o seu uso redefinido, torna-se, momentaneamente, ambivalente. Num fragmento a garota descreve essa situação:

✓: A sala estava cheia de casais, meninas com meninos, adolescentes, noivos. Eu tinha medo, cada vez maior, de estar com ele, como quem comete um adultério, ou está sob os olhos da polícia. Agora, vejo: era com razão. Foi, primeiro, um assovio distante; ao qual, com timidez, logo acintosamente, outros vieram juntar-se, exame de vespas irritadas, repetindo com insistência, entremeada de arrotos, de gargalhadas, de imitações de barritos, aquela marcha que para nós jamais foi triunfal, mas desesperadora, e que logo se fez acompanhar de batidos ritmados de pés, cinquenta pés, trezentos, triturando-nos (*Nove, novena*, p. 45).

O cinema caracteriza-se como espaço da inversão, onde a exposição da intimidade de Bartolomeu e ✓ passa a ser controlada. Depois desse encontro em público, eles buscam

lugares distantes do centro da cidade e praticamente vazios, como o reservatório de água da cidade, local que, no passado, pertencia a um hospital destinado ao tratamento dos doentes de bexiga. Agora, no lugar do hospital, há balanços e bancos entre as árvores. O espaço serve de lazer para a população que costuma freqüenta-lo aos domingos pela manhã, geralmente após a missa.

O isolamento e a exclusão do celibatário também se apresentam por meio da analogia com Hahn. Não especificamente com este animal que assiduamente está cercado de admiradores que lhe oferecem doces, flores, afagos, mas especificamente, com os elefantes que abandonam o bando e vivem sozinhos. Afinal, o celibatário também está nesta situação, pois não consegue se integrar ao espaço. Preso no tempo passado, ele repete o comportamento, o modo de caminhar e de se vestir de uma época que está longe, os anos trinta. Seus hábitos deslocados destoam e o distanciam da cidade do presente que o vê com respeito, mas também com receio. Ele, ¶ ,

conservava certas coisas dos vinte e poucos anos: as costeletas finas, os ombros do paletó, o hábito de usar suspensórios e até certa maneira de andar nas ruas — despreocupada, vagarosa, as mãos para trás, o olhar distraído. Não ignorava ser o único a conservar ainda esses sinais, comuns a todos os jovens elegantes meus contemporâneos; modificar-me, porém, era pouco menos que impossível (*Nove, novenas*: narrativas, p. 44).

O único momento em que se sente inserido no espaço é quando freqüenta a casa de mulheres. O protíbulo faz a ponte, a integração, entre ele e a cidade. Quando o visita, até mesmo os cachorros o identificam e não o agridem, como faziam antes de ele entrar naquele local, porque agora ele tem o odor daquele mundo. Até o comportamento do seu irmão Oséas se modifica, pois, após flagrá-lo na saída daquela casa, aproxima-se e, numa atitude de aprovação, rompe, por instantes, com o isolamento do celibatário.

¶ : Oséas esperava-me. Seguiu comigo através dos cachorros que nem sequer me olharam (eu tinha agora o odor daquele mundo), levou-me para um bar três quadras mais distante, ofereceu-me vinho, pôs-se a falar de mulheres e a rir do acaso que lhe permitira flagrar-me *com a boca na botija*. Ouvia-o

vagamente, entrevia-o a distância, numa nuvem branca. Era aquela, então, a nuvem que me separava do próximo” (*Nove, novena*, p. 53).

¶, o celibatário, quer deixar de ser solteiro. Ele acredita que ao se casar pertencerá a um grupo social e, dessa forma, reintegrar-se-á ao espaço da cidade. Esse desejo é revelado quando diz ao irmão que tenciona casar-se não se importando com quem. A partir do conhecimento da personalidade dessa personagem pode-se deduzir que o matrimônio manter-se-ia sem mudanças drásticas, podendo reintegrá-lo à cidade, assim como o prostíbulo o reintegra temporariamente, pois dentre os seus hábitos, presos no tempo passado, estes ainda mostram-se comuns.

Com \ominus , o escritor, a exclusão também se configura por meio do desencontro entre personagem e espaço. Desencontro que \ominus busca resolver pela memória. Esta enriquece ao mesmo tempo em que adensa a representação do espaço, tendo em vista que os espaços resgatados pela memória, geralmente, são espaços do presente impregnados de experiências do passado e mostram-se carregados de afetos, pois o que há na memória é um passado presentificado, uma síntese de espaços e de tempos. Isso remete a algumas características da memória tal como apontam os conceitos de Bergson (1990) sobre “memória voluntária” (consciente) e “memória espontânea” (inconsciente).

Esses conceitos podem auxiliar na compreensão da representação do espaço nos fragmentos dessa personagem. Segundo a definição de Bergson, “a memória voluntária” diz respeito antes aos hábitos, ou seja, é uma memória que se adquire pela repetição freqüente das atividades do dia-a-dia, necessárias ao convívio social. Ecléia Bosi em *Memória e sociedade* esclarece os dois tipos de memória definidos por Bergson. Segundo a estudiosa, a “memória voluntária faz parte de todo o nosso adestramento cultural”. Já a “memória espontânea” tem caráter evocativo, é efêmera e não se repete, pois surge de acontecimentos fortuitos que trazem o passado de volta (1987, p. 11).

Com \ominus , o escritor, essas duas memórias interferem de maneira singular na representação do espaço. Este personagem busca, por meio da observação da cidade e da repetição de hábitos antigos, resgatar sensações que somente retornam pela “memória espontânea”. Não há como evocar as antigas impressões nos lugares da infância por meio da simples observação dos lugares que freqüentava quando criança e da repetição de hábitos executados no passado. Tais sensações e impressões necessitam do inesperado para surgirem, para depois serem recriadas pela memória. Ainda assim, a memória não reconstrói os espaços tal como eram, mas os representa da forma como são lembrados, e as lembranças não se constituem uma reprodução, mas uma recriação.

No caso dos fragmentos narrados por \ominus , esses espaços são a casa da avó e a cidade da época de sua infância. Nesses lugares, \ominus procura, em um dia específico de segunda-feira, recuperar a mesma atmosfera da sua infância, do tempo em que freqüentava o mesmo colégio dos jovens que observa. Ao observar a repetição de hábitos que já foram seus, \ominus acredita resgatar a harmonia com o mundo, através da ressurreição de sensações apreendidas na cidade onde residia quando criança, e, por meio desse reencontro, reintegrar-se no espaço e no tempo do presente. \ominus fornece-nos a imagem espacial de uma cidade que vive como repetição do passado. Mas, apesar de verificar os mesmos ritmos de antigamente nos espaços da casa da avó e da cidade, ele conclui que as tentativas de reviver momentos cujas impressões estão guardadas na memória, são inúteis.

Essa compreensão aparece no último fragmento narrado por \ominus . Aí, ele conclui que, mesmo que antigos hábitos continuem se repetindo, existe um movimento quase imperceptível que arrasta a todos e gera um espaço intermediário, responsável pela dissonância entre passado e presente. Tal espaço é eliminado, quando a casa e a cidade — lugares onde ecoam as vozes do passado acordadas pela lembrança — confundem esse personagem escritor que, por alguns momentos, não sabe onde está “a realidade, se no detalhe

da cidade gerado por uma lembrança, ou na retórica com que se aprisiona uma emoção” (FERRARA, 1990, p. 6). Isso, porque a cidade que busca é a da reminiscência, construída por imagens concentradas de emoções, pois, para recriar o passado \ominus recorre à memória despertada por “rumores antigos, suspensos no silêncio de verões extintos” (*Nove, novena*, p. 42).

\ominus : Era verdade então o que se anunciava. Penetrei no passado, estou simultaneamente na tarde deste domingo e em outra época remota, ubíquo, conhecendo no tempo o estado que alguns homens haverão fruído em outra dimensão, no espaço (*Nove, novena*, p. 46).

A ubiqüidade que se apresenta nesse fragmento é um fato decorrente da memória. Ela permite que \ominus , por alguns instantes, encontre-se no passado e no presente, que ambos os tempos interajam e coexistam simultaneamente. Isso se revela no espaço através da atmosfera criada no quarto pelo “ressurgimento espectral do passado, que permanece ainda no rumor de vozes, nas ondulações da luz, nas teias de aranha” (*Nove, novena*, p. 47).

O que está implícito neste processo é, sobretudo, a *presentificação* espaço-temporal, isto é, a convergência de tempos e espaços que elimina a multiplicidade e, ao mesmo tempo, dá ao presente histórico a ilusão de atemporalidade. A atemporalidade parece estar em correlação com a *presentificação*. João Alexandre Barbosa, na obra *As ilusões da modernidade*, comenta ser esta uma das estratégias do poeta moderno. Segundo o autor, a ilusão de intemporalidade é “uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no “transitório”, no “fugitivo”, e no “contingente” porque este — mais do que os artistas anteriores — assume a consciência nostálgica da eternidade” (1986, p. 31). \ominus mostra ter consciência da efemeridade dos momentos e busca superá-la por meio da intemporalidade.

Sandra Nitri salienta o papel importante da *presentificação* nas narrativas de Lins. Segundo essa autora, a *presentificação* das estruturas narrativas é outro procedimento importante característico do fazer literário osmaniano

proveniente do aperspectivismo temporal e espacial. As personagens de *Nove, novena* estão imersas num imenso presente. Se, de um lado, o tempo verbal predominante nos enunciados narrativos é o presente, de outro, quando não o é, o jogo de vozes no passado e no presente e até no futuro, um contexto narrativo marcado por uma composição discursiva segmentada e espacializada, aniquila a cronologia e faz do tempo um eterno presente, passível de diversas interpretações nas situações específicas de cada narrativa de *Nove, novena* (1987, p. 176).

Mas, no caso de \ominus , ao invés de a memória ser liberação do presente, ela o prende ao passado, até o momento em que ele adquire consciência sobre o papel fundamental da escrita: única forma possível de conservar à distância as relações entre o passado e o presente e de organizar um espaço de apreensão da existência. Essa consciência liberta \ominus e o faz encaminhar-se para o futuro, revelando como realizar sua vocação de escritor. Tal revelação acontece por alguns instantes, quando \ominus consegue situar-se no passado e no presente e, dessa forma, localizar-se fora do tempo, gozando a essência das coisas. Mas esses instantes são efêmeros. Sendo assim, a única forma detê-los é recriar o passado através da criação do texto literário, pois somente o ato de escrever confere unidade e sentido às experiências:¹⁸

\ominus : “Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim

¹⁸ De forma análoga, o escritor Osman Lins também defende a idéia de que escrever é o único meio para ordenar as experiências. Sobre isso, em uma entrevista ao escritor Esdras do Nascimento, Osman Lins diz o seguinte: “Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. Neste sentido é o que eu disse, ainda há pouco, escrevo antes de tudo para mim. Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio” (LINS, 1979a, p. 152-153).

vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar” (*Nove, novena*, p. 62).

A experiência de Θ , o escritor de “Pentágono de Hahn”, aproxima-se das experiências do personagem Marcel de *Em busca do tempo perdido*. No último volume, *O tempo redescoberto*, na recepção da Princesa de Guermantes, Marcel diz::

Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *Madeleine* fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo (*O tempo redescoberto*, p. 152).

Marcel também encontra somente na realização da obra literária o único meio de reter a essência das coisas reveladas pela recordação. No entanto, a aproximação que fazemos da narrativa de Osman Lins com a de Proust limita-se à semelhança apresentada na narrativa de ambos sobre a presentificação espaço-temporal realizada pela memória involuntária, visto que em Osman Lins a presentificação também acontece por meio de outro procedimento de ubiqüização. Este viabilizado pela utilização do tempo verbal no presente e pelo jogo de vozes no presente, no passado e no futuro.

Na tentativa de superar as contradições que a realidade apresenta, a memória parece ser o único lugar onde se torna possível para Θ reencontrar a casa da avó e a cidade da sua infância. Mas, para ele a memória funciona de outra forma. Ele frustra-se ao perceber que recriar o passado é ficar preso a ele. A posse desse conhecimento o liberta e, ao final, ele compreende que sua busca terá sentido quando conseguir esquecer o passado e enredar as palavras, como as teias de aranha, elementos tão sutis, enredam os elefantes. O que fica

evidente com a *presentificação* espaço-temporal apontada por Θ é o teor repetitivo que move a cidade.

Deve-se à Hahn a imbricação dos espaços justapostos. Elemento que funciona como junção das narrativas, a elefanta cria tensão entre os espaços geográfico, social e simbólico, desdobrados a partir da sua presença. No espaço geográfico, temos a presença de Hahn na cidade mencionada pelas cinco personagens-narradoras. Hahn, animal de grande porte chama a atenção pela habilidade e leveza com que executa os movimentos. Mas a presença desse animal no espaço geográfico tem implicações que são reveladas nos desdobramentos dos espaços social e simbólico. Tal presença significa os opostos: a imutabilidade do lugar e das pessoas, mas também a mudança. Diante dessa constatação, é possível dizer que Hahn é o ponto em que os opostos se imbricam e também é o ponto de desdobra, pois o espaço simbólico manifesta-se a partir da analogia que as personagens estabelecem entre elas e a elefanta e, dessa analogia, configura-se o espaço social.

Já havíamos verificado a presença dos espaços geográfico, social e simbólico nas obras da primeira fase de Osman Lins: *Os gestos*, *O fiel e a pedra* e *O visitante*. Podemos dizer que, em maior ou em menor grau, esses espaços fazem-se presentes em praticamente todas as narrativas de Osman Lins, sendo que, nas narrativas da segunda fase, suas configurações tornam-se diferenciadas. Ao justapor os espaços de “Pentágono de Hahn”, por exemplo, Lins representa o isolamento das personagens pelo princípio da fragmentação do texto e também narra o desencontro entre personagem e espaço. Este desencontro, geralmente representado por meio de algum tipo de conflito entre a personagem e o espaço, em “Pentágono de Hahn” também é representado a partir da associação de fragmentos pelo processo de montagem e está representado, inclusive, visualmente. Aliás, a visualidade constitui “uma das facetas de uma literatura espacializada” (NITRINI, 1987, p. 175). Nesse caso, o isolamento que se mostra internamente por meio das estratégias narrativas empregadas

na representação dos espaços justapostos, pode ser identificado externamente, pela configuração da narrativa em fragmentos.

O último fragmento do narrador-personagem menino exemplifica mais um dos muitos recursos utilizados por Osman Lins na representação do espaço da narrativa: a incorporação a um só tempo das dimensões física, psicológica e temporal. Estas, neste caso, apresentadas através da sobreposição de espaços que revelam, na mesma medida, os desejos do menino pelo papagaio e por Adélia, assim como, a impossibilidade de que tais desejos venham a se concretizar. Isso torna-se explícito, no final do último fragmento, através de uma sobreposição de espaços em que Adélia e o menino, por meio da imaginação deste último, passam da estrada onde se encontram para a feira. Essa sobreposição de espaços é momentânea e aparece depois que o menino vê o corpo de Adélia através do vestido molhado cuja função parece ser a de mostrar os desejos do menino.

Hahn, encontrando grande poça d'água, aspira-a e vai lançando no ar leques de lama. Adélia e eu, em lugar de correr como fizeram os outros, estacamos, sérios, frente a frente. Enlameados, únicos entes imóveis em meio à debandada. Meu tronco aparece por baixo da camisa, a roupa da mulher adere a suas formas, e também nossos íntimos, escondidos nos corpos. Entro em minha amiga, entro numa feira, ela me espera, prendo-lhe a mão e avanço com ela, nua, dentro da feira, através do seu corpo. Barracas de lona, mulheres da vida, cavalos com cangalhas, mercadores, carros de boi cobertos com chitão, mel de engenho em potes, toalhas de crochê, redes coloridas, esteiras de pipiri, bichos de barro, frutas, verduras, papagaios. Adélia se curva, apanha um índio vermelho e caminha para mim, descalça, nua, o papagaio esvoaçando a breve altura de sua cabeleira, como um pálio, a inquieta sombra manchando o corpo branco. Adélia, o vestido molhado, penetra-me e descobre, em minhas pupilas, de cócoras, chorando, espreitador, um homem temporão (*Nove, novena*, p. 57-58).

O menino e Adélia, que acompanham com a multidão festiva a despedida de Hahn, ficam imóveis após serem atingidos com a água que Hahn encontra em uma poça. Depois desse gesto da elefanta, as roupas enlameadas aderem aos corpos, e a transparência das formas do corpo de Adélia faz aflorar os desejos do menino. Estes são revelados por meio

da montagem que sobrepõe dois espaços no corpo da mulher: da rua, numa noite de lua, para uma feira colorida.

A imobilidade dos dois não impede o trânsito espacial e temporal das personagens. Este se dá pela imaginação do menino que ao ver o corpo da amiga através das roupas molhadas desdobra-o em espaço, pois o menino “entra” no corpo de Adélia e, dentro do corpo entra na feira, onde, juntos, nus, de mãos dadas, correm por entre o colorido das mercadorias. Adélia encontra um papagaio, “um índio vermelho”, igual ao que ela lhe presenteara e, já destruído, pega-o “e caminha para [ele] [o menino], descalça, nua, o papagaio esvoaçando a breve altura de sua cabeleira, como um pálio, a inquieta sombra manchado o corpo branco”. Pelo olhar do menino, Adélia passa a ser composta simultaneamente de corpo de mulher e de espaço da feira.

O menino estabelece uma equivalência entre Adélia e a imagem de uma santa, pela analogia do papagaio com um pálio — cobertura que se conduz em cortejos e procissões, protegendo a pessoa festejada ou o sacerdote que leva o Santíssimo Sacramento, que caminham sob ele. Mas, a sombra do papagaio mancha “o corpo branco” de Adélia, violando a imagem sagrada do seu corpo. Com a imagem do corpo maculada, Adélia desperta os desejos de homem no corpo precoce do menino, cuja infância traz no papagaio, que paira sobre a cabeleira de Adélia, seu símbolo. No menino — esta personagem-narradora —, a cidade, o papagaio e Adélia confundem-se e prolongam-se no corpo da mulher. Deste modo, a personagem assim constituída revela-se-nos propriamente como um espaço. Outros corpos de personagens femininas das narrativas de Osman Lins que se abrem em espaços são analisados por Ermelinda Ferreira (2005). Em sua análise Ferreira observa que a aproximação das narrativas de Osman Lins com a pintura ultrapassa o formato da composição estrutural, chegando às personagens “cujas descrições extremamente plásticas praticamente ‘estampam’ a figura na bidimensionalidade da página impressa, roubando ao espaço ficcional sua função

tradicional de palco para as ações romanescas” (2005, p. 85). Podemos ilustrar tal caso com o corpo de Adélia, mencionado anteriormente. Composto pelo espaço da feira, o corpo de Adélia passa a ser também um espaço onde se desenvolve outra história, narrada pelo menino. O mesmo tipo de construção ocorre com as personagens Z. I. de “Perdidos e achados”, com Roos, Cecília e *U* de *Avalovara*. Essas personagens são simultaneamente espaços físicos e personagens, ou como diz Ferreira (2005, p.183): “são espaços anamorfóticos”. Ferreira comenta ainda sobre esse tipo de representação de espaço nas pinturas de Arcimboldo e de Salvador Dali e da semelhança destas com as personagens femininas de *Avalovara*. A semelhança está no fato de que tanto os referidos pintores, quanto Lins constroem suas personagens utilizando um conjunto de elementos, tais como: flores, frutas, pássaros e aspectos da cidade. Este último caso pode ser ilustrado pelo seguinte exemplo:

as cabeças humanas são literalmente compostas pelos elementos, formas e silhuetas de pequenas cidades, com acidentes geográficos, casas, ruas, pontes, rios, escadas, vegetação e até mesmo pessoas. Tudo flui e reflui para a imagem da figura humana; a impressão de profundidade, própria do espaço tridimensional, anula-se frente à percepção da superfície da pele do rosto com o qual a imagem da cidade se confunde, transformando, a uma simples mudança no ângulo de visão, as formas espaciais em perfis, sombreados, rugas, rubores, enfim, meros acidentes da face (FERREIRA, 2005, p. 183).

Os espaços justapostos organizados com essas estratégias contribuem para a pluralidade e para a simultaneidade de espaços, porém mostram-se independentes uns dos outros, ao mesmo tempo em que expressam uma unidade espacial. Esta, no caso de “Pentágono de Hahn”, representada pelos marcadores espaciais e temporais já mencionados. Através dos marcadores também fica caracterizada a suspensão temporal semelhante à apresentada por Joseph Frank (2003) no ensaio anteriormente comentado. Os eventos em “Pentágono de Hahn” apresentados sob diferentes focalizações, são paralelos e simultâneos, posto que correspondem ao período que Hahn permanece na cidade.

Outro tipo de recurso é empregado para construir a simultaneidade dos espaços justapostos. Trata-se do emprego do verbo no tempo presente para descrever espaços que pertencem ao passado da personagem. Tal procedimento, associado à narrativa em fragmentos, cria a ilusão de que espaços do passado coexistem ao lado de espaços do presente; ou seja, espaços do passado e do presente são apresentados simultaneamente. A suspensão temporal, nesse caso, fica caracterizada pela atemporalidade, próxima da apresentada no ensaio de Anatol Rosenfeld. Osman Lins já observa a presença dessa estratégia em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto ao dizer que há, nessa obra, um espaço pretérito

a insinuar-se sobre as coisas presentes; não é sempre uma época precisa, o que ocorre nos romances com dois planos temporais, mas como que acordes do passado. Reencontramos aqui os disfarces do espaço, aqueles momentos em que espaço e tempo tendem a perturbar o exame espectral do texto, pois o passado, nesses casos, é em *Gonzaga de Sá* o ressurgimento de espaços, superpostos ao espaço imediato (1976, p. 122).

Observamos o emprego desse método na análise dos espaços justapostos de “Pentágono de Hahn”, mais especificamente com a personagem do escritor, e o retomaremos, posteriormente, na análise dos espaços sobrepostos, pois há outros contos que, embora apresentem estrutura semelhante à de “Pentágono de Hahn” — em relação à disposição dos fragmentos — seus espaços configuram-se de modo diferenciado; ou seja, os mesmos recursos empregados na organização dos espaços justapostos modificam a representação dos outros tipos de espaços, tornando-os complementares e sobrepostos.

Mesmo entre narrativas que compartilhem dos espaços justapostos, dependendo do modo de organização dos fragmentos, os espaços apresentam-se diferenciados uns em relação aos outros. Essa observação pode ser constatada quando comparamos os contos “Pentágono de Hahn” e “Pássaro transparente”. No primeiro, destacamos o isolamento das personagens que incide, inclusive, na estrutura da narrativa. Em “Pássaro transparente”, os

espaços são também justapostos, porém o destaque fica a cargo da relação de oposição que se estabelece por meio da contraposição das fases da vida da personagem.

A história, em linhas gerais, é sobre a vida de um homem que por causa de suas fraquezas, desiste de sair definitivamente da casa dos pais para realizar seus sonhos de grandes viagens. Ao abandonar esses sonhos a personagem deixa-se subjugar às vontades do pai, assumindo o lugar, as funções e até a fisionomia deste. É o que diz o narrador no seguinte trecho:

Dois rostos, um derrisório e solene, de perfil no travesseiro alto, mandíbula presa no lenço, outro de frente, mordaz, fixando o morto, ambos imóveis. O perfil — em vida não era assim: nítido — dá uma impressão de juventude, não obstante o bigode cor de prata suja; o contemplador, pelo contrário, está envelhecido, e assim os dois parecem estudos quase superpostos — um em repouso, outro contraído — do mesmo rosto (*Nove, novena*, p. 12).

Essa sobreposição da imagem do menino à do pai não se realiza sem conflito. Este ainda existe na personagem adulta e pode ser verificado ao opormos a percepção do espaço do menino à do adulto. Aparentemente a percepção se modificara bastante, porém o conflito ainda existe, e pode ser percebido justamente na estruturação dos espaços justapostos. Estes são ordenados de uma forma que ressalta, por meio de um jogo de oposições entre as diversas fases da vida da personagem, a tensão criada entre a personagem e os espaços diante da obrigação que ele tem de assumir ao ocupar o lugar e as funções do pai. Podemos dizer que o modo de organização dos espaços de “Pássaro transparente” revela a dualidade, o antagonismo entre os espaços percebidos pela criança e pelo adulto; ou seja, há atrito gerado na imbricação desses espaços. Na percepção do menino, a cidade da infância e a casa dos pais são espaços que se configuram como confinamento. Na percepção do adulto a imagem da cidade e da casa como confinamento ainda existe, porém o fato de ter sido obrigado a viver nesses espaços desperta, na personagem, o desejo de vingar-se da cidade e das pessoas que nela permanecem. O meio pelo qual a personagem realiza sua vingança é, justamente, pela

transformação dos espaços das outras personagens também em confinamento ao submetê-las ao seu poder de mando, amparado pela herança do pai.

Nesse conto, fases da infância e da vida adulta de uma única personagem são narradas no presente pela mesma personagem na primeira e na terceira pessoas. Vejamos como ocorrem esses fatos. “O pássaro transparente” apresenta dois narradores: na terceira e na primeira pessoas, mas na realidade trata-se de apenas uma personagem-narradora. Há parágrafos em que uma voz em terceira pessoa assume a narrativa, assim como há outros em que predomina a voz em primeira pessoa. As passagens abaixo exemplificam esse procedimento:

Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino. Seus cabelos escuros começam a embranquecer, a roupa de casimira negra (luto do pai) é demasiado frouxa, demasiado cômoda, as meias brancas enrugam-se nos tornozelos, os sapatos não brilham. Na rede, acima dele, está a sua pasta negra, fosca, com papéis e dinheiro, seu guarda-chuva com cabo de metal e o chapéu cinzento, preso na fita o bilhete de ida e volta (*Nove, novena*, p. 9-10).

No exemplo precedente, a voz narrativa em terceira pessoa, no exercício da focalização externa, apresenta, objetivamente, os aspectos físicos da personagem, seu vestuário, seus objetos pessoais como guarda-chuva e chapéu e, inclusive, a cabine do trem ocupada pelo homem cuja voz assume, em seguida, a narrativa, em primeira pessoa, em um discurso indireto interiorizado:¹⁹

Há quantos anos, neste mesmo trem, rasguei aquelas cartas, uma a uma? E há quantos vejo — duas, três vezes por mês, ao amanhecer e à tarde — estas mesmas paisagens? Ao contrário de mim, mudaram pouco. E a mudança, a minha foi para melhor, pior? Como agiria, aquele rapaz, durante a cena preparada para hoje à noite: meus parentes e seu inútil pedido de clemência? Este engenho, como os outros que vejo no caminho, parece eterno, com seu triste bueiro, seus telhados velhos e o copiar sombrio. Tem-se a impressão de que os mesmos homens, os meninos de sempre, vêem o trem passar. E que os bois, nos pastos, são os mesmos. Só as árvores, por causa do verão e da

¹⁹ Sobre esse discurso ver citação da página 153 deste trabalho.

estação das chuvas, transformam-se, para recuperar, a cada ano que vem, sua juventude. A juventude do homem, felizmente, não é como a folhagem dessas árvores. Se fosse, se eu voltasse a ser jovem, cometeria decerto os mesmos erros, talvez outros maiores (*Nove, novena*, p. 10).

Se observarmos os dois excertos anteriores, notaremos que há uma continuidade na descrição do espaço registrada pelas duas vozes, isto é, através do revezamento de vozes, os espaços mostram-se complementares. A passagem em terceira pessoa faz uma descrição do interior do trem e do homem que ocupa uma das cabines; na passagem em primeira pessoa, o homem que tem o rosto “emoldurado pela janela do trem”, observa e descreve a paisagem que vê através da janela, misturando às descrições, reflexões de cunho pessoal. Sendo assim, é lícito dizermos que os segmentos referem-se ao mesmo momento de vida da personagem, embora as pessoas gramáticas sejam diferentes. Textualmente verificamos que, apesar de os parágrafos a que pertencem as citações anteriores serem sucessivos, apresentam duas vozes distintas. Uma observação atenta, porém, revela que a narrativa não apresenta variação de tom, apesar da diferença de vozes²⁰. É como se não houvesse a necessidade de adequar as vozes das personagens às questões de idade, sexo ou conhecimento, preocupação ainda presente, por exemplo, na constituição de Antonio Chá, personagem de *O fiel e a pedra*. A fala dessa personagem traz as marcas de sua origem rural. Isso se deve ao fato de que nas obras da primeira fase a representação do espaço mostra-se intimamente relacionada com a caracterização psicológica da personagem. Já em *Nove, novena*, o espaço participa da criação da personagem, no sentido de que algumas personagens são construídas a partir de elementos do espaço.

²⁰ No artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, Anatol Rosenfeld chama a atenção para a invariabilidade da fala das personagens de *Nove, novena*. “No máximo ocorrem, talvez, ligeiras modulações de inflexão e ritmo, mal perceptíveis. Em livros anteriores, Osman Lins manipulou com arte a tensão entre a fala das personagens e a narração literária do narrador. Atualmente abandonou este recurso realista. Talvez o considere demasiado ‘ilusionista’, preferindo certo distanciamento; talvez o julgue demasiado ‘dramático’: as personagens no caso, como que avançariam para o prosaíco, saltariam do painel como esculturas, em vez de se aninharem humildemente no todo da narração. Evitando a fala realista, a mesma unidade épica anima todas as personagens” ROSENFELD, 1970, p. 6).

Em “Pássaro transparente”, notamos que a passagem de um segmento ao outro não apresenta um distanciamento temporal e espacial, revelando ambigüidade ou desvios em relação às identidades daqueles que narram. As visões do menino, do adolescente e do homem são apresentadas no presente e remetem à vivência de uma única personagem. Esse tipo de procedimento corrobora a hipótese de que os três constituem um só indivíduo. Em outros termos, o garoto que observa o gato, o adolescente que se encontra com a pintora o homem que está no trem são o mesmo indivíduo, aquele casado com Eudóxia e que assumiu os negócios, a casa, e o lugar do pai, o mesmo que abandonara a família, mas não teve força para enfrentar as dificuldades. Desse modo, as vozes parecem pertencer a um único narrador. A observação de Sandra Nitrini a esse respeito é esclarecedora:

“O pássaro transparente” compreende nove quadros correspondendo a nove fases da vida da personagem desde a infância até a idade adulta. Tais quadros dispõem-se no texto, sem obedecerem à ordem cronológica da diegese (vale dizer, da história) que, por sua vez, é facilmente detectável. Cada segmento, verdadeiro módulo, focaliza um espaço diferente que aparece, no decorrer do texto, ligado à caracterização ou à descrição da personagem, e se articula, num movimento repetitivo, ao longo de toda a narrativa, em duas partes: a primeira, assumida por um narrador em terceira pessoa, corresponde à narração de uma fatia da vida da personagem e a segunda, a um discurso direto interiorizado, emitido por ela, durante o evento focalizado (NITRINI, 1987, p. 84).

As fases da vida da personagem são descritas em fragmentos que narram no presente eventos específicos: a fuga e o retorno da personagem à casa do pai. Apesar dos eventos pertencerem a tempos e espaços diferentes, a atemporalidade permite considerar as fases da vida da personagem em sua simultaneidade, o que possibilita uma visão totalizadora da vida da personagem. Por trazer eventos do passado no presente, a simultaneidade mostra-se inconsistente, se levarmos em conta a estrutura do romance tradicional realista. Mas a simultaneidade torna-se um elemento importante para a constatação do conflito que se manifesta na oposição entre os espaços descritos nos fragmentos. Pela oposição vai-se

detectando as transformações da personagem, mas principalmente sua atitude com relação ao espaço que antes renegava e que no momento, por imposição, aceita.

O referido personagem quando criança — de forma semelhante à personagem de o “Tempo” — renega a autoridade paterna e, ainda, abandona a família. Mas não resiste às dificuldades que a vida lhe impõe durante o período que se mantém fora de casa; então, opta por retornar, porém, sob as condições de acatar todas as decisões do pai, e é isso o que acontece: a personagem renuncia, “para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver” (*Nove, novena*, p. 13). Ela chega a casar-se com a mulher que o pai escolhe: Eudóxia, cuja principal qualidade consiste em colaborar com o marido para que ambos mantenham o patrimônio recebido de herança intacto, existindo a possibilidade de alteração somente por meio do acréscimo de alguma propriedade ou de algum objeto. É o que a personagem enuncia no fragmento que se segue, por meio de um discurso interiorizado, dirigido ao pai:

Pois é, meu pai. Há muitos anos queria vê-lo assim, as vontades cortadas, sem poder, sem voz autoritária, desde o dia em que, desamparado, senti sua inclemência e decidi voltar. Havia, dentro do senhor, um morto: este. Ele dirigiu a sua vida, estabeleceu as leis em relação a mim. Eu era o filho homem, tinha obrigações de receber — herança — não somente as coisas que o senhor prezava e conquistava, mas também seu apego aos valores que, em sua régua, eram as representações do grandioso e do eterno: o armazém, as casas de aluguel, a fama de homem justo, a vida sem amor nem aventura, a cidade, o vezo de moldar vidas alheias. Pois bem, eu recebi a herança. Renunciei, para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver. Desposi a mulher que o senhor decidiu ser a indicada para mim, estou impregnado de tudo que detesto, corrompi-me, gosto de ser respeitado, dono de riquezas que haverão de crescer, trago o senhor em mim, nunca deixarei esta cidade. Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai (*Nove, novena*, p. 13).

Essa transformação mostra-se recorrente por meio da oposição entre os espaços justapostos. Vejamos como isso ocorre na seqüência em alguns fragmentos. No quinto e sexto fragmentos, encontramos a descrição de um jantar. Neste, a personagem está sentada à mesa com os familiares do irmão da mãe dele, já falecido: a viúva e os filhos. A ceia já terminou, mas ele e os parentes ainda permanecem sentados. Na sala, o ambiente é tenso e

constrangedor ao mesmo tempo. Tendo o marido morrido, a família encontra-se em dificuldades financeiras e, pelo contexto, a casa onde residem foi dada como garantia em uma negociação realizada entre o pai e o tio da personagem e, como ambos estão mortos, as decisões devem ser tomadas pelos herdeiros. A viúva espera que o sobrinho seja condescendente e, quem sabe, que perdoe a dívida, deixando a casa a ela e aos filhos. Mas o sobrinho percebe as intenções da tia que, ainda de luto, tem sua roupa ornada com um broche de prata onde está estampada a fotografia do falecido marido. Essa fotografia mostra-se como um artifício empregado para dissuadir o sobrinho da cobrança da dívida. Tentativa que se mostra em vão, pois a personagem não pretende fazer concessão à tia do direito dele de receber a casa em pagamento pela dívida feita pelo tio. O sobrinho apenas simula compartilhar das dificuldades dos parentes.

Por meio da posse do patrimônio, a personagem exerce um poder que se mostra como extensão do poder do pai. É com esse poder, adquirido através da herança paterna tanto material como de comportamento, que a personagem sufoca as possíveis maledicências que as pessoas poderiam cometer contra ele, por ter fracassado na sua tentativa de sobreviver longe da proteção e da casa paternas. É o que ele diz: “Vou aceitar o destino que me deram. Mas não de ver quem voltou. Dirão, um dia, que melhor seria houvesse feito eu por longe a minha vida. Não desaparecer. Serei o rei, o dono deles todos” (*Nove, novena*, p. 12). Sendo assim, a casa da tia torna-se não só uma forma de pagamento da dívida, mas também objeto de vingança. É desse modo que os espaços passam a ser percebidos pela personagem e também é desse modo que se apresentam estruturalmente por meio da justaposição: são lugares que ele rejeita, mas como não consegue abandoná-los, ao possuí-los, exerce sobre eles a sua vingança. É como se o espaço com sua eterna rotina fosse responsabilizado pelo seu fracasso em deixá-lo, obrigando-o a retornar para a casa do pai. Este retorno está descrito na seguinte passagem:

embora pense o contrário, eis uma criança. Nu da cintura para cima, trancado no seu quarto, no mesmo leito que deixou há dois anos e dez meses — a si próprio jurando não voltar antes que os seus sonhos se cumprissem, antes que lhe fosse dado lançar, à face dos numerosos, mesquinhos parentes, que jamais haviam acreditado nele, seus triunfos — e que será preciso substituir, por causa de seus ossos que cresceram. Está ajoelhado, as costas como um arco, a face no lençol, entre as mãos frias. Bastão retilíneo, de aço, dobrado pela sua curvatura e que buscasse, tenso, a forma original, um soluço se distende no seu corpo (*Nove, novena*, p. 11-12).

O quarto, a cama e o lençol desempenham o papel de contraponto simbólico ao drama da personagem, pois representam seu fracasso diante da tentativa de libertar-se daquele espaço e de tudo o que ele representa. Pelo modo de estruturação dos espaços percebidos pela criança, pelo adolescente e pelo e do adulto, notamos a oposição entre o que a personagem desejava ser e no que ela se transformou. Os fragmentos narrativos são organizados de modo que ressaltam a oposição entre a vontade do menino e a do pai, e aquela sendo substituída por esta. Daí os espaços do trem, da casa, do cais e da cidade serem duplamente espaços da ação e simbólicos, pois suas descrições revelam dois momentos: quando a personagem deixa a cidade e quando a ela retorna. Essa oposição, construída pelos espaços justapostos, retrata os sonhos e a transformação desses sonhos como vingança da personagem contra uma cidade que não se modifica. Nesse sentido, a simultaneidade e os espaços justapostos caracterizam a relação de oposição entre a negação e a aceitação dos espaços.

Como vimos, os dois contos em questão utilizam estratégias semelhantes, e a configuração dos seus espaços está vinculada às mudanças de focalização, e à ubiquização da personagem que contribuem para o aperspectivismo; está vinculada também ao tempo verbal no presente, caracterizando, nesse sentido, a atemporalização da narrativa. Sendo assim, podemos dizer que os recursos conservaram as mesmas funções em praticamente todos os contos, porém os espaços não são representados de modo semelhante; ou seja, a configuração dos espaços depende do modo como eles se associam às outras categorias da narrativa para

contar a história. Vejamos como o emprego de tais recursos transforma os espaços em complementares.

3.3 Espaços complementares

Já foi mencionado que espaços complementares são espaços contínuos e que mesmo diante de uma mudança de focalização, mostram-se sem interrupções. Nesse caso, a mudança de focalização não implica na segmentação do espaço, mas na sua complementaridade. Veremos como isso acontece no conto que analisaremos a seguir.

No conto “Pastoral”, a complementaridade dos espaços não é realizada pela multiplicidade de narradores, mas através da bifurcação do *eu*²¹. Esta estratégia tem a função de duplicar a focalização, e manifesta-se na construção do espaço, quando o narrador bifurcado, desdobra o espaço. Em outras palavras, através da bifurcação do *eu* o espaço também é dividido e apresenta, geralmente, dimensões diferentes, porém, intrinsecamente relacionadas. A respeito da bifurcação do *eu*, Sandra Nitrini (1987, p. 187), diz ser “impróprio afirmar que, em *Nove, novena* se encadeiam ou se entrecruzam monólogos interiores”. O pronome *eu* das narrativas de Osman Lins é destituído do seu caráter pessoal. Sobre a impessoalidade desse pronome, Sandra Nitrini faz referência a uma carta, datada de 28/4/75, em que o escritor comenta o seguinte:

“O Eu que busco é de outra natureza. É um instrumento para a conjugação dos verbos, a articulação da frase, o agenciamento do texto. Existe como pronome, mas um pronome falso e ilegítimo, pois, ele não está em lugar do nome. Ele tem devido mesmo a sua falsidade, uma autonomia literária e, em geral, está tão distanciado do personagem quanto um ele. (Isto é, do personagem que PARECE falar.)” (LINS apud NITRINI, 1987, p. 186).

²¹ Sandra Nitrini criou o termo “bifurcação do *eu*” que significa a duplicação do foco narrativo. Utilizamos o termo “bifurcação do *eu*” na mesma acepção de Sandra Nitrini, porém para analisar como se configura o espaço diante da duplicação do foco narrativo.

O pronome *eu* osmaniano divide-se entre as funções de narrar, de observar e de agir, podendo ou não ocorrer, posteriormente, a sua unificação representada pelas sobreposições das vozes, através do pronome *nós*, e/ou visualmente e pela junção dos sinais gráficos. Sandra Nitrini analisa este recurso nas narrativas de *Nove, novena* e, tomando como exemplos “Pastoral” e “Conto Barroco”, esclarece que a bifurcação do *eu* é uma cisão. Todavia,

não se trata apenas de uma divisão do *eu* no nível psicológico. A cisão instaurada pela dúvida, manifesta-se textualmente por dois *eu* diferentes, remetendo a personagens distintas, na medida em que assumem feixes de funções desiguais e ocupam lugares diferentes no espaço [...] (NITRINI, 1987, p. 178 — grifo do autor).

Este procedimento manifesta-se textualmente através de duas vozes narrativas “a de superfície — com a multiplicidade de visões — e a da profundidade — com o controle do narrador geômetra” osmaniano que atua sob a máscara do pronome *eu* (NITRINI, 1987, p. 177). A primeira é propriamente a voz do narrador; a segunda, denominada pela autora de “instância narrativa profunda”, realiza-se através da unidade discursiva, revelando “a existência de uma única entidade narrativa por detrás do *eu* narrador bifurcado” (NITRINI, 1987, p. 179). Esta utiliza-se de várias vozes “para compor um texto único que — unindo narradores, situados espacial e temporalmente distantes, como emissores de um mesmo discurso — procura quebrar os limites espaciais e temporais fenomenológicos” (NITRINI, 1987, p. 178). Resumindo: a “abstração do *eu*”, realizada através dos “sucessivos deslocamentos e substituições do foco narrativo”, traz como consequência a “impessoalização do *eu*” cujo resultado é a voz coletiva e ubiqüizada (NITRINI, 1987, p. 174). Essa entidade narrativa é uma voz que transita entre espaços e tempos do passado, do presente e do futuro, atemporal e ubíqua, porém, não se caracteriza como narrador onisciente, apesar de, como este,

também se situar fora dos limites do tempo e do espaço. Anatol Rosenfeld (1970), referindo-se à “impessoalização do *eu*”, afirma que a “impessoalidade corresponde á relativa diluição das personagens, bem como à expansão da narração além dos limites da vida individual e da estória pessoal, tão característica da ficção burguesa”.

Essa divisão dos narradores, provocada em razão da “bifurcação do *eu*”, modifica a configuração dos espaços da narrativa, uma vez que, ao mesmo tempo em que os divide, não os separa, pois o *eu* bifurcado dá continuidade à descrição do mesmo espaço iniciada pelo outro *eu*, porém em dimensões bem mais amplas. Por isso, dissemos que ao duplicar os espaços, o *eu* bifurcado torna-os complementares. Para a ilustração e análise da representação do espaço complementar, elegemos o conto “Pastoral”, para nós o mais representativo para a elucidação dos procedimentos empregados na construção desse tipo de espaço.

Em “Pastoral” temos a história de Baltasar, por ele contada, a partir de uma dupla focalização, isto é, a história é contada por dois personagens bifurcados de Baltasar. Baltasar é membro mais jovem de uma família composta somente por homens. Com Baltasar são seis pessoas ao todo: o pai, três irmãos e um agregado. A mãe abandonou-os há alguns anos, fugindo com outro homem, quando Baltasar era bem menor. A única figura feminina que circula pela casa é Aliçona. Responsável pelos afazeres domésticos, é apresentada com formas masculinas — motivo pelo qual é permitida a sua entrada na casa —, em contraposição a Baltasar, descrito com traços femininos: cabelos compridos, feições delicadas e corpo frágil. Esses são atributos frequentemente reforçados com as comparações que seus familiares fazem entre o aspecto físico dele e o da sua mãe.

A narrativa, organizada em segmentos que mantêm certa cronologia, passa-se em diferentes planos, com dois narradores em primeira pessoa, desdobrados de Baltasar. Daí a denominação de *eu* bifurcado, pois trata-se de dois narradores bifurcados de um eu de Baltasar. Veremos algumas passagens de “Pastoral” que exemplificam essa bifurcação e

depois analisaremos a sua relação com o espaço. Dentre tais passagens, selecionamos três que comprovam, satisfatoriamente, a presença dessa bifurcação. A primeira está no segundo parágrafo, quando o narrador diz achar-se impedido de ver o seu próprio perfil por causa do comprimento dos seus cabelos. Já está anoitecendo, e Baltasar encontra-se no campo, junto com Canária, sua égua.

Nesta baixada, o sol desaparece antes. A luz esponjosa reflete-se nas nuvens, infiltra-se nos ramos das velhas laranjeiras sob as quais eu e a poldra estamos escondidos. Começou a noite e as primeiras estrelas logo poderão ser vistas entre as folhas. Por isto, e também por causa dos cabelos compridos, tapando-me as orelhas (passam-se meses, sem que ninguém se lembre de cortá-los), não posso ver meu perfil (*Nove, novena*, p. 138).

No parágrafo seguinte, o pai ordena a Balduino Gaudério que raspe os longos cabelos de Baltasar. Quando Balduino “pega a faca amolada por Joaquim” e executa as ordens do pai, Baltasar está de pé, tendo os cabelos raspados por Balduino (*Nove, novena*, p. 139). No entanto, ao mesmo tempo, encontra-se deitado no chão, atento, observando a tosquia: “De pé, as mãos pendidas, submisso, deito-me no chão, observo a tosquia e até acho prazer no tratamento” (*Nove, novena*, p. 139).

A outra passagem que acreditamos representativa para exemplificar a *bifurcação do eu* encontra-se na página 140. Baltasar está sentado à mesa, em silêncio, ao lado de Balduino Gaudério. Então, Baltasar já com a cabeça raspada, na posição de narrador, diz: “Ponho as mãos no meu ombro e beijo com pesar minha cabeça raspada” (*Nove, novena*, p. 140). Diante dessa bifurcação, Baltasar coloca-se como personagem e como narrador: o primeiro, ignora o olhar de desprezo que os irmãos dirigem a ele, e os acontecimentos do passado bastante significativos para a sua vida; o segundo, favorecido com o poder visionário, conhece e vê os acontecimentos do passado e do presente da vida de Baltasar.

Essa estratégia de *bifurcação do eu* descaracteriza o indício pessoal que o pronome *eu* tem como atributo e, ainda, implica a cisão da focalização. Contudo, em certa

medida, esta cisão não se constitui efetivamente, nesse conto, em uma separação entre os espaços, tal como ocorre, por exemplo, com a mudança de focalização em “Pentágono de Hahn”. Em “Pastoral”, os *eus* narradores têm suas visões complementadas uma pela outra, pois o contexto da narrativa não promove uma efetiva separação entre as focalizações. Não há um distanciamento entre ambas, isto é, apesar de a narrativa apresentar duas instâncias narrativas, paradoxalmente, não há oposições ou conflitos entre os espaços aí representados. Há interação entre esses espaços. Esta se manifesta na configuração do espaço complementar. Tal afirmação pode ser exemplificada pela cena que descreve o dia da fuga da mãe de Baltasar com outro homem.

Nessa época, Baltasar era ainda muito pequeno, por isso não tem recordações sobre o episódio da fuga e, muito menos, segundo o padrinho, da fisionomia da mãe. O seu padrinho — no dia em que lhe entrega a égua Canária de presente — é que lhe conta pedaços de histórias de quando sua mãe ainda vivia naquele lugar, e também de quando ela fugiu.

Durante o encontro, o padrinho comenta sobre a fuga da mãe de Baltasar com um homem que ele define como um “vira-mundo”, interessado somente nas jóias que a ela pertenciam. As informações que Baltasar obtém sobre a mãe são esparsas, recolhidas de conversas que ouve dos irmãos e do que lhe diz o padrinho. Mas a voz narrativa desdobra da voz de Baltasar descreve a mãe, exatamente no dia da fuga, descrevendo também o espaço e as personagens. Transcrevemos a longa passagem a seguir para ilustrar o que expusemos.

À luz das estrelas, que brilham, quase sem pulsar, na sossegada noite de novembro, seu rosto flutua. É, em plena decisão, o último instante indeciso. Quebradas todas as cordas, restava ainda esta, lassa — e que resiste. A casa está quieta, a aurora distante forma-se na noite. Estão dormindo os galos. Não muito longe, um cavalo branco, ajaezado, espera-a. O metal dos estribos, as fivelas das correias e as tachas que enfeitam os arreios brilham menos que seu pêlo branco. Cavalo de vaga-lumes. O homem debruçado na sela, aguardando aquela mulher pálida, cuja idade é mais ou menos a mesma dos enteados Jerônimo e Domingos, e que acentua a própria palidez com suas blusas negras, de mangas frouxas, os brincos negros, as duas tranças negras amarradas com grandes laços negros. Sempre cheia de anéis, às vezes quatro num dedo, sempre de pulseiras, de trancelins no pescoço. Sua vida

absorve, dessas muitas jóias, o único alimento; ou então ouro e pedras sugam suas forças, chupam seus ossos, lhe bebem o sangue claro. O homem, já em cima da sela, dá-lhe uma única ordem. Só levar consigo seus tesouros, vindos com ela dos tempos de solteira. Vestidos, não. Sapatos, não. Nada que meu pai lhe tenha dado. Só teu corpo e a roupa do teu corpo. O menino também fica (*Nove, novena*, p.143).

Por meio de todos os índices apresentados na descrição, é inegável notar que a descrição minuciosa que o eu bifurcado de Baltasar realiza do cenário que compõe o dia da fuga, aproxima-se da pintura barroca. A presença do claro-escuro distintos e inseparáveis mostra uma oposição em que os opostos não se opõem, mas interagem, o que corresponde à tensão que é gerada na articulação dos opostos. Essa convivência dos opostos gera um dinamismo, uma dobra.

Um fato recorrente, nas obras de Osman Lins, são descrições que aproximam o texto de formas artísticas. Atualmente, há estudos expressivos que se voltam para análises da manifestação da pintura em suas narrativas, principalmente para a estrutura do retábulo que as enquadram²². Todavia, nessa passagem não falamos da estrutura do retábulo, mas da descrição do episódio que concebe a imagem de um quadro.

A visualidade da descrição se torna, aos olhos do leitor, uma pintura que é representada pelo desencadear do discurso. O narrador bifurcado emoldura o instante da fuga da mãe de Baltasar em um sincretismo de personagens, objetos e espaços. Não há movimentos ou ruídos, somente o brilho das estrelas, das jóias, do arreio e do “cavalo vagalumes”. Toda essa luminosidade envolve a paisagem e as personagens em uma atmosfera fantasmagórica, que se repete de maneira marcada em dois outros momentos, como nas passagens que descrevem a ceia e o velório de Baltasar.

²² Especificamente sobre a relação da arte do retábulo com as artes visuais em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, as dissertações de Luiz Ernani Fritoli e de Assionara Medeiros de Souza apresentam análises esclarecedoras. Lembramos que, em *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini também faz uma análise comparativa entre a arte do retábulo e os contos de *Nove, novena*. Já Ermelinda Ferreira, em *Cabeças compostas*, analisa a construção das personagens femininas de Osman Lins através de comparações com as artes visuais. A referência completa das obras dos autores que mencionamos, encontram-se ao final do nosso trabalho, nas referências bibliográficas.

O recurso, denominado de *bifurcação do eu*, configura o aperspectivismo. Contudo, neste conto, o aperspectivismo não se manifesta no espaço, porque, embora as vozes narrativas desdobrem os espaços, estes, duplicados, não são sobrepostos ou justapostos, procedimentos que caracterizam a relatividade espacial. As descrições de espaços específicos de “Pastoral” ilustram esse aspecto. Valer-nos-emos de uma passagem que julgamos exemplar para o esclarecimento do que observamos.

De todos os quartos, só um tem janela: grande, folhas espessas, dobradiças duplas, pegadores de ferro. Cede o lastro da cama, quase em curva de rede, ao peso de meu corpo. *Na janela* aberta, vejo lua, estrelas, campo, cocheiras, os movimentos das éguas mais velhas, ancas de Canária, o tilintar do cincerro, cheiro de capim, de mijo apodrecendo, o garanhão na estrebaria menor. Vejo tudo (*Nove, novena*, p. 144 — grifo nosso).

Um *eu* narrador está no quarto com o seu corpo na cama; “na janela” aberta, o outro eu desdobra o espaço. No espaço desdobrado, observa-se que cada espaço mantém a sua especificidade. No entanto, há uma interação entre eles que os torna espaços complementares, pois se trata da continuidade um mesmo espaço que, desdobrado pelo *eu* bifurcado, apresenta dimensões diferentes, porém uma não anula a outra, mas a complementa. Esses *eu* observam, portanto, espaços contíguos, logo, uma visão do espaço sendo complementada pela outra. Essas formas de bifurcação do *eu* refletem-se no espaço, não só pelas oscilações da focalização, mas também pelas diferentes visões dos espaços que surgem a partir da observação de um mesmo lugar, pois cada *eu* narrador adota uma posição em relação ao espaço.

Quando a “instância narrativa profunda” toma, por exemplo, a posição de narrador, apresenta um olhar abrangente e panorâmico de uma paisagem que, para o eu que se encontra na cama, é impossível visualizar. Nesse caso, a “instância narrativa profunda” amplia o espaço com a focalização exterior do cenário que, em oposição ao quarto, com sua

janela de “folhas espessas, dobradiças duplas, pegadores de ferro”, representa os desejos de Baltasar de percorrer o campo montado sobre o lombo da égua Canária.

Em “Pastoral”, esse método é recorrente nas descrições realizadas pela “instância narrativa profunda”. Praticamente todos os espaços descritos por essa instância são apresentados de forma panorâmica e distanciada. Contudo, as significações são diferentes. É possível, por exemplo, verificar, nas passagens que descrevem a paisagem do campo, uma atmosfera que dá a impressão de liberdade a Baltasar, principalmente quando ele está no campo com Canária. Mas dentro de casa a atmosfera modifica-se. A atmosfera tensa que envolve os momentos das refeições e o fato de o quarto com janelas ser destinado a Baltasar deixa evidente, por meio da configuração do espaço, a rejeição dos familiares à presença de Baltasar.

O fato de ocupar o quarto que antes pertencia a sua mãe, reforça a presença do sentimento de rejeição. O fato de sua mãe ter fugido com outro e, principalmente, de sua aparência lembrar as feições da fugitiva, em princípio, justificam a rejeição, reforçada pela comparação que os irmãos fazem entre a má conduta da mãe e o comportamento apático de Baltasar, como que renunciando a sua má índole, como mostra o seguinte trecho:

Concordam, isto sim, em asseverar que me pareço muito (jamais dizem com quem), que haverei sempre de ser peso morto eu que um dia, mesmo que não queira, cometerei infidelidades. É possível. Sou indolente e careço de músculos (*Nove, novena*, p. 139).

Objetos e móveis, exceto o baú que ainda está com as roupas e os sapatos da fugitiva, são ocupados pelos toscos brinquedos de Baltasar. Aos vestígios dela espalhados pelo quarto são sobrepostos os dele. Um não anula a presença do outro, daí ser possível dizer que o espaço também retrata a aproximação entre Baltasar e sua mãe. Este é o único quarto provido de janela, local significativo, pois revela o desejo de liberdade de Baltasar, liberdade essa conquistada somente quando cavalga pelo campo, no lombo de Canária.

No local das refeições, a rejeição dos irmãos a Baltasar pode ser confirmada pelos gestos e olhares de desprezo, dos quais Baltasar é vítima, e pelo lugar onde se senta à mesa. Por isso, o lugar da casa onde é realizada a ceia é significativo para analisarmos a configuração do espaço. Narrada na página 140; mencionada, na página 141 e, novamente presente no último parágrafo, a cena começa pela descrição do espaço e dos objetos nele distribuídos: “O candeeiro aceso, de cobre, no estrado de maçaranduba modelado a enxó, onde comemos. Quando nos curvamos sobre os pratos de estanho, esmaltados de azul, parecemos sempre estar chorando: a mesa é baixa, quase altura de cama” (*Nove, novena*, p. 140). Em seguida vem a localização dos comensais à mesa. Nela, todos têm seus lugares fixos. À esquerda do pai, sentam-se Baltasar e Balduíno. A proximidade deste é textualmente justificada pela necessidade do pai de que alguém lhe corte a carne quando necessário, já que seu braço esquerdo não tem serventia, é um braço morto. À direita sentam-se os irmãos Jerônimo e Domingos. Joaquim, parente agregado, ocupa o lugar à frente do pai:

Nosso pai se senta numa cabeceira, de frente para Joaquim. É o mais alto e branco de todos. Cabelos quase pretos, caindo na testa. O braço esquerdo esquecido não lhe quebrou a energia. À sua direita sentam-se Jerônimo e Domingos, os dois bem perto dos quarenta anos e ainda sem mulher; à esquerda, com a incumbência de cortar, quando é preciso, carne para o velho, Bauduíno (*Nove, novena*, p. 140).

Essa distribuição não é casual. As posições condizem com o grau de respeito, de importância ou de desprezo que cada personagem recebe do pai e dos outros integrantes da família. Os lugares à direita são ocupados pelos filhos que têm afinidades com o pai, seja pela firmeza das atitudes, ou pela brutalidade e arrogância como mantêm os outros sob seu domínio. Nesta ceia, Baltasar é alvo de acusações verbais e de olhares que denunciam a rejeição que os irmãos compartilham em relação a ele. Diante dessas observações, é possível afirmar que do espaço físico desdobra-se o espaço social. O espaço social é delineado a partir das relações das personagens com os lugares que ocupam.

Nos lugares à esquerda, estão Baltasar e Balduino Gaudério. Ambos em silêncio e de cabeça baixa, postura que poderia ser traduzida como submissão, se não fosse o desejo de revolta. Baltasar concretiza esse desejo, embora o resultado tenha sido a sua morte, ocorrida por tentar impedir a égua Canária de cruzar com um garanhão. Para Balduino, a revolta ainda é um sonho, revelado na promessa feita diante do corpo de Baltazar: a de que amará uma mulher, “que não será jamais como esses outros homens” (*Nove, novena*, p. 150).

No último parágrafo, o corpo de Baltasar está em cima da mesa onde espera para ser levado ao cemitério. Diante do corpo, todos ocupam os lugares de sempre, ceando ao seu redor. Nesse caso, a cena da ceia é novamente retomada. A sala que antes configurava como espaço social, pois deixava transparecer a hierarquia entre os familiares, desdobra-se, nesse momento, em simbólico.

Estirado na mesa, sem velas, dedos cruzados, a pele de raposa cobrindo-me as virilhas. Sentados e mudos, nos lugares de sempre, meu pai. Joaquim e meus irmãos rodeiam-me. Imaginando que vão ceiar mais cedo (o cemitério é longe), Aliçona pôs a mesa: os pratos azuis, o candeeiro de cobre (*Nove, novena*, p. 150).

A nosso ver, a sala de jantar representada, primeiramente, como espaço físico e, depois, como espaço social, neste último parágrafo assume a configuração de espaço simbólico devido ao corpo de Baltasar estirado sobre a mesa. Se antes, durante a ceia, Baltasar ocupava, à mesa, um dos lugares situados ao lado esquerdo do pai, nesse momento, a posição a ele destinada é a do centro. Esta imagem sugere, simultaneamente, numa síntese expressiva e precisa sentidos distintos: a rejeição dos familiares a Baltasar e a vitória dele sobre essa rejeição.

3.4 Espaços sobrepostos

Como já salientamos, espaços sobrepostos são espaços dispostos uns sobre os outros. Lembramos, ainda, que nos contos de *Nove, novena*, espaços sobrepostos não implica, necessariamente, fusão de espaços. No entanto, exemplos desse tipo de configuração mostram-se recorrentes nos contos de *Nove, novena*, em que a fusão dos espaços é propiciada pela fusão de perspectiva, representada, na maioria das vezes, por meio da unificação de sinais tipográficos, por exemplo, †, ⊕ e I 8 — personagens dos contos “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Perdidos e achados”, respectivamente.

A fusão de perspectivas atua como um recurso na sobreposição dos espaços descritos nos fragmentos e auxilia na reconstrução de uma unidade espacial. Esta, porém, não deixa de apresentar-se, ao mesmo tempo, múltipla. Mas encontramos em *Nove, novena* a unidade espacial organizada de outro modo sem que, necessariamente, a fusão dos espaços se realize completamente, a ponto de um anular o outro. Quando isso acontece, os espaços que são sobrepostos coexistem no mesmo plano, sendo representados simultaneamente na narrativa; ou seja, um não desaparece em função do outro. Daí ser possível dizer que os espaços sobrepostos podem resultar tanto em uma fusão como em uma quase-fusão dos espaços.

Em “Perdidos e achados”, a sobreposição de espaços se dá de modo singular, nesse entremeio que nomeamos de quase-fusão. O espaço, nesse conto, constitui-se pela sobreposição geológica, decorrente da acumulação de resíduos fósseis que alteram a configuração da superfície terrestre, a exemplo da formação dos corais, e através de alterações feitas no espaço pelo tempo e pelo homem. Tal fato é retratado no seguinte trecho:

∞ Muitas vezes mudaram, no curso do tempo, o perfil da baía do Recife, as regressões e transgressões marinhas, e as aluviões dos numerosos rios (Capibaribe ou das Capivaras, Tejipió, Jaboatão, Pirapama, Beberibe, Pina, Jiquiá, Camaragibe, Jordão), de longe chegados ou aqui mesmo nascidos,

tributários de outras correntezas, inscrevendo e apagando deltas enlaçados, muitas ilhas, numerosas praias, mundos de restingas, reinos de coroas e quem sabe quantos outros deltas. Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes: Maurício de Nassau, Santa Isabel, Velha, Giratória, Buarque de Macedo, Boa Vista, do Pina, do Limoeiro, Derby, Madalena, Lasserre, Torre, Caxangá, as dez sobre o canal, e tantas outras sem nome nem duração, rompidas pelo tempo, levadas pelas cheias juntamente com árvores e bichos, portas e mobílias, telhados e defuntos, pedaços de todos nós (*Nove, novena*, p. 197).

A formação do espaço urbano entrecruza-se com as histórias das formações do espaço geográfico e do homem. Nesse conto, esse entrecruzar de espaços acontece do seguinte modo: ao mesmo tempo em que conhecemos a história da personagem em torno da qual gira a narrativa, observamos que seu infortúnio parece vincular-se à formação da terra, do homem e da cidade. A história principal trata do sumiço do filho de \wedge , Renato, em uma das praias da cidade de Recife. É feriado de sete de setembro e um grupo de amigos, sócios de um clube, freta um ônibus para, com suas famílias, passarem a manhã do feriado em uma praia bastante movimentada de Recife. Neste grupo, está Renato com o filho, um garoto com idade entre sete e oito anos que desaparece no final da manhã. Antes de desaparecer, o garoto jogava bola bem próximo a Renato.

Quando percebe o sumiço da criança, o pai inicia a busca. Com amigos, percorre a praia, pergunta, grita pelo nome do garoto, mas ninguém responde. Tudo é em vão, e \emptyset , colega de \wedge , parece saber disso. Na hora marcada, meio-dia, o ônibus fretado encosta na praia para retornar com os passageiros. Renato não entra no veículo, fica na praia com Albano para juntos procurarem as autoridades, com o objetivo de notificarem o desaparecimento do garoto e, assim, conseguirem ajuda nas buscas, mas prometem alcançar o ônibus. Os passageiros combinam seguir com velocidade reduzida para procurar o garoto pelo caminho. Por isso, param algumas vezes, suspeitando terem avistado o menino.

Sem êxito, Renato alcança o ônibus e apegando-se à esperança de que o garoto possa ter sido encontrado por outras pessoas que o levaram para casa. Mas ao chegar, a casa não

ouve rumores que denunciem a presença da criança. Nesse mesmo intervalo de tempo, na praia, a voz coletiva, ∞ , chora o corpo de uma criança devolvido pelo mar. A essa história de perda agregam-se outras que são narradas simultaneamente: a de \emptyset , ∇ , ∞ e de $\textcircled{\infty}$. No caso desta última, não se trata de uma história propriamente dita; é uma narração sobre uma personagem em ação que, de bicicleta, somente cruza a praia, descrevendo o cenário e o movimento. Para $\textcircled{\infty}$, o espaço mostra-se como um cenário que ela limita-se a descrever, porém, essa descrição torna evidente um ambiente de descontração em contraste com o desespero de Renato, isto é, na praia as pessoas continuam divertindo-se enquanto Renato vive um momento de intensa preocupação.

A narrativa tem início exatamente no momento em que o Renato pergunta pelo filho às pessoas à sua volta. Este momento é registrado por duas personagens, \emptyset e Δ , em dois fragmentos sucessivos, mas que registram simultaneamente as ações de Renato. São fragmentos que narram uma mesma ação e descrevem um mesmo espaço. Primeiro, \emptyset decide “registrar toda a evolução daquele desespero. Observar, como um resumo, em poucos minutos, o que cedo ou tarde sobrevém a todos, mas se processando em anos: reconhecer que um bem essencial nos foi arrebatado” (*Nove, novena*, p. 172). Depois Δ registra o mesmo momento:

Estendida na areia, também eu cor de areia, sob o guarda-sol de gomos amarelos, observo o homem à sombra da barraca. Enquanto o outro falava, pedindo informações sobre a criança, um dispositivo qualquer foi posto a trabalhar nos seus olhos, transformados de súbito em órgãos penetrantes, sem piedade alguma, como os dos animais caçadores (*Nove, novena*, p. 171).

A partir desse instante, a narrativa passa a jogar alternadamente com os espaços da praia apresentados sob as focalizações de \emptyset e de ∇ , que associam suas histórias à de Renato. Uma delas é a de \emptyset , que o infortúnio de Renato faz lembrar a perda de sua própria família. Esse fato acontece quando, em uma determinada noite, esperando por Z.I., \emptyset cai nas

águas sujas de um dos canais que cortam Recife. Nessa mesma noite, Ø vê-se despojado de todos os seus pertences pessoais e de sua família, pois a esposa, ao tomar conhecimento do envolvimento afetivo de Ø com outra pessoa, manda-o embora.

Outra história que se desdobra da de Renato é a de ∇, que narra a procura do irmão por alguma fotografia do pai, morto no mar três semanas antes do seu nascimento. O irmão de ∇ tem necessidade de encontrar um rosto para seu pai. As descrições de ∇ já não o satisfazem. Para “fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciara outra procura, atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá” (*Nove, novena*, p. 176). Mas as pessoas que encontra lhe fornecem informações sem consistência, e a fotografia, sempre que ele está a um passo de consegui-la, acaba por desviar-se de vez, quando Isabe, a proprietária da provável foto em que seu pai estaria, falece.

Os pertences de Isabe são doados, rasgados ou enviados para os filhos dela, sendo impossível recuperar a foto de alguém que não se conhece. “A morte desarruma” (*Nove, novena*, p. 193). No momento em que o fragmento de ∇ traz essa passagem, o corpo do garoto é devolvido pelo mar.

“Os retratos estavam pelo chão, por cima das cadeiras, os filhos dos vizinhos até rasgaram alguns. Uns nós demos, quatro ou cinco foram para o sítio, fizemos dois pacotes do outros, mandamos para os nossos sobrinhos”. “Não havia um de primeira comunhão, muitos meninos?”. “Quem sabe? É possível”. “Não resta nenhum?” “Não.” Trazem do mar o corpo do menino, as sombras das pessoas que correm para ele fogem apavoradas, rodeiam-no as sombras dos que preferem não vê-lo, ergo-me e contemplo o encontrado, avança o mar sobre a praia, a poucos passos do morto escuto as aves que gritam dentro dele, centenas de gaivotas (presas, famintas, iradas, cruéis) ferindo-se com as asas, comendo-se com os bicos, grasnando no seu corpo. (*Nove, novena*, p. 193).

Essa passagem traz os dois espaços: o do cartório, onde as personagens conversam sobre a fotografia; o do mar, onde acontecem as buscas pelo filho de Renato. Ambos os espaços retratados por ∇ são espacialmente distantes, mas a montagem os aproxima pelo viés da perda da foto e da vida do garoto. Em outros termos, o cartório e o mar não são espaços

comuns, mas as situações justapõem esses dois espaços, revelando que ∇ demonstra estar consciente de que a busca de ambos termina sem sucesso.

Esse sentimento de impotência que a personagem sente diante do mar, sobrepõe os espaços geográfico e simbólico. Este surge por meio da imagem construída pela fluidez da água, pelo seu movimento incessante e pela sua capacidade de gerar, alimentar e de retirar vidas. Mas as águas que invadem Recife também vêm dos rios. São vários os que cortam a cidade, conquistando de tempos em tempos as ruas, as casas e os bairros localizados nas suas margens.

Pontes e cidades somente criam a ilusão de uma segurança e de uma soberania humana sobre o espaço que não existem, pois antes do homem outros animais já ocuparam, na terra, posição semelhante. Nesse aspecto, podemos afirmar que as personagens de “Perdidos e achados” estão sujeitas às transformações que, ao longo dos séculos, sucedem aos espaços geográficos. Afinal, as personagens, assim como os bichos, habitam os espaços de fronteira entre os “mundos talássico e terreno” e estão completamente sujeitas às modificações geológicas que acontecem ao longo de milhares de anos, transformando as raças em depósitos sedimentares, ao mesmo tempo que dão origem a outras (*Nove, novena*, p. 170).

Em “Perdidos e achados”, essas mudanças são provocadas pelos movimentos das águas do mar que, freqüentemente, invadem terras habitadas, alterando tanto a geografia como os seres que nelas habitam²³. A personagem \wedge sintetiza essas transformações numa pequena passagem:

os tempos desaparecidos, os fósseis de ciclones, de explosões, os gelos e os incêndios, os áridos milênios, as inundações, cataclismos, êxodos, montanhas submersas, o bater do sangue, a flecha disparada, a semente no

²³ Osman Lins em entrevista ao Diário de Pernambuco em 09/10/1966, publicada no livro *Evangelho na Taba* sob o título “Nova Visão do Mundo, Nova Visão do Tempo” comenta sobre essa imagem do Recife construída em *Nove, novena*: “tento captar o que há de terrível em sua condição de cidade aquática, de cidade sempre ameaçada pelas águas. O Recife aparece como símbolo da precária segurança humana, cercada — permita-me a imagem — pelas águas do imprevisto. Há, num dos trabalhos, o que eu chamo o ‘coro dos recifenses’, onde se fala da nossa condição, expostos que somos, continuamente, à arremetida das águas. [...]. O recifense vive a beira de ser peixe” (LINS, 1979a, p. 141).

chão, o fruto amadurecendo, tudo houve para que meu filho — nem pássaro nem peixe — fosse e deixasse de ser? Tal como a terra no espaço, no fundo dos espaços, nascem no oceano as ilhas de coral, com seu apelo de paz e seus naufrágios (*Nove, novena*, p. 189).

Espaços díspares, distantes espacial e temporalmente, colocados em uma seqüência que obedece à linearidade cronológica, ressaltam as imagens de sobreposição. Esta se justifica pelo fato de que o espaço onde se desenvolve a narrativa — uma das praias da cidade de Recife — é o resultado de várias transformações provocadas pela movimentação da terra, dos oceanos e pelo acúmulo de resíduos fósseis.

^ Os continentes unem-se e desunem-se, vêm o gelo e o fogo, pedras transformaram-se em rinocerontes, ventos em cavalos, cuias em tatus, sombras de ramagem em tigres, auroras em leões, esponjas em preguiças, tranças de ramos em renas e veados, enche-se a terra de bramidos, urros, silvos, relinchos e mugidos, e de repente há um silêncio, eis a hora do homem (*Nove, novena*, p. 189).

Neste trecho não há separação entre os espaços remotos, representados pelos períodos geológicos, os espaços geográficos do presente e os seres vivos. Ao contrário, a imagem que se sobressai é a de um espaço único, suscetível a constantes modificações que alteram, unicamente, a sua forma. Toda essa mudança é apenas aparente; a realidade é sempre a mesma, os seres vivos são, contraditoriamente, vítimas e dependentes dessas transformações.

Os períodos geológicos que separam a formação da terra têm suas fases associadas a cada um dos estágios da evolução do desespero de Renato, isto é, a descrição do desespero de Renato imbrica-se com a descrição da formação da terra. O início da busca pelo garoto, traz a imagem da terra deserta do período cambriano. Nesse período:

Nenhum vertebrado. Moluscos, esponjas, medusas, longos trilobitas varejavam as espessuras marinhas, à deriva. Não haviam surgido os bichos nadadores. Calva, estéril e morta, como nos tempos de que nem os fósseis têm memória, assim revejo agora a terra sem meu filho (*Nove, novena*, p. 174).

Até o final da narrativa essa estrutura se repete: o desespero da procura, intercalado com trechos que descrevem os períodos de evolução da terra, até a formação do homem. Quando a procura se aproxima do seu termo, os fragmentos onde ocorrem tais descrições intercalam-se de modo acelerado e intenso, criando a imagem de que a evolução da terra, ocorrida durante milhares de anos, e o desespero de Renato, vivido em alguns minutos (a busca pelo garoto dura menos de trinta minutos) têm a mesma duração. A sobreposição desses espaços culmina na formação dos corais. Estes, assim como a casa de Renato, oferecem refúgio, ou então, transformam-se numa armadilha. Tudo depende do que Renato encontrará ao abrir o portão e entrar em casa.

^ Desço do ônibus e muitos me seguem. Quantas horas decorrem, entre o início e o pleno florescer de um recife? Abrirei o portão, os que vão comigo ficarão à espera. Nada revela a barreira em desenvolvimento, a construção que se ergue. Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor? Enquanto isto, afia-se a espada, prepara-se a armadilha, gera-se o refúgio, vão nascendo no mar as flores de coral (*Nove, novenas*, p. 199-200).

No conto em estudo, os espaços do presente que se mostram como resultado da sobreposição dos espaços remotos, constroem a imagem de um espaço geográfico que aprisiona as personagens e, ainda, parece compactuar, silenciosamente, com o desaparecimento do filho de Renato que não é “pássaro nem peixe”. Mas, como este, habita espaços fronteiros que se transformam em armadilhas mortais para os homens, perseguidos por “legiões” e “coros invisíveis” que lhes preparam o destino no espaço e no tempo (*Nove, novena*, p. 200). Esta sobreposição de espaços remotos é uma característica que perpassa as narrativas de Osman Lins da segunda fase. Nessas narrativas o destino de suas personagens parece já estar antecipadamente decidido. José Paulo Paes (1999, p. 209) observa que a “poética de Osman Lins busca dar representação literária ao vislumbre de que o homem não é

joguete cujo destino seja regido pelas leis probabilísticas do acaso, mas um microcosmo sob o império da mesma simetria e número que regem a ordem do Universo todo”.

Outro exemplo de sobreposição encontra-se em “Um ponto no círculo”, em que esse processo se repete quando, por exemplo, ∇ menciona os peixes, os répteis e os pássaros, cujos cadáveres “foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas” após a passagem do furacão pelo Golfo do México, em 24 (*Nove, novena*, p. 26). “Continuarão ali por muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feitos pedra” (*Nove, novena*, p. 26). Essa condição é duplicada pela escrita, invenção do homem, que reduz os seres vivos a “luminosas sínteses” que povoam os papiros (*Nove, novena*, p. 25).

Nesse ponto, a sobreposição de espaços em “Perdidos e achados” é semelhante à de “Um ponto no círculo”, porém esta última narrativa apresenta uma diferença significativa em relação à primeira. Em “Perdidos e achados” as sobreposições limitam-se aos espaços geográficos; em “Um ponto no círculo” há sobreposições semelhantes, no sentido de que os espaços do presente apresentam índices visíveis de espaços do passado. No entanto, em “Um ponto no círculo” as sobreposições tendem a assumir um caráter predominantemente ornamental, no sentido de reforçar, por meio de uma descrição detalhada, a plasticidade do espaço.

Em “Um ponto no círculo” ∇ , uma mulher que entra por engano no quarto de pensão de \square , um músico, não quer se sujeitar ao “destino” que, urdido em silêncio pelo espaço e pelo tempo, tal como declaram as personagens \wedge e \emptyset de “Perdidos e achados”, encerra os seres vivos nas pedras e nos papiros, deixando-os para serem descobertos por acaso ou que as circunstâncias os revelem.

∇ Dentro em pouco, descerei a escada, atravessarei o vestíbulo onde ninguém me verá, ganharei a rua. Levarei entre os dedos flores geométricas e meu vestido será como o de Ana da Áustria. E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora? Hoje, amanhã, sepultada ou não, ou evocada, ou esquecida, recuso-me a existir só em meu rigor; ou só em minha

desordem. Seja este momento, e assim minha existência, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão (*Nove, novena*, p. 28-29).

∇ deseja romper esses limites, impostos pela escrita e pelo cataclismo e, assim, superar as limitações, conquistando o equilíbrio e a harmonia. Para isso, ∇ se liberta do tempo e da História que a apreendem no espaço, ao se reconhecer como ser dual, em perfeito equilíbrio. Isso acontece através do ato sexual que realiza com □, o desconhecido do quarto da pensão em que entra por engano.

As duas vozes que narram esse conto: a feminina, representada pelo sinal gráfico ∇, e, a masculina, pelo □, apresentam, cada uma, um tipo particular de espaço, embora ambas, durante um determinado período de tempo, compartilhem um mesmo lugar e ambiente. Assim, a representação do espaço modifica-se segundo a focalização, bem como pela forma como essa focalização articula o espaço com os outros elementos da narrativa. Isso torna possível a representação diferenciada de um mesmo espaço.

Pela voz masculina, o quarto da pensão e o pátio, por exemplo, em algumas passagens, são descritos com certo realismo, como no momento em que □ menciona a falta de ventilação do quarto, os vidros localizados no teto, de onde entra a claridade, tornando habitável esse quarto sem janelas. Mas, em outros momentos, a voz masculina apresenta os espaços sobrepostos, quando, ao descrever o interior da casa de pensão, □ sobrepõe, ao espaço da antiga sala de jantar o da sala de jantar do presente, e ao espaço do quarto, a cozinha que ali existia;

Tomo café, deito-me. Desço nas horas das refeições, converso um pouco na sala de jantar, onde o chão era forrado de tapetes e as paredes cobertas de estampas inglesas, representando cenas de caçada. Em que lugar ficaria o piano Broadwood? (*Nove, novena*, p. 23).

[...]

Todos se opuseram a rasgar aqui uma janela, por menor que fosse. Os dois retângulos no teto, de vidro baço e glauco, separados por um intervalo de oito palmos, a cumeeira entre eles, é que tornam este meu quarto habitável. Se não refrescam a peça, a iluminam, mesmo em dias chuvosos. No começo do século passado, onde estão a mesa, o quadro, o oboé ao lado dos papéis

de música, o urinol azul e o guarda-roupa com a mala em cima, ficavam a lenha, os tachos, as panelas de cobre e os fogões. Era sempre no andar superior que situavam a cozinha (*Nove, novena*, p. 24).

ou então, quando descreve a cidade e, do mesmo modo, sobrepõe aos espaços da antiga cidade de Recife o da atual, como por exemplo, seu calçamento. Tais sobreposições são claramente visíveis na seguinte passagem: “saio do trabalho (...) pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixos azulados da praia, chego no meu quarto da Gervásio Pires com o dia amanhecendo. Se chove, espero que passe; nunca vou de ônibus” (*Nove, novena*, p.23).

A voz masculina mostra que o espaço não é imóvel, mas que está em contínua formação. Contudo, apesar do movimento incessante, há indícios visíveis de um espaço sobre o outro, calçamento x granito de seixos azulados; chão x tapetes, e paredes x estampas inglesas. Especificamente sobre esse procedimento, Ermelinda Ferreira faz a seguinte observação:

Não há como dissociar as duas imagens. Vemos simultaneamente quarto e cozinha, não obstante a referência temporal que os separa. Eles estão ali, impressos no mesmo lugar, no mesmo quadro, mas permitem uma dupla visibilidade reversível, que não se move no tempo (como nos romances de fluxo de consciência), mas no próprio espaço. Não há “antes” nem “depois”, há apenas “agora” (2005, p. 100).

Podemos dizer que o tempo passado é *presentificado* por meio do “ressurgimento de espaços, superpostos ao espaço imediato” (LINS, 1976, p. 122), configurando, portanto, o *cronotopo*. A partir dessas considerações, faz-se necessário discutir, brevemente, a noção de *cronotopo* que aqui utilizamos. Esta se trata da concepção de *cronotopo* de Mikhail Bakhtin. Essa concepção, tal como notamos, Bakhtin já a aponta nos escritos de Goethe. Na análise de Bakhtin sobre alguns textos do referido escritor alemão, aquele teórico chama a atenção para a descrição que Goethe faz dos espaços das antigas cidades romanas. Estas, por exemplo, são saturadas de um passado histórico que penetra o espaço de tal forma que o observador “identifica o passado com o presente” e “contempla a totalidade do espaço pelo prisma de um

determinado ambiente espacial imediato” (BAKTHIN, 2003, p. 252). O *cronotopo*, como o concebe Bakthin, é a categoria responsável pela interligação fundamental entre espaço e tempo, artisticamente assimilados em literatura, num todo compreensivo e concreto. No *cronotopo*, o tempo e o espaço condensam-se e intensificam-se, tornam-se visíveis artisticamente. “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKTHIN, 1998, p. 211). Em “Um ponto no círculo”, a casa de pensão e as ruas de Recife são espaços em que a sobreposição põe em evidência as marcas do espaço acumuladas pelo tempo, ou seja, tais espaços apresentam o antes e o agora, fundindo as várias marcações temporais em um presente espacial, imagético e plástico.

Vejamos agora, como os espaços sobrepostos podem ser percebidos no “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Joana tem sua vida contada por várias personagens, em uma narrativa cuja estrutura que segue o modelo de um retábulo, configura a disposição espacial da narrativa em quadros semelhantes aos que retratam a vida dos santos. São doze quadros ao todo, intitulados *Mistérios*, sendo cada um individualmente representado por um “mistério” que enquadra uma parte da história de Joana.

Em linhas gerais, a história desta personagem é simples, sem grandes surpresas: uma infância marcada pela pobreza e um casamento seguido de viuvez, que não modifica sua situação de penúria. Viúva, para sobreviver e criar os filhos, leciona na zona rural do interior do nordeste, alfabetizando crianças nas terras dos engenhos Serra Grande e, posteriormente, em Queimadas, numa rotina marcada pelo sofrimento. Desse modo, Joana Carolina nos é apresentada em diferentes fases de sua vida por dezessete narradores que mesclam à história de Joana suas próprias histórias. São eles: \oplus , a Negra, uma amiga da família que acompanha Joana desde o nascimento e que assume a narração em três diferentes momentos: um deles, o *Primeiro Mistério*, que engloba praticamente todos os outros é marcado pela antecipação dos temas principais da vida de Joana Carolina, que são desdobrados e reduplicados nos onze

mistérios seguintes; \square , segundo tesoureiro que observa Joana quando criança; σ , Jerônimo José, o marido; \checkmark , Álvaro, o filho; \odot , Totônia, a mãe; Ψ , filho do dono do Engenho Serra Grande, onde Joana morou por sete anos; \ominus , Laura, a filha; \circ , Miguel e \triangle , Cristina, casal de fugitivos que são protegidos por Joana; 1, 2, 3 e 4, observadores do enterro de Joana; \dagger , o Padre que assiste Joana em seus últimos momentos de vida; e, ∞ , indicando vozes coletivas. Cada uma dessas personagens atesta os milagres realizados por Joana Carolina.

Embora nem todas as personagens sejam designadas por nomes próprios, os sinais gráficos — facilitadores da visibilidade e da alternância da focalização — os diferenciam uns dos outros e, às vezes, ainda indicam a fusão de duas vozes numa única voz, representada pela junção de dois sinais num só, configurando, como vimos, a “instância narrativa profunda”. Este caso ocorre com as personagens Cristina e Miguel, no *Nono Mistério*, em que o triângulo, sinal gráfico indicador de Miguel, ao se incorporar ao círculo, sinal gráfico indicador de Cristina — $\triangle\circ$ — confunde as vozes e as funde em determinados momentos da narrativa, substituindo e *eu* de cada personagem por *nós*, como por exemplo:

$\triangle\circ$ Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente. Às nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas, largas, arrastando no chão feitos vestidos de noiva, nossos dois cavalos. Brilhando sobre nós, duas estrelas, grandes e rubras. (*Nove, novena*, p. 99)

Dos dezessete narradores alguns não sobrevivem a Joana Carolina. Dentre eles, Jerônimo José, Álvaro e Totônia têm suas mortes relatadas por outros. “Jerônimo José é o *eu* enunciador do *Terceiro Mistério*, cuja morte é relatada por Totônia, no *Quinto Mistério*; Totônia, o *eu* narrador do *Quinto Mistério*, cuja morte é contada pela negra no *Oitavo Mistério*; Álvaro, o *eu* narrador do *Quarto Mistério* e cuja morte nos é referida no *Décimo Mistério*” (NITRINI, 1987, p. 177).

Quanto à tipologia, os narradores podem ser considerados sob dois aspectos: o da narrativa e o da história²⁴. No primeiro sentido, eles se classificam em intradieгéticos, pois são antes personagens que se desdobram em narradores, observadores e testemunhas. Já no segundo sentido, isto é, em relação à história, denominam-se homodieгéticos actoriais, porque, apesar de narrarem na primeira pessoa, o foco central não deixa de ser a história de Joana Carolina, mesmo quando a focalização desloca-se por instantes, deixando Joana à margem da diegese. É o que se pode constatar nessa passagem do *Quinto Mistério*:

⊙ Mas por que pões, Totônia, em origens tão vagas, as deficiências de teus filhos? Por que hão de nascer numa tendência de carne, sobre a qual no fim de contas ninguém tem governo, e não no teu modo habitual de agir, na tua falta de pulso aqueles erros tão graves? Ainda que te enganes, que sejas severa contigo, debes crer que os erros de teus filhos são filhos de teus erros, mas sem que isto confranja tua alma, pois é humilde, Totônia, crer-se capaz de erros — e soberbo ter que os enganos e falhas sempre são para os outros. Mesmo que haja perdido, no amestramento de teus filhos, o rumo e o norte, não será esta Joana recompensa? Vê sua firmeza. Bem podia estar de braços levantados, acusando-se, acusando os tempos, querendo refazer o que só uma vez pode ser feito, ou temerosa, ou desacordada. Ela não faz da dor um estandarte, guarda-a como um segredo. Nos socavões da alma. (*Nove, novena*, p. 81-82).

Neste excerto, primeiro o *eu* narrador, que no caso é Totônia, reflete sobre seus filhos. Depois, Totônia é questionada por uma outra voz que sabe a seu respeito e a conhece internamente, pois, sem qualquer pretexto, intervém na narrativa dirigindo-se a ela na segunda pessoa gramatical. Esse recurso deixa novamente explícito a presença das duas vozes marcadas por um deslocamento na focalização que, de interna, pois anteriormente temos reflexões da própria Totônia, passa para externa.

²⁴ Os termos, narrativa, história e diegese são aplicados nesta análise no mesmo sentido que lhes atribui Gérard Genette, na obra *O Discurso da narrativa*. Para narrativa ele destaca três sentidos, mas opta, para desenvolver em sua análise, apenas por um deles, sendo sua escolha por aquele que designa a narrativa como uma “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, (...) e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” Já o termo história é denominado por ele como “o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual),” sendo o termo diegese empregado nesse mesmo sentido (GENETTE, 1972a, p. 25-26).

Há um outro tipo de variação da focalização presente na mudança do ângulo de visão daquele que narra. Isso pode ser observado mais detidamente no *Primeiro* e no *Oitavo Mistério* onde \oplus é quem narra e quem organiza a perspectiva numa focalização interna. No *Décimo Mistério* \oplus aparece novamente, mas desta vez, em diálogos com 1, 2, 3 e 4. Nesses *Mistérios*, a atuação de \oplus , como personagem, apresenta-se diferenciada. Num primeiro momento, ela encontra-se presente, atuando, no espaço que ela observa. Mas, quando assume a posição de narradora, ela parece distanciar-se desse espaço, tornando-se observadora do seu próprio passado. Apesar do sinal gráfico que a identifica, não nos é revelado o momento, nem o local de onde essa voz relata a história²⁵. Por exemplo, ao dizer: “Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus”, (*Nove, novena*, p. 72), \oplus revela, pelo uso do pretérito perfeito, uma distância entre a história que vivenciou e a que narra, isto é, mostra uma distância temporal entre narração e história e, conseqüentemente, entre o *eu* narrador e o *eu* narrado²⁶. Mas essa distância é reduzida logo na frase seguinte quando \oplus diz: “Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’” (*Nove, novena*, p. 72). A voz que narra continua sendo a do *eu*, mas narradora e personagem dissociam-se, apontando a separação entre aquela que se volta para o passado e aquela que vive os fatos narrados. Esse recurso aproxima a narrativa da propriedade do espelho, pois a história de uma personagem se desenvolve dentro da história de outra personagem, como se esta pretendesse reforçar seu testemunho com sua presença.

Esse corte provoca um movimento gerado pelo distanciamento e pela aproximação da história narrada que, movimento esse imposto pelos tempos verbais, propicia uma variação brusca da focalização em relação ao grau de aproximação daquilo que se narra. Porque, passando o evento passado a ser narrado no presente, acontece a neutralização da

²⁵ *Avalovara* apresenta essa técnica aperspectívica no fragmento T6, *Cecília entre os Leões*. Nesse fragmento, o narrador passa a ser uma voz que não é possível situar nem de onde nem de quando fala.

²⁶ Sobre a distância entre as categorias *eu narrador* e o *eu narrado* ver: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986, p. 770.

distancia entre o instante da narração e o momento dos acontecimentos. Falando sobre tempos verbais Bourneuf e Ouellet (1976, p. 178) escrevem:

o emprego do presente para contar o passado visa, (...), atualizar um problema, uma situação, dar à aventura o estremecimento, a incerteza do presente, enquanto que o futuro, (...), poria em paralelo uma época por vir com o tempo presente, para daí fazer ressaltar irônica, trágica ou fatalmente, a concordância, a oposição, a continuidade ou a ruptura.

O movimento da focalização é marcado por transposição espaço-temporal que de forma múltipla e simultânea revela a um só tempo o que se observa no passado, o que se vive no presente e, ainda, algum fato futuro — não esquecendo de ressaltar que os tempos verbais, embora empregados com variações, remetem ao passado.

O conteúdo do conto não apresenta complexidade, porém, como observamos, o mesmo não ocorre quando se trata da estrutura em que é apresentada a história de Joana Carolina. Apesar de a história estar distribuída numa seqüência encontrada em qualquer calendário anual, a sua ordem não corresponde a uma sucessão temporal contínua. Essa descronologização é organizada pelo autor através do emprego de uma variedade de recursos cujo resultado mostra-se na *presentificação* espaço-temporal, nas constantes mudanças de focalização e, inclusive, na própria configuração da narrativa em forma retábulo que fixa simultaneamente os diferentes momentos da vida de Joana Carolina. Estes se relacionam entre si por meio de procedimentos semelhantes aos de “Perdidos e achados”, exceto pela maneira como ocorre a sobreposição dos espaços.

Em “Perdidos e achados” os espaços são sobrepostos no sentido horizontal, tendo em vista que a sobreposição acontece, predominantemente, entre os espaços geográficos do passado e do presente. Já em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a sobreposição dos espaços ocorre no sentido vertical. Vejamos então como essa sobreposição ocorre. Nesse conto, o espaço geográfico apresenta-se constante. Essa constância pode ser verificada por meio da

observação de dois espaços. Durante anos, Joana percorre o mesmo caminho do engenho à cidade para receber o ordenado pelas aulas e, também, vender as peças de crochê que confecciona durante as noites. Esse caminho é formado por

muitas ladeiras, trechos desertos; pedaços onde não se escutava nem mesmo um latido de cão; estradas de areia, que fatigavam mais do que as ladeiras; uma extensão cheia de pedrinhas rolantes, brilhando à flor do solo e que feriam os pés (*Nove, novena*, p. 90)

Inclusive nos ciclos das estações, a paisagem mantém-se igual: no verão, o sol insuportável; no inverno, as enchentes. A paisagem ao longo do percurso não se modifica. Mesmo quando retomada por outros narradores, não apresenta alterações significativas que pressuponha a reconfiguração do espaço. Outro lugar representado de maneira semelhante é a segunda casa onde Joana e os filhos são instalados por Ψ , no engenho Serra Grande. Essa casa é descrita pelos filhos e, inclusive, pelo proprietário, como um lugar frio, úmido e com cômodos enormes. Mas Ψ , dono das terras, teve motivos para instalar Joana nessa casa. A imensidão dos cômodos quebraria a resistência de Joana Carolina e, então, ela aceitaria unir-se a ele. Tal desejo foi acalentado por anos, mas não venceu a paciência e a fidelidade de Joana durante os “sete anos, sete meses e sete dias” que ali permaneceu. Segundo Ψ , a resistência de Joana seria, em parte, motivada pela segurança que a casa atual lhe proporcionava. Por isso ele diz: “há coisas assim, que apóiam as pessoas. Decidi transferi-la para uma casa maior, onde suas escoras talvez ficassem mais frouxas” (*Nove, novena*, p. 87).

Notamos, por meio da representação desses dois espaços, o da paisagem e o da casa, que o tempo, com a renovação dos ciclos das estações e eras, parece não imprimir marcas no espaço do modo como apontamos ocorrer, em “Um ponto no círculo”, com a casa de pensão e com as ruas de Recife, e com o espaço geográfico de “Perdidos e achados”. Nesses contos, o próprio tempo passado é *presentificado* como sendo “ressurgimento de espaços”. De outro modo o espaço geográfico está representado em “Retábulo de Santa Joana

Carolina”. Enquanto um espaço geográfico que impinge provações a Joana Carolina, em nada ele é alterado, o espaço sagrado vem de outro lugar: do cosmos. Por isso, dissemos que a sobreposição ocorre no sentido vertical, de cima para baixo. Notamos esse movimento já no *Primeiro Mistério* que descreve a origem de Joana. Esta é de um espaço sagrado, do alto, onde habitam a luz, a virtude, o equilíbrio e a harmonia. A ele, Joana retorna após a sua morte sendo que seu corpo não permanece no espaço geográfico ou imprime, nele, quaisquer marcas.

Todavia, a presença do espaço sagrado pode ser verificada antecipadamente, na própria estrutura do retábulo e, inclusive, dentro da história, no sentido de que as condições ríspidas do espaço geográfico ressaltam a paciência, a obstinação, e a sabedoria de Joana, virtudes empregadas para superar as hostilidades desse espaço. Resumidamente: a hostilidade do espaço geográfico resalta as virtudes de Joana. Diante desse contraste, entre o espaço e a personagem, percebemos o espaço sagrado. No entanto, o espaço geográfico não é modificado em espaço sagrado, pois a atmosfera de religiosidade criada mediante os sacrifícios de Joana, não é gerada a partir de uma mudança de percepção desta personagem em relação ao espaço — procedimento que, como vimos na primeira parte deste trabalho, consideramos fundamental para a modificação dos espaços — ela resulta do modo como as personagens-narradoras percebem e interpretam as atitudes e o comportamento de Joana diante das adversidades. Para Joana Carolina, o espaço é ímpio sendo que a sua resistência e obstinação parecem originadas do instinto de sobrevivência. Isso nos é revelado por meio dos gestos de Joana Carolina.

Tais gestos, de modo semelhante ao que demonstramos nas análises dos contos “Tempo” e “Cadeira de balanço”, de *Os gestos*, expressam a recusa de Joana Carolina de permanecer no espaço que lhe obriga a uma determinada conduta. Diante desse tipo de gesto, o espaço é reconfigurado, pois são agregados valores subjetivos às suas características. Uma

passagem que esclarece o que mencionamos encontra-se no *Sétimo Mistério*. Esta se refere ao momento em que Laura, \ominus , a filha de Joana Carolina, narra os gestos da mãe quando esta recebe um recado da senhora do Engenho Queimadas, convidando-a para lecionar na escola que irão abrir naquele lugar. Este momento é para Joana de alegria e de alívio.

“A filha da senhora do Engenho Queimadas, depois de tanto tempo se lembrou de mim. Vão abrir uma escola, a mãe quer que eu vá ser a professora. Têm procurador na cidade, não preciso ir buscar meus vencimentos”. As lágrimas saltavam dos cansados olhos de mamãe, moídos de fazer, todos aqueles anos, toalhas de crochê à luz do candeeiro, para vender na cidade. Só então confessou: “Eu tinha tanto medo de ir por essas sendas! E depois, cada vez me sinto mais cansada. Por mais que procure ser forte, as pernas já não querem. Parece mentira, não ter mais que fazer essas viagens”. Pela única vez em toda a sua vida, ergueu o punho, um punho incrivelmente frágil, numa revolta breve contra aquelas estradas cento e oitenta vezes percorridas. Como pudera esconder, tantos anos durante, seu pavor? (*Nove, novena*, p. 93).

O gesto de levantar o punho, que representa toda a angústia vivida por Joana, durante a época que lecionou na escola do Engenho Serra Grande, é seguido por outro que representa a ruptura de um ciclo de sua vida, assim como a sua ligação com o espaço do Engenho Serra Grande.

Abrangíamos, dali, canaviais e casas, o bueiro de engenho, a roda-d'água, gente, burros, bodes, galinhas e cavalos, um pedaço da estrada tantas vezes refeita. Ouço-a dizer: “*Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno*. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro”. Ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o mesmo gesto que fazia ao quadro-negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido (*Nove, novena*, p. 94 — grifos nossos).

O gesto de Joana Carolina de levantar o punho e o de apagar, simbolicamente, a paisagem que cruzara tantas vezes, a fim de ir à cidade para receber seus vencimentos e para vender seus trabalhos manuais, ligam-se aos espaços, pois representam a vivência difícil que ali tivera junto com seus filhos. Daí dizermos que diante de tais gestos, esses lugares apresentam uma significação mais profunda do que a de cenários onde se passam uma parte

da história de Joana, visto que são percebidos por ela como lugares em que vivenciou situações extremamente difíceis, como “o inferno”.

Por esse viés, os referidos lugares têm suas configurações modificadas, pois para Joana o Engenho Serra Grande, assim como os lugares por onde passava para ir até a cidade, parecem configurar simultaneamente como espaços hostis, de sacrifícios e de embate. São lugares que retratam de modo significativo a tensão que existe entre a personagem e o espaço, porque mostram-se como obstáculos contra Joana Carolina. A seca, a chuva, o sol, o vento machucam o seu corpo, bem como o corpo dos filhos dela, que a acompanham todos os meses à cidade. O medo e a morte rondam-lhes nesse caminho. Na casa do Engenho Serra Grande, a situação não é diferente. Ψ , em represália a rejeição que sofre por parte de Joana, transfere de casa, com a intenção de quebrar a sua resistência. Por meio da manipulação do espaço, Ψ pretende subjugar Joana. No seu estudo sobre “Retábulo de Santa Joana Carolina”, Fritoli comenta que o Engenho Serra Grande e seus arredores configuram-se com espaço negativo, porque, para Joana,

os quatro elementos são inimigos, as quatro estações são cruéis. A terra, o ar, a água, o fogo: as pedrinhas, o sol, as ladeiras, a areia, o bafo quente: o ar e a terra, ora associadas ao fogo, queimam, ora associadas à água, viram lama (“tudo vira lama”). A morte rondava próxima, na sede, nas enchentes, na correnteza, por insolação. O vento doía, machucava, extenuava. Até um animal morto é perigoso. O Engenho Serra Grande e seu entorno são o espaço negativo, o inferno de Joana e seus filhos (2004, p. 56).

A santidade é atribuída a Joana Carolina pelas personagens que com ela conviveram e, de algum modo, essa convivência os modificou. A esse respeito é exemplar a modificação de Ψ , por exemplo. Ele também é testemunha dos feitos de Joana Carolina compreendidos durante o período em que foi professora no Engenho Serra Grande, da doença que atingiu ao mesmo tempo todos os seus filhos, a morte da filha, a da mãe e dos transtornos para sobreviver. Todavia, Ψ conta sua própria história a partir da existência de Joana, pois é a

imagem dela que o faz refletir entre aquele que foi e no que se transformou. Ao sobrepor as duas imagens, a do passado e a atual, Ψ percebe os efeitos visíveis da mudança, tornado esse momento revelador de seus pecados, sendo que, para redimi-los, acredita justa a posição em que se encontra. É dessa forma que os pequenos milagres de Joana Carolina são apresentados pelas personagens-narradoras.

Diante disso, acreditamos no fato de que, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, ocorre uma sobreposição vertical dos espaços, representando, simbolicamente, a descida de Joana Carolina do espaço cósmico, a sua passagem pelo espaço físico e a sua ascensão ao espaço sagrado. Nesse sentido, sua história concentra-se em episódios que retratam uma vida humilde, porém episódios significativos, posto que condizentes com a santidade de Joana. Apesar de tais episódios serem simples, o fato de se mostrarem entrecidos com outros elementos dificulta que a história de Joana seja contada de modo sucinto. A sua apreensão só é obtida por meio da percepção simultânea das histórias narradas nos doze módulos, pois tais histórias se entrelaçam com as personagens, com os espaços, com os eventos e, inclusive, com os ornamentos.

Os ornamentos, pequenos textos que parecem molduras localizadas na parte superior de onze, de doze das micronarrativas²⁷ que compõem os doze mistérios sobre a vida de Joana Carolina, contribuem para ressaltar o caráter visual da forma do retábulo e para inserir Joana Carolina no espaço físico e no movimento do universo. Por isso, é possível afirmar que a função desses pequenos textos não se limita apenas à de ornamento da narrativa. Eles interligam as micronarrativas e ampliam os espaços da narração, buscando estabelecer uma relação de continuidade entre as personagens e o universo, como menciona Fritoli (2004, p. 37):

²⁷ Acreditamos que o termo micronarrativa, utilizado por Sandra Nitri para denominar os mini-textos que seguem abaixo de cada ornamento dos mistérios de Santa Joana, é o que melhor designa os fragmentos narrativos descontínuos que configuram os contos de *Nove, novena*. Esses fragmentos narrativos que quase sempre coincidem com parágrafos contribuem para a descronologização da história.

no texto da história há sempre motivos, embora nem sempre colocados em evidência, que remetem aos elementos mencionados ou sugeridos no ornamento, tais como a referência à água, ao fogo, às estações, à passagem do tempo, aos signos zodiacais, à evolução geo-biológica das espécies, ao processo nascimento-vida-morte. A história, portanto, é *enquadrada* no espaço delimitado pela moldura do quadro de abertura do mistério. Os ornamentos estão inapelavelmente ligados à imagem visual, e assim devem ser entendidos como elemento unificador no “Retábulo”: enquanto a história *parece* fragmentada em cenas cuja continuidade temporal exige o preenchimento de lacunas, os ornamentos, por ligarem-se à eternidade e ao espaço natural, cósmico, indiferente à infinitesimalidade do homem, garantem uma unidade universal de tempo e espaço (grifos do autor).

A maioria dos ornamentos evoca espaços que são descritos nas micronarrativas que a eles se seguem, como palco das ações das personagens. Todavia, essa retomada, pela micronarrativa, dos espaços evocados nos ornamentos, estabelece a unidade entre estes espaços e aqueles descritos nas micronarrativas e, ainda, desfaz a visão de um espaço estático, limitado à função de deslocamento das personagens. Vejamos como isso ocorre com o ornamento do *Primeiro Mistério*.

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula com a mesma certeza, as distância, a vertigem, o peso e os números (*Nove, novena*, p. 72).

Esse primeiro ornamento refere-se ao momento primordial de criação do espaço e à ordem do universo. Desse espaço cósmico criado pelo ornamento, nasce Joana Carolina cujo nascimento é narrado por \oplus na micronarrativa que vem em seguida. O espaço cósmico, desdobrado nas constelações do zodíaco, é o detentor do equilíbrio e da sabedoria. Joana pertence a esse espaço criador, sendo também detentora do equilíbrio e da sabedoria, como se pode perceber ao longo do conto.

Os espaços dos outros dez ornamentos são gerados de modo semelhante — sem um narrador, eles parecem surgir espontaneamente no texto — e mantêm esse mesmo tipo de relação com as histórias contidas em suas respectivas micronarrativas. Notamos que os ornamentos descrevem espaços bem definidos onde se dá a criação dos temas desenvolvidos nas histórias das micronarrativas. “São espaços da natureza (céu, ar, água, fogo, Terra), espaços sociais (casa, praça, cidade, engenho), espaços sagrados (templo, cemitério); especiais, em meio a esses, os espaços artísticos, espaços da palavra artística, evidenciados no 7º e 9º mistérios” (FRITOLI, 2004, p. 71). É nesse sentido que a sobreposição dos espaços ocorre verticalmente, porém, de forma gradual: do espaço cósmico para os espaços geográficos, sociais e sagrados. Destes, novamente para o espaço cósmico, criador.

O conto “Retábulo de Santa Joana Carolina” ainda emprega um outro recurso na configuração dos espaços sobrepostos. Trata-se da dobra. Esta, conforme discorremos anteriormente, realiza a ligação entre os espaços das micronarrativas por meio da reiteração dos eventos e dos espaços. A seguir, explicaremos e ilustraremos esta observação. Já mencionamos que este conto é composto por módulos. Cada módulo, exceto o último, tem dois mini-textos. O primeiro denominado de ornamento e, o segundo, de micronarrativa. Cada micronarrativa tem um narrador. Dentre os narradores de todas as micronarrativas apenas \oplus aparece mais de uma vez, conforme já comentamos. Com essa estrutura, poderíamos dizer que os módulos são independentes se as micronarrativas não repetissem os acontecimentos da vida daquela personagem e as descrições dos espaços onde viveu.

As várias personagens-narradoras reproduzem, na maioria das micronarrativas, praticamente os mesmos eventos e descrevem os mesmos espaços. Essa estratégia estabelece um elo entre as micronarrativas, sendo cada ponto onde elas se entrelaçam dobras que funcionam como mecanismo associativo e mecanismo dissociativo. Associativo porque agregam os espaços; dissociativo, no sentido de que também os separam. Esse procedimento

expressa as transformações dos espaços múltiplos em Uno. De quase todos os eventos que são retomados pelas numerosas personagens, a morte de Totônia e a de Maria do Carmo, mãe e filha de Joana Carolina, são singulares nesse aspecto. Três personagens-narradoras referem-se às mortes de Totônia e de Maria do Carmo, produzindo uma repetição que ao construir uma focalização múltipla do mesmo acontecimento, sobrepõe os espaços onde eles se desenvolvem e ainda os distende. Examinaremos cada uma dessas situações separadamente.

No *Primeiro Mistério*, \oplus antecipa a morte de Totônia — fato que irá acontecer dali a trinta e seis anos —, ao dizer que “Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha haverá de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande” (*Nove, novena*, p. 73). Ainda no *Sexto Mistério*, na fala de Ψ , outra personagem-narradora, Totônia já está morta e Joana Carolina não mora mais no Engenho Serra Grande. Temos, porém, com Ψ a descrição da casa localizada no Engenho Serra Grande, mencionado por \oplus , no *Primeiro Mistério*, onde Joana morou com os filhos.

Ψ Paredes úmidas, telhado alto, quartos descomunais, onde caberiam seis camas de casal e algumas cômodas, e onde em certas noites era preciso acender um fogareiro, para não morrer de frio. Aí, duma só vez, adoeceram seus filhos, todos, a pequena morreu. Sua mãe, que de tempos em tempos vinha lhe fazer uma visita, morreu também aí (*Nove, novena*, p. 87).

No *Sétimo Mistério* \ominus , Laura, também se refere à morte de Totônia e, para descrevê-la retorna ao Engenho Serra Grande:

\ominus Éramos sete correndo para nossa avó Totônia, aos berros, quando ela apontava, de xale, bata, saia comprida, pé firme, o falar descansado, como se viesse de perto e não de longe. Chegaria, uma vez, para adoecer e morrer com poucos dias, quando ainda vagava pela casa o cheiro de comidas que mamãe fizera para alegrar sua vinda (*Nove, novena*, p. 82).

Com Laura temos a exata impressão da atmosfera festiva que preenchia a casa localizada no Engenho Serra Grande, com a chegada de Totônia. Mais à frente, no *Oitavo Mistério*, o episódio da morte de Totônia é retomado na narrativa. Mas, desta vez sua

descrição é diferenciada. A personagem-narradora, ⊕, focaliza e descreve uma cena em que Totônia, após o ataque que sofreu do animal no pasto, está deitada em um dos quartos da casa de Joana. ⊕ descreve a cena como se estivesse observando um quadro. O corpo de Totônia, já sem vida, está sobre a cama e, ao redor desta, estão suas filhas.

⊕ Totônia deitada, pálpebras descidas, as mãos sobre o lençol. A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa quase todo o quadrado da janela. Conduzindo uma bacia de estanho, inclino-me para a doente. Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas. Há o cavaleiro numa trilha, o menino sozinho e o carro com toldo, puxado por quatro bois, vermelha a junta do coice, roxa a da guia. O carreiro, no extremo da vara, leva uma bandeira negra (*Nove, novena*, p. 95).

Neste trecho, personagens e animais parecem compor um painel no qual cumprem função decorativa, pois mostram-se estáticos, com seus movimentos suspensos. A posição das personagens, e a presença da cruz formada pelo corpo das três filhas criam no quarto uma atmosfera de religiosidade, ressaltada pela luminosidade que invade o quarto. Nesta cena, tudo é espaço. Não só nesta passagem de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, mas também em outras, há momentos em que personagens se apresentam com função espacial. A esse respeito, Veltruský (1978, p. 257) comenta no texto “O homem e o objeto no teatro”, que:

a ação pode descer até o “grau zero”, e a personagem se torna então parte do *cenário*. Essas partes humanas do cenário são, por exemplo, os soldados que guardam a entrada de uma casa. Eles servem para mostrar que a casa é um quartel. Esses elementos humanos não podem mais ser considerados, de modo algum, com figurantes ativos. Sua realidade é igualmente reduzida ao “grau zero”, uma vez que seus signos constituintes são limitados ao mínimo. Se observarmos quais são os portadores destes signos veremos que são geralmente postura, estatura, maquilagem e vestimenta (grifo do autor).

Considerando estas observações, a personagem também pode ser contemplada como espaço. É o que nos diz Lins em um dos momentos que explicita sobre a concepção de espaço. Nas palavras desse autor (1976, p. 72):

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

O outro evento que é retomado por várias personagens-narradoras e colabora com a configuração do espaço sobreposto, refere-se à morte de Maria do Carmo, conforme mencionamos. A próxima citação ilustra o que pretendemos demonstrar.

○ Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não soubemos. Nela é que mamãe está aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téó não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre (*Nove, novena*, p. 92).

Nessa passagem do *Sétimo Mistério*, a mudança de tempos verbais aponta na história dois caminhos: para uma linha do tempo, em direção ao futuro, pois apesar do verbo morrer estar no pretérito mais que perfeito, há uma antecipação temporal em relação à seqüência de acontecimentos que são desenvolvidos. Estes ordenam-se em relação ao momento pretérito: “Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não soubemos”.

Em seguida a mudança de tempos verbais aponta para outra linha, a narrativa desenvolve-se no presente do indicativo que, empregado no lugar do pretérito, produz um efeito de presentificação do passado, como se as cenas estivessem acontecendo novamente, no instante em que são narradas: “Nela é que mamãe está aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira”. Carminha, que na primeira micronarrativa já

morrera, é uma das crianças e está com febre junto com seus irmãos, inclusive com \ominus , a personagem narradora, recebendo medicação das mãos de Joana Carolina. Essa estratégia sobrepõe os espaços e cria a atemporalidade.

A aproximação de eventos ocorridos em diferentes épocas, no caso do fragmento anterior — a morte e a doença de Carminha — causa um efeito perturbador por dificultar a apreensão de um significado unívoco, construído a partir de uma seqüência linear e cronológica. Afinal, a linha do tempo progride, mas em recuo progressivo, com um fluxo futuro em direção ao passado. Esse movimento, marcado por uma alternância de tempos verbais, de espaços e de personagens-narradoras, aproxima-se do movimento da espiral, sempre deslocando e retornando ao mesmo ponto, porém em outro nível. Tal movimento faz os quadros se reportarem uns aos outros como se um surgisse do outro, em desdobramentos ou redescobertas de procedimentos mais significativos. Com essas características, configura-se um espaço elíptico, pois, retomado por muitos narradores, “vai e volta, em ziguezague, mas sempre ascensionalmente” (SANT’ANNA, 2000, p. 83).

Encontramos, ainda, na seqüência do excerto anterior, marcas da presença da memória que acentua a problematização da categoria espacial: “Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre”. Nô, Álvaro e Téo não aparecem, mas também estavam presentes. É como se a personagem-narradora estivesse apontando, enquanto comenta, a imagem de uma antiga fotografia para algum interlocutor invisível, sendo o espaço capturado e ampliado pela memória que orienta o narrar e recria o espaço, acrescentando ou suprimindo elementos.

Esse episódio, narrado por Laura, é um dos momentos retomados no *Quarto Mistério* por Álvaro que diz estar com Nô:

Por agora somos dois meninos, deitados em folhas de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atiçando o fogareiro com alfazema. Um odor nauseante

empesta a casa inteira, odor de nossos corpos ulcerados. Maria do Carmo, nossa única irmã, morreu há dois dias, o décimo do ano (*Nove, novena*, p.78).

No caso dessas duas passagens, o mesmo espaço é retomado por mais de uma personagem-narradora e redimensionado de acordo com cada experiência em particular. A casa, por exemplo, localizada no engenho Serra Grande, se compõe a partir da junção de todas as descrições e impressões subjetivas que as personagens-narradoras têm desse espaço.

Já dissemos que ao todo, o “Retábulo de Santa Joana Carolina” apresenta doze mistérios, mas existem somente onze ornamentos. O *Mistério Final* não contém ornamento, e essa ausência é significativa para a configuração do espaço. No último mistério, Joana retorna ao universo e, esse retorno é, em parte, caracterizado pela ausência do ornamento que elimina a fronteira que, aparentemente, demarca a separação entre os espaços dos ornamentos e os das micronarrativas. A fronteira dilui-se com a morte de Joana. A separação que se deu no *Primeiro Mistério* entre Joana e o universo por ocasião do seu nascimento é suprimida no último mistério, quando Joana, após a sua morte, retorna à natureza, ao Universo. Diante disso, o último mistério apresenta um espaço em que se fundem e se anulam as contradições, pois no *Mistério Final*, Joana retorna ao espaço criador, logo após a sua morte, quando seu corpo diluído numa energia sagrada, é reabsorvido pelos espaços físico e cósmico. Este *Mistério* é o único, em relação aos anteriores, que não se inicia com uma descrição. Contudo, esta predomina, pois o *Mistério Final* é inteiramente dedicado a descrição espacial, retratando as casas, as ruas, o cemitério e as personagens que surgem durante o percurso do cortejo fúnebre de Joana. Podemos dizer que o último mistério é composto de espaços: o físico (as casas e as ruas), o social (o cortejo de Joana é acompanhado pelos “ninguéns da cidade”), o imaginário (os delírios de Joana). Inclusive as personagens tornam-se espaços, sendo a maioria delas nomeada como tal, pois os nomes a elas atribuídos evocam a imagem de

plantas, de animais e de minerais, não de pessoas. Joana também se transforma em espaço ao tomar seu lugar entre:

∞ Prados, Pumas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre Junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha (*Nove, novena*, p. 117).

Com a morte, a tensão existente entre a personagem e o espaço é eliminada. Ambos tornam-se uno no sentido de que Joana tem os limites do seu corpo desfeitos e invadidos pelos espaços, ao mesmo tempo em que os invade, num jogo de transposição mútua, numa comunhão perfeita com o universo. Essa comunhão constrói, no espaço da narrativa, uma atmosfera sagrada. Afinal, tudo é regido pelo universo, “cada acontecimento, em sua realidade cotidiana, é, ao mesmo tempo, membro de um contexto histórico-universal, sendo que todos os membros estão relacionados entre si” (PAES, 1999, p. 209). Na correlação entre os acontecimentos comuns da vida cotidiana e o “contexto histórico-universal” encontra-se a dobra que, não sem tensão, integra o destino humano aos espaços geográfico, social, cósmico e religioso. No caso de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, este último se sobrepõe aos outros. Isto explica a coexistência de espaços do passado e do presente que se inserem no presente da narrativa, gerando o efeito de simultaneidade de espaços que, mediante a repetição, são redimensionados de acordo com a memória daquele que relata, elaborando novos sentidos. Trata-se, enfim, de uma espacialidade que altera as noções convencionais de um significado construído pela soma de quadros apresentados numa lógica diacrônica. São espaços abertos, complexos, onde se entrecruzam todas as perspectivas, menos aquelas a que estamos habituados. Isso não implica um esfacelamento ou obscurecimento da história. Ao contrário, proporciona um equilíbrio entre espaços do passado e do presente, além de contribuir para a uniformidade e unidade perfeitas. Estas são

construídas por meio de uma coerência interna da narrativa, uma vez que a simultaneidade torna a história de Joana Carolina visível, definida e claramente legível, ainda que, a organização espacial pareça reduzir a clareza em favor do efeito dinâmico.

3.5 Os espaços sobrepostos e a sobreposição de vozes

Já observamos que nos contos de *Nove, novena*, o jogo de vozes é uma estratégia da qual Osman Lins lança mão, com certa regularidade, na elaboração de suas narrativas. Esse jogo de vozes é organizado de diferentes maneiras. Em “Pastoral”, o jogo de vozes é realizado por meio de um *eu* bifurcado. Este participa da configuração do espaço complementar, pois a sua bifurcação amplia os limites do espaço para além do possível campo visual da personagem da qual faz parte. Mas, quando as vozes apresentam-se simultaneamente, isto é, quando as personagens-narradoras narram ao mesmo tempo, como por exemplo em “Pentágono de Hahn”, encontramos em suas narrações, as descrições de espaços configurados como justapostos. Estes espaços, em geral, são contíguos e diferem uns dos outros, porém, são descritos concomitantemente, o que caracteriza o aperspectivismo espaço-temporal. Nos espaços sobrepostos, também contamos com a simultaneidade e com o aperspectivismo, porém, percebemos dois tipos de espaços sobrepostos: aqueles que são configurados por uma quase-fusão e pela fusão. Analisamos contos em que a sobreposição de vozes distende o espaço, isto é, os espaços sobrepostos por meio da fusão de vozes não se diluem, distendem-se, pois a eles são agregadas características objetivas e/ou subjetivas. Nesse tipo de sobreposição de vozes, os espaços sobrepostos são configurados por meio de uma quase-fusão, posto que eles não estão perfeitamente incorporados, ou seja, não há uma fusão rigorosa a ponto de eliminar os resquícios que pudessem levar à identificação dos espaços de origem. No entanto, há espaços sobrepostos em que as vozes unidas descrevem exatamente o

mesmo espaço. Nesse caso, como configura-se o espaço sobreposto? Não há possibilidade de uma resposta única. Esta dependerá do papel da sobreposição de vozes na configuração dos espaços da narrativa, embora as vozes fundidas descrevam um único espaço. Vejamos alguns exemplos.

No *Nono Mistério* do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o casal de fugitivos ○, Miguel, e △, Cristina, que encontram refúgio sob a proteção de Joana Carolina apresentam algumas passagens onde verificamos a sobreposição de vozes. A história dos dois trata-se do caso clássico de um casal apaixonado que, impedido pelo pai da garota de concretizar a união, decide fugir. No caso deste casal, Antônio Dias, pai de Cristina, inconformado com a fuga da filha coloca os jagunços de sua fazenda no encalço do casal. Antes de o casal chegar à casa de Joana Carolina, encontra uma cidade abandonada e, caminhando pelas ruas desertas, entre construções invadidas pelo mato, depara-se com uma igreja. Dentro dela, sobre uma arca de pinho, Miguel e Cristina, as personagens-narradoras tornam-se marido e mulher, não pelas bênçãos de um padre, mas pelas bênçãos do amor que dedicam um ao outro. Nesse momento, uma atmosfera de perfeita união envolve o espaço e pode ser percebida pela descrição do ambiente, feita pelas duas vozes fundidas.

△ Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente. Às nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas, largas, arrastando no chão feito vestidos de noiva, nossos dois cavalos. Brilhando sobre nós, duas estrelas, grandes e rubras. △ Uma sobre a cabeça de Miguel: parece uma rosa. ○ Outra sobre a cabeça de Cristina: parece uma romã. △ Somos os amantes, os fugitivos, os perseguidos, os encontrados, os salvos (*Nove, novena*, p. 99).

A descrição desse espaço parece corroborar o sacramento de Miguel e Cristina, tornando-os um pelo matrimônio. No conto “Noivado”, os espaços sobrepostos organizados pela sobreposição de vozes apresentam uma configuração diferente. Esta, constituída a partir de uma relação de equivalência entre os espaços da casa e os da cidade, realça não a

comunhão entre o casal **I**, Mendonça, e **8**, Giselda, mas a tensão que ambos vivenciam em um momento específico de suas vidas que antecede a separação do casal. Em “Noivado” há duas passagens em que o espaço sobreposto ilustra a relação de equivalência que desejamos demonstrar. A seguir as transcrevemos.

I 8 sós nesta sala de paredes verdes, uma janela fechada, outra aberta à noite e ao compassado som das ondas, no centro do triângulo torto em cujos vértices ficam o Seminário, a praça da Abolição e o Convento dos Franciscanos. Podemos ver a cidade como se estivéssemos de pé sobre o telhado. O luar embebe o mar e as ruas, fachadas de azulejos brilham no silêncio. Esta será a última das muitas e inúteis conversas que tivemos. Lateja o farol (*Nove, novena*, p. 151).

Após algumas páginas, as vozes retornam:

I 8 Daqui podemos ver as cumeeiras das casas e as torres das igrejas; o claustro de São Francisco, deserto, com o Orbe Seráfico a descer do teto de madeira; as pedras lavradas da igreja do Carmo; a águia bifronte com as asas abertas ante o púlpito, na Santa Casa de Misericórdia. A sudoeste, sob o luar, espria-se o Recife, o casario ocupando as ilhas e a planície, escalando os morros periféricos. As luzes do farol giram com o rigor de planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres (*Nove, novena*, p. 159).

Esses dois excertos estão inseridos no seguinte contexto: Giselda, **8**, e **I**, Mendonça, mantém um noivado de quase três décadas, mais precisamente de vinte e oito anos. Ambos encontram-se na sala da residência da noiva, na cidade de Olinda, onde conversam sobre o longo relacionamento. Os trechos acima descrevem a paisagem que, por instantes, é apreciada por **I 8**, sinal gráfico que representa a junção de duas vozes: a de **I**, Mendonça, e a de **8**, Giselda.

Já dissemos que a sobreposição de vozes colabora com a configuração dos espaços sobrepostos e, sendo assim, verificamos que com os excertos acima não ocorre de modo diferente. Entretanto, eles apresentam exceção no seguinte aspecto: na maioria dos contos de *Nove, novena* quando há sobreposição de vozes, os espaços sobrepostos que elas descrevem, em geral, reforçam casos de amor, ou então reforçam a união entre personagens,

espaços e Universo, como demonstramos ocorrer com a sobreposição de vozes \triangle , Cristina e Miguel, personagens do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”, por exemplo.

Em “Noivado”, os sinais gráficos de Mendonça e Giselda não estão exatamente fundidos — um sobre o outro —, mas colocados um ao lado do outro I 8. Podemos interpretar esta disposição, como símbolo da separação do casal. No entanto, a princípio, os excertos citados anteriormente permitem interpretar tal paisagem como acolhedora, inspiradora de paz e de tranquilidade. Contudo, com o desenvolvimento da narrativa, as personagens-narradoras chegam à conclusão de que o melhor é romper a relação. Dentro desse contexto, a paisagem descrita por I 8 passa a reforçar, a imutabilidade, a rotina e o distanciamento entre Giselda e Mendonça, ou seja, o espaço focalizado e descrito pelas personagens-narradoras, enfatiza a ruína e a debilitação dos laços existentes entre as personagens e como o espaço está mediado pelo olhar, a contemplação supõe também afastamento e separação. Diante disso, o espaço que se mostra ideal, diante da situação vivenciada pelas personagens-narradoras cria uma atmosfera tensa que insinua a separação do casal.

Esse contraste entre o quadro pictórico e a situação das personagens compõe a problemática do conto, que progride, num movimento às avessas, da contemplação do “lugar que embebe o mar e as ruas”, para os movimentos repetitivo das luzes do farol e destrutivo das águas do mar, pois como as vozes I 8 dizem as “luzes do farol giram com o rigor dos planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres”. Imagens metafóricas do rompimento da rotina de um longo noivado, mas, não só da rotina das personagens enquanto casal, senão também de indivíduos mecanizados. O espaço sobreposto, nesse caso, acentua a rotina e a separação do casal. Os objetos que ornamentam a sala e, inclusive, os insetos que a invadem também enfatizam a iminente separação e, ainda revelam a rotina e o automatismo das

personagens presentes tanto no relacionamento como na atividade profissional burocrática de Mendonça.

Na interpretação de Ana Luiza K. Kohn (2004, p. 47-67), no ensaio “O bicho-palavra produzindo fissuras”, os insetos que apresentam-se no referido conto, são interpretados como metáfora do homem moderno, mecanizado, inserido numa sociedade cujos movimentos repetitivos, imprescindíveis para uma produção em série, são trazidos para a vida das personagens. É comum que, numa sociedade industrializada, sejamos levados a entender o movimento repetitivo como próprio da mecanização industrial, e, no caso dessa personagem em especial, a repetição do movimento que cria roldanas no corpo de Mendonça pode ser entendida como referência à automatização do elemento humano, que produz a desumanização do sujeito. A narrativa permite claramente essa analogia entre o automatismo dos insetos e o do burocrata, aproximação observada por Ana Luiza Andrade (1987), por José Paulo Paes (1999) e Sandra Nitrini (1987). Para **I** a repartição pública, onde o exercício de uma rotina confiscou-lhe todos os seus sonhos, transformando-o em um burocrata, é percebida por ele como espaço inóspito, onde durante mais de trinta anos foi obrigado a executar, repetitivamente, uma atividade que muito lhe desagradava. Em um diálogo com sua noiva, ele conta, demonstrando certa satisfação, como se levanta da mesa de trabalho e sai, sem ao menos despedir-se dos colegas. Como ele diz: “— Faltava ainda a sílaba final. Deixei a palavra incompleta, vesti o paletó, dei as costas, saí. Não falei com ninguém, nunca mais voltarei àquele purgatório. Custou, mas por fim chegou o dia: sou um homem livre até o fim da vida” (*Nove, novena*, p. 152). Tal gesto também representa uma vingança de **I** contra a repartição. Esse local de trabalho, segundo a percepção da personagem, é o maior responsável por sua estagnação, pois ao aceitar o emprego em uma repartição teve que desistir do seu desejo de fabricar objetos de ferro. Desejo que, aos poucos, foi sendo substituído por “requisições, modelos, requerimentos, autos, instruções, alíneas e parágrafos” (*Nove, novena*,

p. 161). Agora, aposentado, **I** sente-se dono do seu destino. Nada de caminhos feitos: improvisar é a regra (*Nove, novena*, p. 151).

O conto “Os confundidos” apresenta mais um caso particular de sobreposição de vozes ilustrando de modo emblemático esse caso, com os personagens representados pelos sinais “—“ e “└”. Neste conto, o que parece predominar é o diálogo entre um casal que discute por causa de ciúmes. Durante a discussão, até certo ponto do diálogo, a voz masculina, representada pelo sinal “—”, e a feminina, pelo sinal “└”, mostram-se distintas.

- └— Estou cansada. Quase meia-noite.
- Continuo de férias, posso acordar tarde.
- └— Mas eu, não. Afinal, que importa? Suporto bem uma noite sem sono. Tenho passado outras.
- É uma alusão a mim?
- └— Talvez.
- Não fiz censuras, perguntas, não disse nada. Desde o jantar que estamos calados.
- └— Existe alguma coisa que foi condenada a ouvir hoje. Sinto isso no ar, nas mãos. Espero, ao menos, que o horror tenha início antes que clareie o dia. Amanhã é terça, dia de trabalho (*Nove, novena*, p. 63).

Depois, conforme o diálogo evolui, as desconfianças, as dúvidas e as incertezas sobre os sentimentos que um dedica ao outro, aumentam, gerando uma tensão no diálogo que mostra-se expressa por meio da inversão dos sinais gráficos. O sinal gráfico “└” parece assumir a voz masculina, e “—” a voz feminina. No exemplo que se segue, podemos perceber essa inversão no final do diálogo.

- └— Tenho de viver até quando nesta danação? Vou esperar até o fim da vida?
- É preciso compaixão.
- └— Novamente as palavras. Inúteis como sempre.
- Não são inúteis.
- └— Estou farta. Tínhamos passado três semanas sem essa coisa odiosa. Dias perfeito.
- Manhãs, tardes e noites nós estávamos juntos. Eu não podia duvidar... de mim.
- Bastou eu me afastar algumas horas, para recomeçar outra vez. Então tudo que faço é o mesmo que olhar nos olhos de um cego?
- Quero explicar.

- Prefiro não ouvir.
- Tenho de ouvir (*Nove, novena*, p. 64).

Neste jogo com os sinais gráficos, as vozes confundem-se e perdem a identidade, pois há passagens do diálogo em que o travessão é utilizado para identificar a voz masculina. Há outras, porém, em que é possível identificar o travessão precedendo a voz feminina. Afinal, tanto as perguntas quanto as respostas podem pertencer à voz masculina ou à feminina, ou então, a uma única voz, visto que em determinados momentos não há uma distinção nos caracteres gráficos que as representam, como, por exemplo, nos três últimos diálogos do fragmento que transcrevemos anteriormente:

- Quero explicar.
- Prefiro não ouvir.
- Tenho de ouvir (*Nove, novena*, p. 64).

O mesmo sinal gráfico “—” que, no início da narrativa introduz a voz masculina, também precede a voz feminina. Nesse caso, a distinção desfaz-se, a ponto de ser impossível afirmar se o sinal gráfico, que anuncia a mudança da voz, indica a voz masculina ou a feminina. Outrossim, há momentos em que o sinal gráfico “—” parece indicar ao mesmo tempo a voz masculina e a feminina, sendo possível, nesse caso, interpretá-lo como sinal de pontuação.

- Encontrei alguma coisa?
- Isto: um nome de homem. Este endereço. Quero saber quem é.
- Não me lembro.
- Empalideci.
- Quem não ficaria pálido? De cólera!
- Cólera por que, se eu é que sou o ofendido?
- Sou eu a ofendida.
- Quem é este?
- Ignoro. Talvez algum fabricante de calçados. Talvez seja algum cabeleireiro, recomendado por companheiras da repartição. A letra é minha. Mas não me lembro de haver escrito esse endereço. Talvez afinal um homem a quem eu ame e que me ofereça um pouco de paz. Que não me torture e que não se torture os dias todos da vida. Com esta fome de posse, de

propriedade. Com estes laços, estas armadilhas, estas navalhas de suspeita. Eu queria morrer! (*Nove, novena*, p. 68).

Podemos perceber que, quanto à fusão dos dois sinais identificadores, “Os confundidos” apresenta uma singularidade com relação aos outros contos de *Nove, novena* que se utilizam desse mesmo procedimento. Em “Os confundidos”, não há uma representação gráfica de junção das vozes como a exemplificada anteriormente nos contos “Pentágono de Hahn”, com o sinal gráfico ∇ que representa a fusão da voz do menino, \downarrow , e a do celibatário, ∇ ou como \triangle , Miguel e Cristina, de “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Nesses contos, a descrição dos espaços percebidos pelas personagens simboliza a união delas. Já em “Noivado”, dissemos que a descrição do espaço feita por I 8, Mendonça e Giselda, indica, por motivos que já comentamos, a separação do casal. Dentre essas sobreposições de vozes, acreditamos que a configuração do espaço de “Os confundidos” aproxima-se de o “Noivado”, porém com ressalvas. Em “Os confundidos”, a dúvida que os sinais gráficos instauram sobre a identidade daquele que fala, mostra-se também na configuração do espaço.

Um de nós levantou-se, ou irá ainda levantar-se, entreabri a cortina, olhar a noite. O rumor dos veículos, continuando, ascenderá — ascendeu? — das avenidas, regirando na sala, sobre as aquarelas em seus finos caixilhos, sobre as poltronas de couro com almofadas vermelhas, em torno do abajur aceso. As estrelas vibrando, parecendo abaladas pelo rumor da cidade que não dorme. Estamos de mãos dadas, qual destas mãos arde? Olhamos a parede vazia (*Nove, novena*, p. 63).

A descrição da sala não evidencia a separação ou a junção de vozes, mas a cisão do próprio sujeito que fala, pois ele não sabe qual deles levantou-se e entreabriu a cortina, ou ainda, se realmente são duas personagens ou trata-se apenas uma única personagem que realiza um diálogo interior com ela mesma. A dúvida sobre quem vê e quem descreve o espaço expressa-se com a mesma proporção na descrição do ambiente da sala, que estaria ou não ruidoso diante do rumor dos veículos.

3.5 “Conto barroco ou unidade tripartita” e a representação dos espaços justapostos, sobrepostos e complementares

Deixamos para o final o estudo do espaço no “Conto barroco”, na medida em que, nos outros contos, estudamos os espaços isoladamente e o “Conto barroco” tem a particularidade de oferecer um exemplo em que esses três espaços aparecem inter-relacionados. As observações anteriores relacionam-se à disposição específica de só uma configuração de espaço no interior de uma narrativa. No entanto, sabemos que os espaços justapostos, complementares e sobrepostos não se apresentam isoladamente, isto é, um mesmo conto pode conter mais de um tipo de representação de espaço.

Diante disso, vamos analisar o “Conto barroco ou unidade tripartita”, pois entendemos que esse conto apresenta os espaços justapostos, sobrepostos e complementares em igual proporção. Tais espaços ligam-se de diversas maneiras, porém a unidade é assegurada pela história. Esta é composta de opções tríplexes cujas escolhas são viabilizadas pelo uso da conjunção “ou” que possibilita ao leitor, diante das diferentes alternativas de desenvolvimento do núcleo da história, participar do seu processo de significação.

A história refere-se a um assassinato realizado em três versões. Um matador de aluguel, seguindo os rastros de sua vítima, José Gervásio, sai do nordeste e chega às cidades mineiras de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. Nessas cidades, encontra a Negra, uma prostituta que teve um relacionamento com José Gervásio. Deste relacionamento nasceu uma criança que, de acordo com o que a prostituta conta, morreu por falta de cuidados, devido não só a sua precária condição financeira, mas, principalmente, ao descaso do pai da criança, José Gervásio. Com a indiferença de José Gervásio pelo filho e pela falta de consideração com a sua morte, pois a criança morreu sem que José Gervásio tivesse interesse em conhecê-la, indignada, a Negra resolve ajudar o matador de aluguel. A Negra, devido ao desejo de vingança, compromete-se em entregar o ex-amante ao matador de aluguel, apontando a vítima

para o seu algoz. Em troca desse favor, o matador oferece à Negra uma quantia em dinheiro que é aceita por ela.

O núcleo dramático dessa história é apresentado em três diferentes versões, com três personagens, em três cidades representativas do barroco mineiro: Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, com três desfechos, pois o matador de aluguel consuma o assassinato em três versões. Na primeira versão, a Negra morre; na segunda, um homem que pode ser José Gervásio, morre; e, na terceira, o pai da vítima morre. Dentro dessas tripartições ocorrem dois desdobramentos com três variações sequenciais em cada um. O primeiro desdobramento, resultante do encontro íntimo entre o matador e a Negra, apresenta as seguintes variações: em uma delas, o matador decide partir; em outra, a negra apresenta-se com dúvidas se deve ou não entregar José Gervásio; na última variação, o matador se previne contra um possível envolvimento com a prostituta. O segundo desdobramento é resultante de três visitas que o matador recebe: da Negra, que tenta dissuadi-lo do seu propósito; do pai de José Gervásio, que se oferece para ser morto no lugar do filho, e a última, é a do perseguido que, assim como a Negra, tenta conseguir o perdão do matador. A cada tripartição, encontramos variações na seqüência da história, porém giram em torno de um único núcleo central que é a ação do assassino.

José Gervásio é apontado pela Negra nas três versões, em situações e cidades diferentes. Em Congonhas, ela aponta a vítima subindo a ladeira. Juntos aos profetas de Aleijadinho, a mulher e o assassino esperam por José Gervásio.

A mulher, agora de vestido branco, meio oculta no manto de Naúm, espera por José Gervásio, que dentro em pouco chegará à igreja. Junto às alpercatas de Baruch, braços cruzados, observo a ladeira pela qual virá minha vítima. Nada escuto. No silêncio, a traição se prepara, rede tecida pela mão da negra. Haverá de mostrar-me: “Este é o homem”. Dar-lhe-ei a paga, poderá mudar-se (*Nove, novena*, p. 120).

Em Ouro Preto, a vítima está acompanhando um cortejo fúnebre, a Negra aproxima-se e toma-lhe o braço.

No grupo que encerra o cortejo, vamos lado a lado eu e a negra num vestido de algodão, com ondas verdes e azuis que se trespassam. Ela, com força, toma o braço de um homem, os dois se olham de face. Terminará afinal minha caçada, minha busca de meses, poderei voltar a Pernambuco. Guardo essas feições há tanto procuradas e que, de procuradas, haviam adquirido uma existência falsa, nascida dos retratos. Não chegaria a descobri-las sozinho. Dobram os sinos. Grandes pavões negros voam sobre o enterro (*Nove, novena*, p. 121).

Em Tiradentes, sentados em um banco, junto a um chafariz próximo a uma igreja, o assassino e a mulher esperam pela passagem de José Gervásio. Quando José Gervásio aparece, a Negra aponta-o ao matador.

Sentados num banco junto ao chafariz, diz-me a negra que toda quinta-feira, a pretexto de negócios, José Gervásio vem às quatro da tarde ver uma mulher, volta no trem das oito. Acontece, porém, sendo impossível fazer essa visita, mandar José Pascásio trazer algum dinheiro. Pergunto-lhe se nas noites de lua os namorados vêm sentar-se nestes bancos, em torno da carranca. Responde que Tiradentes é uma cidade onde nem mesmo existem namorados. Trava-me o braço e olha por cima do meu ombro: “Vem aí o homem. Guarde a cara dele”. Passo-lhe o dinheiro, afago meu revólver (*Nove, novenas: narrativas*, p. 122).

No entanto, antes desse encontro realizado em três versões, há um primeiro encontro entre a Negra e o matador realizado em uma feira. A cidade não é mencionada, mas a descrição dos detalhes da estampa do vestido da mulher remete a uma cena de caça.

Seu vestido é velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres e domésticas, universo alegre, movimentado e brilhante, envolvendo as negras ondulações do corpo. O sagüim, com a cintura numa fina corrente enferrujada, que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por debaixo da axila esquerda, as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara a balestra contra um pelicano em vôo (*Nove, novena*, p. 118).

Nesse início, a descrição do caçador no vestido da negra torna possível uma analogia com a história que virá a seguir, pois o personagem que observa a Negra é um

caçador que depende de uma informação dela para encontrar o alvo. Assim, aspectos da cena campestre do vestido são trazidos para o primeiro plano da narrativa. A partir desse contato entre a Negra e o matador, as histórias se multiplicam.

Por ser esse conto composto de uma narrativa em que cada episódio é formado por tripartições inseridas pela conjunção “ou” que designa alternativa ou exclusão, é possível dizer que as cidades configuram-se como espaços justapostos. Na narrativa, Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes são cidades colocadas num mesmo plano, uma ao lado da outra, pois a opção de uma escolha fica sob a responsabilidade do leitor. No entanto, considerando o fato de que as três possibilidades apresentam as mesmas personagens e um mesmo núcleo dramático e o fato de que o movimento realizado pela personagem-narradora a cada tripartição mostra-se circular, — constituindo um ciclo de repetições —, entendemos que esse recurso propicia a configuração do espaço sobreposto. Podemos dizer que com o recurso da repetição os espaços mostram-se sobrepostos. Isso pode ser comprovado em dois momentos: o primeiro refere-se ao encontro íntimo entre a Negra e o matador; o segundo momento, às visitas que o matador recebe da Negra, da vítima e do pai desta no local onde está hospedado. Desses momentos, nos deteremos em apenas um: no encontro íntimo entre a Negra e o matador.

Apesar de apresentado nas três versões, o encontro acontece no mesmo quarto, na casa da Negra. Nesse encontro, no fragmento que introduz o referido episódio, a personagem-narradora descreve a casa, o quarto e os objetos distribuídos pela casa da Negra. Enfim, a personagem-narradora descreve o ambiente que será retomado nas três versões. A cômoda, o gavetão onde a mulher guarda as roupas do filho morto, o abajur, sustentado pelas garras de um dragão, e os motivos desenhados nas paredes da casa retornam.

Sobre a cômoda, num abajur cor de lodo, firme entre as garras de um pequeno dragão, a lâmpada acesa azinhavra seu corpo. (...) Acima da

cômoda, várias borboletas de asas abertas e besouros de cor, espetados num quadro. A casa é grande, paredes com decalques de tranças, dentículos, violetas pálidas e jambos descorados, chão de tijolos, alguns poucos móveis (*Nove, novena*, p. 122).

Ou:

Guardou no gavetão da cômoda as lembranças do menino morto. Está de pé junto à cama, esverdeada, ante a claridade que o pequeno dragão sustenta com cuidado (*Nove, novena*, p. 124).

Ou:

Em face do meu silêncio, concebe apenas um gesto: abrir novamente o gavetão onde pensa guardar um passado reduzido a pó (...). Ameaçado pela invasão desses vestígios, que a mulher, em sua intuição, sabe passíveis de insinuar-se a um estranho com a mesma voracidade e o mesmo poder de multiplicação de baratas e ratazanas, apaguei o abajur e encontrando nas trevas a elástica resistência de seu corpo, deixei-me tombar com ela sobre o leito, onde morrera a criança e onde se mesclavam suas roupas, rosas fanadas e brinquedos inúteis (*Nove, novena*, p. 124).

Ou:

Sei que ela insiste em atrair-me para aquela armadilha com que os seres humanos, como aranhas, abocanham os que estão fora da teia. Borboletas, jambos descorados, papoulas, magnólias, violetas e tranças fecham-se em torno de mim (*Nove, novena*, p. 125).

Nessas versões, portanto, constatamos tratar-se do mesmo quarto, embora, no início, a narrativa apresente a possibilidade de três cidades diferentes para o desenvolvimento da história. Diante disso, entendemos que o espaço do quarto configura-se sobreposto e complementar de modo simultâneo. O desfecho de cada episódio é reiniciado no fragmento seguinte com modificações que são incluídas na versão da história. Não obstante essas modificações, podemos observar simultaneamente a sobreposição e a complementaridade dos espaços, pois apesar do movimento circular, o tempo não avança, em vez disso, parece multiplicar o mesmo episódio nos mesmos espaços.

O episódio, ao ser retomado, descreve o mesmo espaço, pois identificamos as semelhanças. No entanto, há também alguns acréscimos nas descrições. Através desses acréscimos, entendemos, portanto, que as descrições do quarto são complementares, tendo em

vista que o ambiente é ampliado pela focalização da personagem-narradora. Mas, quanto à cidade, o espaço configura-se sobreposto diante da possibilidade que a narrativa oferece de que a história pode se desenvolver ou em Congonhas, ou em Ouro Preto ou em Tiradentes. Sendo assim, uma mesma narrativa pode comportar a justaposição, a complementaridade e a sobreposição na composição do seu espaço ficcional, mas para efeito de análise nos detivemos em cada uma separadamente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra, essa entidade para nós concreta, imediata, não fria e distante matéria de análise, e sim resultado de um esforço total de nosso ser, de uma luta exaustiva em muitas frentes.

Osman Lins

Ao encerrarmos nosso estudo sobre as representações dos espaços nas narrativas ficcionais de Osman Lins, esperamos ter respondido à questão implícita que motivou nossa busca: “como configura-se o espaço osmaniano?”. Para respondermos a esta questão empreendemos uma leitura de contos e de romances desse autor e, ao confrontarmos as narrativas de *Os gestos*, de *O visitante* e de *O fiel e a pedra*, obras da primeira fase, com as de *Nove, novena*, obra da segunda fase, percebemos que de local de desenvolvimento das ações, os espaços adquiriram, em *Nove, novena*, uma maior dimensão diante das significativas mudanças no modo como foram configurados. No entanto, essa transformação na concepção do espaço de algumas narrativas ficcionais de Osman Lins não ocorreu de forma abrupta, primeira impressão que geralmente temos, quando iniciamos a leitura das obras ficcionais desse autor, mas que é desfeita ao ampliarmos nosso conhecimento com as leituras de outras

de suas obras, tais como: as não ficcionais, as de viagem, as peças de teatro e, inclusive, os seus *casos especiais*. Após a leitura dessas obras, verificamos que Osman Lins é um autor cujo rigor do seu processo criativo encontra-se amalgamado com o da sua formação. Assim, se entre as obras da primeira fase e as da segunda fase, constatamos uma mudança que, em princípio, acreditávamos ser uma ruptura, ao conhecermos outros textos do autor, que não analisamos no presente trabalho, vimos que alguns procedimentos empregados na construção do espaço já se faziam presentes em tais escritos.

Tendo em vista as diferenças de configurações dos espaços nas obras que analisamos, tivemos que organizar este estudo em duas partes. Na primeira parte, constatamos que os espaços das narrativas *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra* contextualizavam as ações e as personagens em espaços físico, social e psicológico. Estes mostraram-se representados de modo claro e preciso, permitindo deles uma percepção objetiva. Verificamos, também, que, apesar de suas estruturas tradicionais, essas narrativas apresentam algumas exceções, no tocante à representação do espaço. Referimo-nos às descrições dos espaços, que contribuem para a caracterização física ou psicológica das personagens. Em outras palavras, notamos que o estado de espírito dessas personagens teve influência na percepção que as personagens tiveram do espaço e, em função disso, as configurações de alguns espaços foram transformadas. Nesses momentos, os espaços foram transmudados e alteraram significativamente o contexto da narrativa, ainda que a atmosfera criada pela do estado de espírito da personagem ou pelo narrador, tenha sido, predominantemente, o único elemento modificado. Portanto, os espaços, na maioria dos contos da coletânea de *Os gestos*, nos romances *O visitante* e *O fiel e a pedra* foram configurados a partir da relação que estabelecem com as personagens e, por isso, constituem-se como espaços de memória, de sacrifícios, psicológicos ou sociais, isto é, a relação da personagem com o espaço, seja ela motivada pela percepção da personagem, pelo ambiente ou atmosfera criados pelo autor, foi o

fator determinante na representação dos espaços dessas obras, porém, a forma como ele se configurou foi diversificada.

Isso foi o que observamos nas obras *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra*, pois, como já havíamos afirmado as modificações dos espaços podem proceder da percepção das personagens assim como podem ser criadas pelo narrador. Ademais, o espaço é um elemento essencial tanto para o desenvolvimento da história, pois esta sempre acontece em algum lugar, como para o deslocamento das personagens. Entretanto, no estudo de *Nove, novena* que desenvolvemos na segunda parte, constatamos que outros fatores, além do estado de espírito da personagem, contribuíram, de modo especial, para que os espaços adquirissem funções e significações mais complexas do que as apontadas na análise das obras *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra*. Em *Nove, novena*, as configurações dos espaços mostraram-se diversificadas devido ao entrelaçamento de temporalidades no enredo, ao tempo passado presentificado, aos espaços do passado, do presente e do futuro representados simultaneamente, às focalizações múltiplas, ao *eu* bifurcado e, ainda, à história narrada em fragmentos.

Assim, tendo em vista a singularidade de *Nove, novena* tivemos necessidade de criar uma terminologia para denominar determinadas estratégias de configuração do espaço que são: espaços sobrepostos, espaços justapostos e espaços complementares. Fomos levadas a recorrer a tais designações, porque, embora Osman Lins tenha proposto elementos para o estudo do espaço, estes não foram adequados, nem suficientes para dar conta das configurações do espaço tal como o autor o concebe a partir de *Nove, novena*. Suas obras ficcionais ultrapassaram as suas reflexões teóricas na questão da construção do espaço.

De modo geral, percebemos a valorização do espaço nas narrativas de Osman Lins e reiteramos que ele, o espaço, constitui-se como elemento organizador de suas narrativas por apresentar modificações fundamentais, elaboradas a partir da interação que estabelece com a

estrutura e com as outras categorias da narrativa. Percebemos, ainda, que os espaços nas narrativas do referido autor não são apenas frutos do olhar da personagem ou da descrição do narrador, e que também não são, exclusivamente, construções subjetivas. Os espaços, sem limites específicos, imbricam-se à ação, à focalização, ao tempo, à personagem e à estrutura da narrativa, apresentando-se sob uma grande variabilidade de formas complexas. Diante disso, pode-se afirmar que o espaço nas narrativas de Osman Lins não só diz sobre a especificidade dos lugares, mas, sobretudo — como vários outros aspectos das narrativas ficcionais desse autor — é uma marca de refinada elaboração literária. É um espaço constituído por um campo de (re)combinações de significados.

Nosso percurso até aqui permitiu-nos perceber que, no que diz respeito a essa categoria da narrativa, do ponto de vista puramente teórico, ou do ponto de vista das narrativas ficcionais de Lins, há ainda muito a ser feito. Concluimos, esperando que este estudo constitua mais uma contribuição não só para ampliar o debate sobre representações do espaço nas narrativas ficcionais de Osman Lins, mas também para um maior conhecimento da poética do autor.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

Ficção

LINS, Osman. *Os gestos*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. *O visitante*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *O fiel e a pedra*. 2. ed. São Paulo: Martins, s/d.

_____. Missa do Galo. In: *Missa do Galo (de) Machado de Assis: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977, p. 43-52.

_____. *Nove, novena*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Avalovara*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

_____. *La Paz existe?*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

Não Ficção

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979a.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus Editorial, 1979b.

SOBRE O AUTOR

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Reciclando engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 69-111.

_____. O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro-do-artista e *Avalovara*, objet d'art. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 24, jul./dez., 2004, p. 113-131.

BARBOSA, João Alexandre. Nove, novena, novidade. In: *Nove, novena*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOSCHI, Ronaldo. O teatro de Osman Lins. In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*, Belo Horizonte, PUC Minas, n. 8, p. 65-80, jun. 2001.

CAIMI, Claudia. A representação dialógica do discurso em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 15, set./out., 2001, p. 3-16.

CARIELLO, Graciela. Osman Lins e o Romance Brasileiro — acerca de *A rainha dos cárceres da Grécia*. *Revista Remate de Males*, Campinas: UNICAMP/IEL, n. 16, p. 53-58, 1996.

CASTAGNO, Alder de Azambuja. A permanência da modernidade em Nove, Novena. In: SCHWANTES, Cíntia (Org.). *A mandala e o caleidoscópio: ensaios de literatura brasileira contemporânea*. Pelotas: UFPel, 1999, p. 15-36.

CASTRO E SILVA, Odalice de. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EDUFC, 2000.

CINTRA, Ismael Angelo. *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove, Novena* de Osman Lins. 1978. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 1978.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara* de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

_____. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 263-291.

_____. O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 15, set./out., 2001, p. 17-30.

_____. Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 24, jul./dez., 2004, p. 133-155.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Do ideal e da obra: visualidade e conformação do espaço literário em "Retábulo de Santa Joana Carolina"*, de Osman Lins. 2004. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2004.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a espacialização da narrativa*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 233-262.

GOTLIB, Nádia Battella. De engenho a engenho. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, ano 14, n.1-2, p. 145-160, jan./dez. 1989.

HILL, Telênia. *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

KILANOWSKI, Piotr. *Avalovara de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total*. In: *Cerrados: Revista do curso de pós-graduação em literatura*, n. 7, ano 7, 1998, p. 80-96.

KOHN, Ana Luisa Kaminski. O bicho-palavra produzindo fissuras. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 47-67.

LUCAS, Fábio. Osman Lins e a renovação do conto. In: *A face do visível*. Rio de Janeiro, 1973, p. 111-126.

MACHADO, Álvaro Manuel. Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 33, Set. 1976, p. 30-39.

MEDEIROS, Ana Cláudia. Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004. p. 163-180.

MUNDIM, Rosa Maria Santos. Mundo imerso no mundo: o leitor, o autor, o texto, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*. Belo Horizonte: PUC Minas, n. 08, p. 33-44, jun. 2001.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____. Viagens reais, viagens literárias: escritores brasileiros na França. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, n. 3, 1998, p. 51-61.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. O narrador e a narrativa em *A gloriosa família* e *A rainha dos cárceres da Grécia* — um estudo. In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*, Belo Horizonte, PUC Minas, n. 8, p. 18-32, jun. 2001.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 293-300.

_____. Palavra feita vida. Posfácio à 4. edição de *Nove, novena*, de Osman Lins. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 201-211.

PRADO, Antonio Arnoni. Lógico percurso do delírio: Osman Lins e Lima Barreto. In: *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 199-205.

ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: _____. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 8-10.

_____. O olho de vidro em *Nove, novena*. (I e II). In: *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 6 e 12 dez. 1970, ano 15, n. 699 e 700. Suplemento Literário.

SANTOS, Wellington de Almeida. O jogo da rainha. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 15-16, p. 221-232, 2000.

SEVILLA, Carmem. “Retábulo de Santa Joana Carolina”: uma tessitura sagrada entre espaço, atmosfera e ambientação. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004. p. 207-226.

SIMONS, Marisa Atili Ennes. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

_____. “Pentágono de Hahn”: o enigma geométrico de Osman Lins. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 179-200.

SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara* (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins). 2007. 168f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2007.

_____. “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o palco na palavra. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 169-177.

SOUZA, Assionara Medeiros de. *Vitral, Tableaux, Retábulo: Osman Lins, mimese e visualidade*. 2006. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

GERAIS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: TIEDEMANN, Rolf (Org.). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. p. 55-63.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 225-258.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 1).

BENOIST, Luc. *Signos, símbolos e mitos*. Trad. Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nesrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. In: *Cerrados*, Brasília, ano 14, n. 19, p. 115-134, 2005.

_____. Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, ano 15, p. 2007-220, 2007.

BRISSAC, Nelson. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Franscatel*. São Paulo: Perspectiva: Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASSIRER, Ernst. O mundo humano do espaço e do tempo. In: _____. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 73-94.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. Orlandi. 2 ed. Campinas: Papirus, 2000.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

DOBLIN, Alfred. *Berlim Alexanderplatz: a história de Frans Bikerkopf*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do sertão: palavra e imagem. O neobarroco em Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert*. São Paulo: Annablume, 2008.

DUBY, Georges [et al.]. *História artística da europa: a Idade Média (Tomo II)*. Trad. Mário Dias Correia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FAURE, Elie. *A arte medieval*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERRARA, Lucrecia D'Allesio. Máscaras da cidade. *Revista USP*, São Paulo, p. 3-10, mar./abr./maio 1990.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 225-241, jun./ago. de 2003.

FREITAS, Verlaïne. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREZZATTI JUNIOR, Wilson Antonio. Walter Benjamin: a melancolia como conhecimento do mundo. *Agora Filosófica*, Recife, n. 1, p. 107-122, jan./jun. de 2001.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1972.

_____. Fronteiras da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972a, p. 255-274.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, ano 15, p. 245-252, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Criação e Crítica; v. 8).

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, George. “Narrar ou descrever — contribuições para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

McLUHAN, Marshall. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. Trad. Edson Bini, Márcio Pugliese e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1975.

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: Edusp, 1997.

- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d.
- OTTE, George. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, ano 15, p. 230-244, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 19--.
- PARAÍSO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Unesp, 2002.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHÜLER, Donaldo. *Plenitude Perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento Instituto Estadual do Livro, 1978.
- SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, ano 15, p. 221-229, 2007.

- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 11-15.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TAMURU, Marli Naomi. *Maguerite Duras e Jean Jacques Annaud: duas visões orientalistas do Oriente e do outro em “O amante”*. 2004. 120 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 209-254.
- VELTRUSKÝ, Jirí. O homem e o objeto no teatro. In: *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 254-263.
- VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, ano 14, p. 147-161, 2006.
- VIRGILIO. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Trad. Prof. Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.