

IVETE LARA CAMARGOS WALTY*

NANCY MARIA MENDES*

ESPAÇO E ESPAÇOS

RESUMO

Tomando o espaço como possível elemento operacionalizador de análises de narrativas, o artigo procura sistematizar os diversos aspectos espaciais registrados nos textos: o geográfico, o social, o político, o moral, o mítico, o psíquico, o existencial.

RÉSUMÉ

Tout en considérant l'espace comme un élément opérationnel capable de rendre compte des analyses du récit, cet article essaie de systématiser les divers aspects relatifs à l'espace, rencontrés dans les textes: l'aspect géographique, social, politique, moral, mythique, psychique et existentiel.

* Professoras de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.



Numerosos são os artigos e ensaios dedicados à narrativa, abordando tempo, personagens, questões relativas ao narrador, enredo. O espaço, entretanto, não ocupa mais que algumas linhas nos capítulos referentes à narrativa em manuais da Teoria da Literatura.¹ Essa escassez há de ter sido responsável pela inserção de reflexões teóricas sobre o assunto por Osman Lins em seu livro sobre a obra de Lima Barreto² e pela recente publicação de Antônio Dimas, Espaço e romance.³ Há, é bem verdade, algumas obras que se ocupam especificamente do assunto. Gaston Bachelard, em A poética do espaço⁴, explica a imagem poética sob a perspectiva fenomenológica, buscando sempre diferenciá-la da psicanalítica. Casas, porões, cabanas, gavetas, cofres, armários, ninhos, conchas e cantos são analisados em relação ao homem e seu estar no mundo. Jean-Yves Tadié, com propósitos mais definidos, faz observações essenciais ao estudo do espaço na obra, desde o sentido mais concreto: "a organização dos brancos e dos negros sobre a página" até o mais abstrato: "o lugar onde se distribuem simultaneamente os signos, onde se ligam relações acrônicas" — realçando que "o pensamento tem necessidade de metáforas espaciais."⁵ Faz-se necessário lembrar que, para ele, há uma diferença essencial entre "le récit poétique" e os demais tipos de narrativas. Assim, as afirmações referentes ao espaço se restringem a esse tipo de narrativa e excluem o romance seja ele romântico ou realista. Parece-nos entretanto possível ler Tadié, alargando as fronteiras de sua abordagem para outros tipos de narrativas literárias. Infelizmente essas duas obras que nos oferecem excelentes subsídios são pouco acessíveis a alunos de graduação em Letras.

Em geral, concebe-se o espaço apenas sob a perspectiva geográfica. A maioria dos estudos mais divulgados entre nós preocupa-se em discutir o grau de relevância do ambiente físico na narrativa literária, relacionando-o, por exemplo, às suas espé -

cies (conto, novela, romance) ou aos estilos de época. Assim, Massaud Moisés afirma ser o espaço apenas um cenário na novela e no conto, ter sua importância reduzida no romance de grande concentração dramática, mas ser relevante no romance realista e naturalista em que se realiza verdadeira osmose entre personagens e meio. Ao afirmar que o espaço geográfico, na obra literária, se faz uma espacialidade absoluta, um centro que está em si mesmo e em toda parte, Judith Grossman amplia a noção de espaço, sem abandonar seu conceito tradicional. Nas considerações de Osman Lins, sua ampliação é maior, quer pela afirmação de que o horizonte do espaço, no texto, "quase nunca se reduz ao denotado", quer ao conceituá-lo como

"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 sua individualidade tendendo para zero."⁶

Este autor refere-se ainda, explicitamente ao espaço social como conjunto de fatores sociais, econômicos e históricos que envolvem a personagem e, ao distingui-lo da "atmosfera", sugere a noção de espaço psicológico.

Mais ampla ainda é a noção dada por Alexandrov:

"é um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significação alteráveis etc) entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância)."⁷

A carência bibliográfica mencionada no início do artigo é compensada pelo fato de ser o espaço uma espécie de elemento operacionalizador de inúmeras análises de narrativas, o que

ocorre, por exemplo, na linha estruturalista⁸ e na de cunho sociológico⁹, como não poderia deixar de ser.

Foi tal situação que nos levou a tentar sistematizar o assunto através da observação dos diversos aspectos recorrentes nas análises de narrativas que costumamos propor a nossos alunos nos cursos de graduação da Faculdade de Letras.

É fácil observar ser a linguagem das relações espaciais meio fundamental de percepção do real. Assim é que as noções alto/baixo, vertical/horizontal, direita/esquerda, próximo/distante, fechado/aberto são elementos utilizados na construção de modelos culturais, religiosos, políticos, econômico-sociais, morais, etc., base organizadora de uma imagem do mundo. Tomando como exemplo a oposição alto/baixo, podemos observar que ela não se limita ao âmbito geográfico, mas revela uma série de concepções ideológicas presentes nas produções simbólicas da sociedade: prende-se à idéia religiosa de céu e inferno, à divisão de classes sociais, a conceitos morais, psicológicos, etc. Isso se reflete não só na linguagem quotidiana, mas também na terminologia técnico-científica. Expressões como "ele está por cima", "ele está por baixo", "isso é uma baixeza", "F. tem espírito elevado", "estar em alto astral", "estar na fossa", ou "voltar o pensamento para o alto", "nota alta", e "nota baixa", "classes sociais ascendentes", "linguagem elevada" e "linguagem de baixo calão", "QI alto" e "QI baixo", etc. corporificam tais concepções ideológicas.

É interessante observar o uso da pirâmide para ilustrar a hierarquização social. A maioria da população está na base, enquanto o vértice é ocupado pela minoria. Seja na Índia das castas, ou no Brasil de hoje, o alto se opõe ao baixo, o pouco ao muito. O alto, lugar da elite econômica e social, é o espaço da dominação, enquanto o baixo, ocupado pelo grande grupo, não detém as regras do jogo e é, conseqüentemente, o espaço do domi-

nado. Observemos ainda o par direita/esquerda. O termo direita tem conotação positiva no contexto religioso cristão - "Cristo está sentado à direita de Deus Pai", o bom ladrão foi crucificado à direita e o mau à esquerda de Jesus - o que talvez se reflita em expressões usuais como "ser o braço direito do patrão", "levantar com o pé esquerdo", "entrar no ano novo com o pé direito". No contexto político, no entanto, a depreciação recai ora num, ora noutro termo, dependendo da posição ideológica do falante. Basta lembrar a imagem negativa predominante até pouco tempo atrás, em nosso país em relação a socialistas e marxistas - os esquerdistas - hoje voltada para os da direita.

Tais categorias, necessariamente, estão presentes também na narrativa ficcional, já que ela constitui uma espécie de leitura do mundo em que o espaço geográfico se metaforiza numa simbiose com seus demais elementos. Parece-nos, por isso, uma atitude redutora considerar-se a descrição como principal instrumento de caracterização do espaço. No dizer de Osnam Lins,

"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 sua individualidade tendendo para zero."¹⁰

Podemos, porém, acrescentar que, em inúmeras situações, a personagem, sem as reduções apontadas pelo autor, pode constituir-se espaço. O espaço da crise existencial, da angústia se corporifica, por exemplo, no caso de Crime e castigo, na personagem Ras-kolnikov, o mesmo ocorrendo com Luiz da Silva de Angústia.

O espaço geográfico, efetivamente, se dá a perceber ao leitor, de forma mais imediata e nítida. Daí ser fácil distinguir-se uma narrativa que se passa no meio urbano como Senhora,

de José de Alencar, e Feliz ano novo de Rubem Fonseca de uma que focaliza o meio rural como Menino de engenho de José Lins do Rego. Os aspectos geográficos tais como aquático/terrestre, aéreo/subterrâneo, litoral/interior, alto/baixo, bem como as categorias aberto/fechado, direita/esquerda, são também facilmente identificáveis em quaisquer narrativas. Deter-se em registros desse nível não será possível, se se pretende uma leitura menos superficial do texto, pois eles podem conduzir-nos a outras categorias espaciais, como a mítica, a social, a moral, a psíquica, a existencial. No conto de Murilo Rubião, "Alfredo", por exemplo, o transitar entre o vale e a montanha tem uma significação que transcende o geográfico, atingindo os aspectos mítico-social e psíquico. O quarto de Tomás, no conto "As pérolas" de Lígia Fagundes Teles bem mais que um ambiente fechado, é o espaço da doença, e da morte, ameaçado, em contraponto, pelo espaço aberto em que pode circular sua esposa Lavínia, metáfora da vida. O conto "I love my husband" de Nélida Piñon, permite-nos perceber o lugar da mulher na sociedade e analisá-lo em relação àquele ocupado pelo homem. O mesmo ocorre no conto "Amor" de Clarice Lispector, onde a casa e o Jardim Botânico são espaços que se contra-põem, assim como a esterilidade e a fertilidade, a morte e a vida: a perspectiva social, aqui, se amplia atingindo o âmbito existencial. Em todos esses casos o espaço geográfico tem uma função na narrativa que só pode ser compreendida se o relacionarmos com outros elementos como personagem, enredo, jogos metafóricos, etc.

O homem sempre teve necessidade de se localizar no tempo e no espaço, e de se colocar no centro do mundo, sacralizando o seu espaço em oposição ao mundo estranho, profano. Ao instalar se num território, repete um ato dos deuses ao criar o cosmos, opondo-o ao caos. Na História Moderna, os navegantes do mar ou do espaço colocam seus marcos nas terras que conquistam: a cruz

dos portugueses ou a bandeira dos americanos são símbolos da consagração da região, do seu reconhecimento, a marca que retira a-quele espaço do caos. Sagrado e profano, cosmos e caos são, portanto, categorias espaciais que fundamentam a leitura do mundo desde os primórdios da cultura.

No romance Luanda Beira Bahia de Adonias Filho, Brasil e África são mais que duas regiões geográficas, pois além de remeterem ao espaço social através do contacto entre o branco e o negro, colonizador e colonizado, remetem a um outro espaço, o edênico, o paradisíaco, ao tempo do princípio, anterior ao pecado, quando não havia a proibição do incesto. O mito cosmogônico subjaz ao desenrolar da história de Caúla e Iuta, numa reprodução da história de Adão e Eva, explícita no texto. "O paraíso foi na África. Não se esqueça, Iuta, de que Adão e Eva viveram aqui."¹¹ Assim o amor entre os irmãos Caúla e Iuta foi possível na África, como se remontasse ao tempo do paraíso, ao estado edênico. É como se não houvesse o pecado. As barracas de frutas em Luanda e a Jindiba, concretização da árvore da ciência, do bem e do mal, em Salvador, são símbolos do paraíso, num tempo em que a terra era um todo - o Brasil e a África se uniam. A jindiba, "uma árvore do tempo do paraíso", é o elemento de ligação entre a terra e o céu: suas raízes penetram na terra e seu tronco e seus galhos se levantam para o céu, ligando os três níveis cósmicos. Além disso, abrigava "os pássaros da terra" e "as aves do mar em sua folhagem." Estava também entre a terra e o mar, a selva e o litoral. Era o centro e se relacionava com a casa, marcando o espaço sagrado. A árvore da vida se faz barco/caixão e se liga à travessia empreendida pelos mortos em busca do outro lado. É interessante notar que o barco - o navio - já fora instrumento de travessia para o outro lado do oceano, em termos geográficos, na busca do desconhecido, do novo, ou, ideologicamente falando, na ânsia de dominação.

Assim, a aproximação dos dois espaços geográficos é marcada no título Luanda Beira Bahia, tanto através da ambigüidade do nome Beira – topônimo ou advérbio – quanto na descrição da Bahia e de Luanda como se uma fosse o prolongamento da outra:

"As praças velhas de séculos, cercadas pelos sobradinhos magros e os casarões pesados, tão iguais às de Salvador da Bahia que até o calçamento é o mesmo. Ver os mercados, sobretudo aquele dos pobres é voltar à Bahia."¹²

Tal aproximação é utilizada pelo autor para mostrar , não apenas a fusão de regiões geográficas distantes, mas o espaço mítico do equilíbrio, da harmonia, camuflando assim um outro espaço: o do conflito social.

Através de uma linguagem sedutora e encantatória, própria das narrativas primitivas, Adonias Filho privilegia a abordagem mítica do texto em detrimento da social. Cabe ao leitor romper a relação de adesão com a história de amor entre os dois irmãos, "gêmeos em um ventre, como partes de um mesmo corpo e filhos da mesma terra", para poder desvelar a opressão do colonizador sobre o colonizado, do branco sobre o negro, do homem sobre a mulher. O colonizador português, elemento histórico de ligação entre Luanda e Bahia, aparece como aquele que legou aos dois povos sua língua, sua religião, sua cultura. Na ótica do Autor, o colonizado brasileiro e africano, obteve vantagens com a colonização, entre elas a mestiçagem, geradora de pessoas bonitas como os protagonistas da história. A narrativa não questiona também o espaço da mulher que é o da eterna espera, seja de um lado ou do outro do mar. Dessa forma, estabelece-se a ordem, o equilíbrio social, já que o homem branco detém o poder e domina o espaço. A leitura desveladora de tais relações rompe o equilíbrio do texto porque não se submete às regras do jogo e foge à ótica do narrador, figura da lei.

O espaço geográfico na narrativa pode evidenciar ou camuflar conflitos de classes sociais, de grupos, de minorias que lutam por seu espaço, de dominadores e dominados, adultos e crianças, homens e mulheres, etc. Se, em Luanda Beira Bahia, como afirmamos acima, o espaço físico conduz ao mítico e camufla os conflitos sociais, em "Feliz aniversário", conto de Clarice Lispector, ele revela os espaços sociais e explicita conflitos. A sala de um velho prédio de Copacabana, onde se realiza a festa comemorativa dos oitenta e nove anos de uma senhora, funciona, aparentemente, como espaço mediador entre os grupos familiares de Olaria e Ipanema. É importante lembrar que esses bairros, situados respectivamente na zona norte e sul do Rio de Janeiro, já indicam a condição sócio-econômica oposta de seus habitantes. Embora Copacabana fique também na zona sul, não é considerado um bairro nobre como Ipanema. Além de outros indícios como as roupas e a postura das personagens, a diferença social se acentua pela disposição dos grupos familiares na sala: "a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras, fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria."¹³ O local da reunião familiar é um "prediozinho" com "escadas difíceis e escuras", onde mora a única filha da velha: dentre sete irmãos, "a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante."¹⁴ Essa passagem já sugere o lugar que a velha ocupa no seio da própria família, principalmente se considerarmos quanta mágoa há naquela filha por ver-se sozinha com a responsabilidade de cuidar da mãe. A festa que lhe prepara, longe está de um gesto espontâneo, de uma sincera alegria por vê-la completar mais um ano: trata-se apenas da obrigação de receber nessa data a visita da família. A mãe é apenas um objeto como tantos outros que ela arruma e coloca na sala:

'Para adiantar o expediente, enfeitara a me-

sa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede (...)

E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água de colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado - sentara-a à mesa.¹⁵

Contudo, essa velha, assim coisificada, "posta à cabeceira da mesa", "grande, magra, imponente", parecendo oca, sem se manifestar nos primeiros momentos da festa, ao partir o bolo "com punho de assassina" revela-se. Sua força física que surpreende os presentes corresponde a uma outra força, àquela com que por certo governara a família, conquistando o espaço do poder: "Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos, com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara."¹⁶ Tal conquista prevalece em seu espírito e o lugar em que fora posta para a festa, a cabeceira da mesa, vai adquirindo um sentido simbólico, à medida que se manifesta cortando o bolo, cuspidando no chão com força, exigindo vinho, reclamando contra o tom alto com que se dirigem a ela. Surpreendentemente, ela, que "era mãe de todos" (expressão várias vezes repetida), não cedera totalmente seu espaço de poder ao filho José, que surge como legítimo herdeiro do primogênito, Jonga, já morto. Isso fica evidente no final do conto, quando ele convoca a família para o encontro do ano seguinte: "Até o ano que vem! gritou José eloquente e grande e sua altura parecia desmorroneável."¹⁷ Sua liderança acintosa contrasta com a aparente nulidade da velha que se transforma, recuperando, momentaneamente, o domínio sobre a família, seu espaço de poder. Essa mesma personagem situa-se entre dois espaços de natureza diferente: o da vida e o da morte, sendo esta o "seu grande mistério", conforme se lê no final do conto.

Um outro exemplo claro da questão do espaço social associado ao espaço físico pode ser encontrado no conto "A casa to

mada" de Cortázar, considerando-se a própria invasão da casa e a reação de seus proprietários, metáfora da ameaça ao sistema político argentino vigente.

Uma análise comparativa entre O guarani de José de Alencar e Maíra de Darcy Ribeiro revela o espaço perdido pelo índio em virtude da invasão do branco. Essa perda do espaço físico, cultural, social e por que não, político é camuflada por José de Alencar, ao fazer de Peri um super-herói e explicitada por Darcy Ribeiro, através da personagem fragmentada, Avá/Isaiás. A tentativa de aculturação de Avá se realiza a partir da saída da tribo para o seminário em Roma, e o leva à desintegração da personalidade, sob os ângulos social, mítico, psíquico. A personagem torna-se dividida entre o espaço social do branco e o do índio, o da repressão e o da liberdade. Sem se falar na questão do espaço histórico em confronto com o mítico, evidente no romance, observa-se ainda uma relação intrínseca entre o espaço social e psíquico de que passaremos a tratar mais especificamente.

A oposição sonho/realidade, repressão/liberdade, loucura/sanidade, constitui mais um reflexo da visão dicotômica da cultura ocidental. Esses conceitos se associam à idéia de espaços físicos bem delimitados, reveladores do controle social registrados também nas narrativas literárias.

O espaço psíquico do sonho é ocupado por Emílio, personagem de "Os amantes" de Orlando Bastos. Coroinha, que vivia na torre da matriz, através da representação, inspirada no romance de Victor Hugo, Notre Dame de Paris, transforma-se em Quasímodo, o sineiro "encurvado, cabelos na testa, boca aberta, olhos vidrados" e traz para junto de si, Carolina/Esmeralda.

O conto é marcado pela representação. As personagens são simultaneamente personagens do conto e do romance de Victor Hugo, do tempo da corte e dos sonhos de após-morte. Emílio e Carolina são Quasímodo e Esmeralda e também outras personagens da

história/estória.

A torre, símbolo da vigilância e da ascensão, estabelece a relação entre o céu e a terra (e estamos retornando à questão do espaço mítico...). Liga-se aos sinos e ao sineiro que também traduz energia geradora comunicada à terra. O som do sino reflete a vibração primordial, a repercussão do poderio divino na existência. Suspenso entre o céu e a terra, é também um meio de comunicação entre os dois. Logo, liga-se à escada, símbolo da verticalidade, transcendência da vocação humana e da penetração nos níveis cósmicos superiores. Esclareça-se que, no conto, a escada não só leva à torre, como também dá acesso à janela da amada. Torre, sino e escada associam-se ainda ao sobradinho, o espaço, por excelência, da representação e ao sobradinho de ouro, dos sonhos do casal, o espaço da fantasia.

O conceito de representação como dramatização se amplia no âmbito psicanalítico para a re-apresentação, como a emergência de algo que ficou recalçado e que volta à tona. A re-apresentação é o retorno do recalçado, a liberação do desejo. Emílio e Carolina representam, re-apresentando seus sentimentos como para tentar encontrá-los. Sonho e realidade se fundem e o primeiro sufoca o segundo, tornando-se o real por excelência. A tendência à representação é anterior ao amor entre eles. Também a morte é viva ao nível da representação. O primeiro encontro do casal se dá no ambiente fúnebre da torre da igreja, ligado à paixão de Cristo representada na Semana Santa através das velhas imagens, velhos andores, flores de papel crepom, panos roxos e, finalmente, o esquife onde Carolina se deita representando a própria morte. Amor e morte estão no mesmo plano. O aspecto de representação se acentua quando o casal rejeita o papel de marido e mulher e se arvora em amantes, recusando assim o quotidiano, o espaço do senso comum, alimentando a idéia de transgressão, que, por sua vez, alimenta o próprio amor. O amor precisa da morte para sobre

viver: mata-se, então o senso-comum (um marido imaginário), para continuar a representação, vivendo os "duetos de amor sem fim." Tem-se, pois, a supremacia do espaço da fantasia.

Ainda nesse conto, a presença da imagem da aranha deve ser destacada, dentre a de outros animais, por sua simbologia ligada ao narcisismo, sugerindo a absorção do ser pelo próprio centro. Observemos que o casal se isola dos outros; embora a atividade dele seja a de carteiro, o portador das novas, traço de união entre as pessoas, e a dela, a de costureira, que também se relaciona ao tecer, ao fiar, eles giram em torno de si mesmos. Não se interessam pelos outros e se julgam superiores. Opõem-se os espaços: o sobradinho e a cidade, a fantasia e a realidade, a apresentação e o cotidiano. Emílio "ria-se da gente estúpida que desconhecia o seu segredo" e "debruçado, na janela, o casalzinho se ria daqueles sandeus lá, que não sabiam o quanto eles se amavam nem compreendiam caprichos de bem querer."¹⁸ Por outro lado, o fato de os habitantes da cidade os chamarem de "louquinhos do sobrado", caracteriza bem a relatividade do conceito de loucura. Jogo teatral como loucura, ou a loucura como jogo teatral? O conto retoma o romance e explicita o seu caráter de representação fundindo-o à própria vida como representação.

Concluimos, pois, que a arte participa desse caráter de anormalidade, de loucura, porque também estabelece a ligação com o outro lado, o do não-senso, onde a vida e morte se encontram no mesmo plano, ou seja, a morte funciona como garantia de continuidade, de vida, de amor. Há, pois, uma concretização do caráter representativo, já que a morte, promessa de futuro, cristaliza o amor no passado. Emílio e Carolina tornam-se efetivamente Quasímodo e Esmeralda, personagens/amantes da literatura.

Já que foi evocada a questão da relatividade dos conceitos de sanidade e loucura, não poderíamos deixar de focalizar "O alienista" de Machado de Assis, onde também se problematiza o

espaço do louco na sociedade.

Ao resolver dedicar-se às doenças mentais, Simão Bacamarte estava absolutamente seguro de seu objetivo:

"O principal nesta minha obra na Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, des-cobrir enfim a causa do fenómeno e o remédio universal."¹⁹

Nenhuma dúvida em relação à seleção dos clientes. Estes passaram a afluir à instituição, não precisaram ser buscados. À medida , entretanto, que o médico os analisa, vai-lhe surgindo no espírito uma dúvida: a loucura estaria apenas naqueles que todos consideram loucos? E faz a primeira descoberta: "A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente."²⁰ Seu objetivo agora vai ser modificado: pretenderá demarcar definitivamente os limites da razão e da loucura. Seu ponto de partida será a definição de razão: "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia."²¹

Ora, ao formular um novo conceito de loucura, Bacamarte está entrando em choque com o que todos pensam, com o "senso comum", que é tido como "bom senso". Está, portanto, sendo insensato e outra não é a observação do Padre Lopes, ao ser inteirado do pensamento do amigo. O vigário declara-lhe não entender aquela teoria, considerá-la absurda ou tão colossal que não deveria ser posta em prática:

"- Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão devidamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e a outra começa. Para que transpor a cerca?"²²

Não é a primeira vez que Simão se colocava em oposição ao "senso

comum": a idéia de fundar o hospício, de "meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma sintoma de demência."²³ Sim, porque louco era, como continua a ser, aquele que se desvia, de maneira acentuada do "senso comum". Bacamarte, ao sugerir a criação de uma casa para loucos, contrariara, de maneira evidente uma idéia geral: para todos em Itaguaí, louco deveria ser trancado num cômodo em sua própria casa - sempre, porém, a idéia de confinamento.

Depois de haver encerrado na Casa Verde quatro quintos da população da vila, por descobrir em toda aquela gente algum desequilíbrio, Bacamarte verifica a estatística e conclui com a lógica inspirada, por certo, pelo próprio "senso comum": se o louco é o que procede diversamente da maioria dos homens, se os desequilibrados constituem a maioria, estes são normais e loucos, os outros, os perfeitamente equilibrados. Logo, a teoria anterior estava errada e é preciso passar a agir conforme a nova teoria.

Vê-se, pois, que o conto se ocupa da questão do conceito de loucura, da dificuldade de distinção entre o normal e o patológico. Essa dificuldade não está superada no conto, como não se superou ainda no mundo das ciências. É hoje reconhecido, por exemplo por Michel Foucault em sua História da loucura na Idade Clássica, onde comenta o fato de o conceito de doença mental ser relativo à cultura - que a sociedade atribui à doença um sentido de desvio de normalidade e exclui o doente de seu meio. Outros estudiosos do assunto têm mostrado a fragilidade do conceito de loucura e de saúde mental, ora baseado na capacidade ou incapacidade do indivíduo de se adaptar a um conjunto de normas sociais mais ou menos arbitrárias, ora formulado de maneira demasiadamente vaga.

Fiel à sua última teoria - homem equilibrado constitui exceção no seio da sociedade, logo é o louco -, Bacamarte, ao

achar, com a lucidez de sua razão, "em si os característicos do perfeito equilíbrio mental"²⁴ (qualidades confirmadas pelos amigos), encerra-se na Casa Verde. Esse seu ato, no dizer de Augusto Meyer "parece o suicídio da razão que partiu de teoria em teoria à caça da verdade, e por fim acabou reconhecendo em si mesma a fatalidade do erro."²⁵

O romance de Campos de Carvalho, A lua vem da Ásia que inicia com a declaração da personagem de ter, aos dezesseis anos, matado seu professor de Lógica, não focaliza o limite entre sanidade e loucura, anula-o, operando a mistura desses espaços. No espaço reservado aos loucos, no hospício por onde passa a personagem, loucos são os encarregados da instituição, primeiro identificada por ela como hotel, depois como campo de concentração. Sua detenção ali teria como objetivo fazê-lo "voltar ao aprisco das idéias feitas e ao cadinho de seus sentimentos desumanizados e postigos."²⁶ Entretanto, mais de uma vez, se considera também louco e, deixando o hospício, vai identificar assim o diretor da Faculdade de Medicina. Se o hospício era para ela, no início um hotel cujos hóspedes maníacos, principalmente megalômanos, eram vistos como normais, ao hospedar-se mais tarde numa pensão, chama-a de hospício e fala em mudar-se para outro, deixando entrever que todo espaço fora do hospício é hospício. O tratamento dispensado àqueles que alguns consideram loucos - o confinamento e o eletrochoque -, a ascensão política dos desonestos, a falta de sentido das revoluções são algumas provas da insanidade que impera no espaço livre, fora dos muros do hospício, conforme nos é sugerido pelo romance. Aqueles muros, fica claro neste como em outros textos, são construídos por um sistema repressor, por aqueles que detêm o saber e o poder. Ao desestruturar sua própria narrativa, Campos de Carvalho pretende desestruturar o referido sistema.

Como pudemos ver nas narrativas analisadas, os espaços

se interpenetram: a questão da loucura transcende o espaço individual e psíquico, inscrevendo-se no social. Por outro lado, se as dicotomias a que fizemos alusão marcam a presença da fronteira que isola dois espaços que se contrapõem, na obra de Campos de Carvalho registra-se a ruptura de tal fronteira. A fronteira caracteriza-se pelas propriedades de divisão e impenetrabilidade, decorre da necessidade de delimitação do espaço sagrado dentro do caos. Postes, pórticos, marcos, e arcos consagrados ligam-se aos ritos de passagem que assinalam a transição de um espaço para outro, permitida exclusivamente aos iniciados. Esse procedimento mítico implica uma relação de poder, de controle social e prevalece, sem dúvida, na sociedade moderna. As fronteiras materiais (fossos, muros, cercas, etc.) constituem a concretização de fronteiras invisíveis e mais resistentes, de ordem religiosa, moral, social e psíquica. Contudo, não se pode ignorar a existência do limiar: as barreiras têm portas que significam uma solução de continuidade.

"O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam, onde pode efetuar-se a passagem do mundo profano para o mundo sagrado."²⁷

Esse trecho de Mircea Eliade define bem a ambigüidade do limiar e pode ser aplicado também com referência às outras modalidades espaciais. Arnold Van Gennep fala-nos de uma região neutra que separava o espaço cristão do pagão formada geralmente por

"um deserto, um pântano, uma floresta virgem onde qualquer pessoa pode viajar e caçar de pleno direito. (...) Qualquer pessoa que passe de um (território) para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, duran

te um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos."²⁸

Gilles Deleuze, ao estudar Alice no país das maravilhas, conclui que entre duas séries heterogêneas circula "uma instância muito especial e paradoxal que não se deixa reduzir a nenhum termo das séries, a nenhuma relação entre estes termos."²⁹ O limiar é, pois, o espaço da instância paradoxal que transita entre o sagrado e o profano, o bem e o mal, a repressão e a liberdade, a realidade e a fantasia, a sanidade e a loucura.

No conto "A terceira margem do rio" de J.G. Rosa, encontramos vários elementos que serão usados aqui para ilustrar a função do limiar que, na sua existência, questiona os dois espaços que dividem/separam. Um clima de mistério e dúvida já se faz sentir na expressão a terceira margem do rio. O rio só tem duas margens: a de cá e a de lá, que, geograficamente, são semelhantes e, metaforicamente, opostas. O lado de lá é o que se opõe ao de cá, é o desconhecido, o estranho, o inusitado. A terceira margem estaria entre as duas outras, mas não pertenceria a nenhuma.

A mitologia de todos os povos é rica no aproveitamento das imagens do rio, do barco e do barqueiro com seu simbolismo inesgotável. No conto de J. G. Rosa, o rio é o não-lugar, liga as duas margens: a direita e a esquerda, a de cá e a de lá, seu avesso, mas não pertence a nenhuma delas. É a instância paradoxal. "Nosso pai" é aquele "que não tinha ido a nenhuma parte"³⁰, é o homem que se integra ao rio e desempenha sua função. Ora, a mudança de lugar, a ausência de lugar fixo, o não-lugar, é próprio daquele ser em trânsito entre a vida e a morte, o ser e o não-ser, o real e o imaginário, o convencional e o não-convencional, a loucura e a razão.

Além disso, no conto há referência direta ao episódio bíblico da arca de Noé: "todos temeram o fim-do-mundo, diziam que

nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, portanto, a canoa e-
 le tinha antecipado."³¹ Sua canoa é especial, de pau vinhático e
 forte, mas é pequena para caber justo o remador. Logo, é a barca
 de Noé, ao inverso: não é a salvação de outros, nem aliança com
 Deus. É a exclusão voluntária, o afastamento do convencional, a
 separação da família. Não é a garantia da continuação da espécie
 humana, mas a continuação daquilo que transita entre o senso e
 o não-senso. Apesar da relação com Noé explicitada no texto, não
 podemos evitar uma associação com a imagem do barqueiro Caronte,
 cuja função seria a de conduzir as sombras daqueles que morreram
 e foram sepultados para o reino dos mortos. Tal associação se de-
 ve à permanência constante de "nosso pai" no rio, embora, dife-
 rentemente de Caronte, transporte apenas sua própria sombra: é
 o próprio morto-vivo que supera todos os perigos: a enchente, o
 frio, a fome. Além disso, se por um lado, ao identificá-lo com
 Noé, as pessoas viam nele um enviado de Deus, seu aspecto físico
 é do diabo: "virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e
 magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho,
 conforme quase nu."³² Essa possibilidade de relacionar a persona-
 gem do conto a figuras contraditórias da tradição judaico-cristã
 e pagã já põe em evidência o lugar que ela ocupa no espaço mítico:
 o limiar entre o reino da vida e o da morte, entre as forças
 positivas e negativas, entre Deus e o diabo.

Há, porém, uma outra associação inevitável: com a barca dos loucos, recurso usado na Idade Média para isolar do convívio social as pessoas tidas como insanas. Em "A terceira margem" a exclusão é voluntária, mas, como os insensatos da Idade Média, "nosso pai" não aporta em nenhuma margem. Sua barca aparece também como possível caixão, transporte para a última margem que é a primeira. A personagem se entrega ao próprio destino, não está na origem nem no fim: é o homem da Passagem. É o prisioneiro em meio à maior liberdade, à maior abertura das rotas, à encruzilha

da infinita.

Queremos crer que a exposição acima tenha demonstrado ser o espaço geográfico, na sociedade e na narrativa, sempre metáfora de outros espaços por onde transitam pessoas e personagens. Se cabe às pessoas desvendar a partir do espaço geográfico em que estão inseridas as diversas relações sócio-políticas e culturais que as envolvem, cabe ao leitor, no caso da narrativa, levantar seus diversos elementos, estabelecer relações entre eles para captar sua função no texto, espaço condensador de espaços e espaços.

NOTAS

- 1 Cf., por exemplo:
MOISÉS, Massaud. A criação literária. São Paulo, Melhoramentos, 1968.
_____. Guia prático de análise literária. São Paulo, Ática, 1974.
- STLVA, Victor Manuel Aguiar. Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1968.
- GROSSMAN, Judith. Temas de teoria da literatura. São Paulo, Ática, 1982.
- 2 LINS, Osman. Lima Parreto e o espaço romanesco. São Paulo, Ática, 1978.
- 3 DIMAS, Antônio. Espaço e romance. São Paulo, Ática, 1985.
- 4 BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio. Livraria Eldorado Tijuca Ltda., s.d.
- 5 TADIÉ, Jean-Yves. La récit poétique. Paris, PUF, 1978.
- 6 LINS, Osman. Op. cit. p. 72.
- 7 ALEXANDROV, A.D. Espaços abstratos. Apud LOTTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa, Editorial Estampa, 1978. p. 360.
- 8 Cf., por exemplo:
SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise estrutural de romances brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1977.

MIRANDA, Wander Melo. A menina morta: a insuportável comédia. Dissertação de Mestrado. Pelo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1979. (Ver em especial o capítulo espaço da morte , p. 17)

- 9 Para mencionar apenas um exemplo, chamamos a atenção para um dos ensaios de Antonio Cândido, cujo título já é muito sugestivo: "Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir)". In: Revista de Letras. vol. 14, Assis, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1972. p. 7-36.
- 10 LINS, Osman. Op. cit. p. 72.
- 11 FILHO, Adonias. Luanda Beira Bahia. Rio, Civilização Brasileira, 1979. p. 89.
- 12 Idem, ibidem. p. 40.
- 13 LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965. p. 51 (grifos acrescentados).
- 14 Idem, ibidem. p. 51.
- 15 Idem, ibidem. p. 51.
- 16 Idem, ibidem. p. 56 (grifos acrescentados).
- 17 Idem, ibidem. p. 62.
- 18 BASTOS, Orlando. Os amantes. In: PRADO, Adélia et alii. Contos mineiros. São Paulo, Ática, 1984. p. 92 (grifos acrescentados).
- 19 MACHADO DE ASSIS. O alienista. São Paulo, Ática, 1971. p. 15.
- 20 Idem, ibidem. p. 21-2.
- 21 Idem, ibidem. p. 23.
- 22 Idem, ibidem. p. 23.
- 23 Idem, ibidem. p. 13.
- 24 Idem, ibidem. p. 60.
- 25 MEYER, Augusto. Machado de Assis. Rio, Livraria São José, 1958. p. 57-8.
- 26 CAMPOS DE CARVALHO. A lua vem da Ásia. Rio, Codecri, 1984. p. 61.
- 27 ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões. Trad. Rogerio Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d. p. 39.
- 28 GUNNAP, Arnold van. Os ritos de passagem. Trad. Mariano Ferreira Petrópolis, Vozes, 1978. p. 35-6.
- 29 DELFUZE, Gilles. A lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 43.

- 30 ROSA, J. Guimarães. A terceira margem do rio. In:- Primeiras estórias. Rio, José Olympio, 1967. p. 33.
- 31 Idem, ibidem. p. 36.
- 32 Idem, ibidem. p. 35.