

Capítulo - V

ESPAÇO ROMANESCO E AMBIENTAÇÃO¹

p. 78

Ambientação franca. Ambientação reflexa. Ambientação oblíqua. — Ordem e minúcia. — A perspectiva.

Tentamos, no capítulo anterior, identificar o espaço no emaranhado da obra literária e, dentro do possível, torná-lo familiar ao leitor.² Acentuavam, os exemplos apresentados, sob que variadas formas pode o espaço surgir nos relatos e os graus de importância que assume. Outra é a perspectiva em que agora nos situamos.

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua *caracterização*. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a *grosso modo*, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta a distância que subsiste entre *espaço* e *ambientação*. Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Conquanto, a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura* (não linear, mas fragmentária ou sinuosa), o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade. Atenda-se ainda à circunstância de que toda contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado: diante

78

do quadro, só a visão é invocada, mas a intensidade da sua *leitura* vai depender do estado de espírito e, principalmente, do nível cultural do contemplador; a temperatura, o silêncio reinante ou os ruídos, eis também alguns pormenores que poderão pesar quando observamos uma sala; 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. Apesar de tudo, verifica-se, ante a doação da imagem, uma aquisição imediata e que, mesmo quando imperfeita e parcial, é satisfatória.

¹ LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

² Problema delicado, em trabalho que exija certas premissas teóricas, o do destinatário. Corre-se o risco de parecer demasiado explícito ao leitor informado; ou obscuro ao leitor pouco afeito à matéria tratada. Nossa

O texto, ao contrário, em virtude da sua linearidade, defronta, se aspira a certo grau de eficiência, este problema básico: as coisas são, ao passo que a linguagem flui, havendo, portanto, entre elas, certa incompatibilidade. *Laocoonte*, o clássico estudo de Lessing, desenvolve precisamente essa ideia, muitas de suas proposições sobre poesia e movimento continuando válidas. (Devido à natureza das transformações ocorridas desde o século XVIII no campo das artes plásticas, algo do que diz sobre escultura e pintura envelheceu.) “Os objetos que, eles ou suas partes — escreve o fino erudito alemão —, existem simultaneamente, chamam-se corpos. Por conseguinte, os corpos, com suas propriedades visíveis, são os objetos próprios da pintura.” “Os objetos que, eles ou suas partes, sucedem-se, em geral são chamados ações. Por conseguinte, também as ações são o objeto próprio da poesia.”³ Demonstra Lessing, leitor admirável e contemplador iluminado de obras de arte, manipulando, com penetração e ciência, exemplos variados, este pensamento. Aristóteles, na *Arte Retórica*, ensinando os meios de tornar o estilo pitoresco, reporta-se ao “processo usado frequentemente por Homero e que consiste em animar o inanimado, pela metáfora.”⁴ Lessing, vendo de outro ângulo os métodos do grande rapsodo, sublinha a sua inclinação pela história dos objetos, mais que pela sua aparência. Apresenta-nos Homero muitos dos seus “corpos — refere Lessing — em uma sucessão de instantes”.⁵ Assim, ao invés de simplesmente descrever um cetro, mostra-o primeiro como um verde ramo crescendo na montanha. Tal solução revela a consciência, nada surpreendente nele, do conflito entre linguagem e descrição, sensível — mais do que em qualquer outro campo — no poema épico e, mais tarde, no romance, gêneros que representam indivíduos em ação (objetos que se *sucedem*), por isso distinguindo-se como especialmente favorá-

79

veis à linearidade da linguagem. Entretanto, lê-se em Leon Surlin, não pode existir “puré action in a vacuum”: “a moderna história realista é ação e cenários.”⁶ Ou seja: alternam-se ou mesclam-se, nos relatos, ação e descrição, aplicada esta última ao gênero de objetos que, “eles ou suas partes, existem simultaneamente”. Vai, tal alternância ou mescla, para dissimular o contraste que a narrativa oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos (nem todas as soluções, felizmente, estão em Homero), exigir uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos,

tendência, aqui, é pela primeira alternativa.

³ In: *Laocoonte ó de los Limites de la Pintura y de la Poesia*, p. 125.

⁴ 3 In: *Arte Retórica*, p. 220.

⁵ 4 In: *Laocoonte ó de los Limites de la Pintura y de la Poesia*, p. 128.

introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens. Daí o interesse do que denominamos ambientação — o interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias, o espaço.

A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados. Assim tem início a segunda parte do *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que transcrevemos *in extenso*:

“Não era feio o lugar, mas não era belo. Tinha entretanto, o aspecto tranquilo e satisfeito de quem se julga bem com a sua sorte.

“A casa erguia-se sobre um socalco, uma espécie de degrau, formando a subida para a maior altura de uma pequena colina que lhe corria nos fundos. Em frente, por entre os bambus da cerca, olhava uma planície a morrer nas montanhas que se viam ao longe; um regato de águas paradas e sujas cortava-a paralelamente à testada da casa; mais adiante, o trem passava vincando a planície com a fita clara de sua linha capinada; um carreiro, com casas, de um e de outro lado, saía da esquerda e ia ter à estação, atravessando o regato e serpeando pelo plaino. A habitação de Quaresma tinha assim um amplo-horizonte, olhando para o levante, a 'noruega', e era também risonha e graciosa nos seus muros caiados. Edificada com a desoladora indigência arquitetônica das nossas casas de campo, possuía, porém, vastas salas, amplos quartos, todos com janelas, e uma varanda com uma colunata heterodoxa.”

Tem-se aí um tipo de ambientação que denominaremos *franca* e que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. Não falta sequer, para melhor caracterizá-la, o discurso avaliatório, evi-

80

dente desde a abertura do capítulo (o qual se apresenta, nessa unidade razoavelmente longa, como o desenvolvimento da primeira frase). Reforça a *franqueza* do processo o perfil cultural do escritor, quando fala na “desoladora indigência arquitetônica das nossas casas de campo” e na “colunata heterodoxa”.

Por vezes, a ambientação franca é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens: “Quaresma despiu-se, lavou-se, enfiou a roupa de casa, *veio para a*

⁶ In: *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. p. 36.

biblioteca, sentou-se a uma cadeira de balanço, descansando. / Estava num aposento vasto, com janelas para uma rua lateral, e todo ele forrado de estantes de ferro. / Havia perto de dez, com quatro prateleiras, fora as pequenas com os livros de maior tomo.”⁷ Segue-se a enumeração de obras existentes. Também o jardim do major é descrito com a ajuda dessa mediação atenuada: “Acabado o jantar *foram* ver o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor. Certamente não se podia tomar por tal míseros beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita”, etc.⁸ Utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas tal interferência é ilusória: o observador declarado continua a ser o narrador. Matiza-se, evidentemente, a ambientação franca, quando o narrador é também personagem. O personagem-narrador, como escreve Tzvetan Todorov, pensando, naturalmente, no emprego tradicional do *eu*, “só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência; ele é essa mesma consciência.”⁹ Assim, caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem. O esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente.

Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita, como ao apresentar a casa campestre de Policarpo Quaresma, segundo vimos há pouco. Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador. Isto porque a importuna presença da subjetividade do narrador na terceira pessoa e, paralelamente, a objetividade do narrador na primeira pessoa, representam, no caso, interrupções mais fundas do fluxo narrativo. A intensa participação de Isaías Caminha no trecho descritivo que se

81

segue, estabelecendo uma tensão entre o narrador e a paisagem, esbate a cesura que o descritivo impõe ao narrativo, levando certo dinamismo a um motivo estático: “Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma coisa de unificador, a abraçar o mar, as casas, montanhas e o céu; pareciam erguidos por um só pensamento, afastados e aproximados por uma inteligência coordenadora que calculasse a divisão dos planos, abrisse vales, recortasse curvas, a fim de agitar viva e harmoniosamente aquele

⁷ In: *Policarpo Quaresma*, p. 23-24.

⁸ Barreto, L. Op. cit., p. 30.

amontoado de cousas diferentes... O aconchego, a tepidez da hora, a solenidade do lugar, o crenulado das montanhas engastadas no céu côncavo, deram-me impressões várias, fantásticas, discordantes e fugidias. / Havia um brando ar de sonho, e eu fiquei todo penetrado dele.”¹⁰

Descreve Isaías sua chegada ao Rio e a ambientação franca, quando assim conduzida, aproxima-se da ambientação *reflexa*. No ensaio entremeado de notas que publica na revista *Poétique*, um leitor minucioso de Zola, Philippe Hamon, procura sistematizar os processos descritivos no Naturalismo e, em particular, no romancista de *Germinal*. Distingue uma série de motivos — janelas abertas, passeios, chegadas a um lugar desconhecido, olhar maquinal, curiosidade, etc. — “cuja função é antes de tudo evitar um certo *hiato* entre descrição e narração, de preencher os interstícios da narrativa, tomando verossímeis as interrupções.”¹¹ “Todo o problema do autor realista será então transformar essa temática *vazia* em uma temática *plena*”.¹² Quer dizer: em compensar, dentro do possível, ao inserir no texto ficcional uma unidade descritiva (*vazia*), a reduzida eficácia da linguagem para a reprodução do estático, mesclando à descrição elementos dinâmicos (*plenos*). O romance de Zola, onde se processa, programaticamente, uma hipertrofia do descritivo, presta-se a estudos desse gênero, mas ver o assunto apenas sob o ponto de vista do *pretexto*, é simplificá-lo em demasia, desfigurando-o. Examinemos um breve trecho de Flaubert. Emma Bovary acaba de receber, de Rodolfo, uma carta de rompimento (com o que ela retoma, desesperada, à aridez da sua vida) e refugia-se no sótão para lê-la:

“As ardósias deixavam cair a prumo um calor pesado, que lhe apertava as fontes e a sufocava. Arrastou-se até a água-furtada, fechada, tirou-lhe o ferrolho e a luz deslumbrante entrou num jorro.

“À frente, para lá dos telhados, a campina estendia-se a perder de vista. Embaixo, a praça da aldeia estava deserta; as pedras

82

das calçadas cintilavam as ventoinhas das casas estavam imóveis; da esquina da ma vinha dum andar térreo uma espécie de ronco de modulações estridentes. Era Binet que trabalhava no torno.”¹³ O objetivo do realista Flaubert, aí, não é tornar verossímil a interrupção e “transformar essa temática *vazia* em uma temática *plena*.” Emma conhece

⁹ In: *Estruturalismo e Poética*, p. 46.

¹⁰ In: *Isaías Caminha*, p. 39.

¹¹ “*Qu'est-ce qu'une description?*” In: *Poétique*. 1972. n.º 12, p. 473-74.

¹² Hamon, Philippe. Op. cit., p. 485.

bem a cidade; e o verbo no condicional substituiria o seu olhar, inútil além do mais para as “modulações estridentes” do torno. Acresce que o romancista não utiliza Emma como um álibi para mostrar a aldeia na hora ensolarada. Conjugam-se, nesse passo, fatores de ordem física que acentuam o desespero de Emma. Ela refugia-se no sótão, lugar de isolamento e sobre o qual, então, cai “a prumo um calor pesado” e sufocante, apertando as suas fontes; fere-a, quando abre a janela, a “luz deslumbrante”; as imagens denotam o horror da sua vida nessa aldeia morta e onde, na hora canicular, nem sequer se movem as ventoinhas (o que seria, apesar de tudo, uma nota de alegria); o rumor do torno dirige-se às suas fontes, afligindo-a, como antes o calor que desce das ardósias e acentua, tornando-o mais agudo, um silêncio de que o texto não fala; a ausência de figuras humanas e a campina estendendo-se “a perder de vista” ampliam a solidão da água-furtada, a qual, por sua vez, evoca a solidão e o vazio de Emma. Há ainda a observar que essa ambientação, classificável em princípio como franca, na verdade é reflexa: as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem. Atento à eficácia da linguagem, reconheceria Flaubert a inutilidade de reiterar, mediante o pronome pessoal e os verbos correspondentes, informações já implícitas no texto.

A ambientação *reflexa* é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia. Sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente, como podemos ver em *Gonzaga de Sá*:

“— Ora!... fez ela alongando o busto por sobre o espaldar da cadeira até poder ver o céu pela janela que lhe ficava à vista.”¹⁴

Ou, de modo ainda mais ostensivo, na cena em que o narrador, acompanhando Gonzaga de Sá, descreve parte do trajeto como se visse com os olhos do amigo:

“Suspendeu a palavra; e, de acordo com a marcha da caleça, *pôs-se a vagar o olhar pelos lados. Com ele, seguia os ornatos*

83

das cimalthas, as grades das sacadas; adiante, *demorava-se mais* a ver um bando de moças em traje de passeio, postadas à porta de uma casa burguesa. Afastando-se dali o carro, o *seu olhar lento e macio* foi parar sobre os bondes que passavam, e os transeuntes na rua; deles resvalou, pela calçada, no ponto em que uma mulher andrajosa

¹³ In: *Madame Bovary*. p. 214.

¹⁴ In: *Gonzaga de Sá*. p. 118.

dormia ao relento, imóvel, enrodilhada, como uma trouxa esquecida e por fim, durante segundos, *fixamente, insistentemente*, pousou a vista no coche fúnebre que rodava na nossa frente.”¹⁵

A esta altura, uma pergunta se impõe: os casos em que o espaço nasce através do discurso direto, emitido por uma das personagens (não o personagem-narrador) representam uma modalidade de ambientação reflexa? Parece lógica, ao primeiro exame, a resposta afirmativa. Observemos, entretanto, que, nesse caso, desloca-se o eixo da enunciação. Assumindo a palavra, pode a personagem, por sua vez, empregar — em segundo grau, diríamos — os mesmos recursos do narrador. A situação não se modifica substancialmente, sofrendo apenas uma gradação, se o discurso direto é substituído pelo discurso indireto ou indireto livre.

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação 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. Com a ambientação *dissimulada* (ou *oblíqua*)¹⁶, sucede o contrário. A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. Leon Surlin designa-a como “o método dramático”: “description blending with the flow of action”.¹⁷ É também à ambientação dissimulada que se refere Georg Lukács quando adverte, no seu ensaio “Narrar e Descrever”, não se deter a reconstituição do ambiente, em Balzac, na pura descrição, vindo “quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a es-

84

cada apodrecida)”.¹⁸ Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.

Exemplo sob todos os pontos admirável de ambientação dissimulada vamos

¹⁵ Barreto, L. Op. cit., p. 127-28.

¹⁶ A denominação, evidentemente, inspira-se em Machado de Assis: “Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada.”

¹⁷ In: *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. p. 33-34.

¹⁸ In: *Ensaio sobre Literatura*, p. 51.

encontrar no primeiro capítulo de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.¹⁹ Azevedo Gondim “tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela estrada de rodagem que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava S. Bernardo. (...) Íamos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo, fumando, olhando as novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, à entrada da mata, o telhado vermelho da serraria. (...) Levantei-me e encostei-me à balaustrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja, uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena.” Aí, mesmo os verbos ver e olhar, tão comuns na ambientação reflexa, são impregnados de energia, não sendo certamente por acaso que aparecem ligados a coisas vivas e em movimento — “novilhas caracus que pastavam no prado” e “o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo” —, de modo que a imobilidade dos que observam é então compensada pela mobilidade das coisas observadas (novilhas, touro), e o movimento destas comunica certa animação aos elementos inanimados que se seguem: prado, estábulo, mata, telhado, serraria. A introdução, também em movimento, de uma personagem secundária, a velha Margarida, revela o açude.

Esta tentativa, evidentemente sintética, de classificação dos processos de indicação do espaço na obra narrativa e onde se propõe, inclusive, uma nomenclatura, não pretende abranger todos os métodos possíveis, mas alcança um espectro bastante amplo. Grande parte da capacidade imaginativa dos escritores realmente preocupados com os problemas do ofício trabalha no sentido de encontrar soluções expressivas novas e satisfatórias — o que reduz muito o valor das esquematizações teóricas; nem sempre é a invenção no plano do enredo, de qualquer modo nunca é apenas a invenção, no plano do enredo que revela o verdadeiro ficcionista. Eis como nos fala Machado de Assis, numa ambientação *oblíqua*, das colunas amarelas (existentes de um só lado) e dos tijolos que revestem

85

o alpendre, na casa de Bentinho: “Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo

¹⁹ V. nosso artigo “Um Aniversário Sóbrio como sua Prosa.” *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição de 21/10/1972, caderno B, p. 5.

interior” (*Dom Casmurro*, capítulo XII). Jamais esqueceremos esse alpendre, ligado a um momento vital na existência do herói. A carga concedida no texto às emoções de Bentinho, motivo dominante do parágrafo, faz parecer casual a alusão ao alpendre. Entretanto, é o modo como o narrador nos *descreve* aquela parte da casa, do ponto de vista da arte literária, o que há de mais fino e notável nesse passo. Deve-se também levar em conta que o romance tende a mesclar vários processos, inclusive numa única unidade temática. Precede muitas vezes a ambientação reflexa um motivo introdutório com caráter de ambientação dissimulada. Assim quando vemos Emma Bovary subir à água-furtada e abri-la. A separação, sutil, pode ser notada inclusive pela mudança de tempo verbal: o pretérito imperfeito assinala a hegemonia da ambientação reflexa, predominante na cena. Já em São Bernardo, o chiar da cigarra e o pio da coruja representam a mescla, na ambientação oblíqua, da ambientação franca, na qual o narrador alude sem intermediário a elementos do espaço.

Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia. Contudo, pelo menos no nível da micro-estrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. Tomamos a lembrar que, ao caráter fluvial — e não lacustre — da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou, se imóvel, animado por uma força interior.

A classificação aqui sugerida atende às relações do espaço com o fluxo da narrativa, envolvendo, segundo foi dito, narrador e personagens. Consideraremos a seguir dois aspectos de alguma importância na ambientação e que, de certo modo, relacionam-se entre si: a *ordenação* e a *precisão dos elementos espaciais*. “Até agora, este quarto que se define sob o nosso olhar é um continente amorfo, uma espécie de saco, onde os objetos estão postos sem ordem, e onde o narrador os extrai um a um, ao acaso. Logo, desejare-

86

nos suas situações: móveis muito juntos, móveis afastados...”²⁰ Na ambientação *desordenada*, o narrador, sucumbindo ao desajuste entre a linguagem e a descrição, restringe-se a catalogar. Joaquim Manuel de Macedo, cujo instrumento é pobre e sem

²⁰ Butor, M. *Repertoire II*. p. 45.

ambições, assim esboça o quarto do seu herói: “É *inútil descrever* o quarto de um estudante. Aí nada se encontra de novo. Ao muito acharão uma estante, onde ele guarda os seus livros, um cabide, onde pendura a casaca, o moringue, o castiçal, a cama, uma, até duas canastras de roupa, o chapéu, a bengala e a bacia; a mesa onde escreve e que só apresenta recomendável a gaveta, cheia de papéis, de cartas de família e fitinhas misteriosas; é *pouco mais ou menos assim* o quarto de Augusto.”²¹ Confunde Joaquim Manuel de Macedo o típico com a sensaboria. Note-se a insistência em tautologias como as de que na estante “ele guarda os seus livros” e de que, na mesa, “escreve”. Adiante, ao descrever a casa da avó de Filipe, onde irá ocorrer grande parte do romance, pede que imaginemos, “fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos; no interior meia dúzia de quartos, depois uma alegre e longa sala de jantar, com janelas e portas para o pomar e jardim”. Assim, conclui, “ter-se-á feito da casa *a ideia que precisamos dar*.”²²

Não inferir, das citações acima, que a ambientação desordenada signifique incompetência. A casa de Dom Casmurro, tão importante para a personagem, é apresentada sem preocupações de ordem: “é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (...) Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro.”²³ As janelas e portas de Macedo, dando para o pomar e jardim, chegam a ser mais precisas que as três janelas de Machado, que não enumera as alcovas e salas. Apesar disso, muito aprenderemos sobre a arte da ficção (e ressalta, da experiência, como numa prova efetuada em laboratório, a superior maestria do “bruxo de Cosme Velho”), se confrontarmos esses casos extremos: as soluções de Macedo e de Machado de Assis nos motivos a que nos reportamos. Dom Casmurro, homem maduro, faz reconstruir a casa em que viveu na infância, sendo através desse meio, tão engenhoso, ágil e significativo, que vamos conhecer as duas casas: a que já desapareceu e a sua cópia, uma projetando-se sobre a outra, como o pró-

87

prio personagem-narrador se projeta sobre a sua imagem antiga. A significação simbólica da casa é ainda reforçada pelo estado de espírito com que seu habitante, sem muita ordem, a descreve: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência.”²⁴ Todo um mundo interior, caprichoso e nostálgico, na confissão

²¹ In: *A Moreninha*, p. 17.

²² Macedo, Joaquim Manuel de. Op. cit., p. 25.

²³ Assis, Machado de. *Dom Casmurro*, p. 24-25.

²⁴ Assis, Machado de. Op. cit., p. 25.

que explica a reprodução do ambiente. Reprodução, note-se, em dois níveis: o da história e o do discurso. No que diz respeito à visualidade, a sala principal, com as figuras das estações nos quatro cantos do teto (alusão, decerto, à passagem do tempo) e os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa no centro das paredes, comunica-nos o caráter de toda a construção, seu peso e colorido, dispensando ordem e minúcia. Machado de Assis, não obstante certa fragmentação imposta aí ao espaço, transforma o motivo da residência do protagonista num caso precioso e único de ambientação dissimulada.

No capítulo I de *Os Buddenbrook*, Thomas Mann, que se compraz como poucos — e com alto senso de medida — no descritivo, oferece-nos um exemplo modelar de ambientação franca e ordenada: “Além das poltronas sóbrias, distribuídas ao longo das paredes, a espaços regulares, via-se apenas, perto da janela, a mesa de costura e, em frente do sofá, uma frágil escrivaninha de luxo, coberta de *bibelots*. / Através de uma porta envidraçada, fronteira às janelas, enxergava-se vagamente um átrio, ao passo que, à esquerda da entrada, havia uma porta de dois batentes, alta e branca, que dava para a sala de jantar. Noutra parede, num nicho semicircular e atrás de uma porta de ferro batido, artisticamente trabalhada, crepitava o fogo.”²⁵ Crônica minuciosa de uma família e de sua decadência (transcrevemos só um fragmento da descrição, que é muito mais extensa), pede *Os Buddenbrook* soluções diferentes das que observamos no romance de Machado. Ambos, cada um a seu modo, nos impõem com idêntico vigor os respectivos espaços.²⁶

88

Pode-se observar, nos exemplos dados, certa relação entre ordem e minúcia na ambientação. O esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor, muitos sendo os graus através dos quais o escritor define o espaço: sua liberdade de escolha (liberdade relativa, pois nunca é indiferente à estrutura global do texto) oscila entre a pintura minuciosa de uma sala, como em Thomas Mann, à simples nomeação de uma rua, um hotel, uma cidade, etc., havendo ainda os casos em que nem sequer se chega ao nome, observando-se, em relação ao espaço, uma imprecisão que, de certo modo, nega-o.

²⁵ Observar aí a “instância impessoal” (enxergava-se, via-se) a que se refere Philipp Hamon: “Algumas vezes, o personagem chega a desaparecer em proveito de uma instância impessoal” (*Poétique*. 1972. n.º 12, p. 467). Também o narrador se disfarça mediante tal recurso linguístico.

²⁶ O atual romance francês, como se sabe, transformou em norma a ambientação franca e ordenada. O pormenor e a precisão, em Robbe-Grillet e outros, chegam a minúcias de míope, como se vê desde a primeira página de *La Jalousie*. Discutiremos ainda, quando tratarmos das funções do espaço, essa

A precisão ou a imprecisão, certamente, refletem determinada época ou tradição literária: “os procedimentos concretos e particulares, suas combinações, sua utilização e em parte suas funções mudam enormemente no curso da história da literatura”. Assim resumia Tomachevski o fato, acrescentando que “os processos nascem, vivem, envelhecem e morrem.”²⁷ Vê-se isto com muita nitidez no tratamento do espaço; comprova-o a leitura de relatos inseridos numa tradição remota, tanto do Ocidente como do Oriente. Na Índia: “Em certo lugar viviam quatro irmãos brâmanes”. “Em certo lugar do bosque vivia um leão” (*Pantchatantra*). “Vivia nas ilhas de Khalidán, próximo ao reino da Pérsia”... “A cidade engalanou-se durante sete dias e rufaram os tambores.” (*As Mil e uma Noites*). Nos contos edificantes de São Francisco: “Estando uma vez Santo Antônio em Rímini”... “Movido São Francisco do zelo da fé de Cristo e do desejo do martírio, passou uma vez para o outro lado do mar com doze companheiros seus mui santos, para dirigir-se ao Sultão de Babilônia”... Em Bocaccio, adquirirão importância os tonéis, as clausuras, os esconderijos, instrumentos necessários à evolução dos contos, mas descritos com parcimônia, sendo os lugares apenas nomeados: “Firmada a obrigação, ficou Barnabé em Paris; e Ambrosinho, logo que pôde, viajou para Génova.” No século XIV, não é Chaucer mais explícito nos *Contos de Canterbury*: “Havia uma vez em Flandres um grupo de jovens entregues a loucuras tais como orgias, jogos de azar, bordéis e tabernas.”²⁸

89

Reporta-se Michel Butor a essa imprecisão quando escreve: “Inicialmente, como no teatro antigo, será suficiente um dístico: 'lugar magnífico', 'bosque agradável', 'floresta horrenda', 'um canto de rua', 'um quarto'. Especificação que se tornará mais precisa; desejaremos saber que espécie de quarto. Lugar magnífico, nos dizem, mas que estilo de magnificência?”²⁹ “O romance do século XVIII (Lessage, Voltaire, etc.) mal conhecia a

intensificação e os preceitos estéticos rigorosamente formulados a que obedece.

²⁷ Tomachevski. “*Théorie de la Littérature*.” In: *Textes des Formalistes Russes*. p. 298

²⁸ Tal insuficiência não se verifica na epopéia. Homero ambienta muito bem a sua ação, como na rapsódia VI da Odisséia, quando pinta o palácio de Alcínoo: “Paredes de bronze elevavam-se dum lado e doutro, corriam da fachada até ao fundo e rematava-as em volta uma cornija de cor azul. Impediam a entrada no palácio, solidamente edificado, portas também de bronze, cujas ombreiras de prata se apoiavam sobre o éneo limiar; de prata era igualmente a torça, mas o anel de ouro. De cada lado havia uns cães de ouro e prata, imortais e isentos perpetuamente da velhice, que Hefestos tinha executado com arte, para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo.” Não omite os cadeirões, os tapetes, o horto do qual nomeia as árvores, as fontes. Observe-se como Homero, também aí, anima o inanimado: as paredes corriam, portas impediam a entrada no palácio, ombreiras de prata se apoiavam. Temos também a história dos cães de ouro e prata, “que Hefestos tinha executado”, etc. Mesmo Longus mostra-se atento à sucessão das estações e o frescor de muitas cenas não esmaece, decerto, na tradução de Amyot, em *Daphnis et Chloé*: “Or était-il lors environ le commencement du printemps, que toutes fleurs sont en vigueur, celles des bois, celles des près, et celles des montagnes. Aussi já commençait à s'ouïr par les champs bourdonnement d'abeilles, gazouillement d'oiseaux, belement d'agneaux nouveau-nés.”

²⁹ In: *Repertoire II*. p. 45.

descrição, que nele exercia uma função mínima, mais do que secundária — acentua Lukács. A situação muda somente com o Romantismo.”³⁰ A assertiva pode ser ilustrada mediante uma comparação entre as cenas do torneio em *La Princesse de Clèves* e em *Ivanhoe*. Limita-se Madame de Lafayette a um curto parágrafo meramente indicativo: “Fez-se uma grande liça, próxima à Bastilha; vinha do castelo de Toumelles, atravessava a rua Saint-Antoine e ia ter às cavaliças reais. Havia, dos dois lados, estrados e anfiteatros, com abrigos cobertos, formando espécies de galerias, as quais produziam um belo efeito e podiam conter um número infinito de pessoas.”³¹ Walter Scott, ao contrário, elabora um quadro amplo e colorido, ao qual não faltam números exatos: “Sobre uma plataforma construída por trás do Portão Sul, havia cinco magníficos pavilhões, ornados de escudos de armas castanhos e negros, cores escolhidas pelos cinco cavaleiros campeões do torneio.” “Uma passagem de trinta pés de largura conduzia, por um declive brando, da porta da arena à plataforma sobre a qual estavam erguidas as tendas.” A topografia do terreno, os costumes dos escudeiros, a disposição das tendas, os tapetes e até os espectadores aglomerados num campanário à distância, vendo-se inclusive quando as galerias, “pouco a pouco

90

foram sendo ocupadas por nobres e cavaleiros”,³² tudo é cuidadosamente arrolado. Havia uma diferença essencial entre os leitores de Madame de Lafayette e os de Walter Scott: defrontavam estes uma realidade muito distanciada no tempo, necessitando de soluções aproximadoras. Mas a responsabilidade maior nas diferenças entre a ambientação apenas alusiva da narradora francesa e a ambientação exaustiva do escocês deve ser atribuída a tendências características das épocas em que escreveram. Observa-se, mesmo, certo paralelismo entre a atenção concedida ao espaço no romance e a presença da paisagem na pintura. Testemunha Fr. Paulhan, no seu *L'Esthétique du Paysage*: “Aparecendo ocasionalmente em diversos lugares e em diversas épocas, parece ter-se desenvolvido e constituído em Flandres e nos Países Baixos. Mas é no século XIX que alcança pleno florescimento; e sua evolução, decerto, ainda não terminou.”³³

Coexistem, entretanto, em obras modernas, síntese e minúcia na ambientação, observando-se comumente, na mesma narrativa, gradações variadas, decorrentes de

³⁰ In: *Ensaaios sobre Literatura*, p. 50-51.

³¹ In: *La Princesse de Clèves*.v. p. 94-95.

³² In: *Ivanhoe*.

³³ In: *L'Esthétique du Paysage*. p. 247.

motivos que nem sempre o crítico ou o estudioso podem identificar com segurança. As *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ilustram bem essa variedade. Nas primeiras páginas, enquanto tomamos contato com a insatisfação do adolescente, o espaço mal se delinea, sendo apenas insinuado através das reações do personagem: “A tristeza, a compressão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar, agiram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência.” Tem-se uma ideia dos professores, sobre os quais, desmesurados, brilham os olhos azuis de Dona Ester — e só. Omite-se, inclusive, o nome da cidade onde vive o adolescente Isaías: “Demorei-me na *minha cidade natal* ainda dois anos”. A omissão, que poderia aí parecer involuntária, manifesta-se pelo uso de asteriscos quando se refere à freguesia em que o pai, um padre, exerce o sacerdócio: “quando veio a morrer meu pai, vigário da freguesia de***.” Essa imprecisão domina a parte inicial do livro, revelando o total desinteresse do escritor em precisar, fisicamente, o cenário familiar do jovem: “Calamo-nos e minha tia saiu *da sala*, levando [perguntaríamos para onde] o capote molhado, e logo depois voltou, trazendo o café”. “Descansou [onde?] alguns pacotes de jornais manchados de selos e carimbos; tirou o boné com o emblema do Correio [tê-lo-ia posto sobre algum móvel?] e pediu café.” “Num dado momento, pretextando qualquer cousa, levan-

91

tou-se e *foi aos fundos da casa*.” A mesma imprecisão na visita que faz ao Coronel Belmiro: “O coronel não se deteve, fez-nos *sentar*, mandou vir café e foi a um *compartimento junto* escrever a missiva.” Antes de partir, Isaías vai “até à cidade próxima” para fazer as suas despedidas e alude, ainda imprecisamente, a “uma cidade de terceira ordem”, nas proximidades da qual ficaria a sua mãe. Essa imprecisão contrasta com o cuidado atribuído ao espaço exterior. Uma chuva constante acompanha os movimentos de Isaías relacionados com o projeto de deixar “a cidade” (como para acentuar a tristeza do mundo que abandona) e, curiosamente, ligam-se à chuva as poucas informações que afinal teremos sobre a casa e seu mobiliário, atenuando a imprecisão dominante: “Eu estava deitado *num velho sofá amplo*. Lá fora, a chuva caía com redobrado rigor e ventava fortemente. A nossa casa *frágil* parecia que, de um momento para outro, ia ser arrastada. Minha mãe ia e vinha de *um quarto próximo*; removia *baús, arcas*.”

A imprecisão quanto à cidade e à casa onde vive Isaías até a adolescência, contrasta, a partir do capítulo II, com a minúcia descritiva que acompanha a chegada e a permanência do personagem-narrador no Rio, podendo-se observar (isto, em grau bem maior e mais justificadamente, ocorrerá em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*) uma

tendência a negligenciar os interiores, enquanto os exteriores são descritos minuciosamente. O grau de precisão, por exemplo, concedido ao hotel onde se hospeda Isaías não é muito superior ao que se nota quando menciona a casa familiar: “recomendaram-me o Hotel Jenikalé, na Praça da República, de módica diária”. Temos o nome do hotel e, de passagem, sua localização; nada é acrescentado quanto ao seu aspecto. Na mesa redonda, “onde havia já muita gente a falar de tudo e de todas as cousas”, servem-se as refeições; não sabemos de que gênero e nível são os quadros que guarnecem a sala, sendo portanto exíguo ou mesmo nulo o seu teor informativo. Não sucede assim com as ligeiras indicações sobre a casa onde vive a amante do deputado Castro, indicações que — para lembrar mais uma vez o ensaísta de *Repertoire* — desempenham uma função de signo: “Quando perdi de vista a moça pus-me a reparar na sala, com umas oleogravuras sentimentais e uns *bibelots* de pacotilha.”³⁴ Introduce-se aqui, inclusive, uma avaliação a respeito dos breves dados cênicos. Embora as diferenças de grau observadas nas menções a espaços diferentes, numa mesma obra, não decorram forçosamente de cálculo, a

92

pobreza de indicações sobre a casa familiar de Isaías Caminha e a imprecisão a respeito da cidade onde passa os primeiros anos de vida, ao contrário do que sucede com a paisagem do Rio, exaustivamente evocada, podem bem decorrer de um pressuposto técnico: deixar na sombra o que é passageiro e secundário no relato, iluminando a zona que domina o romance e na qual a personagem vai viver a parte mais significativa da sua experiência; também podem expressar (por parte do escritor e da sua personagem) a ânsia de fugir às limitações em que vivem e ingressar numa realidade mais ampla. Qualquer dessas hipóteses é viável, a segunda mais que a primeira: o romance pouca atenção concede aos interiores, e só a redação de *O Globo* — além do comissariado de polícia — merecerá cuidados. Mas o jornal, em Isaías Caminha, é o espelho ou a caixa de ressonância do mundo exterior.

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. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. Jean-Pierre Richard, estudando a presença do mundo exterior na obra de Chateaubriand, registra a frequência dos latidos de cão no silêncio noturno, os gritos de pássaros, os murmúrios, observando ainda como o som do canhão

³⁴ Butor, M. *Repertoire II*. p. 65. As outras citações do romance estão suficientemente indicadas no texto.

de um navio que ergue as velas vem “redobrar intelectualmente o imediato poder sugestivo, e expansivo, do impacto.”³⁵ José Lins do Rego anima com o canto dos passarinhos a casa do mestre José Amaro, na qual flutuam, desde o primeiro capítulo, além dos bogaris e da arruda, cheiros de comida e de couro: “Dentro de casa o cheiro de sola fresca recendia mais forte que o da comida no fogo.” Não é menos importante, no espaço que rodeia o seleiro, o rumor do seu martelo e são as campainhas do cabriolé de Seu Lula, ecoando tristemente pelas estradas do Santa Fé, que tornam inconfundível, único, o espaço de *Fogo Morto*.

Tudo o que acabamos de expor relaciona-se com um fenômeno da maior importância no contexto da arte contemporânea e do qual, apesar disto, apenas o ensaísta Anatol Rosenfeld se ocupou até agora no Brasil: o da *perspectiva*. Liga-se este problema, principalmente ao foco narrativo, mas as suas implicações com o espaço e a ambientação solicitam algumas

93

linhas. Já no seu estudo sobre a descrição em Zola, escreve em nota de pé de página Philippe Hamon, quando enumera as possibilidades de acesso à manifestação do espaço no romance: “Estamos aí muito próximos daquela *perspectiva* inventada pelo mundo ocidental no Renascimento e que subordina a organização de um quadro a um sujeito-espectador fixo, central, ciclópico, único.”³⁶ Quer dizer: temos falado, quando mencionamos, na ambientação, o personagem, o personagem-narrador ou o narrador anônimo como contempladores ou reveladores do espaço, de uma entidade central, humanamente situada e a partir da qual o espaço se organiza. Daí a necessidade de janelas, torres e outros pontos privilegiados, dos quais o olhar humano possa abranger um certo segmento do espaço. O fato de a perspectiva surgir no Renascimento, quando a visão religiosa do mundo amortece, não parece destituído de significação. O exame comparativo de um afresco românico e de uma pintura de Rafael é ilustrativo. No Românico, inexistente o olho carnal, humano, que contempla rigorosamente o quadro, como no Renascimento. Lugares diferentes e tempos afastados unificam-se numa visão transcendental: contempla-se com a liberdade do espírito e não com a servidão da carne.

³⁵ In: *Paysage de Chateaubriand*. p. 50 et pass.

³⁶ In: *Poétique*. 1972. n.º 12, p. 473.

Curiosamente, em nossa época, o ponto de vista perspectívico, imposto pelo Renascimento (como um sinal da glória e do orgulho humanos) entra em declínio, atingindo inclusive a ficção. Hoje, escreve Anatol Rosenfeld, “o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de a partir dela poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista”.³⁷ Assim, vem a visão perspectívica do espaço sendo negada nas artes plásticas. No romance, arte da linguagem e, portanto, temporal, a analogia com outras artes manifestar-se-ia no tempo: “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal.”³⁸ Mas o próprio Anatol Rosenfeld, aprofundando o exame, nomeia obras “cujo tema é a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento do tempo”, acrescentando que a técnica simultânea, jogando “com grandes espaços e coletivos”, tende a eliminar “o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central.”³⁹ Aproxima-

94

ma-se, portanto, vendo o problema através de algumas manifestações temáticas, de um núcleo importante e associado à ambientação: a visão ou foco narrativo. 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. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço, com o que não mais serão indispensáveis os recursos *plausíveis* — janela aberta, visita, etc. — que Philippe Hamon enumera. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança “na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo” e que os criadores do Renascimento erigem em dogma.

³⁷ In: *Texto/Contexto*, p. 86.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 78.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 93.