



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXSANDRO SOUTO MAIOR DE MACÊDO

**ESPAÇO E ROMANCE, DA TEORIA À PRÁTICA:**  
UMA LEITURA D'A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA À LUZ DA TEORIA DE  
OSMAN LINS SOBRE O ESPAÇO NARRATIVO

Recife

2024

ALEXSANDRO SOUTO MAIOR DE MACÊDO

**ESPAÇO E ROMANCE, DA TEORIA À PRÁTICA:**  
UMA LEITURA D'A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA À LUZ DA TEORIA DE  
OSMAN LINS SOBRE O ESPAÇO NARRATIVO

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de  
Pernambuco, como requisito parcial  
para obtenção do título de mestre (a)  
em Letras. Área de concentração:  
Estudos Literários.

Orientador (a): Dr. Fábio Andrade Cavalcante

Recife

2024

Macêdo, Alexsandro Souto Maior de.

Espaço e romance, da teoria à prática: uma leitura d'A Rainha dos Cárceres da Grécia à luz da teoria de Osman Lins sobre o espaço narrativo / Alexsandro Souto Maior de Macêdo. - Recife, 2024.

92p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Orientação: Fábio Cavalcante de Andrade.

1. Espaço; 2. Romance; 3. A rainha dos cárceres da Grécia; 4. Osman Lins; 5. Ambientação. I. Andrade, Fábio Cavalcante de - Orientador. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 809

ALEXSANDRO SOUTO MAIOR DE MACÊDO

**ESPAÇO E ROMANCE, DA TEORIA À PRÁTICA:**

Uma leitura d'A Rainha dos Cárceres da Grécia à luz da teoria de Osman Lins sobre o espaço narrativo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: 20/05/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fábio Andrade (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Imara Bemfica Mineiro,  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr. Robson Teles (Examinador Externo)  
Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP

Olhar para um “grande sertão” e reconhecer cada vereda é tarefa de quem sabe como foi árdua e profícua a caminhada. Esta dissertação é dedicada a quem sempre esteve comigo nesta jornada. Foi ela quem ajudou a arar a terra, quase estéril, para um dia o nosso sonho vingar e dar fruto. Esta dedicatória é para aquela que testemunhou marido e filho adentrar, respectivamente, em corredores do INPS e, posteriormente, INSS, lutando sôfrega e longamente por direitos trabalhistas. Por coincidência ou “por força do destino”, o romance, em estudo, reservava-me à narrativa da personagem Maria de França e a sua jornada para obter benefício pelo INPS. Se o caos me foi companheiro nesta empreitada, a organização daquele sempre teve as digitais dela. Para mim, ela talvez seja o espantalho, protetor de Maria de França ou a personagem Dudu. Dedico a Dona Áurea Maria, minha protetora, este humilde estudo, mais essa travessia.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Dr. Fábio Andrade, por ter acolhido e contribuído significativamente para este estudo.

Ao professor e Dr. Robson Teles, que primeiro me apresentou a fortuna literária de Osman Lins.

A minha professora Fátima Ribeiro, que contribuiu para engendrar a minha paixão pela literatura.

A professora Dra. Ermelinda Ferreira, aquela que me aconselhou a estudar a tese osmaniana.

A Elizabeth Hazin, pelos livros dados para estudo da fortuna crítica de Osman Lins.

Ao amigo e Dr. Fernando Oliveira, pela companhia, aprendizagem e troca durante o período do PIBIC.

A minha irmã Neíde, pelo apoio e livro dado para estudo.

A minha mãe, por todo incentivo aos estudos primeiros até a elaboração desta dissertação.

Ao meu pai Francisco (*in memoriam*)

O amadurecimento, portanto, processa-se na sombra; não se anuncia e mesmo o cumprimento de seus ciclos, suas bruscas mutações, seus radicais avanços, só por outrem podem ser percebidos, mesmo assim em circunstâncias especiais. No caso do escritor, cujos textos representam um documento de sua evolução, mais fiel e significativo que os álbuns de fotografias, esse reconhecimento lhe é também concedido, mas sempre em fase muito ulterior (Lins, 1974, p.58).

## RESUMO

O estudo disserta sobre a aplicação das concepções da teoria sobre o espaço em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), de Osman Lins, no romance do próprio autor: *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Para isso, através de uma pesquisa de natureza bibliográfica, fizemos, primeiramente, um levantamento das referências teóricas e literárias usufruídas pelo autor pernambucano na elaboração de sua teoria da espacialidade ficcional. Em seguida, recorreremos a um referencial teórico mais recente acerca da categoria do “espaço” a fim de aferir o trânsito, a evolução do objeto e a importância dele para a nossa pesquisa. O nosso objetivo é corroborar a fortuna crítica sobre o espaço romanesco, mais precisamente a tese de Lins que se debruça em narrativas de Lima Barreto, como *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1997). A tese da espacialidade osmaniana se sobressai em estudos similares por revelar o espaço a partir do prisma da ambientação e suas devidas categorias: franca, reflexa e oblíqua. A investigação da tese osmaniana e a sua aplicação no último romance escrito por Lins ressaltam o nosso interesse em averiguar qual a abrangência do pensamento teórico desenvolvido pelo escritor pernambucano durante a sua plena maturação artística.

**Palavras-chave:** espaço; romance; Osman Lins; ambientação; Rainha dos Cárceres da Grécia.

## RESUMEN

]Este estudio trata sobre la aplicación de las concepciones de la teoría sobre el espacio en Lima Barreto e o Espaço Romanesco (1976), de Osman Lins, en el romance del propio autor: A Rainha dos cárceres da Grécia (1976). Para ello, a través de una investigación de naturaleza bibliográfica, hicimos, primeramente, un levantamiento de las referencias teóricas y literarias utilizadas por el autor pernambucano en la elaboración de su teoría de la espacialidad ficcional. Seguidamente, recorrimos a un referencial teórico más reciente acerca de la categoría del “espacio” a fin de medir el tránsito, la evolución del objeto y su importancia para nuestra investigación. Nuestro objetivo es corroborar la fortuna crítica sobre el espacio romanesco, más precisamente la tesis de Lins que se sumerge en narrativas de Lima Barreto como Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá (1997). La tesis de la espacialidad osmaniana sobresale en estudios similares por revelar el espacio a partir del prisma de la ambientación y sus debidas categorías: franca, refleja y oblicua. La investigación de la tesis osmaniana y su aplicación en el último romance escrito por Lins resaltan nuestro interés en averiguar el abarque del pensamiento teórico construido por el escritor pernambucano durante su plena madurez artística.

Palabras clave: espacio; romance; Osman Lins; ambientación; Reina de los cárceles de la Grécia.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	11
<b>2. Capítulo 1</b>	
<i>A narrativa literária e o espaço: algumas perspectivas</i>	17
<b>3. Capítulo 2</b>	
<i>A teoria do espaço literário de Osman Lins e sua recepção crítica ou o que é que tem no sótão?</i>	42
<b>4. Capítulo 3</b>	
<i>Para além do sótão, o ato de escrever de Osman Lins</i>	66
<b>5. Considerações Finais</b>	86
<b>Referências</b>	89

## 1. INTRODUÇÃO

### ***No princípio, era o espaço.***

Foi a partir de uma “ideia vaga” que o professor e amante de Julia Marquezim Enone se desafiou a escrever. Uma ideia que surgiu através de outra condição: a do vazio deixado pela morte de sua companheira. A princípio, ele pensou em escrever sobre J. M. Enone. Não satisfeito, o aspirante a escritor decidiu se debruçar em um romance inédito deixado por ela em que tem como protagonista a empregada doméstica Maria de França. Em forma de diário, mas com caráter de uma obra ensaística o professor de História Natural compartilha suas dúvidas de interpretação acerca da leitura da ficção de Enone, como também confidencia a sua relação com ela. Em suma, assim podemos descrever o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), obra da fase reconhecidamente madura de Osman Lins (1976). Além de ser objeto de estudo da nossa dissertação.

Por outro lado, é bastante significativa a fortuna crítica que se debruça sobre a ficção do escritor pernambucano Osman Lins, principalmente, quando se trata da fase de maior experimentação de sua escrita; momento esse em que conflui uma série de artifícios, maturados gradativamente, e representantes do rigor com que o escritor explorou as possibilidades expressivas da narrativa. Entre eles, destacamos: recursos musicais, motivos geométricos, estratégias dramatúrgicas, entre outros. Os aspectos dessa fase da escrita ficcional osmaniana ficam mais elucidativos no recorte da crítica:

De acordo com a divisão dos períodos de ficção assinalados por *Guerra sem Testemunhas, Nove, novena* (1966) inaugura a segunda fase de Osman Lins. Esta fase intermediária entre as primeiras obras, *Os gestos, O visitante; e O fiel e a Pedra e Avalovara*, ou seja, entre a fase de procura e a fase de plenitude, manifesta o momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo (Andrade, 2014, p,125).

Ana Luiza Andrade (2014), estudiosa da poética de Lins, revela-nos as fases da produção literária osmaniana e suas respectivas características do período da busca, da transição e da maturidade, esta lida como plenitude por

ela. No entanto, compreende-se que pouco se explora a contribuição do autor pernambucano no âmbito do ensaio e, sobretudo, da teoria literária. Pela leitura de Andrade (2014), a primeira fase se concentra numa produção que se centraliza na categoria ficcional do “personagem”; talvez um enfoque na relação de personagens perante seus respectivos destinos, lembrando-nos de uma estrutura comum aos textos dramaturgicos e, sobretudo, trágicos da Grécia Antiga como a luta de Édipo Rei<sup>1</sup> contra o que rezava o oráculo de Delfos. Enquanto a fase de “plenitude” do ficcionista pernambucano pode ser interpretada através de um enlace entre texto e mundo. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), assim como *Avalovara* (1973), por exemplo, cumprem esse diálogo mais expansivo entre texto e mundo. Haja vista que o enredo d’*A Rainha dos Cárceres* (1976) nos apresenta um romance inédito analisado, por seu companheiro, em forma de diário, com o propósito de ser um ensaio e que, nele, a personagem Maria de França luta exaustivamente a fim de obter benefício junto ao antigo INPS. Vale destacar que notícias extraídas de jornais reais entrecruzam toda a narrativa. Esses traços próprios desse romance osmaniano alimenta a leitura de Ana Luiza Andrade (2014) a respeito do diálogo entre texto e mundo. Aqui, vamos adotar o termo *A Rainha dos Cárceres*, modo usado pelo próprio narrador no romance de Lins (1976), a fim de sermos mais diretos na citação da obra.

Em 1973, ao lançar *Avalovara*, Osman Lins levou ao leitor uma obra concebida possivelmente à luz da sua própria tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, escrita no mesmo ano e publicada em 1976, o que assinala esse período como de intensa e plena produção do autor. Também é nesse período que ele escreve *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), como já descrita uma obra híbrida.

Esclareço que o plano de ensaio busca reconstituir a história das minhas relações com a obra de Lima Barreto,

---

<sup>1</sup> Uma das principais tragédias gregas da Antiguidade. O texto dramaturgico de Sófocles narra a história do rei de Édipo, que, ao consultar o oráculo de Delfos, soube que se casaria com sua mãe e que teria filhos com ela. A história se principia quando Laio consulta o oráculo e fica sabendo que seria morto pelo próprio filho. Ao nascer esse filho, ele pede que abandone o bebê no Monte Citerão (lugar que ficava entre Tebas e Corinto) com os pés amarrados numa árvore – daí o termo Édipo, que significa pés inchados - no entanto ele foi encontrado por um pastor que o cria. Quando chega à fase adulta, Édipo resolve abandonar a cidade e ir à Tebas consultar o oráculo que revela a tragédia que mais tarde se sucederia.

interessando-me antes pelo autor e seus livros, centralizando mais tarde o interesse em determinados títulos e por fim descobrindo, à força do convívio, traços peculiares e significativos, como a importância do espaço na sua ficção (Lins, 1976, p. 14).

Ao criar a sua tese de doutorado, Osman foi motivado pela possibilidade de contribuir para a compreensão e a valorização da obra romanesca barretiana. No trecho, temos dois eixos bem explícitos que mobilizaram Osman Lins para a elaboração de sua tese: a memória de Lima Barreto e o espaço nos romances barretianos, em especial, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1997), romance no qual Osman Lins aplica sua teoria do espaço à análise do romance supracitado.

De modo geral, a teoria osmaniana descreve uma tipologia da ambientação narrativa que pressupõe três categorias: a franca, a reflexa e a dissimulada. A primeira se apresenta simples e pura, descrita por um narrador em primeira pessoa. A segunda é própria às narrativas em terceira pessoa. A atitude do narrador é passiva e voltada para o seu interior. A última ambientação é característica do personagem ativo em constante enlace entre o espaço e a ação.

É possível que essa categorização possa iluminar em muitos aspectos a concepção do próprio romance *A Rainha dos Cárceres* (1976), tanto no que se refere à sua estrutura de encaixe, promovendo a fusão e a interlocução dos “espaços” metafóricos de diferentes gêneros; como no que se refere à elaboração dos “espaços” dos diferentes discursos, que se distinguem conforme as ambientações propostas pelos narradores de diversas procedências: seja o professor de biologia e aspirante a crítico literário como a escritora Julia Marquezim Enone, sua amante e que escrevera um romance, seja Maria de França, a personagem infortunada e miserável desse seu livro jamais publicado. Apesar do recorte, aqui, ser voltado para o espaço literário, não se pode avaliá-lo de modo independente do tempo romanesco. Espaço e tempo são elementos narrativos indissociáveis como atesta o próprio Osman Lins:

Move-se o homem e recorda o passado. [...] Mergulhados, pois, no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo,

experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos (1976, p. 63).

Osman Lins nos coloca diante da compreensão de que o deslocamento pode propiciar a vivência do espaço e do tempo. Além disso, ao nos deslocarmos, percebe-se que o espaço e o tempo são inerentes ao homem, à personagem. A tentativa de nomeá-los, de isolá-los pode levar a inadequações e armadilhas. Sendo assim, ainda que recorramos ao termo espaço, é também de tempo que falaremos com todo o aporte teórico sobre tal elemento romanesco.

Neste estudo, portanto, apresentamos a proposta de investigar a teoria osmaniana do espaço narrativo, confrontando-a com outros estudos sobre essa categoria, com o objetivo tanto de resgatar essa importante contribuição, pouco comentada, do também professor universitário Osman Lins ao universo da crítica literária, como de verificar a aplicabilidade de seus conceitos às complexas construções espaciais do romance *A Rainha dos Cárceres* (2005). A escolha do nosso *corpus* de análise recai sobre esse romance por se tratar de um texto que não só tematiza e problematiza o universo da academia – sobre o qual pretendemos nos deter –, pois a sua contribuição sobre o espaço literário ainda é de notável valia no arcabouço da crítica. Como reconhece Antônio Dimas:

Deve-se a um romancista brasileiro, precocemente falecido, uma das contribuições mais concretas e especulativas para o nosso assunto. Com Lima Barreto e o espaço romanesco,<sup>1</sup> Osman Lins deu um passo importante para aclarar o problema, pois além de tocar num ponto virgem da bibliografia sobre Lima Barreto, elaborou alguns capítulos teóricos que melhor situam essa preocupação com o espaço na narrativa (1985, p.19).

A partir desse excerto, Antonio Dimas compreende dois aspectos históricos bem relevantes acerca da teoria osmaniana: o do ineditismo da crítica sobre narrativas barretianas e a louvável contribuição de Lins acerca do espaço na narrativa. Investigar a aplicabilidade dessa teoria em *A Rainha dos Cárceres* (2005) nos coloca, agora, diante, não só do ineditismo e da

elucidação do espaço romanesco sem ausentar o tempo, mas também da atualidade dessa teoria.

A pesquisa das categorias ficcionais do tempo e do espaço no romance supracitado de Osman Lins (2005) possui um recorte importante, quiçá inédito ou raro: investigar a aplicação da teoria do espaço romanesco, publicado em 1976, no próprio romance do autor da teoria. Seu estudo já é bem difundido, hoje, e aplicado em diversos romances, como em *O espaço e o tempo em "Grande sertão veredas"*, de autoria de Maria Aparecida Silva Marinho (2013); ou discutido por críticos que tomam o espaço narrativo por objeto de reflexão e estudo, como é o caso de *Narrativas e Espaços ficcionais: uma introdução*, de Cristhiano Aguiar (2017). Porém, o emprego da mesma teoria, no próprio romance de Osman Lins, é algo de que não se tem conhecimento.

A tese osmaniana expõe um olhar aguçado que procura ressignificar a estrutura espacial na obra barretiana. A sua bibliografia, naturalmente, consistirá para nós um referencial teórico de base, pois será preciso rever as fontes utilizadas pelo teórico – a exemplo de Butor, Bachelard, Joseph Frank, entre outros – para construir a sua própria concepção espacial. Pretendemos, no decurso da pesquisa, complementar essa bibliografia com estudos mais recentes e atualizados sobre o tema, a fim de confrontá-los com a proposta osmaniana. Faz-se necessário, ainda, ler obras de Lima Barreto utilizadas pelo escritor na sua análise, particularmente *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Como nos propomos a verificar a aplicabilidade da teoria osmaniana do espaço em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o nosso arcabouço de leitura contemplará a leitura desse romance e de sua fortuna crítica, que já inclui diversos artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, como, por exemplo: *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis* (2009), sob a organização de Zênia de Faria e Ermelinda Ferreira; os ensaios de *Vitral ao Sol* (2004), obra organizada também por Ermelinda Ferreira; *Osman Lins: crítica e criação*, de Ana Luiza Andrade; *Quem sou?*, esta sob a organização de Elizabeth Hazin, Francismar Ramírez Barreto e Maria Aracy Bonfim, só para citar alguns.

Quanto à estrutura desta dissertação, no primeiro capítulo, trataremos de apresentar um pequeno panorama acerca da categoria do espaço narrativo, propondo um debate sobre os elementos modernos e contemporâneos em

obras romanescas. Para isso, o nosso percurso dialogará, inicialmente, com concepções de espaço de áreas diversas, ressaltando e corroborando a tendência de investigação acerca desse objeto de estudo.

No segundo capítulo, reservaremos um espaço destinado à apresentação da tese do próprio Osman Lins; a qual se volta para a fortuna literária de Lima Barreto e, concomitantemente, para expor como outros críticos e teóricos leram, debateram e aplicaram a teoria osmaniana, legitimando-a no âmbito acadêmico e valorando o seu aspecto atemporal. Apesar de ser oriunda da década de setenta, aqui, a dissertação se cerca de estudos que reforçam a contribuição de Lins para a categoria do espaço no gênero romance e, conseqüentemente, a prospecção atualizada de sua teoria da ambientação.

O terceiro capítulo será atribuído ao estudo crítico do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005) à luz da ambientação “franca, reflexa e dissimulada”, isto é, aspectos de espacialização categorizados pelo próprio Osman Lins em sua tese. Este capítulo ainda se valerá de outras leituras propositivas acerca do espaço literário que emanam do romance do ficcionista pernambucano. É nesta última parte da dissertação que, naturalmente, também adentraremos nos “corredores” mais profundos da ficção osmaniana travestida de ensaio; corroborando a fase de amadurecimento de Lins, como também a sua fortuna ensaística.

Nosso intuito é investigar a relação entre o Osman criador e o Osman crítico. Tal percurso exporá a disciplina para com o ato de escrever e o seu olhar analítico sobre os elementos constitutivos da ficção. No nosso propósito, parafraseando Machado de Assis, reatamos as pontas que unem esses dois aspectos que revelam a versatilidade daquele que também era cronista e dramaturgo. Nessa perspectiva, a nossa exposição evidencia a aplicação da teoria osmaniana na própria obra romanesca dele, ressaltando o caráter disciplinar e fidedigno daquele que cria com aquele que estuda e investiga os elementos e instrumentos usados para se criar.

## CAPÍTULO 1

### ***A narrativa literária e o espaço: algumas perspectivas***

Ao perscrutar a ideia de espaço, somos convidados a olhar para aquilo que é, por natureza, diverso. O título “*A Rainha dos Cárceres da Grécia*” já carrega em si ideias de espaço, pois nos desloca no tempo e nos coloca diante de sentidos dissemelhantes. Por ora, parece que o título do romance osmaniano soa como um jogo anacrônico em que se perpetua o cerne da questão: o espaço.

Antes de nos debruçarmos sobre o “espaço” como linguagem, como categoria da literatura, é possível perceber o caráter abstrato e concreto, além de sua variabilidade de relações com outras áreas de conhecimento. Tal exercício extenso não é o nosso propósito. No entanto, é reconhecer que o espaço na filosofia, na religião, na arquitetura ou na sua figuração mais contemporânea: no universo cibernético, por exemplo, sendo denominado de ciberespaço por William Gibson<sup>2</sup>, é imprescindível para compreender a dimensão e o percurso do nosso objeto de estudo.

Essa abordagem, no que concerne ao espaço, encontra fundamento na evolução que tal tópico ganhou nas últimas décadas e que, naturalmente, contribuiu para trazer à luz aquilo que estava sobremaneira posto abaixo do campo temporal.

É fato conhecido que o “espaço”, como conceito teórico, ganhou nova atenção nas ciências culturais e sociais, pelo menos desde o assim chamado *spatial turn*, datado, geralmente, no final dos anos 1980. Por este entende-se, principalmente, a revalorização do espaço como categoria analítica na teoria social, uma categoria que, no passado, foi subjugada, nas respectivas disciplinas, à primazia da categoria temporal. O próprio termo *spatial turn* foi introduzido em 1989 e amplamente difundido em 1996, como “mudança de paradigma”, em duas obras de autoria do geógrafo humano norte-americano Edward W. Soja. Não obstante, a sua tese

---

<sup>2</sup> O termo “cyberspace” foi inventado pelo escritor “cyberpunk” de ficção científica William Gibson na sua obra ‘*Neuromancer*’, de 1984. Para Gibson, o ciberespaço é um espaço não físico que compõe um conjunto de redes de computadores que circulam todas as informações. Disponível em *As estruturas Antropológicas do Espaço*, por André Luiz Martins Lemos é doutor em sociologia pela Sorbone, professor e pesquisador do programa de Pós-graduação em comunicação e cultura contemporânea da Faculdade de Comunicação (FACOM) UFBA/CNPq > Disponível em: [www:https://facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/estrcy1.html](http://www.https://facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/estrcy1.html). Acesso em: 27 out. 2023

central apoia-se, diretamente, na obra anterior do filósofo social e marxista francês Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (1974), traduzida para o inglês em 1991. Segundo Lefebvre (1974, p.88-89), o espaço social seria, acima de tudo, um produto social, e não um “container vazio” que antecede a ação social – hoje uma metáfora corriqueira. Entretanto, o caráter construtivista do espaço, como efeito de práticas culturais e sociais, mas também simbólicas, não é uma invenção recente, e sim remete a uma longa tradição de pensamento. Entre os textos que a marcaram, dever-se-ia mencionar os ensaios sobre a sociologia do espaço de Georg Simmel, já no início do século; o agora canônico *Passagens*, de Walter Benjamin, e o conceito de “cronotopos” de Bakhtin nos anos 1930; as “heterotopias” de Foucault e a semiótica do espaço como metalinguagem de Jurij Lotman no final dos anos 1960 (Wink, 2015, p. 22 – p. 23).

Georg Wink avança um referencial teórico basilar para a mudança de foco do campo do espaço. Nele, reconhecemos os agentes desse novo parâmetro de espaço, cujo estudo provocaria e desemborcaria no universo mais simbólico em que a literatura está inserida. Entre os nomes citados, vê-se claramente a diversidade e a contribuição que várias áreas de conhecimento vão proporcionar para melhor compreensão ao conceito de espaço na contemporaneidade.

De outro modo, vale salientar que Osman Lins, no campo da literatura, antecipa o *boom* no tocante à espacialização, dá à categoria do espaço um protagonismo que ela só teria de fato após o *spatial turn*. Com isso, é oportuno considerar o caráter contemporâneo da tese “*Lima Barreto e o Espaço Romanesco*” (1976), levando em conta que a teoria osmaniana é lançada em 1976, anterior a uma conjuntura mais propícia para se criar e investigar o tópico do espaço.

Ao dar continuidade a nossa explanação sobre o espaço, lançamos mão de um ponto de vista aristotélico, algo que fez Henri Bergson tecer argumentos de que Aristóteles usou para estabelecer a “teoria do lugar” como algo ‘bem determinado’. Nesse intento, acrescenta-se a ideia de lugar com a visão de que corpos que se sucedem uns aos outros já são testemunho suficiente de que, sob eles, há uma cena imóvel à qual chegam uns após outros.<sup>3</sup> (Aristóteles *apud* Bergson, 2013) Nota-se que a ideia da “teoria do lugar” encontra par na

---

<sup>3</sup> Trecho Consultado por Bergson da obra *Physica*, de Aristóteles. Livro de acesso limitado ou indisponível para esse estudo.

perspectiva da física. Aquilo que abriga o corpo, que abriga a sucessão de corpos. Mas também a acepção da palavra 'espaço' pode nos trazer a imagem daquilo que situa o narrador, daquilo que serve como suporte para o enunciado, talvez seja aquilo por onde correm exuberâncias criativas da forma, fluem histórias e confluem vidas. Essa apreciação dialoga com a exposição subsequente:

É possível *ser* sem *estar*? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado - criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de situá-lo, atribuímos ao ser um certo estar. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um espaço para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações (Brandão, 2019, p.67).

Situar o ente parece uma ideia que se coaduna com a dos pressupostos aristotélicos acerca da concepção de “lugar”, como vimos. A sucessão de corpos, de matéria, bem como sua ocupação, presença em um determinado sítio, acaba desvelando, caracterizando o “espaço” ou a ideia que se faz sobre isso. É sabido que pensar, imaginar o ente já é um ato que evoca o lugar ou referências que lhe ligam a algum espaço. Tais referências tendem a ser mais concretas que abstratas. Talvez pela nossa própria natureza corpórea. O fato é que pensar o espaço, inevitavelmente, proporciona um olhar múltiplo e dialógico.

Com o intento de acolher esse campo diverso, perscrutamos as concepções acerca das terminologias “espaço” e “lugar”, conforme Yi- Fu Tuan. Por esse prisma, a figura do homem pode ser vista como a intersecção entre os dois termos pelo fato de ser ele o sujeito da experiência que determinará o que diferencia as acepções; ou ainda aquele que molda o elemento, atribuindo-lhe valor.

O espaço é um símbolo comum de liberdade do mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos do termo *bad* (mau) é “aberto”. Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. [...] O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres

humanos necessitam de espaço e lugar. No espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido de lugar profundo. (Tuan, 1983 p.61)

Podemos identificar um tratamento perceptivo sobre “espaço” e “lugar”. Ademais há um caráter variável do “espaço” já que ele pode ser alterado pelo homem, isto é, passar da condição de “espaço” a de “lugar”. Isso ocorre pela proximidade ou vivência da figura humana em relação ao elemento. Segundo Tuan (1983, p.151), o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.

Após acompanharmos a celeuma do narrador e professor que vive as complicações e implicações de ser um leitor e autor de um ensaio, dele nos apresentar a protagonista Maria de França e percorrermos com ela os corredores, as salas, os prédios, as ruas com destino aos tentáculos do INPS, surge a personagem Ana que entrecorta a saga de Maria de França. Se tomarmos como referência a personagem Ana do romance *A Rainha dos Cárceres* (1976), teremos um bom exemplo de significado que os elementos podem ganhar à medida que homem se convive com o objeto. Nesse caso, Ana é a figura em questão. É ela que atravessa os mares, que rouba, corrompe, que passa a conhecer os cárceres e as leis. Essa personagem é aquela que advoga para si. Os “espaços” abertos que ela visitou passa a ter alguma familiaridade com seus atos corruptíveis, tornando-os elementos de experiências que ganham significados, valores. Logo toda viagem a espaços desconhecidos passam a se organizar em sua mente, passam a ser reconhecíveis por ela e se transformam em “lugar”.

O tempo acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge de transformações nas coisas e, assim, de apreender um dos modos de fluir do tempo. (Lins, 2005, p.216)

O temor de Ana para com o tempo é indubitável nessa passagem. Credo no tempo como movimento, Ana é o próprio tempo vivenciado. Esse fator experiencial dá aos espaços visitados por ela um caráter de “lugar”. O “apreender” do tempo de Ana é, na verdade, o reconhecimento do espaço como objeto comum, logo “lugar”. Há, aqui, uma observação oportuna a fazer.

Segundo Tuan (1983, p.203), “o homem moderno se movimenta tanto que não tem tempo de criar raízes”. A personagem Ana quiçá tenha esse perfil pelo temor ao próprio tempo. Contudo, a Grécia se torna familiar e seus “porões” profundamente reconhecidos por ela.

Nota-se as abordagens que podem implicar o estudo acerca do “espaço”. Daí a importância de se esmiuçar um pouco a pesquisa sobre a categoria do espaço a fim de apresentar mais precisamente a pluralidade que se tornou tal terminologia até seu uso na literatura.

A princípio, parece-nos oportuno, ainda que ligeiramente, tratar de uma perspectiva da gênese do espaço. Para isso, a contribuição de José A. Bragança de Miranda no artigo *Geografias Imaginárias da Terra*<sup>4</sup> contextualiza uma entre tantas abordagens sobre o assunto:

Em suma, a origem do espaço é basicamente mítica. Como diz Jean-Pierre Vernant, no mito grego da origem do universo, “é preciso que advenha alguma coisa que permita criar o espaço, isto é, um intervalo”. E continua: “o que é fundamental no mito do nascimento do Universo é que a um dado momento se abra o espaço e o tempo se desbloqueie.” A divisão onde se origina a experiência humana abre, portanto, a presença ou a natureza, a Terra, instalando todo um jogo de forças e possibilidades, cujos efeitos se prolongam até os nossos dias. Seria preciso distinguir entre a necessidade de aligeirar a Terra, conferindo-lhe a leveza da imagem e a emergência do espaço como tal (Miranda. 2008, p.40).

Nesse trecho, temos duas linhas de raciocínio: uma do francês Jean-Pierre Vernant e a outra de Miranda. Nelas, vemos que o advento do espaço propicia tanto o nascimento do Universo como tenciona a chegada e o acolhimento da experiência humana. A disposição dos elementos parece propor uma narrativa de iniciação, um pressuposto para o surgimento do universo, mas também nos conduz a conflitos que nos chegam até hoje. Desse modo, a urgência da concepção do *espaço* está para os gregos<sup>5</sup> como para a

---

<sup>4</sup> O artigo faz parte do livro *Espécies de Espaço, territorialidades, literatura e mídia*, organizado por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (2008). Vê-se que a obra é uma profusão de abordagens acerca do tema espaço.

<sup>5</sup> vale contextualizar um pouco a mitologia grega. No princípio, só havia caos. O mundo era governado por Céu, filho da Terra. Descreve-se que Céu se unindo à própria mãe gerou filhos prodigiosos, denominados de Titãs. Com medo de ser afrontado pelos filhos, Céu deseja deixá-los dentro do próprio ventre da mãe Terra. Após certo tempo, Terra se cansou de tanta brutalidade e tirania e resolveu libertar o seu filho mais novo Saturno (Cronos). Não é os prolegômenos da mitologia grega, muito menos o mito de Saturno que está no cerne da

concepção criacionista cristã, em que o trabalho de Deus se estende por seis dias até o dia de seu descanso. Inaugura-se assim a composição de uma ideia mítica de espaço; a Terra passa a ser essa referência inicial de espaço e, possivelmente, de redução do pensamento sobre universo, se associarmos imagem à materialidade do próprio universo.

Recorremos à mitologia por nela haver uma compreensão nuclear de espaço, evitando reduzi-la a meras associações, mas potencializando-a em um mergulho sobre o *logos* primitivo do espaço.

O que chamamos comumente de mitologia nada mais é que um resíduo de uma fase muito mais geral do desenvolvimento de nosso pensar; é apenas um débil remanescente daquilo que antes constituía todo um reino do pensamento e da linguagem (Cassirer, 1972, p.104).

Na descrição de Cassirer, defende-se a mitologia como um estágio primeiro do nosso pensar, um espaço que outrora figurava também como espaço de linguagem. Essa razão reforça a nossa ideia de tratar sobre o próprio mito da Terra nos campos do desenvolvimento do pensamento e da linguagem, como atesta o filósofo. Mas, sobretudo, no campo simbólico, na representação do espaço. Expandindo o conceito, Durand (1998) enxerga o mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso, tende a compor-se em narrativa (2002, p.62-63). Contrapondo-se a Cassirer, Gilbert Durand (1998) atesta que, subjacentes aos grandes movimentos históricos, sempre existem arranjos de símbolos e mitos que expressam os desejos da humanidade; vale dizer que os mitos motivam fatos históricos.

Percebe-se que a leitura referente à mitologia enxerga que esse tópico não se trata de um resíduo de uma fase geral do nosso pensar, tampouco interpreta o mito como um débil remanescente que formara o pensamento e a linguagem, mas compreende o mito como algo sistêmico, dinâmico e que se atualiza ao longo da história da humanidade. Assim sendo, a concepção de

---

questão. O fato aqui é lembrar sobre o mito da Terra, identificar sua potência e fragilidade. Nessa narrativa, a urgência da liberdade dos filhos da Terra é a urgência do cosmo, para equilibrar o universo diante do caos, para se expandir a noção de espaço e, ao mesmo tempo, revelar o ato trágico feito por Saturno contra o soberano Céu.

espaço também acaba se atualizando, já que a mitologia, para Durand (1998), cumpre esse papel de ir orientando e modelando a vida humana.

Por conseguinte, adentremos no valor simbólico que Miranda (2008, p.40) dá a concepção originária de espaço: “na questão da Terra está, imediatamente, presente o destino da *carne* na sua imensa fragilidade. A *carne* é de origem terrestre. Em todos os mitos clássicos, o homem emerge da Terra.” Ou do ventre dela, como vimos. Desse modo, o simbolismo acerca do espaço ganha outra leitura. É o mito da Terra, sendo o ventre, o solo fértil, o espaço fértil, porém também a ânsia e a própria prisão.

Essa compreensão de espaço encontra par em um trecho de *A Rainha dos Cárceres*:

Conta Hesíodo que no princípio era o caos, tenebroso e sem fim. Mas Gea, a Terra, surge, e dela nascerá o firmamento, Urano, seu igual em extensão, para que a cobrisse toda. Cria ainda Gea os elevados cumes e os abismos telássicos. Recebe dentro de si o próprio filho, Urano, o espaço estrelado, e, dentre os seres fabulosos que engendram, nasce Mnemósina, a memória. Memosina ou Mimosina são desfigurações desse nome, culto e sem halo emotivo. Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o entendimento e a direção, o rumo (Lins, 2005, p.205).

Em *A Rainha dos Cárceres* (2005), Memosina é o nome da gata da personagem Maria de França do romance criado por Julia Marquesim Enone. O aspecto mnemônico salta aos nossos olhos como um artifício da escritora Julia, mas naturalmente do próprio Osman Lins apropriadamente usado em uma ficção de memórias e que também recorre aos prolegômenos do espaço para justificar tal nome para um felino. Outro ponto é a ligação da memória à Terra. Nele, parece se configurar a ideia de um espaço “mãe”, matriz que gera outras concepções de espaços.

Recorremos a um mito clássico, a uma narrativa que privilegia a origem de um espaço que passeia pelo real e “não real”, mas que acaba demarcado pela historicidade de filósofos, reiterando o argumento de Miranda (2008) de que a “origem do espaço é basicamente mítica”. Um bom exemplo é a narrativa sobre a Atlântida descrita por Platão. Ela nos coloca diante de uma cidade e de seus constitutivos administrativos e institucionais, mas também se

reserva a uma apreciação rica e simbólica de espaço. A Atlântida era considerada uma espécie de paraíso, um lugar pleno de metais preciosos sem trabalhos sôfregos para os seus nativos. No entanto, os atlantes provaram da ganância, da arrogância, do poder, contrariando Zeus, que castigou a civilização de Atlântida com terremoto e maremoto; afundando a grande Atlântida, que posteriormente daria nome ao próprio oceano, tamanha é a importância desse mito. No discurso de Crítias (108e-121c), Platão (2011, p.54), detalha a grandiosidade da Atlântida.

Esse tipo de abordagem sobre o espaço não se esgota por aqui. Investigando outra perspectiva, o primeiro homem nasce da terra, do barro, descrição do livro de Gênesis do Antigo Testamento da Bíblia cristã (Cf. Bíblia Pastoral, 2014). Ele é sujeito pertencente a esse fundamento. Nesse contexto, a imagem da Terra e a do homem se homogeneízam, há uma convergência de ideias de representação ou mesmo de simbolismos sobre o espaço. As fronteiras entre o espaço representado e o não representado tencionam reflexões. O que dizer da ideia de Adão surgir do barro, sendo o barro um elemento constituinte do espaço Terra? E ainda, persistindo essa lógica, o que implica, para nós, o surgimento da mulher como fruto desse corpo que nasce do barro? Seriam essas figuras de representações de espaço? Naturalmente, não estamos examinando ainda o tecido, a focalização da linguagem. No entanto, expomos os pressupostos do conceito diverso e variável de espaço já que o significado de seu verbete circula em áreas distintas.

Outro aspecto que nos chama atenção no excerto de Miranda é a presença paralela do tempo. Nas abordagens de estudos literários, a concomitância das duas categorias também surge como algo comum, visto que são indissociáveis. Entretanto, o nosso recorte passeia pelo tempo e se adentra no espaço. Embora sejam territórios fecundos, eles são muito extensos para o propósito de nosso estudo.

Se tomarmos como referência o olhar para o espaço, ainda numa perspectiva histórica, a Idade Média, por exemplo, veremos uma ideia de espaço mais estanque, mais isolada. Os próprios territórios feudais reproduziram uma concepção pouco diversa, em que os feudos eram afastados uns dos outros. E, com essa estagnação, arrastaram-se por um tempo longo.

O campo do Imaginário é muito “vívido”, documentado e explorado durante a Idade Média. Para ilustrar, vale o registro da cidade imaginária de Cocanha no século XIII. Essa criação do imaginário medieval descrevia um lugar em que um autor anônimo conta a viagem que fez como penitência imposta pelo papa. Ele descobre assim a “terra maravilhosa”. Uma terra que goza da benção de Deus e dos santos, segundo registro de Le Goff<sup>6</sup>. Essa observação cartográfica não prevalece a posteriori quando, em meio a um processo de mercantilização na Europa, vão surgindo os grandes centros e o espectro do feudalismo rumina diante de novas visões de mundo. Tal observação encontra par em análise sobre teoria do espaço literário:

Um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem como espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos (Brandão, 2013, p.18).

Percebe-se aqui uma leitura dialética de Brandão acerca do contexto do espaço representado e de suas circunstâncias. No contexto das representações espaciais, tomando uma passagem histórica como exemplo, os feudos e a representação histórica subsequente só corroboram o ponto plural e distinto de cada período e de cada cultura. Para pontuar a questão, que muitas vezes também habita e movimenta o nosso imaginário, Leonardo da Vinci, que era também um grandiloquente inventor, projetou a “cidade ideal” ou do futuro. Diferente de Cocanha, uma história provinda da literatura medieval, a invenção de Da Vinci foi pensada para preparar as cidades das rotineiras epidemias que se alastravam naquela época, em Europa. Então possuíam uma preocupação real de uso e de solução para um problema real. A cidade projetada possuía ruas mais largas, certo “sistema” de esgotamento sanitário, dois pavimentos com funções distintas. O esboço foi produzido entre os anos de 1487-1490.<sup>7</sup> O invento do artista italiano era um esboço que se contrapunha às ruas estreitas da cidade. Nesse caso, temos tanto um objeto da arquitetura como também um

---

<sup>6</sup> Capítulo do livro *Heróis e maravilhas da Idade Média*, Jacques Le Goff, 2005. Na obra, observamos figuras fictícias exploradas pelo imaginário daquele período.

<sup>7</sup> *O manuscrito Esboço (1487-1490)*, de Leonardo da Vinci. Disponível na Biblioteca do Instituto da França, Paris. Disponível em: [www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2014/catalogo\\_da\\_vinci.pdf](http://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2014/catalogo_da_vinci.pdf). Acesso em out 2023.

elemento pertencente ao campo imaginário. Desse modo, o espaço assim se espraia.

É notável o caráter de mobilidade que a própria concepção acerca do espaço pode ter. Entretanto, o nosso referencial teórico não se limita apenas a observações que compõem o âmbito macro dos lugares, dos sítios. Assim como não poderíamos apenas tratar do espaço ficcional, romanesco, sem tomar como prumo, a referência, a visão que o mundo real nos oferece para análise. São faces que muitas vezes estão imbricadas.

Se nós tratamos até aqui do olhar sobre a expansão do espaço, numa percepção guiada por *flashes* da religião, da filosofia, da cartografia na história mundial, o que dizer do modo como a nossa percepção pode se ampliar, caso consideremos outros aspectos espaciais como âmbito ficcional? A representação do espaço pode espelhar diversas áreas do conhecimento, isto é, ela pode potencializar a compreensão de espaço pelo ponto de vista da linguagem literária, por exemplo:

No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa. O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta se tornar possível o questionamento da oposição entre o real e ficcional. Entretanto, para se investigar de que maneira a dicotomia é transgredida, não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade (Brandão, 2013, p.33).

Brandão, nesse trecho, valida os aspectos advindos da ficcionalidade e o “horizonte de expectativas” provindos da vivência, por parte do leitor, em circunstâncias variáveis. Esse horizonte expõe movimento, ele é dialético. Talvez esse seja o lugar da fricção entre o mundo real e o mundo ficcional. Diferente de outras referências tocadas aqui, debruçamo-nos agora num corpo pelo qual a criação e a recepção compõem a espinha dorsal. O excerto nos desvela não só aspectos comuns à linguagem, como também uma teoria, no caso, a estética da recepção. Tal fragmento ainda possibilita enxergar o “horizonte de expectativas” como um “imaginário espacial”, de acordo com a leitura do próprio Brandão (2013), ou seja, é outra teoria, outra abordagem

sobre o espaço. Vale enfatizar que o universo ficcional possui as suas particularidades.

A literatura propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc. Melhor dizendo: a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços (Santos, 2019, p.68-69).

Tomando como base a afirmação de Santos de que a literatura possui uma essência interrogativa para com a concretude dos espaços, podemos identificar que os feudos além da cidade ideal são modelos de espaços concretos. Como então a geografia, a história da cartografia é moldada aos olhos da literatura? Desse modo, porventura a passagem a seguir nos permite pensar em outros atributos da categoria do espaço:

^ Começou no mar? Exatamente onde, se as antigas montanhas jazem sob os oceanos e se esqueletos marinhos aparecem por vezes em grandes atitudes? [...] Por todo o longo período cambriano a terra era deserta: a vida confinada às águas sem peixes. 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 (Lins, 1994, p.174).

O fragmento faz parte da narrativa *Perdidos e Achados*, de Osman Lins (1994). Tal ficção osmaniana é parte constituinte de narrativas do livro *Nove, novena* (1994). No trecho, somos deslocados pelo tempo e pelo espaço. O tempo se dilui em dois momentos: o primeiro é em um *flashback*, por sinal, muito distante do que ele próprio enuncia; o segundo, contextualizando o enredo, é o momento em que o narrador perde o filho em uma praia de Recife. Aquele faz menção ao período cambriano, um período de um *boom* da diversidade animal, porém que se caracteriza dentro da era paleozoica quando animais de corpo mole e pouco desenvolvidos habitam o mar.

A narrativa osmaniana com toda essa sequência de seres vivos simboliza a “terra” de um modo diferente do que vimos na descrição do supracitado Miranda. Aqui, a “terra” é redimensionada, sob uma ótica evolutiva

e comparada ao vazio que o pai sente diante da perda do próprio filho na praia. O vazio se alarga e a vida se reduz para o narrador. Observa-se a praia em dois tempos diferentes para levar ao leitor experiências estéticas que se assemelham, apesar de, em suas formas, elas serem distintas. É o que emana do espaço que faz a semelhança. O ambiente promove a proximidade de dois mundos. Esse item nós analisaremos de maneira pormenorizada mais adiante. O próprio recurso da comparação, a gradação dos elementos apresentados, as imagens expostas e a história descrita apontam para um texto de natureza ficcional. Assim, torna-se indubitável como a arte literária altera a concretude de diversos espaços.

Explorando mais um pouco o fragmento de Lins, em “Começou no mar? Exatamente onde, se as antigas montanhas jazem sob os oceanos e se esqueletos marinhos aparecem por vezes em grandes atitudes?” (Lins, p.174) vemos o mar como um elemento que inaugura não só um tempo, mas igualmente um espaço. À medida que se descreve a tensão vivida pela personagem, o elemento “mar” se agiganta. Examinando o “mar” como lugar, podemos tomar de empréstimo o pensamento de que “lugares são como difusores e receptores.” (Butor, 1974, p. 46). Vale ressaltar que Butor é uma das referências da fortuna crítica de Osman Lins em sua tese sobre o espaço. Tomando como referência o pensamento do ensaísta, a própria narrativa de Osman Lins se inicia com esse movimento de se expandir e de se retrair quando o narrador nos diz que “a praia é uma terra de ninguém que as águas perdem e reconquistam”. Nessa praia imensa, a imagem pré-histórica é evocada, a imagem do filho extraviado também. Logo, traz, em seu cerne, uma estreiteza com a teoria do imaginário.

Para Gaston Bachelard<sup>8</sup>, a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Diz ele que “o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (2008, p.189). O narrador (pai)

---

<sup>8</sup> O estudo de Bachelard é uma grande contribuição para o espaço literário, com abordagens tanto filosófica quanto psicanalítica. “A Poética do espaço” que criou é uma abertura a perspectivas do plano do imaginário que ele denominou de *topoanálise*, ou como o próprio Bachelard a define “um estudo psicológico e sistemático dos recantos de nossa vida íntima”. Tal estudo é fruto das leituras dele acerca da obra de Carl G. Jung. A poética do espaço é dividida em dez capítulos. Neles, espaços íntimos e o significado simbólico dos mesmos dão o tom de uma poética da casa. Espaços diminutos também são retratados como gavetas, ninhos, cofres entre outros.

se desprende da tensão vivida pela ausência do filho e se aproxima da sensação infinita, fugidia. A imagem poética é o mar, imagem da mesma forma tensa, conflituosa. Ela ressignifica o vazio existencial. Acrescenta Bachelard (2008) que a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia (2008, p.190). Assim, o espaço se torna uma extensão do ser, quiçá uma tradução entre várias possíveis. Em linhas gerais, percebe-se que essa abordagem está para o universo daquilo que é abstrato, subjetivo. O próprio pai reflete por sua condição e inaugura um recurso de composição de espaço: a do espaço interno, mais comumente conhecido como monólogo interior.

Paralelamente à atuação manifesta dos personagens, uma espécie de espaço existencial interno, que resulta das reflexões dos protagonistas sobre suas diversas situações e abrange progressivamente todo o mundo representado na obra. Essa técnica pode ser denominada de “monólogo interior”, permitindo um jogo espontâneo de ideias (Rosenthal, 1975, p.59 - p.60).

Recorremos a Rosenthal para ilustrar não só a perspectiva do universo representado, como também o labor, o tratamento de Lins sobre a prosa: “a concomitância dos acontecimentos e da multiplicidade de espaços no mundo representado pelo romance constituem aspectos típicos da técnica narrativa de escritores modernos.” (Rosenthal 1975, p. 56) No fragmento de *Perdidos e Achados*, o enredo se desmembra em planos, em núcleos<sup>9</sup>. Apenas escolhemos um deles para exemplificar a questão da espacialidade. Esta que também é marcada por símbolos gráficos, representando personagens, isto é, há também uma concepção de espaço na disposição de tais elementos na construção do texto. Em capítulo denominado de “visualidade do espaço poético”, Santos amplia essa noção de demanda do espaço literário: “nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional, mesmo que, a partir desse plano, sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais” (Santos, 2019, p.74).

---

<sup>9</sup> *Perdidos e Achados* traz um entrecruzamento de narrativas que tem o mar como espaço comum. São três narrativas, sendo a trama do pai que perde o filho, na praia, a principal. Havendo ainda um núcleo narrativo de um suposto amigo do pai que vê mais próximo tal drama, além de expor sua própria procura: a volta de Z.I., da mulher, das filhas. E, por último, outro foco narrativo que relata a procura do pai pelo filho, e acaba por adentrar na sua perda e procura – atrás de uma fotografia.

Tomando como referência as distinções de uso do espaço ficcional postas por Santos, vemos que a narrativa mencionada de Lins estabelece relações espaciais incomuns quer pelos símbolos gráficos, que iniciam parágrafos e conduzem o foco narrativo, quer pelo espaço levemente maior entre alguns parágrafos. Não se trata de uma radicalização da poética do escritor pernambucano, pois tais elementos parecem expor uma ideia de conformidade intratextual, além disso, os mesmos recursos aparecem em outras narrativas de *Nove, Novena* (1994) e até no teatro osmaniano como em *O romance dos dois soldados de Herodes* (1976). O que se confirma é a pluralidade que o espaço ganha na esfera ficcional, principalmente, em narrativas modernas. Elas dialogam com a condição aberta e plural do homem moderno. Basta observarmos o modo como, ao longo do tempo, as categorias do tempo e do espaço ganharam novos sentidos e estudos.

Antigamente prevalecia a certeza de que a ação conjunta do tempo e espaço delimitava nitidamente a imagem do mundo, e que, à semelhança do que se observava com relação à sequência do tempo, a vida se apresentava não apenas como passado, mas também como futuro, como renovação e eternidade, enquanto o espaço era concebido como algo estático e perene que podia abrigar o ser humano e, necessariamente, lhe impunha determinados limites. Hoje, entretanto, as palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda e exercem estranha fascinação. O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e o espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas. Este é também o propósito do romance moderno (Rosenthal, 1975, p. 53-54).

Nessa passagem, podemos examinar as alterações que sofreram as categorias do tempo e, sobretudo, do espaço. A compreensão de delimitação do espaço como algo inerte ou algo que acolhe a matéria prevaleceu por muito tempo, fazendo dessa categoria menos observada e arguida que a categoria do tempo literário. Ao longo dos anos, o conhecimento acerca do espaço ganha outros contornos. Ele passa a ser interpretado como algo dinâmico e se retroalimenta da concepção que se tem sobre o homem moderno.

Cristhiano Aguiar (2017) nos contextualiza com a interpretação de Auerbach sobre a escrita de Stendhal e de Balzac, havendo entre os dois um

tratamento narrativo que consolida a “vida real-cotidiana” como um traço comum desenvolvido pela modernidade literária. O fluxo histórico da representação espacial também é observado e analisado por Cristhiano Aguiar:

Por conseguinte, essa nova forma de representar implicou uma nova maneira de abordar o espaço narrativo e, a esta altura, fica claro que não ocorreu um súbito irrompimento do realismo. Pelo contrário, temos um contínuo processo de mudança, marcado muitas vezes por uma amálgama de motivos e procedimentos narrativos, alguns deles muito antigos, reelaborados segundo a necessidade das condições de produção de cada época e das necessidades intrínsecas aos projetos estético-ideológicos de cada escritor (Aguiar, 2017, p. 83).

A descrição do aspecto corriqueiro de personagens tencionou o modo de contar, de narrar o fictício. Se a “vida real – cotidiana” passa a ser referência para as narrativas, podemos imaginar que o espaço doméstico e o espaço público ganham notoriedade na representação desses autores do século XIX. O movimento que se analisa no decorrer do realismo também se sucede em outras estéticas. As mudanças ocorrem numa perspectiva de congruência de diversos fatores, como o estilo individual, em fricção ou fusão com o que é próprio de cada tempo e lugar, por exemplo.

Interessa-nos pensar de que maneira diferentes modos de narrar o espaço urbano estão à disposição dos autores do século XIX. Machado certamente se aproxima de Flaubert. Não se trata somente de uma diferente maneira de conceber a vida na cidade, bem como da afinação dos instrumentos mais adequados à sua representação pela prosa ficcional, mas de uma sensibilidade outra no tocante ao espaço em si. [...] As concisões de Machado e Flaubert são a de todo um modo de dizer o espaço que não só foi importante no seu tempo, como nunca esmoreceu ao longo do século XX e continua forte na literatura contemporânea. [...] O espaço como ornamento está definitivamente afastado nessa modalidade de realismo (Aguiar, 2017, p. 83).

Aqui, aguçamos o nosso olhar para enxergar a engenhosidade de autores dessa estirpe no trato com a categoria do espaço. Segundo Aguiar (2017), Flaubert e Machado servem de exemplo singular para justificar um *modus operandi* de tratar a categoria do espaço, e este persevera na literatura denominada contemporânea.

Como então perceber um trabalho acerca do espaço que permita uma dilatação da compreensão dessa categoria no romance? Além de Flaubert, Machado, quem e como também contribui singularmente para a poética do espaço? Enveredar pela obra do Osman Lins romancista nos dará uma medida de estudo e de experimentação. Em *A Rainha dos Cárceres* (Lins, 2005), o autor pernambucano enseja um professor que conta através de um diário o único romance que a falecida amante, Julia M. Enone deixou sem publicar, denominado de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (Lins, 2005), ou seja, é uma obra dentro de outra. A ideia de espaço é explorada de forma veemente. A metalinguagem nesse romance também é uma opção de desvelar o uso dessa espacialização. A obra parece simular a obra. Vejamos o que nos diz o trecho dessa ficção osmaniana:

Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe entretanto aonde vai quem se enreda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’” (Carta de 6/1/70 ao escritor Hermilo Borba Filho) (Lins, 2005, p.9).

No fragmento, o foco narrativo se amplifica. A história é enredada pelo narrador e amante de Julia Marquezim Enone e, em seguida, a voz da narrativa passa a ser a da própria autora para o real escritor e fictício, aqui, Hermilo Borba Filho. O curioso episódio de uma personagem pertencente a uma obra romanesca trocar cartas com um ficcionista renomado já extravasa a discussão entre espaço real e espaço imaginário. O ato de enterrar o imaginário e partir para o porto da miséria é, naturalmente, um decurso do ofício que J. M. Enone projeta para o seu futuro romance. Muito poderia se explorar das acepções postas no trecho ou hibridez dos gêneros carta, diário, ensaio e romance. E tudo isso ganharia evidência aos olhos do professor de biologia, amante da escritora, ao afirmar que “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um tecido em simulações” (Lins, 2005, p.117). Não seriam esses gêneros que se entrecruzam simulações de espaços? Ou suportes a demarcar ofícios e a expandi-los? No entanto, o episódio do jogo ficcional da carta redimensiona a concepção de espaço num tabuleiro em que parece dialogar similarmente com

as peripécias do homem moderno, quiçá do homem pós-moderno, dada as devidas circunstâncias. Esse fato da criação e da citação de uma carta fictícia foi documentado por correspondências<sup>10</sup> entre o próprio Osman Lins e Hermilo Borba Filho.

É um falso ensaio, em forma de diário, sobre um romance imaginário, escrito por uma romancista fictícia, natural de Pernambuco e que, por sinal, trocou em vida algumas cartas com você, cartas das quais a obra transcreve uns poucos trechos. Assim, quero que me dê exatamente o período (mês e ano, de tanto a tanto) em que estive em S. Paulo (Vieira, 2019, p.319).

Observamos que Osman Lins, em carta, acena para a sua peripécia como romancista e pede o aval do amigo escritor para tal intento. Lins revela também sua preocupação com a exatidão dos dados sobre a passagem de Hermilo por São Paulo. Há aí uma conexão, quiçá uma fusão entre o espaço real e o espaço imaginário. Não demora logo para que Hermilo lhe responda:

Claro, homem, que você está mais do que autorizado a utilizar o que quer que entenda de minha obra: usar, abusar, virar pelo avesso, melhorar. Período de São Paulo: março de 1952 (eu já estava em idas e vindas desde 51) a fevereiro de 1958. Quer que responda algumas cartas da sua personagem? Que tal a experiência? Pense em coisas e ordene (Vieira, 2019, p.320).

A partir do aceite de Hermilo Borba Filho, vemos que a devolutiva dele já busca responder, com precisão, o período e o espaço determinado, no caso, a cidade de São Paulo. O jogo está posto, estabelecido entre as partes. As cartas são de 1974, não obstante, o fato ocorrido com Hermilo é descrito em meados da década de 1950. Em *A Rainha dos Cárceres*, o recurso acaba não se caracterizando em detalhes planejados, mas há uma passagem em que ele recebe carta da fictícia romancista. Além de Hermilo Borba Filho reaparecer em outro fragmento:

No período entre a demissão do emprego e o nosso encontro, na primeira coletiva de dois artistas raros, com algo de angélico no modo de ser, José Cláudio e Montez Magno, ambos de vida

---

<sup>10</sup> As correspondências entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho documentam mais de dez anos entre os dois escritores pernambucanos. O teor dessas cartas revelam embates políticos, críticas ao meio editorial, artístico e político da época. As correspondências se findaram em 1976, deixando um rico material de época e de pensamento desses artistas e intelectuais.

modesta e que, assim mesmo, tantas vezes hospedaram-na, oscilou entre trabalhos grosseiros e fases de inatividade no sentido corrente, quando se enfiava nas bibliotecas, na Livro 7 – cujo dono lhe emprestava edições estrangeiras, que ela devolvia imaculadas – ou em casas de intelectuais, como Hermilo Borba Filho, Paulo Cavalcanti, Jefferson Ferreira Lima e Gastão de Holanda, onde passava dias lendo e discutindo (Lins, 2005, p.201).

Podemos interpretar que há, nessa passagem, um aspecto de proximidade de pensamento da cartografia ficcional de Osman Lins com a compreensão de Michel Butor (1974), ao relacionar a ideia de precisão de espaço, de modo intrínseco, do próprio romancista com a cidade narrada. Resta-nos destrinchar os pormenores dessa relação:

O espaço vivido não é absolutamente o espaço euclidiano, cujas partes são exclusivas umas com relação às outras. Todo lugar é o foco de um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis, passando por outras regiões mais ou menos determinadas. [...] Em minha cidade estão presentes muitas outras cidades, através de toda espécie de mediações: as setas indicadoras, os manuais de geografia, os objetos que vêm de lá, os jornais que falam delas, as imagens, os filmes que as mostram, as lembranças que tenho delas, os romances que me fazem percorrê-las (Butor, 1974, p. 45 - 46).

Pode-se concluir que a tônica de pertencimento e de troca entre o romancista e o *locus* se configura como uma disciplina no decurso da criação. Vemos que a cidade se torna um ponto de fusão e difusão de sentidos e de familiaridade. Ela também acolhe o imaginário de outras cidades. Essa é uma categoria que pode servir de mediação ou também como um elemento moderador da narrativa. Essa visão se coaduna com o percurso histórico de leitura acerca da categoria do espaço:

O autor (David Harwey) defende uma periodização na qual à racionalização iluminista do espaço se segue, após meados do século XIX, a tipicamente modernista “compressão do tempo-espaço” cuja ênfase na mudança e no progresso revela o caráter heterogêneo e não absoluto do espaço. A compressão, por sua vez, se radicaliza a partir dos anos 1960-1970, gerando a espacialidade disruptiva peculiar à “condição pós-moderna”. No novo regime espacial, constata-se o conflito entre, por um

lado, a tentativa de constituir e preservar lugares de identificação e, por outro, a progressiva abstratização e virtualização dos espaços, sobretudo os de natureza pública (Brandão, 2013, p.18-19).

Brandão nos faz avançar através de uma leitura de concepção pós-moderna sobre o espaço, resultante da compressão tempo-espaço que, como já dissemos, são categorias indissociáveis. Aquela categoria que outrora era deixada em segundo plano, que era decorativa, ganha outro sentido. A tensão expõe o aspecto da preservação de lugares públicos como aqueles defendidos por Michel Butor (1974), servindo de alimento importante para um romancista, mas em atrito com os lugares públicos de ordem virtual. Como constituir a imagem de uma cidade, a identificação de um sujeito a partir dela diante de um movimento de projeção de um lugar ou aniquilamento desse lugar? Diferente da percepção mais concreta de espacialidade de Butor (1974), e, sobretudo, memorialista; no excerto, Brandão nos traz o elemento do conflito entre preservar espaços identitários e a abstração de espaços de natureza pública.

Pensar que na cidade há elementos que lhe deslocam emotivamente e lhe possibilitam o convívio com outras cidades, sentir a perda de uma concepção concreta de cidade, projetar a espacialidade da cidade, registrar, acordar a memória de um lugar são relatos de uma experiência do sujeito com o espaço, isto é, todas essas relações são relatos de experiências urbanas. Há entre esses tópicos uma estrutura de natureza mais subjetiva que objetiva. A imersão na experiência recai sobre a individuação. Desse modo, podemos perceber uma alteração na representação da espacialidade que começa a se concentrar em temas voltados para a subjetivação.

A experiência urbana, como bem sabemos, é um dos temas privilegiados pelas vanguardas e por toda a literatura moderna da primeira metade do século XX. Richard Lehan (1988, p. 73-74), no seu livro *The city in the literature: na intelectual and cultural history*, afirma ser na experiência com a cidade moderna e com a multidão o nascedouro de alguns dos seus temas típicos. Como Alter, na citação que trouxemos, já destacava, a cidade e a própria noção de realidade passam a ser consideradas complexas demais. Uma representação totalizante não é considerada mais possível. Dentro da multidão, dentro da cidade como um todo, o hostil, o não

familiar, o desconfortável e a epifania marcam as representações da espacialidade moderna (Aguiar, 2017, p.93).

Essa tendência pode dialogar, por exemplo, com a obra romanesca *A Rainha dos Cárceres* (2005). No romance, situado em Recife, a personagem Maria de França vive uma verdadeira epopeia para tentar se aposentar por invalidez. O histórico de uma vida marcada com bastante sofreguidão se torna mais veemente se tomarmos como referência as andanças pelos hospitais, pelos cartórios, pelos labirintos dos corredores e dos departamentos das agências do extinto INPS<sup>11</sup>, órgão de seguridade previdenciária de então, hoje, INSS.

Maria de França também consegue o ofício. A funcionária entra numa sala e fecha a porta. Reaparece horas depois com um papel que deverá ser entregue no departamento médico. Rua da União. Maria de França, antes de ser atendida, vai muitas vezes ao endereço marcado e depois outras tantas, paciente, aguardando o exame. O médico saiu antes da hora ou lhe manda dizer para voltar outro dia (Lins, 2005, p.26-27).

A peregrinação de Maria de França e a relação estabelecida entre ela e a cidade são de uma particularização do “lugar”, tomando emprestado o termo de Tuan (1983). São os micro espaços que se agigantam por metaforizar uma burocracia inflacionária de espaços, que ao se multiplicarem, multiplicam e adensam a espessura simbólica do poder, do discurso de poder, da burocracia. Se as narrativas, anteriormente, observavam o todo da cidade, os macros espaços, na literatura dita contemporânea, ouvem-se aspectos antes levantados por Aguiar como “o não familiar”, “o hostil”, “o desconfortável” tudo isso também habita a cidade. Nesse recorte, temos a representação da subjetivação da espacialidade contemporânea. Há outra dimensão de espaço que compõe o manancial da categoria na obra supracitada, como podemos perceber neste trecho:

---

11 O INPS foi criado, em 1967, por meio do Decreto- Lei nº 72/1966, que criou o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) e consolidou o sistema previdenciário brasileiro. No ano de 1990, foi criado o Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), por meio da Lei 8.029/1990, decorrente da fusão do INPS (benefícios) com IAPAS (custeio). Disponível em [https://www.jusbrasil.com.br/artigos/origem-e-evolucao-da-seguridade-social-no-brasil/217784909?utm\\_medium=social&utm\\_campaign=link\\_share&utm\\_source](https://www.jusbrasil.com.br/artigos/origem-e-evolucao-da-seguridade-social-no-brasil/217784909?utm_medium=social&utm_campaign=link_share&utm_source). Acesso em 26 de abril 2024.

Quantas noites, ouvindo o rumor dos veículos que ascende, indistinto, a esta sala agora sem alma, examino os poucos retratos que deixou? Sei quase de cor os apontamentos, nem sempre inteligíveis, e um diálogo nosso, gravado. As conversas diárias, estas se perderam; delas, com uma aguda noção do irrecuperável, só fragmentos consigo reconstituir (*Ibid.*, 2005, p.7).

A memória que emerge da observação da sala é a do professor sobre a ausência da sua amante e escritora. Cada elemento se dispõe em *flashes* ou portais para outros tempos e espaços. Na descrição, há elementos que fogem não do campo de visão, porém da reminiscência dele. Esses não possuem o tratamento descritivo de uma obra de natureza romântica ou realista. Assim principia o romance *A Rainha dos Cárceres* (2005), dando vazão para a ideia de fragmentação da experiência urbana. O *locus* agora é um espaço mnemônico, concomitantemente, fragmentado, tessitura de uma experiência urbana que expõe um espaço íntimo: a casa, mais precisamente, a sala antes frequentada por um casal. Das possibilidades que emergem dessa passagem, suscita-se a imagem da casa correspondente à imagem e experiência do ninho, conforme Gaston Bachelard:

Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas. [...] Assim, os valores deslocam os fatos. Desde que amamos uma imagem, ela já não pode ser a cópia de um fato (2008, p.112).

No nosso propósito de estudo, pincelar exemplos representativos de espacialidade nos aproxima ainda mais do arcabouço da categoria mencionada. Portanto, é oportuno pôr entre as leituras possíveis, ainda que brevemente, a fenomenologia da poética do espaço, conforme Bachelard (2008). Desse modo, podemos acrescentar à interpretação da narrativa de Osman Lins uma imagem poética. Ela não é uma evocação ou impulso, como diria Bachelard (2008, p.2), Primeiro, ela é variacional e, sobretudo, justifica-se aqui por ser um elemento alado da subjetividade. Percebemos que ainda estamos no território da representação espacial da subjetividade. Quando o professor de biologia relembra a falecida Júlia, faz isso construindo uma

imagem poética da ausência. Elabora, assim, fragmentos da representação subjetiva de espacialidade, que para cada leitor, naturalmente, essa imagem chegará de modo distinto. Para o professor, a leitura é de uma grande imagem aquelas faltas. São também o registro de intimidades perdidas. Logo valores provindos e construídos do convívio entre eles se alinham de forma a deslocar o principal fato, que é a morte da escritora, e outros que refletiram o cotidiano dela.

Vale ressaltar outros traços da subjetivação da representação espacial rememorados por Cristhiano Aguiar:

Outras tendências da literatura do período modernista/moderno, como aponta Jean-Michel Rabaté (2009, p. 888-890), tais como “minar” a língua cotidiana, propor uma experiência pessoal, idiossincrática do mundo, e borrar de maneira definitiva as diferenças entre poesia e prosa, compõem de igual modo o contexto a partir do qual Clarice Lispector escreve (2017, p. 95).

De fato, a fragmentação da experiência urbana na categoria do espaço é bastante representativa na poética de Lispector. O que dizer do fardo do cotidiano e seus desdobramentos no transcorrer da vida sobre Macabea em *A hora da estrela*? O que dizer do destino de uma personagem ser um atropelamento em uma rua, espaço público? Vale recordar que a epifania, segundo Aguiar, em igual modo, é uma característica da representação subjetiva. Assim, o enredo de Macabea sugere um transcender do cotidiano, possivelmente, do espaço social como ocorre com a possibilidade de ela imaginar outra vida através do advento das cartas. Nesse caso, é o corpo de Macabea que, tragicamente, para uma via pública, faz-se margem no contraste com a cidade grande.

Aprofundando a nossa percepção de espaço, chegamos a um estágio que visualiza a espacialidade focada no sujeito, no personagem, isto é, a representação de espaço focaliza na individuação. Tal compreensão é descrita na tese do espaço do escritor pernambucano:

Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço [...] Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão

do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo que cobra sentido (Lins, 1976, p.69).

A ideia de a própria personagem ser “espaço” redimensiona a questão da espacialidade e, de algum modo, essa passagem tange no foco narrativo, renunciando a contribuição maior de Lins ao discutir a ambientação como categorização do próprio espaço na sua tese. A afirmação do autor pernambucano de que “tudo na ficção sugere a existência do espaço” acende os holofotes da mencionada categoria e seu uso na literatura que se produzia na década de 1970 e que ainda hoje está em voga.

Para exemplificar o personagem com função de espaço, o Osman (1976, p.70) crítico nos apresenta trecho do conto “*Amor*”, de Clarice Lispector. Em “O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Huimatá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.” Acrescenta ainda “a diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado.” Para o narrador, o que se sucede é que um homem parado se destacava por estar num estado de inércia se comparado aos demais que estavam em movimento, passando de bonde. Nesse trecho, vale ressaltar que o personagem parado e observado era cego, logo se conclui que, pela descrição do narrador, o personagem cego e estático também cumpre função de espaço na narrativa.

Recorremos mais uma vez a Osman Lins para uma leitura mais ampla acerca do espaço:

Podemos [...] dizer que 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 (Lins, 1976, p.72).

Em suma, o espaço se manifesta de modo variacional nos romances modernistas e, igualmente, na literatura contemporânea, sem nos atermos às particularidades de cada uma aqui já apresentada.

Refletindo sobre o modo diverso da categoria do espaço, podemos elencar também a contribuição teórica de Mikhail Bakhtin (2021) com um dos seus conceitos-chave “cronotopo” (tempo-espaço). O conceito recorta diálogos entre o tempo e o espaço, dois elementos visto como indissociáveis por Bakhtin, (2021, p.236) “[...] Estudavam-se predominantemente as relações temporais dissociadas das necessariamente conexas relações espaciais.” Com o cronotopo, as unidades espaço-temporais passaram a configurar uma relação axiológica, uma unidade artística de uma obra literária, por exemplo. Vale lembrar que essa tese é oriunda da matemática e atende também a outros campos da cultura. Entretanto o nosso foco aqui é literário.

A assimilação das duas categorias tempo e espaço ou apenas o espaço no estudo da obra literária é uma perspectiva de análise comum no século XX. Basta ver o uso que faz Bakhtin ao defender seu conceito publicado parcialmente apenas, em 1975, ano de sua morte. Ainda que não seja o nosso propósito nesta dissertação, vale ressaltar que ao investigar a categoria do espaço em sua tese, Osman Lins opta por uma categoria pouco esquadrinhada, quebrando assim com a tendência de investigação literária mais voltada à categoria do tempo.

O fato é que tanto Lins quanto Bakhtin se assemelham por perscrutarem outros olhares críticos acerca da literatura, mais precisamente da ficção. O teórico russo não faz parte do *corpus* teórico da tese sobre o espaço romanesco de Lins. Entretanto, a leitura do ensaísta pernambucano em sua tese parece compactuar com a natureza do cronotopo artístico ao considerar “que os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo,” conforme Bakhtin (2021, p.12). Esse é o *modus operandi* do cronotopo usado pela ficção, revelando-nos uma fusão de sinais e de diálogos possíveis entre essas categorias romanescas. Enquanto Lins (1976, p.63) nos alerta que “move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar.” Ambos tencionam instrumentos de análise para objeto literário.

As análises de Lins nos preparam para o seu “voo” maior, que é a tese com a qual ele nos presenteia, defendendo as categorias da ambientação que veremos a seguir.

Em linhas gerais, passar, brevemente, por olhares acerca da categoria do espaço só enfatiza como rica é a fortuna crítica que se desenvolveu, principalmente, no último século.

## CAPÍTULO 2

### ***A teoria do espaço literário de Osman Lins e sua recepção crítica ou o que é que tem no sótão?***

*Imprevistos de arribação*, publicações de Osman Lins em jornais recifenses, que foram reunidas em livro, são verdadeiros achados que, datados a partir de 1951, estendem-se até 1970. Os textos passeiam por entre o literário e o jornalístico, causando uma espécie de amálgama. Tal intergenericidade é um procedimento comum no ofício literário do Autor. No entanto, recorreremos ao primeiro texto desse documento literário-jornalístico para ilustrar o percurso de Lins para a sua concepção de espaço literário. O texto *A casa* é a pedra inicial desse compêndio osmaniano organizado por Ana Luiza Andrade *et al.* (2019). A narrativa curta em questão é dividida em dois capítulos, algo curioso para uma crônica, ela possui essa particularidade que aproxima um pouco o texto da estrutura romanesca.

A obra principia com um portão que dava para o “*pateo acidentado e selvagem*”. É um convite que aguça a memória, mas também se associa diretamente à categoria do espaço. É a infância do narrador que se alarga por árvores e por plantas que outrora compuseram o cotidiano de Lins (2019, p.31): “*havia inúmeros pés de baioneta, cujas folhas, eu, na belicosidade de meus cinco anos, utilizava como espadas contra imaginários rivais*”. Em especial, nesse texto, Lins nos presenteia com uma crônica. Ela evolui e chega aos quartos. O narrador nos traz imagens de seu berço de arame, por exemplo. Algo curioso nos ocorre, o leitor se depara com um narrador que expõe a cena com ele tocando os orifícios da tela do berço. Uma memória que se interpõe em algo incomum: a lembrança de um tempo longo para qualquer ser humano, a recordação de uma criança tateando o berço. A experiência de um espaço tátil. Isso, segundo o narrador, ocorreu no segundo quarto. Na subsequência, o terceiro quarto é um “lugar”, usando o termo mais adequado conforme Tuan (1983) que evidencia o crescimento do narrador:

O terceiro: noites de estudo, luz forte, óculos escuros para não estragar a vista; a telha de vidro, o despertar para a primeira comunhão. Minha mesa negra: livros empilhados, um pano de croché enfeitando-a aos domingos, a gaveta de cheiro peculiar

(odor de anseios, de segredos: aí guardava meu incrível diário de adolescente...) (Andrade *et al.*, 2019, p. 13).

Espaços se sobrepondo a espaços, ou melhor, lugares se sobrepondo a lugares numa narrativa que traz a leveza do cotidiano e de certas lembranças, mas também uma escrita que se parece densa como a de um romancista, tudo isso tendo como suporte o jornal recifense *Diário de Pernambuco*. Apesar de ter sido escrita em setembro, a crônica só foi publicada em outubro de 1951. Como vimos, *A Rainha dos Cárceres* (2005) também se principia num episódio mnemônico que não esconde a ausência de Julia M. Enone. Pelo contrário, dispõe para o leitor elementos que evidenciam o entrecruzamento do professor e amante rememorando dias na companhia da romancista e o tempo presente pleno de ideias vagas na mesma casa, no mesmo “lugar”.

Antes de adentrarmos na categorização da espacialização por Osman Lins, sua tese nos traz a observância do espaço com ricas perspectivas que o Lins crítico nos explana. E, por momento, reconhecemos, possivelmente, sua análise acerca do espaço sendo reconhecida na escritura da crônica. É, portanto, a coerência entre o ensaísta e o escritor. Quando a crônica revela a relação do narrador com seus objetos, as camadas do espaço vão se descortinando. O ensaísta pernambucano recorre a outra referência para o estudo do espaço: “Descrever móveis, objetos é um modo de descrever os personagens, indispensável” (Butor *apud* Lins, 1976, p.97). O trecho da crônica vai, num viés memorialista e descritivo, expondo a relação do próprio narrador com a casa e seus objetos. O mesmo ocorre no romance *A Rainha dos Cárceres* (2005). Quando o professor relata, por exemplo, a gravação de um diálogo de sua saudosa companheira. Cada elemento vai descortinando paulatinamente a personalidade dessa persona.

Ainda nos atendo à questão da descrição do “lugar”, uma das percepções de Lins, em sua tese, pode ilustrar bem essa análise quando ele diz nos apresentar o quarto de Ricardo Coração dos Outros, amigo do major Quaresma no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1997): “Havia uma rede com franjas de rendas, uma mesa de pinho, sobre ela objetos de escrever; uma cadeira, uma estante com livros e, pendurado a uma parede, o violão na sua armadura de camurça. Havia também uma máquina para fazer

café” (Barreto *apud* Lins, 1976, p.98). Na leitura de Lins acerca da descrição do espaço romanesco barretiano,

Evidencia-se a modéstia de sua condição, mas não uma desordem do espírito. Este interior, ao qual, apesar do violão, não falta certa austeridade – um interior quase monástico – , demonstra inclusive aspiração intelectual e expressa certa pureza. (Lins, 1976, p.98)

Vemos a análise cujo “espaço interior” é um exemplar de revelação do personagem, isto é, o “lugar” não cumpre o papel de ser apenas um ornamento na narrativa. Inclusive o seu papel aqui se mostra bastante relevante para se fugir de uma análise que se reduz à visualidade, aspecto analítico criticado por Lins (1976, p. 92). O olhar do ensaísta exercita a comparação do espaço com a personalidade de Ricardo Coração dos Outros.

Retomando a investigação do espaço em *A casa* (2019), percebemos que o Osman Lins escritor potencializa o “espaço interior” da casa do narrador, mostrando o apego da personagem à infância, à família, validando, com isso, a natureza multifacetada do espaço na sua criação. O “lugar” na mencionada narrativa também cumpre uma função de situar a personagem (Lins, 1976).

Nota-se, nessas passagens pelos quartos, o evoluir da criança que toca o berço e de outra em “noites de estudo” já em um terceiro quarto. Tal artifício pode nos remeter a uma fricção entre os elementos do tempo e do espaço. Há uma passagem em *O tempo na narrativa* (Nunes, 1988), que trata sobre “figuras na duração”. Nela, Nunes (1988, p.35) nos lembra de que “equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, a elipse é um curto-circuito: anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história”. No trecho de *A casa*, de Osman Lins, o tempo parece engendrar espaços de modo elíptico e gradativo. Há elipses na revista dos cômodos da casa. A casa é a mesma, mas o tempo salta, avança. Há cortes que bailam entre pausas e elipses, gerando movimento, gerando ritmo. A casa também é a mesma no romance, no entanto, o ritmo da ausência pesa sobre os mesmos elementos. Pesa inclusive na indecisão que o narrador do romance tem entre escrever sobre a romancista Julia M. Enone ou sobre o romance deixado por ela.

Na crônica *A casa* (1951), expandindo o conceito de espaço, o que nos reserva, por exemplo, a descrição de pequenos “lugares” que guardam o odor

de anseios, de segredos? O que mais repousa numa gaveta em que a descrição de caráter realista parece ser insuficiente? Tal indagação oportuniza olhar para a obra osmaniana, levando-se em conta não apenas a fase de maturidade de Lins, em que sua tese *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976) e o romance *Avalovara* (1973), por exemplo, ocupam o mesmo período, tampouco, sua fase de transição com o romance *O Fiel e a Pedra*. Vale lembrar que a defesa da tese de Osman Lins ocorreu em mil novecentos e setenta e três, mesmo ano da publicação de *Avalovara* (1973). É preciso perceber que o espaço é um elemento primordial na construção de suas narrativas ficcionais e não ficcionais. Vejamos esta compreensão da obra osmaniana acerca do espaço:

Inicialmente, Osman Lins parece trabalhar apenas com o que Mitchell designa como o segundo nível da espacialidade num texto, ou seja, com o espaço exterior representado, imitado ou reproduzido no interior da obra literária. Mas seu objetivo se amplia ao procurar estabelecer uma distinção entre o que vulgarmente se entende como espaço narrativo - uma espécie de cenário vazio e estático, palco para as ações e os movimentos das personagens - e o seu conceito pessoal da espacialidade na literatura, que denomina ambientação, e que parece envolver todos os demais níveis propostos por Mitchell<sup>12</sup> (Ferreira, 2005, p.77).

Nesse excerto, a ideia primeira de espacialidade percebida em Lins, conforme Ermelinda Ferreira (2005), parece revelar dois níveis de espacialidade no texto recém-discutido *A casa* (1951). Nele, vemos, predominantemente, um tratamento de espaço exterior representado. Mas também nos deparamos, possivelmente, com uma voz narrativa que inaugura pequenos espaços pela postura proativa do narrador. Não obstante, o espaço também provoca a ação. À medida que os cômodos vão sendo expostos, eles, inevitavelmente, desencadeiam memórias longínquas e um efeito de contraste entre o que foi e o que é a casa agora. Ora, parece que o mesmo percurso dessa ideia de espacialidade num universo interior também ocorre no romance *A Rainha dos Cárceres* (2005). A ponta do fio que ata o iniciante escritor Osman Lins à outra pontado maduro escritor pernambucano é a perícia, a

---

<sup>12</sup> W. J. T. Mitchell é uma das grandes referências usada pela Dra. Ermelinda Ferreira ao tratar da questão do espaço e da pintura em diálogo com a tese osmaniana acerca do espaço.

engenhosidade de seu estudo sobre o espaço. Essa observação de o espaço ser essa mola propulsora da narrativa é retratada por Osman Lins em sua teoria:

Aqui, é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida – , vê-se à mercê de fatores estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (1976, p.100)

O capítulo dois da crônica supracitada é o desconforto estado de quem vê a memória de um lugar resistir às reformas ou oportunas demolições. A memória dele é aguçada porque é provocada talvez da forma mais dura. O espaço que outrora retinha deliciosas lembranças, agora, desintegra-se aos olhos de seu antigo morador. É um típico caso de provocação do “lugar” para com o personagem. Na tese, Osman Lins recorre ao romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, para ilustrar essa funcionalidade do espaço literário. Nele, pequenos fatores como o brilho da lâmina de um punhal, desatina Meursault a apertar o gatilho e cometer o homicídio. Observa-se que o infortúnio foi provocado por um elemento inesperado. O encadeamento do sol precipitou o brilho e provocou o ato.

Assim, nota-se que aquilo que o romancista pernambucano defenderia em sua tese, já estivesse, porventura, em constante experimento na sua ficção.

Ainda no segundo capítulo, ele traz o relato das reformas por que a casa havia passado e que ele próprio se via ali debaixo das biqueiras no meio do inverno, aparando a água. Com a reforma, isso não era mais possível. Os velhos cômodos se reduziam ou se ampliavam, gerando um desconforto no narrador. Num tom de descontentamento, descreve-se:

Alargaram o corredor, tiraram-lhe as portas, cimentaram os tijolos vermelhos – e sorriem ao mostrar-me. Ignoram que temos muitas almas, que elas abandonam o corpo quando morrem suas idades e ficam vagando para sempre nos lugares onde amaram. Não sabem que ao modificar-se, por qualquer motivo, a geografia desses misteriosos países, a alma que os habita se atordoia (Andrade *et al.*, 2019, p. 13).

O espaço aqui se eleva à condição de personagem. Durante toda a crônica, é perceptível o tom nostálgico de componentes do “lugar”. Esses se alegravam e pareciam ter vida própria contrastando com o tempo que seriam “quase” enterrados na memória, não fosse a defesa do narrador com o fato de que, quando se morre, volta-se depois para as coisas amadas. Noutra perspectiva, ao longo do romance osmaniano, o narrador e professor também examina minuciosamente elementos, experiências e, sobretudo, o romance da falecida. Assim, tudo ali, naturalmente, não é mais o espaço, mas “lugar”.

Voltando à crônica, a orfandade do que deixa de ser o “lugar” de alguém traz um pensamento de acreditar na esperança de um lugar voltar a ser o que era. O que há nas gavetas do narrador? O que nos fala o diário dele? O que tem no primeiro quarto não descrito pela voz narrativa? O que é que tem no sótão, por exemplo?

Longe de descrever a etimologia ou o verbete do termo sótão, mas compreendendo que, para a fenomenologia da imaginação, ele simboliza um elemento de racionalidade e de devaneios como atesta Bachelard, (2008) em *A poética do espaço*:

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo infernal do sol. Os geógrafos não deixam de lembrar que, em cada país, a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. "Compreende-se" a inclinação do telhado. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro (Bachelard, 2008, p. 208 – 209).

É o sótão o lugar privilegiado onde se enxerga toda a estrutura da casa, conforme Bachelard. Chama-nos a atenção para a representação de clareza e de sonho racional que são atrelados a esse cômodo da casa. A vivência plena de uma casa se dá quando se transita nos dois polos: porão e sótão. O sótão

quicá seja o lugar da vigília, do pensar, do conceber, e, sobretudo, do imaginar, condição esta de quem se predispõe a criar.

Não sendo um “lugar” de comum circulação de pessoas, o sótão também é o lugar do guardar, do estar só, do esconder ou mesmo do esquecer. Ele pode ser a cabeça, a parte superior de um espaço macro, bem como pode suscitar o subjetivo ou simplesmente aquilo que ainda não se vê. Segundo Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2019)<sup>13</sup>, a nossa percepção de espaço físico é mediada por valores. Esses valores não são estanques e trazem uma ideia de olhar cultural que, naturalmente, são construídos a cada contexto. E, segundo esses autores, a própria literatura possui um papel de interrogar a certeza que parece termos acerca da concretude do espaço. Essa afirmação se coaduna com o ponto de vista Yi Fu Tuan (1983), contudo, esse procedimento pode ocorrer na transformação na modalidade “espaço” para a de “lugar”. Se o olhar que carregamos não é isento, mas, muito pelo contrário, pleno de significados, o que se desvela para além da concretude das coisas, ou melhor, o que é que tem no sótão?

Em trecho do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1997), de Lima Barreto, obra contemplada pela tese acerca do espaço romanesco, de Osman Lins, talvez possamos não só nos situar nos alicerces da ficção literária como principiar a discussão acerca do espaço: “Quaresma saiu envolvido, penetrado da tristeza do manicômio. Voltou à sua casa, mas a vista das suas coisas familiares não lhe tirou a forte impressão de que vinha impregnado” (Barreto, 1997). Nesse trecho, uma voz em terceira pessoa nos traz a materialidade e a subjetividade que emanam da discussão do ser e do estar da personagem. Nesse excerto, o espaço se dilata para o leitor. O manicômio e a casa são exemplos dessa categoria física. Para Antônio Dimas (1985), em *Espaço e Romance* (1976), texto preliminar sobre o estudo do espaço na prosa, o autor distingue didaticamente o espaço denotado como espaço explícito: manicômio e casa, por exemplo. Enquanto o espaço conotado, naturalmente, poderia ser de sensações que Policarpo Quaresma sentiu estando, por seis meses, na Praia das Saudades, no hospício, como também o espaço imaginado, vivido e confidenciado, ou seja, mais subjetivo.

---

<sup>13</sup> Coautores do livro *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis*, (2019).

Ainda analisando essa passagem do romance barretiano, pensando para além dos “espaços sociais” supracitados, quem é Policarpo Quaresma nesse contexto? Tomando de empréstimo a ideia de Santos<sup>14</sup> e Oliveira (2019), o exercício de pensar na personagem romanesca, conseqüentemente, sugere refletir as diversas relações, referências que situam o personagem e que, de modo concreto ou abstrato, compõem a concepção dicotômica de tempo-espaço na narrativa. Para ilustrar, vale recorrer a Benedito Nunes (2003), que nos possibilita perceber a categoria do tempo na Antiguidade Clássica e o olhar relativizado acerca do mesmo objeto a partir de Einstein, no século XX. Considerando a visão aristotélica, presente na obra *Física*, do pensador grego, a medida do movimento do anterior e do posterior nos conduz a uma ideia de tempo. Se adotarmos o tempo como movimento, vemos que Quaresma se desloca entre dois espaços e entre duas formas de ser nesses mesmos espaços. Observemos como se relacionam as duas categorias que, ainda que analisemos de modo separado, elas se coadunam para figurar o fato já sabido de que os dois elementos são indissociáveis, conforme atesta o próprio Osman Lins (1976, p.63) por julgar “irresponsável ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo”.

Segundo Lins (1976), tudo o que é intencionalmente disposto enquadra a personagem e, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem. Sendo assim, quando o protagonista do romance barretiano relembra, com profundas descrições, sua estada em um de seus “infernos sociais”: o manicômio, ele compartilha o referido espaço com o leitor; logo atualiza o seu estar na narrativa.

Cambiando o foco narrativo e a obra, no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1997), o narrador Augusto Machado, amigo de Gonzaga de Sá, descreve um dia de feriado nacional:

Desci de minha casa aborrecido. Uma noite má, povoada de recordações amargas, pusera-me de mau humor, irritado, covardemente desejoso de fugir para lugares longínquos. [...] Desci para delir na multidão, para me embriagar no espetáculo de fardões e dos amarelos, para me fragmentar com o estrondo das salvas fugindo a mim mesmo, aos meus

---

<sup>14</sup> A ideia de pensar o sujeito no espaço está presente no capítulo 3 do livro *Sujeito, Tempo e Espaço* ficcionais, escritos por Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira.

pensamentos e às minhas angústias. [...] Vi regimentos, vi batalhões, luzidos estados-maiores, pesadas carretas, bandeiras do Brasil, sem emoção, sem entusiasmo, placidamente a olhar tudo aquilo como se fosse uma vista de cinematógrafo. Não me provocava nem patriotismo nem revolta (Barreto, 1997, p.84).

Contextualizando o excerto o narrador, ao descer de sua casa, depois de uma noite amarga, depara-se com as comemorações militares de um feriado nacional que ocorre durante a República Velha. Havia nele a ideia de evadir-se na noite passada, entregando-se para aquela festa nacional. No entanto, o sentimento de decepção brota ao percorrer seus olhos por vários objetos e situações que acabam inibindo a sua fuga. Augusto Machado ainda prossegue, fitando dois civis entusiastas, lamentando sobre números baixos dos regimentos de cavalaria no desfile. Esse episódio nos traz uma descrição em primeira pessoa, bem como uma feição acerca da categoria espaço mais subjetiva. A concretude dos elementos dispostos é facilmente reconhecida. Contudo, o deslocamento do narrador de sua casa para as ruas do Catete, Rio de Janeiro, durante o feriado, requer um olhar mais atento, pois o espaço também emerge dessa ambiência, como nos atesta Lins:

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 exatamente pela atmosfera que provoca (Lins, 1976, p.76).

Nesse caso, Augusto Machado, primeiramente, avalia a fuga para espaços distantes dali como uma solução imediata. A projeção dessa fuga encontra amparo na festa do feriado nacional. A atmosfera local, segundo o próprio narrador, provoca a ideia de um “lugar” acolhedor e, sobretudo, ideal. Entretanto, a percepção do sujeito, a atmosfera montada ali não condiz com o seu plano de se evadir dos conflitos e pesares de uma noite. Parece haver, nesse exemplo, de acordo com *O tempo na narrativa* (2003), de Benedito Nunes, duas ordens temporais defendidas por Gérard Genette como a analepse (retrospecção) e prolepse (prospecção). Sendo assim, há também dois deslocamentos e uma propulsão de espaços. Algo semelhante ocorre no romance *A Rainha dos Cárceres* (2005):

informa-se Maria de França de episódios que a seduzem ou angustiam, dentre os quais a aventura de Ana da Grécia. Ana, entretanto, figura associada ao espaço, sempre em movimento, parece um tanto à margem de todo o esquema temporal dentro do qual surge. A sua confissão, de que a moveria de um extremo a outro da Grécia, de um extremo a outro da vida, o temor de saber de que modo passa o tempo, não seria também um golpe falso, um truque (Julia Marquesim Enone aprendendo com a sua personagem), encravando-a ilusoriamente numa temática da qual na verdade está separada? (Lins, 2005, p.220-221)

Ana surge como uma personagem que se move para evitar a ilusão de movimento, do tempo. Uma tentativa debalde de adiar o passar das horas. O “lugar” ideal é sempre o próximo. Contudo, ao enfrentar tribunais e cárceres, Ana sempre se evade de algum sítio da Grécia. O seu espírito combativo e célere diante desses “lugares” tomando a referência de Tuan (1983), revelam-nos não só a perspectiva de que ela está associada à categoria do espaço, como afirma o narrado de *A Rainha dos Cárceres* (2005), como ela também está associada ao tempo. O espaço surge com o movimento dela. Uma característica da ambientação dissimulada, que veremos adiante.

Após essa abordagem acerca de algumas observações de Lins voltadas para a modalidade do espaço, vê-se quão variável é tal categoria. De acordo com Lins (1976), tudo na ficção sugere espaço, lembrando-nos como a função desse elemento é fundamental para análise e melhor compreensão da feitura de narrativas. Com tal compreensão, o sujeito seja narrador seja personagem, pulveriza a noção dessa categoria e nos coloca diante das escadas do sótão.

Para Lins (1976), a contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado. No caso, a visão é invocada, mas outras questões são avaliadas, como a intensidade da leitura, o estado de espírito e, por fim, o nível cultural do contemplador. Esse recorte preambular, contextualizando historicamente, quiçá nos ponha diante de um movimento acadêmico ocorrido naquele período que é a abertura da obra literária para a investigação de seus componentes, nesse caso, o leitor. É a condição deste partícipe que permitirá ou não enxergar aquilo que constitui o nosso sótão. Esse aspecto da valoração da figura do leitor, da recepção da obra, parece dialogar também com a

Estética da Recepção proposta por Hans Robert Jauss. No entanto, desse corpo que é a obra, o recorte osmaniano é apenas o do ambiente, um membro. Isso é diferente da teoria de Jauss, que suscita uma sistematização mais complexa por se tratar da obra como um todo e outras esferas que servem de pilar para esse estudo.

A preocupação de Osman Lins com a leitura e o leitor está também presente em *Evangelho na Taba* (1979):

O escritor não quer os recursos que estonteiem, embalem, magnetizem os receptores da mensagem. Ele quer mantê-los tanto quanto possível, vigilantes, numa atitude crítica. Infere-se que os novos meios de comunicação, com o seu poder de impressionar, envolver, arrebatar, convencer, não atinge o livro e sua especificidade, em seu reduto privilegiado. Para os que não querem de modo algum restringir a capacidade crítica dos seus destinatários nenhum outro veículo mais perfeito que o texto impresso. E dentre os textos impressos, o livro – instrumento unificador, pessoal e franco (Lins, 1979, p. 64-65).

Nesse excerto, Lins preocupa-se com a tríade escritor-obra-leitor, idealizando, mormente, o aspecto crítico para os receptores da mensagem. Nesse entremeio, críticas são feitas ao modo sedutor com que os meios de comunicação de então usavam para reduzir a capacidade crítica do leitor. A importância do leitor para Lins é algo recorrente. Basta lembrarmos que na obra *A Rainha dos Cárceres* (2005), Osman nos coloca diante do amante e leitor do romance da falecida Julia M. Enone. Estarmos atados a um enredo narrado por um leitor que já nos é, por demais, uma condição inusitada e representativa da valia que o romancista dava à figura do leitor. Vemos engendrar durante a leitura do professor secundarista de “história natural”, que tem a incumbência de nos contar tal romance, pausas, inquietações, dúvidas que comumente podem ser manifestadas por qualquer leitor. *A Rainha dos Cárceres* é uma espécie de tributo que Lins (2005) faz ao leitor. No livro *O Último Leitor*, de Ricardo Piglia (2006), em um de seus recortes sobre a leitura na escrita de Borges há um traço congruente que se esboça em narrativas de Osman Lins, principalmente, ao romance mencionado.

Ao mesmo tempo, em Borges o ato de ler articula o imaginário e o real. Melhor seria dizer: a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre

ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler (Piglia, 2006, p.29)

A leitura, aqui, é o “entrelugar”, sendo o “espaço” do deslocamento, da fusão o “real” e o “imaginário”. Essa concepção se avoluma e dialoga ao analisarmos a espinha dorsal da narrativa de *A Rainha dos Cárceres* (2005). Aquele que escreve, antes lê. É o que ocorre com o narrador e “ensaísta”. A personagem se volta para outro leitor “real”, que busca lhe acessar e esse narrador nos direciona para obra e o mundo que lê. Acrescentamos ainda a compreensão de Piglia (2006) de que a presença de um livro numa obra literária suscita a convocação de um mundo ou a anulação do mesmo. Somos inquietados, convocados a ler a angustiante e cruel “realidade” social do Brasil através da personagem Maria de França, criada por outra personagem imaginária Julia M. Enone. Essas peças fazem parte do jogo simultâneo proposto por Osman Lins. Isso encontra congruência com contos de Borges. Não sendo objeto de nosso estudo, mas compreendendo o papel da leitura na obra desses escritores contemporâneos e latinos.

Retornando ao capítulo intitulado “Livro – convite à liberdade”, percebemos um exercício do escritor pernambucano contra “à imperatividade ruidosa da *mass media*” que Lins (1979) se indispôs nos escritos de *Evangelho na Taba* (1979), segundo José Paulo Paes que assinou a orelha do livro. É, do mesmo modo, a defesa do livro como um elo entre as partes dispersas que a mídia daquela época provocava. Para além deste capítulo, tal obra nos permite contemplar o exercício cívico do escritor, do cronista e do ensaísta. Expondo o seu compromisso na contemplação da nossa literatura na observância crítica da nossa cultura.

É sabido que a contemplação também sugere os seus movimentos de quem contempla ou do que é contemplado. Mas é a questão da ambientação que emerge aos olhos da crítica. Embora não tenham reconhecido o fator da contemplação do leitor como item caro e complexo, em concordância com a contribuição da tese do ensaísta pernambucano, tanto Antônio Dimas (1985) quanto Luís Alberto Brandão (2013) defendem que da tese osmaniana o maior legado dessa investigação é a tipificação da categoria do ambiente.

Quando Dimas (1985) nos traz a leitura de que o espaço é denotado enquanto o ambiente é conotado, o universo do implícito se agiganta, diferenciando-se do espaço e legitimando a categoria em análise.

Segundo Osman Lins (1976), o ambiente pode ser visto como ambientação *franca*, ambientação *reflexa* e ambientação *dissimulada* (oblíqua). Na ambientação franca, vê-se a narração dita simples e pura, imbuída de descritivismo e por um narrador independente que pode ser levemente mediada por dois ou três personagens: “*Quaresma não fora à festa, mandara o leitão e o peru da tradição e escrevera uma longa carta. O sítio empolgara-o, o calor ia passar, vinha a época das chuvas, das semeaduras, não queria se afastar de suas terras*” (Barreto,1997.) Tal trecho nos coloca diante do, geralmente, explícito. Basta ver pelas enumerações de coisas e ações descritas por um narrador em terceira pessoa. Lins nos apresenta uma possibilidade de matização dessa tipificação quando o narrador é personagem, como ocorre no já visto exemplo do romance *M. J. Vida e Morte de Gonzaga de Sá* (1997). No entanto, o narrador Augusto Machado e o amigo biografado, em alguns trechos dialógicos, intercalam esses ambientes, podendo a ambientação franca assumir o caráter mais reflexivo.

Na ambientação *reflexa*, o foco está na personagem. A percepção do leitor se vale do movimento da persona sem os possíveis subterfúgios, julgamentos ou mesmo a condução da nossa contemplação ao fato narrado. A visão dela é compartilhada, comungada com o leitor como ocorre em *A Rainha dos Cárceres*:

Sob a cama de Maria de França, uma voz leva as noites prevenindo-a: “Tome tento, menina. Alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida.” Acompanhava-a essa voz nos sucessivos empregos, invisível, repetindo até amanhecer o dia a cantilena assustadora. Mais tarde, passa Maria de França a imaginar que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no fogo subterrâneo, que esse peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar, dando pancadas com a barbatana da cauda. (Lins, 2005, p.19)

Nesse trecho, o narrador é o professor, que resolve analisar o romance de *A Rainha dos Cárceres* (2005). Percebe-se ele narrando, de modo sóbrio, sem a pompa do descritivismo, que pode ocorrer na *ambientação franca*. Aqui,

ele relata uma passagem em que Maria de França, personagem do romance da fictícia escritora J. M. Enone, ouve voz e tem uma imaginação que volta a suceder em outros momentos. A voz é de Antônio Áureo, um “espírito de luz” recebido por ela, aquele foi barbeiro, gago e melancólico e diz ser a vida um “passeio no coque”. Ademais, o espírito lhe descreve, em pormenores, as circunstâncias em que Maria de França irá morrer. Esse trecho é um bom exemplo da “ambientação reflexa”, pois o foco do narrador é predominantemente marcado pelo universo interior da personagem. Cabe aqui a leitura de Ermelinda Ferreira:

Aqui o narrador em terceira pessoa acompanha a perspectiva da personagem, numa espécie de visão com-partilhada. Nesse tipo de ambientação, o narrador não pode ver além do campo escópico restrito à personagem, o que impede que a descrição do espaço se torne tão abrangente que venha a fugir do contexto no qual se passa a ação. O espaço introduzido por essa ambientação, contudo, incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. (Ferreira, 2005, p.79)

Da leitura de Ferreira (2005) acerca dessa ambientação, vale ressaltar o caráter da visão compartilhada já que parece enxergarmos Maria de França pelo recorte daquele que é personagem narrador, pois o professor é alguém que elabora um ensaio sobre o romance de J. M. Enone e divide com o leitor a visão interior daquela. Para nós, as elipses do fio da narrativa crescem nesse momento, por conseguinte, não temos acesso, por exemplo, às circunstâncias da morte de Maria de França nem de pormenores de sua relação com esse espírito, pelo menos neste momento; outro aspecto em destaque é a atitude passiva da personagem. Ela apenas escuta e imagina, proporcionando uma imersão pela forma perturbada que interpreta o mundo dela.

Tanto a ambientação franca quanto a reflexa se apresentam como compactas:

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 e 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)*, sucede o contrário (Lins, 1976, p. 83).

A condensação do que é narrado em unidades temáticas versa por uma leitura mais reconhecível das ambientações mencionadas. Apenas discernindo que a ambientação franca vai revelar essas unidades de modo distante por conta do narrador não participar da ação, enquanto a ambientação reflexa dispõe de uma narração com o testemunho da personagem sem a intromissão da figura do narrador-observador, pois o foco é a personagem.

A terceira ambientação é a dissimulada ou oblíqua. Esta, segundo Lins (1976), pode ser introduzida por uma ambientação reflexa. Vê-se que a narração ganha ares matizados, complexos e engenhosos. Nesse caso, o narrador foge da narração simples, faz emergir a dicotomia entre personagem e ação no princípio de modo dramático, fazendo coexistir espaço, personagem e ação, conforme relata o próprio ensaísta. Aqui, é preciso aguçar a visão do leitor, pois vários componentes se aglutinam na composição da narração. É necessário o aspecto do entrever, do enxergar aquilo que a personagem nos apresenta. É a personagem que nos vai dando o objeto necessário para a averiguação do espaço, da narrativa. Na sua tese, Lins (1976) recorre ao romance *Dom Casmurro*, algumas vezes, para exemplificar tal ambientação. Ainda que não nos prenda ao todo desse romance, o foco narrativo dele perpetua dúvidas que atravessam o tempo até hoje, pondo-nos diante de um narrador que opta por compartilhar com o leitor sua visão acerca de Capitu. Contudo, a narração parece fugidia. Para não nos conferir a tarefa árdua e manceba de analisar o todo ligeiramente e trair um conceito capital da teoria osmaniana, que é o de contemplar com afinco essa última ambientação, desse modo, recorreremos ao romance *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*:

- Esta vida é um conto do vigário. Só a presença do afilhado não me bastava para explicar a mudança de humor de Gonzaga de Sá, que, agora via e visitava, amiudadamente, conforme ele me pedira. É verdade que eu sempre o conheci triste; mas de uma tristeza por assim dizer filosófica, geral, essa tristeza de sentir profundamente a mesquinhez da nossa condição humana. [...] Porém agora, a sua tristeza era mais atual, mais terra-a-terra. Dir-se-ia que a presença do Aleixo Manuel, o afilhado, tinha levantado do fundo da pessoa do meu amigo lembranças dolorosas que sepultara para sempre,

lembranças essas que eram o seu segredo e das quais nunca me falou (Barreto, 1997, p.101).

O tecido que envolve a modalidade do espaço na poética de Osman Lins nos parece comprido e denso. Possivelmente sua trama se principie, em 1955, com o romance de estreia *O visitante*, e se estenda até a narrativa inacabada *A cabeça levada em triunfo*, de 1978, ano também da morte do escritor. O fato de ele ter dissertado sobre a ambientação em sua tese *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976) expõe tanto a inclinação para o assunto como lhe credita a especialidade sobre o mesmo.

O trecho nos coloca diante da personagem barretiano Augusto Machado, que nos confidencia os últimos momentos de Gonzaga de Sá. “Lugares” de lembrança do narrador e do biografado são ativados. O fluxo da narração expõe uma primeira pessoa que descreve, relembra e acorda a lembrança de personagem e, por fim, opina sobre o ocorrido. Pelo entrelaçamento entre personagem e espaço/ “lugar”, vê-se a engenhosidade de Lima Barreto ao servir aqui de exemplo como “ambientação dissimulada”. O narrador compartilha o embrião de um segredo de um amigo com outrem. Expõe-se não só Gonzaga de Sá como também o próprio narrador Augusto Machado. Se tomarmos como referência a passagem do feriado nacional do mesmo romance, veremos um narrador-personagem que confessa o que sente e avalia um diálogo com ares motivados e patrióticos sobre o desfile. Variações de espaço e do que emana dele se sobrepõe, isso parece nos trazer um mosaico desse fluxo narrativo. Essas variações de quem narra e do que é narrado revelam engenhosidade e o tal “afinco” necessário como condição para se categorizar a essa categoria da ambientação.

A prosa de Lins tem sido matéria de estudo e tem suscitado leituras e olhares investigativos. Entretanto, a busca pela sua teoria do espaço romanesco ainda não ocorre na mesma proporção. A contribuição da pesquisadora Márcia Rejany Mendonça<sup>15</sup> tem revelado como o espaço se expande no tratamento dado à narrativa osmaniana. Ela inclusive não tem se furtado em mencionar ou aplicar a teoria do espaço de Lins em narrativas dele.

---

<sup>15</sup> A Dra. Mendonça é especialista na categoria do espaço da obra osmaniana.

Antes de pormenorizar a tessitura de espaços na poética osmaniana, investigada por Mendonça, nós recorremos ao posfácio<sup>16</sup> de *Nove, novena* (1994), de Osman Lins, escrito por José Paulo Paes, mais precisamente à leitura que este faz acerca do percurso da escrita do romancista pernambucano.

Depois de ter alcançado, com mão de mestre, o domínio da forma narrativa do conto e do romance em *O visitante* (1955), *os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961), Osman Lins cuidou de dedicar-se à pesquisa de novos recursos de expressão. [...] O empenho de inovação, em vez de contentar-se com o nível superficial da palavra em si, como nas macaqueações do idioleto de Joyce por diluidores de aquém e de além-mar, voltava-se antes para o nível mais profundo da estrutura narrativa. (Paes, 1994, p. 201.)

De acordo com o excerto, Lins, no início de sua trajetória, já obtém o domínio da prosa. Tal afirmação pode nos atentar a um objeto valoroso de estudo. Mesmo compreendendo a leitura de dois momentos de sua prosa, comumente difundida por sua fortuna crítica, sendo o segundo de uma engenhosidade da feitura estrutural da narrativa ainda maior, é a partir e através de *O visitante* (1955) que Mendonça potencializa a pesquisa sobre os “espaços” na obra romanesca de Osman Lins.

Os espaços de *O visitante* (1955) apresentam uma configuração diversificada, uma vez que, em algumas passagens da obra, as modificações decorrem, geralmente, da percepção das personagens, em outras, nos são apresentadas pelo narrador (Mendonça, 2014, p.293).

Analisando o trecho, a escolha de *O visitante* (1955), pela pesquisadora, já nos confere uma mudança de perspectiva de análise. Não é, naturalmente, *Avalovara*, 1973; *Nove, Novena*, 1966; ou *A Rainha dos Cárceres*, 1976; que estão sob estudo. Trata-se do romance de estreia do autor que surge como cerne da discussão acerca das faces do espaço na escrita de Osman Lins. De imediato, vemos que a categoria em voga se apresenta com aspecto variado, o que acaba se confirmando ao longo do artigo de Mendonça. Ela também aponta dois movimentos em que o “lugar” se apresenta quer através da

---

<sup>16</sup> Posfácio da 4ª edição, de *Nove, Novena*, pela Companhia das Letras, 1994.

percepção das personagens, quer pela condução do narrador. Esses aspectos dialogam com a categorização da ambientação,

No artigo *A tessitura de espaços na poética osmaniana*, de autoria de Mendonça (2014), ela nos coloca diante de uma explanação da teoria do espaço romanesco de Osman Lins (1976). Ela descreve as três categorias da ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada (oblíqua). Em seguida, a pesquisadora aplica a mesma teoria no romance *O visitante* (1955). A pesquisadora condiciona a compreensão da teoria do espaço ao leitor iniciado na leitura de narrativas. Outro caráter pertinente ao analisar o romance supracitado é o possível uso que Lins faz das categorias da ambientação:

[...] Acreditamos que 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 um esquema fixo. No entanto, de uma maneira geral, podemos dizer que dois dos tipos de ambientações, a franca e a reflexa, prevalecem nesta narrativa (*O visitante*) (Mendonça, 2014, p.295).

Nota-se aqui o modo dinâmico estabelecido na focalização da condução da narrativa. Esse recorte pode nos ajudar a perceber os “novos recursos de expressão” mencionados por Paes (1994). Isso se dá pelo fato de Mendonça expor, em passagem subsequente, que o narrador se despersonaliza em trecho de *Retábulo de Santa Joana Carolina*<sup>17</sup>, narrativa de *Nove, novena* (1994), diferenciando-se da ambientação franca da primeira fase da poética osmaniana. Há uma recorrência dessas passagens descritivas, tomando de empréstimo o termo usado pela pesquisadora mencionada, que se multiplicam, por exemplo, em *Conto Barroco ou Unidade Tripartitta*, outra narrativa do mesmo livro.

Cabelos enroscados, olhos de amêndoa, pômulos redondos, narinas cavadas, beijos em arco, peitos de caracol. Por trás, na parede, gaiolas de pássaros, todos de perfil e em silêncio, canários, curió, graúna, casaca-de-couro, xexéu, papa-capim, sabiá, concriz, azulão, bigode, vários periquitos (Lins, 1994, p.118).

---

<sup>17</sup> “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 [...]” etc. Trecho de *O visitante* que serve aqui como objeto de análise.

Observa-se uma gradação de elementos que compõem uma personagem e o espaço em que ela está inserida. Nessa descrição, os elementos se sobressaem, ao passo que o narrador é oculto. Essa é a despersonalização do narrador, conforme Mendonça, ela não consta como uma categoria retratada por Lins. Recordamos que o narrador em terceira pessoa é característica de uma ambientação franca, sendo o narrador passivo. Nesse caso, a figura que se oculta na descrição acaba expondo mais um traço engenhoso da criação do autor pernambucano. Trata-se de uma “visão não perspectiva” do narrador, segundo Mendonça. Tal exemplo não está contido na categorização da ambientação proposta por Lins em sua tese. No entanto, a descrição do termo “narrador oculto” aparece em sua tese como característica de ambientação de uma das categorias. Há uma passagem em *A Rainha dos Cárceres* que essa despersonalização se evidencia:

Que é isso? Espada firme na mão e festa? As sentinelas na costa, nos altos e nos baixos, bocas de aço apontando para os peixes e um escuro de meia-noite dentro do céu do meio dia, as claridades dos foguetes perto do balão, esse navio na praça, no chão seco, cheio de marinheiros e os bombons, e as rabeças, e as flautas, e as violas quarenta recrutas nas armas (de pátria filhos?) e uma corneta de batalha, o boi com fitas verdes nos chifres, alegria, gente, é preciso não ver e não pensar nas sessenta torres marinhas, nas sessenta torres viajantes, carregadas de chumbo, de brotes, de lanças, de vozes de comando, o povo do Recife encantado e enganado [...] [36-7 do manuscrito] (Lins, 2005, 134).

O excerto se refere à reprodução do romance *A Rainha dos Cárceres*, de J. M. Enone, feita pelo amante e ensaísta dela. Esse trecho faz alusão à Invasão Holandesa, em Recife. O evento soa como anacrônico já que parece quebrar o fio da narrativa da heroína Maria de França. Entretanto, essas alusões se apresentam como grande possibilidade de diálogo com a vida da personagem de Enone. Vemos, nesse excerto, indubitavelmente, a despersonalização da personagem, isto é, sabemos sobre o objeto narrado, mas não conseguimos identificar o narrador, pois ele está oculto. Há uma grande gradação e uma verdadeira sinestesia que mais se parece com um fluxo de consciência, com flashes narrados. Decerto o “narrador oculto” de Lins

seja algo que podemos encontrar apenas no “sótão”. É bastante pertinente a leitura de Mendonça (2014), porquanto renova o ponto de vista acerca do legado ensaístico de Osman Lins e amplifica-o.

Engendrando o cabedal das ambientações propostas por Lins (1976), além da despersonalização, a autoficção e suas ramificações e implicações também podem indicar outra perspectiva de se narrar e que tem apresentado uma demanda grande na literatura contemporânea. Inicialmente, vale contextualizar que o termo “autoficção” ainda não apresenta um consenso, contudo, já se caminhou bastante para a documentação e estudo desse fenômeno comum à contemporaneidade. Serge Doubrovsky<sup>18</sup> foi quem primeiro lançou luz à discussão sobre esse fenômeno. Para ele:

Para qualquer escritor – mas talvez de modo menos consciente do que para o autobiógrafo (se ele tiver feito análise) -, o movimento e a própria forma da escrita são a única inscrição de si possível, o verdadeiro “vestígio”, indelével e arbitrário, ao mesmo tempo inteiramente fabricado e autenticamente fiel (Noronha, 2014, p.34).

Essas são as primeiras reflexões que tratam da questão da autoficção. Essa “inscrição de si” nos convida a olhar o cerne não da etimologia, mas para a dinâmica dessa escrita. Não é sobre o quanto fiel ou ficcional esse termo implica, é sobre o fenômeno contemporâneo de se ter uma perspectiva de narrar a si e/ ou de se ficcionalizar através da literatura. E é exatamente esse propósito que possibilita outra forma de narrar. A figura do autor se impõe nesse modelo quer pouquíssimo ficcionalizado, quer ficcionalizado. Sendo assim, a relação de quem narra com o espaço inaugura outra possibilidade de ambientação. Trata-se de um espaço aparentemente mais mnemônico, mais palpável por acrescentar aí o elemento da autenticidade, da fidelidade dos fatos.

Vincent Colonna se dispôs a alargar e se aprofundar mais o conceito de autoficção. Apresentando, assim, uma tipologia da autoficção: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva (autoral). Todas as acepções em maior ou menor grau vão tratar da

---

<sup>18</sup> Em 1977, Doubrovsky foi o primeiro que usou o termo autoficção para designar o pacto de leitura de seu livro *Fils*. O neologismo “autoficção” nomeou uma prática de escrita que já existia.

tessitura narrativa e da presença do autor quer pelas tantas camadas ficcionais da autoficção fantástica quer pela demasiada exposição de quem escreve a tipologia autoficção biográfica, por exemplo. Dentre as curiosidades que compõem as características desta tipologia está a revelação do nome do próprio autor na ficção o que difere do romance autobiográfico que comumente busca subterfúgios, códigos, símbolos para esconder a verdadeira identidade em questão. Há narrativas de Osman Lins que apresentam elementos que dialogam com a sua própria vida como ocorre na tipologia da autoficção especular em que ao autor confere um objeto, um aspecto, algo bastante diminuto se comparado à tipologia da autoficção biográfica. O “lugar” da cidade do Recife, de Vitória de Santo Antão, uma fotografia 3x4, a presença de escritores em narrativas de Lins podem ser considerados como objetos especulares do próprio autor pernambucano. Adiante nos debruçaremos mais sobre essa forma de narrar e sobre os autores que a adotam.

Com o propósito de acrescentar mais olhares diversos acerca da rebuscada categoria osmaniana do espaço, recorreremos à outra referência mais recente acerca da tese do autor ficcionista pernambucano. No artigo *Ler Osman Lins, a partir da sua própria teoria sobre o espaço literário: ilações possíveis no seu conto lírico “Os gestos”* (Lopes, 2017), o autor Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes chama-nos atenção para o recorte da pesquisa que desemboca em algumas faces acerca da categoria do espaço literário. O ensaísta Lopes (2017) perpassa por leituras como *A poética do espaço* (2008), de Bachelard, perpassa o embrião da teoria da espacialização, por Philippe Hamon, e, naturalmente, detém-se, numa maior análise, à teoria do espaço romanesco defendida por Osman Lins (1976). Além do mais, aspectos advindos do conto osmaniano como o emprego da terminologia “lírico”, é também explorado por Lopes (2017). Apesar de ser um objeto rico para análise, por momento, não trataremos da questão de outro gênero literário já investigado até aqui.

O artigo de Lopes (2017) se soma a outros poucos registros científicos que se debruçam sobre a tese do romancista. O pesquisador nos convida a passear por referências essenciais para o esteio da poética de Osman Lins. Com este propósito, através de estudos de Elizabeth Hazin (2013) sobre o diálogo entre literatura e geometria, chega-se a Matila Ghyka (*Cf.*, 2013, p.69).

Este escritor e professor de estética foi um dos maiores influenciadores da escrita do autor pernambucano. Segundo Hazin (2013), o autor romeno proporciona uma visão sobre a harmonia e a beleza do mundo. Tal abordagem suscita uma imersão em um universo que estreita a relação dos números com objetos diversos. Talvez caiba uma perspectiva da simetria, fundamentado na busca pela harmonia, na busca pelo belo. A não simetria, seria o caos estabelecido. O oposto se coaduna com a cosmovisão, com a organização desse caos. Esses universos díspares formam um fusionismo bem barroco e comum ao ato criativo de Lins. Vê-se que a escrita osmaniana já se interpõe entre o objeto caótico e sua ressignificação. Estudos de Mathila Ghyka, como “simetria dinâmica”, “composição sinfônica” e “sistema de proporções” só engendram o diálogo com a escrita de Lins. Vê-se que o belo se interpõe na nossa leitura, que o clássico é reavivado a partir desse referencial teórico. Entretanto, esse é apenas um recorte da poética do autor pernambucano. Pois a literatura dele também transita em um recorte oposto. Daí a sua literatura ser vista como um exemplar de poética neobarroca na América Latina.<sup>19</sup>

Noutra perspectiva, Lopes (2017) recorre à etimologia da palavra “*avalovara*”, título do romance emblemático de Osman Lins e ao entusiasmo de Paul Valéry com a matemática, em consonância com a literatura, para ampliar o olhar sobre o referencial teórico do autor pernambucano. É sabido que o ideal de reordenação da matéria bruta à polida se estabelece com rigor no arcabouço ficcional do romancista supracitado. No entanto, percebemos que essa visão matemática, buscando ainda um termo de melhor acolhimento para a questão posta, expande-se para o Osman Lins ensaísta. A precisão em categorizar, um termo que evoca a “distinção”, “separação” e que pode se contrapor à ação verbal “hibridizar”, desvela a natureza do rigor na escrita do ensaísta pernambucano como um todo. Nessa nossa visão, o artigo em análise nos acende essa perspectiva geométrica, exata, que nasce, possivelmente, das leituras sobre os escritos de Ghyka e retroalimenta a teoria do espaço romanesco aplicada à obra de Lima Barreto, objeto da tese de Lins. No

---

<sup>19</sup> Em *Avalovara e o Neobarroco como estética de contestação latino-americana*, de Raimundo Fábio Gomes Carneiro (2018), tal pesquisador fundamentado nos estudos de Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade*, defende a ideia de que o romance *Avalovara*; pelo grau de complexidade da obra; pela variação enorme de recursos estilísticos e conceituais fazem do romance de Lins uma construção contestadora não só do modo usual mais do clássico.

entanto, relembramos que a teoria e a literatura dele são híbridas. Elas recusam a ordem pela ordem. O movimento é o fruto do embate, do diálogo entre as abordagens, entre linhas retas e espirais.

Há, naturalmente, aspectos que lembram a tessitura do que vem a compor a ideia de espaço. Dentre elas, a atmosfera é uma das que Lins visita e busca definir, contribuindo, assim, com a expansão do campo semântico ligado ao espaço.

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à ideia 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 de espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (Lins, 1976, p.76).

É relevante revisitar termos e expressões que também fazem movimento ou proporcionam uma espécie de fusionismo. Relembramos Márcia Rejany Mendonça quando ela traz a discussão acerca da correlação entre atmosfera e ambiente. Averiguando a distinção entre as terminologias, a atmosfera seria o modo particular como cada personagem “apreende o espaço, e que, em certa medida, os espaços apresentam ambientes e atmosferas que se equivalem (Mendonça *apud* Lopes, 2017, p.105).”

Noutra perspectiva, talvez um dos aspectos mais instigantes do artigo de Lopes seja o de expor a proposição do ensaísta Oziris Borges Filho. Este propõe renomear a teoria osmaniana do espaço. Oziris defende a ideia de que há uma dubiedade no termo “ambientação”, empregado por Lins para categorizar a relação da personagem com o espaço. Sendo mais adequado o uso do termo “espacialização”. Parece que essa proposição acentua uma revisão mais objetiva, no entanto questionável. Trata-se de um olhar mais recente e de uma das inferências mais relevantes que se desvelam no artigo de Lopes. A inquietante proposta talvez mereça um olhar mais cauteloso acerca da autonomia do ensaio/tese de Lins e de outras leituras possíveis sobre o seu legado ensaístico. Não obstante, a releitura de Oziris reaviva a tese da década de 1970, de Osman Lins. A teoria deste não é datada; logo a sua importância é reconhecida ainda na contemporaneidade.

O horizonte analítico que se volta para a poética osmaniana não se esgota aqui. Haja vista o estudo pormenorizado e comparativo de Ana Luiza Andrade (2014) entre a obra ensaística *Guerra sem Testemunhas* (1974), de Lins, e quase todo legado literário dele. Ela percorreu narrativas do ficcionista pernambucano a fim de estudar a ligação de preceitos teóricos defendidos pelo Autor. Andrade acabou criando um método evidenciando a coerência do crítico e ensaísta Osman Lins com a criação de suas obras. Infelizmente, essa obra dissertativa não contemplou *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005):

(...) A Rainha já toma um novo rumo que se amplia a partir das relações entre leitura e escritura. A complexidade que se abre desde esse novo romance no conjunto da obra de ficção de Osman Lins seria matéria para um longo estudo que não cabe aqui. Limitamo-nos apenas a uma sugestão para o futuro, indicando a possibilidade de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* ser estudado dentro dos postulados críticos e criativos que nos guiam pelo trajeto literário de Osman Lins (Andrade, 2014, p.239).

É objeto de nossa análise tomar como sugestão o aprofundamento dessa obra que, como já vimos, foca na figura do leitor que expõe a trama de quem escreve, no caso, J. M. Enone. Adotamos, para isso, a teoria de Osman Lins para avaliar o estreitamento entre o teórico e o romancista autor de *A Rainha dos Cárceres* (2005).

Visto isso, a teoria osmaniana do espaço pode nos presentear com um propósito de valorização do leitor, do contemplador do romance, bem como agigantar a engenhosidade do romancista ao analisar o tipo de ambientação predominante na obra ou como tais feições são tocadas numa determinada narrativa. A compreensão acerca do “lugar” ganha uma visão rica e redimensionada pelo caráter pormenorizado com que avalia o foco narrativo e espaço literário, sobretudo. Assim, é como se a questão da ambientação fosse um objeto encontrado depois de desvelar algumas camadas das mais explícitas às mais implícitas. A ambientação pode ser o sótão ao que desejamos não só chegar, mas conhecê-lo, o lugar visitado por poucos, visitado por leitores curiosos e atentos.

### CAPÍTULO 3

#### Para além do sótão, o ato de escrever de Osman Lins.

Em que habitamos e o que nos habita? O que podemos imaginar para além da habitação? Usar de metáforas para explicar o nosso estar no mundo é recurso quase corriqueiro de artistas da palavra. Ainda presos à imagem do sótão, depois de perscrutarmos cômodos de uma casa, gavetas, diários, espaços que, como vimos, revelam personagens; esse lugar elevado da casa não é só espaço da racionalidade como também do devaneio. Parecem-se também com características simbólicas da figura do escritor. Vale lembrar que esse ofício é também matéria prima do romance *A Rainha dos Cárceres*(2005). Se o sótão pode ser esse lugar que comporta essa efusão, o que pensar quando se ultrapassa os limites do sótão?

Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa (**porão e sótão**), se nos tornarmos sensíveis à função de habitar até o ponto de fazer disso uma réplica imaginária da função de construir. Os andares mais altos, o sótão, o sonhador os "edifica", e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, repitamo-lo, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas o habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite (Bachelard, 2008, p.209 **grifo nosso**).

O olhar simbólico, arquetípico que se volta para interpretar o elemento sótão, traz-nos a consciência de que para além do sótão há o outro polo extremo: o porão, e que para chegar a ele é preciso passar por outros cômodos, ou seja, conhecer os andares, os seus respectivos cômodos e incômodos, aprender a habitar. Nos projetos intelectualizados repousam as coisas do alto, aquilo que o sonhador edifica, segundo Bachelard. Desse modo, ultrapassar os limites do sótão é condição para se adentrar e logo amadurecer, como habitantes dessa pesquisa, nós nos inclinamos para o que foi edificado pelo escritor Osman Lins.

A nossa peregrinação pela poética de Osman Lins deixa transparecer o que para muitos escritores não se revela que é o simples e complexo ato de criar. O criador d' *A Rainha dos Cárceres* (2005) não se furtava de cascabulhar

as suas motivações nas escrituras de seus romances ou de suas não ficções. Ele encarava o seu ofício com um senso crítico como poucos escritores. Habitava nele o desejo e a disciplina pelo exercício contínuo da escrita. Talvez habitasse o imaginário de sua terra natal ou mesmo o sentido do vazio que se dá pela escassez da imagem, da materialidade do retrato de sua mãe. Motivo que permeia, por exemplo, narrativas de *Nove, novena* (1994), como *Perdidos e Achados*. A postura crítica da arte de escrever é reconhecível em um de seus compêndios de ensaio *Do ideal e da Glória*:

A meio caminho entre o escritor e o público, a meio caminho entre o escritor e a profissionalização integral do escritor, compete-lhes estabelecer dignamente essa ponte. Não tentem a desconversa com alusões veladas ou ostensivas sobre ideal e glória. Onde estão, o papel que lhes cabe é iniludível. Se acham que não podem cumpri-lo, mudem de profissão, cedam o lugar a outros. Nós também precisamos de batatas (Lins, 1977, p. 48).

Longe da “romantização” do ofício, Lins, nesse ensaio, por exemplo, expõe a indagação sobre o que busca o escritor. Ele perpassa pelo papel do leitor, do editor, mas, mormente, do escritor. Osman (1977, p.48) diz ainda que trabalhar sem remuneração é o mesmo que trabalhar sem causa. Nessa tônica, outro tema bastante caro para ele é trazido à tona como a liberdade. Esta é posta em “xeque” como todas as dificuldades que acompanham o artista da palavra. Contudo, ele não se exime em desejar as batatas, termo que nos remete ao romance machadiano *Quincas Borba* (Cf. Assis, 1993, p.212), para representar os louros para quem vence.

Debruçar-se sobre o ato de escrever é uma marca indelével de Osman Lins. Basta ver narrativas como *O Fiel e a Pedra*, *A Rainha dos Cárceres* ou as obras ensaísticas, artigos de crítica cultural, como *Guerra sem Testemunhas*, *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros* entre outras, que trazem esse universo cujos leitores muitas vezes não têm acesso por não ultrapassarem o território da obra literária. Lins tanto representa literariamente esse lugar como o documenta.

Em 1977, Osman Lins concedeu uma entrevista a Esdras do Nascimento, do Jornal de Brasília, explanando sobre a sua escrita. Perguntado sobre como distinguir a solução ingênua de uma escrita que se apresenta

moderna de uma solução num conhecimento aprofundado do ofício, Lins responde:

É raríssimo, entre nós, mesmo quando se reúnem pessoas com cultura literária, discutir esses pontos. O criador tem poucas oportunidades de externar as suas preocupações com a técnica, de alertar sobre o porquê de certas soluções. Um dos problemas centrais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é o da perspectiva narrativa<sup>20</sup> (Lins, 1979, p.252).

Essa exposição do ofício dos escritores, segundo Lins, era incomum entre amantes da literatura, no entanto, deu muito “panos para manga” em sua obra. Sua preocupação com a escrita se espalha nas obras fictícias e críticas. Fazendo dessa prática um recurso, um traço forte de sua poética. Esse trecho da entrevista é da obra póstuma *Evangelho na Taba* (1979). A obra concentra crônicas, pequenos ensaios e entrevistas do Autor com temas que variam entre “outros problemas inculturais brasileiros”, uma ideia de continuidade temática de *Do ideal e da Glória* (1977), ao ato de criar.

No fragmento, Lins também nos revela sobre o foco da técnica usada no romance *A Rainha dos Cárceres* (2005). A questão da “perspectiva da narrativa” é bastante explorada pelo Autor nesse livro. Porventura embebecido por sua tese, a amálgama entre as modalidades do narrador, do espaço e, conseqüentemente, do leitor nos traz um cabedal de técnicas voltado para a escrita romanesca. Entre as perspectivas da narrativa assinalamos o fato de o narrador-personagem não ter nome e, ao compartilhar trechos do romance que ele analisa, o professor cambia o foco narrativo quer para a escritora falecida e autora de *A Rainha dos Cárceres* (2005), quer para Maria de França, protagonista do romance da J. M. Enone. Somemos a isso as notícias dos jornais da época como enxertos que, de quando em quando, quebram ou enfatizam o fluxo da narrativa. Um artigo de Luis Manuel Domingues do Nascimento surge como um halo para a questão:

---

<sup>20</sup> O que parece escapar da tese de Lins é a ambientação “não perspectivica”, uma dilatação, “expansão” do narrador onisciente que evoca uma espiritualização, um proximidade com a ideia de sacralização, espiritualização da figura do narrador. Em *Cabeças Compostas*, segundo Ferreira (2005), Lins exercita essa modalidade nos livros *Nove, novena* (1999) e *Avalovara* (2001).

Nas sociedades contemporâneas, o narrador passa a ser um indivíduo solitário no seu exercício de produzir uma narrativa. Ele se depara com o desmanche da forma de relato no qual quem narra contava algo para alguém e dispunha da tradição, da memória comum e das experiências compartilhadas. Agora, ele se volta para o ofício de aprender e organizar aquilo que se julga inviável de se dar conta e/ou se encontra em estado caótico e, no curso desse ofício, desvelar, revisar, liberar e reescrever outros sinais, insígnias, cicatrizes, histórias, sonhos, desejos e projetos não inscritos nos discursos instituídos e ratificados na ordem vigente e dominante das sociedades de classes, de massas e de consumo contemporâneas. O narrador agora se posta perante o mundo como um demiurgo que se apropria da matéria caótica e amorfa para organizá-la como memória e história e descerrar os seus sentidos e significados (Nascimento, 2016, p.114 - p.115).

Ainda que seja discutível o perfil da figura do narrador na contemporaneidade, Nascimento nos traz uma perspectiva do narrador como um demiurgo, um ente comprometido com a causa mnemônica, histórica, e responsável por organizar o caos e estabelecer, por assim dizer, a ordem tal qual o próprio professor de História Natural. A tradição do que é narrado não é repassado a ele de modo natural. Afinal, só após a morte de J. M. Enone é que ele tenciona escrever. Depois, tomou para si a dura tarefa, inclusive, revelando a sua falta de habilidade no papel de ensaísta.

Cabe-me, entretanto, a esta altura, ponderar se apenas devo sugerir ou, ao contrário, expor passo a passo as suas idas e vindas no mundo em que entra a atuar – maligno e desesperador - , feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio (Lins, 2005, p.23).

Nesse excerto, o professor trata sobre Maria de França. Ele nos revela suas dúvidas na condição de ensaísta do romance. Tomando a referência de Nascimento (2016), o demiurgo<sup>21</sup> está diante do caos e pretende ordenar o seu ponto de vista, a sua linha de raciocínio na investigação acerca da ficção de J. M. Enone. Com isso, ele também pode expor as agruras da protagonista diante da ineficiência do serviço público, mais precisamente diante do “INPS”, ou seja, o aspecto histórico aqui também pode ser levado em conta já que existe uma

---

<sup>21</sup> Demiurgo (do grego demiurgos, de demios = povo ou público + ourgos = o que produz, o trabalhador).

crítica social datada, que se passa no Brasil dos anos 1970. É também, reconhecidamente, um exercício mnemônico para o ensaísta analisar as matérias de jornais, as passagens em que Maria de França se depara com a burocracia frustrante do Estado durante a Ditadura Militar brasileira. A jornada de tensão da protagonista é redobrada a partir do momento que contextualizamos a obra. O Estado aqui implica em complicação para o fluxo da narrativa. Ele se traveste em antagonista para Maria de França.

Refletindo ainda sobre a “perspectiva da narrativa” no romance *A Rainha dos Cárceres* (2005), deparamo-nos com uma particularidade da obra descrita pelo próprio Autor:

O romance é concebido, posso dizer, em três camadas: a do real-real, a do real-imaginário e o do imaginário-imaginário. A do real é a de todos nós: a dos acontecimentos que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido aqui e ali pelo noticiário da imprensa. Mas a quem é atribuído esse diário que escrevi? A um professor secundário de História Natural. Ele se situa, já, no plano do real-imaginário. Mas ele medita e escreve sobre um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constitui, no meu livro, a camada do imaginário. Ora o professor embebendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário (Lins, p.252, 1979).

A explanação um tanto quanto didática de Osman Lins sobre as perspectivas da narrativa nos coloca diante de uma engenhosa feitura romanesca. As camadas sobrepostas aguçam o leitor, exige dele um exercício contínuo de percepção não só para identificar quem conta, mas, sobretudo, do como se narra esse enredo. O movimento que vai do real ao imaginário é capcioso. Afinal, o foco narrativo é, predominantemente, alimentado em primeira pessoa. Havendo interposições, inferências de “narrativas despersonalizadas”, narrativas de notícias de jornal, como também o uso da terceira pessoa quando, por exemplo, o professor resolve narrar fatos relacionados à personagem Maria de França.

No entanto, o leitor é conduzido pelo aspirante a ensaísta, que também está na condição de leitor. No curso dessa empreitada, as datas do diário são, exatamente, as mesmas em que o Osman Lins se pôs a escrever tal dia. Se há

um deslocamento do professor à condição de personagem do romance, do real para o imaginário, o que dizer do Autor que se confunde com o exercício do narrador? Tais exemplos se espelham ou se expandem.

Lins não está alheio ao seu tempo. Dito isso, o leitor está diante do “real” que fala com o “real”:

Os recursos que o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) dedica à assistência médica são insuficientes, e as suas diárias hospitalares vêm diminuindo em relação ao custo médio do paciente-dia. Devido em grande parte a esse estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos, entre eles o Hospital Boa Esperança, de Itapeverica, que, apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformado em cadeia. (Da reportagem publicada em 23/1/ 1970 no jornal O Estado de S. Paulo. Recorte encontrado entre os papéis de J. M. E.) (Lins, 2005, p.30).

O fragmento, datado de dois de setembro, interpõe-se após uma passagem sobre Dudu, namorado de Maria de França, e jogador do time de futebol Torre<sup>22</sup>, em Recife. O recorte abrupto, comum aos roteiros da linguagem cinematográfica, revela-nos um pouco do método da romancista para coletar dados sobre o INPS, informação que engendra maior conflito vivido pela personagem Maria de França. Mas também esse trecho serve como um bom exemplo de perspectiva narrativa do “real – real”.

Adiante, no dia oito de setembro, aparece uma notícia, porém não mais se explicita que se trata de um recorte guardado por J. M. Enone. A passagem invade a narrativa como uma possível continuidade da romancista que garimpa os objetos para seu livro.

O Sr. Reinhold Stephanes, novo presidente do INPS, começa a descobrir que a burocracia desse órgão é “arrepante”. O processo relativo a uma autorização para obras no Centro de Reabilitação de São Paulo já cresceu de tal modo que só pode

---

<sup>22</sup> Embora seja um elemento do mundo “real” da cidade do Recife, a escolha do time de futebol do Torre entre outros do Recife nos reserva um olhar mais aguçado para o simbolismo da palavra já que se trata do artesanato da escrita: Osman Lins. Segundo o Dicionário de Símbolos (1982, p. 889), o verbete suscita desejo de elevação, de poder, de aproximação ao divino. A emblemática “Torre de Babel” é reconhecida como porta dos céus. A personagem Dudu parece cumprir esse papel de elevação, de esperança, de representação divina na vida de Maria de França. É ele que busca ajudar a protagonista no seu intento de conseguir benefício. É também ele que proporciona o noivado para a personagem. Desse modo, o símbolo da torre pode apontar para passagens de elevação da nossa protagonista.

ser transportado de uma repartição para outra em carro de mão. Outro, mais modesto, destinado a retificar algumas datas em simples guias de recolhimento, percorreu doze agências, dois barros, quatro prédios em quarenta dias, retornando à origem com vinte e dois carimbos, outros tantos despachos e nenhuma solução (Revista Veja 4/9/1974) (*Ibid.*, p.33).

Os relatos sobre o funcionamento do INPS se sucedem. A narrativa osmaniana faz uma justaposição entre a perspectiva “real” da instituição pública e a perspectiva “imaginária” da personagem do romance de J. M. Enone. É uma crítica social que se dilata durante toda a narrativa. Esse recorte da *Revista Veja*, por exemplo, exige mais lucidez do leitor. O que parece alheio, aleatório é parte de uma camada dessa perspectiva narrativa rica e vária.

Além das notícias, há pequenos excertos de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, que atravessam o enredo de *A Rainha dos Cárceres* (2005). Esses trechos surgem como incógnitas quanto a autoria. A quem pertence o intertexto? É parte do ofício de J. M. Enone ou do seu companheiro ensaísta? Essas elipses vão compondo um mosaico de vozes, de perspectivas de contar a trama. Acrescentamos que não é só incumbência do narrador demiurgo, mas também do próprio leitor que vai organizando, paulatinamente, o caos estabelecido; reordenando os fatos, os pontos de vista, o fio condutor dessa fábula.

Todos esses elementos do universo “real” se coadunam com a presença do “personagem narrador”, no caso, o professor. Desse modo, temos um ponto de interconexão entre as “perspectivas narrativas” d’ *A Rainha dos Cárceres* (2005). À medida que o professor vai narrando, preenchendo dia pós dia o seu diário; nós, leitores, deslocamo-nos também no tempo e no espaço. As modalidades do tempo, do espaço habitam na personagem.

A perspectiva do “real – imaginário” pode ser reconhecida, por exemplo, na passagem a seguir:

Tardia e desconexa, vem me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida que amamos os mortos), e eu quase

poderia indagar: “Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela – quando, no seu livro, em nada me reconheço?” (Lins, 2005, p.43).

No fragmento, inicialmente, o aspirante a ensaísta compartilha uma percepção que se configura como um deslocamento entre dois pontos o do “real-imaginário” para o “imaginário”, pois ele se vê na condição de alguém que se move dentro do livro, “lugar” do “imaginário”, segundo Osman Lins. Nesse mesmo decurso, ele expõe a sua dúvida quanto à reciprocidade do seu amor para com J. M. Enone. No entanto, visando encontrar rastro dessa relação no romance deixado por ela, o amante não se reconhece no livro. O não reconhecimento dele na ficção de Enone pode ser visto, nessa passagem, como a porta que se fecha para o “imaginário”, e, reabre para o “real-imaginário”. Afinal, o professor se volta para si.

Nesse contexto, a personagem do professor representa, na narrativa, tanto um ponto de tensão quanto um ponto de equilíbrio. Se o professor está inebriado pelo romance, o leitor também é convidado a visitar essa perspectiva do “imaginário”. O “*locus*” é alterado continuamente pelo ensaísta. A perspectiva de quem conta e como conta provoca deslocamento no enredo, suscita ambientes.

Quando Lins afirma que o seu romance supracitado é sobre “perspectivas narrativas”, naturalmente, encontramos correspondência do ato de criar do ficcionista pernambucano com sua tese *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976). A ambientação não é o “espaço”, o “lugar” em si. Mas ela se opera na confluência entre “espaço” e fluxo da narrativa.

Nesse contexto, podemos ressaltar aspectos já mencionados sobre o decurso da poética de Osman Lins como o fato de *A Rainha dos Cárceres* (2005) fazer parte de um momento mais maduro de sua escrita; além disso, da sua tese nascer no mesmo período que seu romance. Esses fatos corroboraram a ideia de *A Rainha dos Cárceres* (2005) ter sido objeto de alimentação, de aplicação da teoria do espaço romanesco, mais precisamente, da categoria da “ambientação”.

A princípio, seguindo a abordagem de Lins em sua tese de doutorado, vale recorrermos à distinção entre as modalidades do “ambiente” e do “espaço”:

Para aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p.77).

De acordo com a leitura de Osman Lins, a aferição do “lugar”, aparentemente, é algo mais palpável, mais comum a todos; enquanto que a “ambientação” surge como um instrumento de trabalho do ficcionista, daquele que conhece mais a fundo a técnica da escrita. Sendo assim, a tese de Lins é o supra sumo, a onisciência de quem domina os instrumentos de seu ofício. O ficcionista pernambucano fundamenta com isso o seu propósito em categorizar a sua tese, recorrendo a ambientes.

Partindo dessa premissa, Osman Lins desmembra a “ambientação” em três categorias: “ambientação franca”, “ambientação reflexa” e “ambientação dissimulada”.

Retomando a “ambientação franca”, concentramo-nos nos pormenores dessa modalidade vista como uma intenção mais virtuosista de quem narra, além de mais estanque e menos fecunda. Haja vista o excesso do descritivismo, processo adotado com frequência entre os ficcionistas do Romantismo e do Realismo. O ritmo da narrativa chega a ser monocórdico ao adotar apenas um relato do que se vê sem adentrar no que provocam os elementos que compõem o “lugar”. Nessa perspectiva, a unidade descritiva é mais “vazia”, por oferecer apenas a reprodução do estático, como destaca Lins (1976, p.81). Vejamos como isso ocorre no romance *A Rainha dos Cárceres* (1976):

Ao sair do hospício, na avenida Rosa e Silva, antiga construção rodeada de árvores, que o povo do Recife, um tanto familiarmente, conhece por “Tamarineira” e à qual se tem acesso por entre duas filas de palmeiras imperiais, depois de atravessar o largo portão de ferro (há um certo fausto nas palmeiras, nas dimensões do prédio quase em ruínas e nos desenhos caprichosos das grades que guarnecem as janelas, por trás das quais gritam os loucos)[...] (Lins, 2005, p.22).

Embora seja uma passagem que relata um fato importante da trama: a saída da infortunada Maria de França do hospício, há uma descrição de aspectos reais e que ainda existem na capital pernambucana. Aqui, o narrador

personagem narra, em terceira pessoa, o “lugar” e suas características, inclusive, o papel de “invocar só a visão” na narrativa, conforme Lins (1976, p.78), já que quebra o fluxo da narrativa ao relatar avenida, prédio e jardim que em meio ao fragmento da liberdade que a protagonista do romance adquire ao sair do hospital da Tamarineira.

A tipologia narrativa predominante na “ambientação franca” é a de terceira pessoa. No entanto, há poucos casos em que ocorre a “ambientação franca” em primeira pessoa em *A Rainha dos Cárceres* (2005). Quando isso acontece, o narrador vai além do exercício de relatar o que vê. Ele ajuíza elementos do “lugar”:

Familiar aos que visitam o Recife e aos que residem na cidade, ergue-se, na avenida Martins de Barros, o edifício branco e incaracterístico do Grande Hotel. Os hóspedes, das janelas fronteiras, podem ver as embarcações de pequena cabotagem, o cais da alfândega do outro lado das águas, telhados escuros e algumas torres de igreja, tudo compondo uma visão sugestiva e instigadora. Na ala posterior do edifício, procurado, apesar das cortinas um tanto descoradas e das manchas de tigna em redor das maçanetas, por viajantes de posses, funcionava e talvez ainda funcione – fato único no mundo, penso – uma dependência do serviço social, o setor de benefícios (Lins, 2005, p. 26).

O excerto se inicia com a descrição do edifício do Grande Hotel<sup>23</sup>, em Recife, e seus arredores. O narrador chega a detalhar o entorno de maçanetas do hotel. Tudo nos leva a crer que se trata de mais um relato enumerado de coisas a fim de interromper o fluxo da trama. Contudo, o narrador se insinua para o detalhe de que há uma dependência no hotel voltada a atender questões de benefício do serviço social. Contrastando com a imagem que os hóspedes do hotel teriam estando hospedados no Grande Hotel, a dependência do serviço social será o “lugar” de efusão de conflitos para Maria de França: “Inicia-se aí a descida de Maria de França ao purgatório da burocracia, e ante esses balcões decorrem vários episódios do seu drama” (Lins, p.26, 2005)

A inferência do narrador expõe uma opinião diante do fato pouco provável que é o de haver, num hotel, tal dependência. Adiante, ele anuncia ao leitor que aquele “lugar” será um espaço de propulsão do enredo. Ao propor o

---

<sup>23</sup> Hoje, no prédio do antigo Grande Hotel, funciona o Tribunal de Justiça de Pernambuco.

que pensa, o narrador contribui para cambiar um pouco a ambientação em predomínio. No fragmento, vimos que a inclinação do narrador para a personalidade não altera a predominância de se narrar o fato em terceira pessoa. Esse pode ser visto como um exemplo de “ambientação franca” em que o narrador aparece em primeira pessoa, concomitantemente, com a descrição.

Na “ambientação reflexa”, apesar do foco narrativo ser em terceira pessoa, o narrador está preso ao universo interior da personagem descrita. Em *A Rainha dos Cárceres* (2005), vez por outra, deparamo-nos com fragmentos dessa ambientação. Um pouco desse universo interior da protagonista pode ser percebido após a decepção que teve pelo fato de todos papéis que conseguira terem se extraviado, segundo o psiquiatra.

A decepção é compensada, em parte, quando Nicolau Pompeu, no ponto do ônibus, oferece a Maria de França uma delgada aliança de noiva. O gesto é a culminação de um movimento jubiloso, que, por assim dizer, evolui em surdina. Apesar da incompetência ou da má-fé do esquema previdenciário, ou da conjugação de ambas, tudo parecendo obedecer a um cálculo, a um plano capcioso, sente-se a antiga tecelã, sob os cuidados ativos do amigo – agora noivo –, em união com o mundo, como que vertendo sobre tudo e todas as provas de amor que recebe (Lins, 2005, p.32).

No trecho, a descrição do professor desvela um dos poucos momentos em que Maria de França esboça alegria. O campo semântico dessa passagem acaba por propiciar ao leitor alguns estados da personagem que vai da decepção com a burocracia do serviço público brasileiro ao amor. O objeto narrado aqui não obedece a uma descrição vazia, pelo contrário, há uma narração dinâmica. Vale salientar que nem toda “ambientação reflexa” implica em ação. Além desses aspectos, a “ambientação reflexa” é percebível em unidades temáticas. Porventura seja esse fragmento a unidade temática do noivado de Maria de França. Ademais, diante do ocorrido, Maria de França assume uma postura passiva. É mais um traço comum à “ambientação reflexa”.

No decurso da descrição do excerto, o narrador foca na personagem, no estado emocional dela após ser surpreendida pela “aliança delgada” por Nicolau Pompeu, aquele que muito fará por ela dando entrada nas papeladas requeridas pelos diversos órgãos ligados ao INSS.

Além de enveredarmos pela história de Maria de França, o romance escrito por J. M. Enone também nos traz a narrativa de Ana, personagem que conhece e não respeita as leis. É de uma das passagens dela que podemos identificar outro exemplo de ambientação reflexa:

Tinha a ilusão de que o tempo, emigrado de Creta, fazia servilmente o seu mesmo itinerário? Consta que só por acaso se via nos espelhos e mal sabia como era o próprio rosto. Principalmente, não guardava nada dos rostos que perdera. Assim sempre tinha o direito de supor que esta jovem parada numa praça ou esta que passava num trem em movimento, olhos abertos por trás da vidraça, eram ela própria e o tempo que volvia. O que, portanto, legitimava esta dúvida: O tempo passava? (Lins, 2005, p. 217).

A descrição da personagem de Ana dispõe de dúvidas sobre um tema bem subjetivo que é o tempo. Ana fogia do tempo, seus movimentos buscavam evadir-se do tempo ainda que a sensação fosse outra; logo podemos averiguar que o narrador parece acompanhá-la nas tantas empreitadas que ela assume para não topar com o tempo, com os “rostos” que perdera. Esse relato se espelha com a “ambientação reflexa”. Afinal, a descrição além de focar na personagem, é o seu universo interior que é visitado. Outro detalhe é o fato de a personagem ser retratada de modo interior. É o que acontece com Ana, ao observarmos a sua luta contra o tempo.

A outra ambientação é a “oblíqua” ou “dissimulada”. Nessa, a personagem é ativa e de suas ações brotam espaços, “lugares”. Desse modo, temos uma representação de uma categoria fundamentada na relação profunda entre “personagem” e “espaço”. Tal modalidade é representada em primeira pessoa.

Não descreverei como se manifestou o acesso. Apenas direi ter sido o mais forte de todos e que boa parte do tempo estive sob a ação de calmantes. Quando emergia do letargo, minha sobrinha Alcmena, vinda do Espírito Santo para assistir-me alguns dias (teve de ir-se antes que eu recuperasse a visão e, assim, resignei-me a ouvi-la), lia, naquela sua voz ligeiramente rouca e tão aveludada escritos que infiltravam em meu espírito, simultaneamente, imagens luxuosas e terríveis: Diário do ano da peste, de Defoe, e numa tradução francesa, esparsos de Dürer, entre os quais o seu diário de viagem aos Países Baixos, em 1520, onde o pintor constantemente fala de

quadros, de construções civis e religiosas, de comidas, de vinhos e de variadas moedas estrangeiras (*Ibid.*, p.164).

O enlace entre as categorias da personagem e do espaço, no excerto de *A Rainha dos Cárceres* (2005), ocorre em um momento de debilidade do narrador personagem. Mesmo limitado por conta de sua visão, percebemos que ações se sucedem. As limítrofes da casa são vencidas pela voz rouca da sobrinha, por imagens advindas de um diário, de imagens outras e de temas diversos. Percebemos que seu estado de saúde não lhe privou de se espriar pelo imaginário que a leitura da sobrinha lhe suscitava. Exposto em primeira pessoa, a categoria do espaço germina pela sua própria imaginação.

Na passagem imediatamente anterior, o professor, como leitor assíduo, não se exime de ler a praga, a paisagem, a moeda, o vinho pela leitura de sua sobrinha. O “lugar” tem valia e não demonstra ser decorativo e vazio. Haja vista que os livros mencionados por ele o transportaram para o século XVII, período da crise da peste que ocorreu na Inglaterra, além do início do século XVI através do diário de Dürer. Esses livros representam sensações e reflexões que extrapolam aquela função utilitária apenas de preencher um espaço. Desse modo, reconhece-se claramente as funções das categorias imbricadas no fragmento e o embasamento para com elas. Nada parece ser incipiente, vazio, mas pleno. Tal construção se fundamenta em sua tese:

A ausência de funções, na narrativa, provoca sempre uma suspeita de imperícia. E poderíamos indagar se o leitor de romances que “salta a imagem” não está, muitas vezes, retificando inconscientemente o escritor (Lins, 1976, p.106).

Justapondo *A Rainha dos Cárceres* (2005) e *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976) podemos averiguar a coerência de Osman Lins ao escrever o romance, possivelmente, tomado pelo olhar crítico e minucioso da escrita de sua tese. As categorias da narrativa possuem funções claras para Lins. Difícil “saltar imagens” no romance osmaniano mencionado. As informações postas a cada data do diário cobram exame do leitor. Mais se parecem com esfinge na teia de propósitos armadas pelo escritor pernambucano.

O lugar onde estou é mais alto do que eu imaginava, de repente vejo luzes a distância, um navio, as luzes se refletem,

é o mar. Não havia, ali, terra firme e massas de edifícios com luzes vermelhas nos para-raios? Flutua quase na linha do horizonte o minguante, e o vento do oceano passa entre os buracos dos meus trajés; me arrancaria o chapelão, não fosse o barbante amarrando-o no queixo. [...] vejo à esquerda uma guarita, um sino começa a bater, dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés, como um bêbado, as pedras desta cidade ladeirosa, cheia de velhas igrejas, desço um beco ( das cortesias), rua do Sol, Amparo, São Francisco, um farol gira no ar[...] (*Id.*, p.229 **grifo nosso**).

De pronto, o narrador personagem está em São Paulo. Poderia o espaço apenas cumprir o papel de situá-lo. Contudo, esse fragmento, relata-nos o hibridismo dos espaços no desfecho da narrativa. Inebriado pelas leituras densas, quase diárias do romance de J. M. Enone, o professor sai pelas ruas tendo, visões de elementos nada comuns a São Paulo. O estranhamento se dá pela presença de elementos como “navio”, “mar”. Há, aqui, o encontro entre as cidades de São Paulo, de Recife e de Olinda.

Segundo Rosenthal (p.56,1975), “a concomitância dos acontecimentos e a multiplicidade de espaços no mundo representado pelo romance constituem aspectos típicos da técnica narrativa dos escritores moderno”. Essa percepção se vincula no emaranhamento desses “lugares” na descrição do narrador personagem em questão. As duas capitais se fundem pela ótica, pelo devaneio do professor. Em *A Rainha dos Cárceres* (2005), a presença dessas cidades se caracteriza como “lugares” reconhecíveis, familiares das personagens, adotando a compreensão de “lugar”, segundo Tuan (1983), pois tanto a experiência do professor quanto a experiência de Maria de França apontam para “lugares” a fim de conformá-los a suas necessidades biológicas e relações sociais.

O fluxo narrativo deslindado é caracterizador de espaços, apresentam-se como *flashes* de ações advindas do amante de J. M. Enone. Tal recurso dialoga com o pensamento do pesquisador alemão:

Cumprimente reconhecer que o romance moderno deixou de refletir a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme; em vez disso reúne, de maneira caleidoscópica impressões pluralizadas (Lins, 1975, p.56- 57).

A partir das ações do narrador personagem, em primeira pessoa, “espaços”, “lugares” vão surgindo, tencionando estranhamentos, expectativas para o leitor. Cabe recordar a dinâmica das “perspectivas narrativas”, conforme Osman Lins. O trecho explicita a tese do movimento da trama que desemboca no imaginário. Ela sai do “real-imaginário”, pela condição do professor viver as complicações da escrita do ensaio, e chega ao “imaginário”, isto é, ele não se imagina mais estar no livro. Ele se vê e se torna parte dele.

Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele, e também tu, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos noutra lugar numinoso, xô, passarões, canhotos, bichos de bico triste e furador, xô, esta é Maria, sua passagem uma chuva que tanto chega como passa, cantiga breve, bordado na almofada. Agora, vem, Maria, sê uma vez, abre a minha capa esburacada, minha braguilha sem casa e sem botão, a ceroula que herdei de um acidentado no trabalho, meus culhões de meia, quebra os meus ovinhos de miçangas, opa! (Lins, 2005, p.231).

Nesse trecho, o professor é a personagem ativa em que espaços estão entrelaçados com suas ações, frenéticas, por sinal. Há fluxo de consciência e um movimento que dilata espaços, que aproxima polos distantes do enredo quer pelo tempo, quer pelo espaço. Há um fluxo de informações que suscitam o sumo de personagens e conflitos. Os “passarões” que tencionavam atacar Maria de França reaparecem e o “professor” parece se declarar como o protetor dela, parece assumir o papel do Espantalho. Como num ato contínuo, fundem-se personagens, espaços e desejos. Onde estão as limítrofes desses objetos da narrativa? Simultânea e contraditoriamente, o desejo de se encontrar com Maria de França, parece resgatar um outro “lugar” e um outro tempo. A passagem lembra o período em que a protagonista se prostituiu. Dos gestos do narrador, vão surgindo espaços e dissimulações.

Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o Bâçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero (*Ibid.*, p.231).

As últimas linhas nos reservam, possivelmente, um brinde à carnavalização<sup>24</sup>. Os limites são excedidos e convergem pra um desfecho subversivo e jocoso. Juntos, o narrador e Maria de França se dirigem ao “Recífero”. Um lugar comum aos dois e, tradicionalmente, cidade reconhecida pelo seu carnaval de rua.

Percebemos também um fluxo de neologismos, referências à musicalidade, a Baco, e a termos associados ao “lugar”, ao “espaço” como “amplífero”, “universífero”, “imensífero”. Os radicais dessas palavras dilatam a concepção de atmosfera do “lugar”. Não se trata de uma mera descrição, mas de uma ideia de gradação. Cada termo possui o seu caráter semântico. Findar a narrativa com o termo “Baçirabacífero” é suscitar a memória do “lugar”, como também optar por um fragmento disruptivo e lúdico. A passagem leva o leitor a se recordar da história da Invasão Holandesa, em Pernambuco, retratada pela narrativa.

A partir das poucas leituras recentes acerca da tese de Osman Lins, recapitulamos a leitura de Mendonça (2017). Ela defende que a “despersonalização” do narrador caberia como outra provável ambientação. Além dela, ousamos propor outra ambientação que está em voga na produção literária recente. Mas que não poderíamos identificá-la em *A Rainha dos Cárceres* (2005), porém, possivelmente, podemos encontrá-la em obras de Lima Barreto, como *Diário do Hospício* (2017) e *Cemitério dos Vivos* (2017) objetos de investigação da tese de Osman Lins.

Compreendemos que essas obras apresentam traços comuns ao fenômeno da “autoficção”, uma vertente do foco narrativo da contemporaneidade. Embora os estudos ainda estejam em pé de embate e ainda se pareçam incipientes, escrever sobre si já possui variáveis. A autoficção amplia a forma perspectívica de narrar. É um modo que parte do “real”, isto é, da verdade, da realidade de quem conta como uma afirmação pessoal, usando de uma obra verbal:

---

<sup>24</sup> Considerado como a “segunda vida do homem”, Bakhtin apresenta a cultura popular sob o contexto de François Rabelais. Aqui, o carnaval é uma representação da cultura cômica popular. As chamadas obras verbais eram imbuídas de uma ideia de carnavalesca de mundo. Com o propósito de legitimar ousadias do carnaval, tinha o riso como objeto o riso ambivalente, essa literatura representava os festejos carnavalescos da época. (Bakhtin, 2008, p.11)

Como uma escrita de si, como uma ficção de si, uma projeção do autor em situações imaginárias, a autoficção foi designada, pelo próprio Doubrovsky, uma autobiografia pós-moderna”, e diversos estudiosos do gênero – seria mesmo um gênero? – o definem relacionando-o a textos da contemporaneidade: narrativas fragmentadas, descentradas, dramatização de sujeitos instáveis, de identidades precárias, em constantes processos de construção e reconstrução de si (Hoisel, 2019, p.32 ).

O excerto expande a problemática dessa escrita que se confunde com gênero. Aqui, adotaremos como mais uma perspectiva de narrar. O sujeito narrador possui características que evidenciam um perfil fragmentado, inconstante, precário. Não estariam esses traços no registro da segunda passagem de Lima Barreto no hospício quando fez, por exemplo, *Diário do Hospício* (2017)?

Estou no Hospício, ou melhor, em várias dependências dele desde o dia 25 do mês passado. Estive no Pavilhão de Observação, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia. Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamanco nos dão (Barreto, 2017, p.34).

O fragmento se refere ao modo como Barreto (2017) chegou pela segunda vez no Hospício. Temos na obra a descrição de fatos que ligam bastante o autor carioca aos infortúnios de sua vida pessoal. Guardando a devida cautela, poderíamos até categorizar tal passagem como uma ambientação dissimulada ou oblíqua. Entretanto, o sujeito desvelado encontra correspondência com a vida de Lima Barreto.

Toda autoficção e autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção é uma variante da autobiografia. Não há separação absoluta. A autoficção é uma forma romanesca utilizada pelos escritores para se narrarem, desde meados do século XX até o início do século XXI (Doubrovski, 2005, p.211-212 *apud* Hidalgo, 2013, p.223).

Pelo excerto, já percebemos o quanto ainda é fresco o fenômeno de autores se narrarem. Apesar de ser um movimento identificado em meados do século passado, a particularidade e a singularidade barretiana colocam-no mais uma vez numa condição de autor livre das amarras das escolas e dos estilos literários. Afirmar a ideia de autoficção ou mesmo escrita de si como uma

possibilidade de nova ambientação não nega a profícua teoria de Lins; pelo contrário, reconhecemos nela um fundamento exitoso de pensar as perspectivas narrativas, as nuances que envolvem personagem, espaço e ação. Naturalmente, acolhem-se questionamentos acerca da ambiguidade referencial do que se é narrado.

Diferente da autoficção, a escrita de si se orienta pelo princípio da veracidade. Se tomarmos a referência de Vincent Colonna (2014), a “escrita de si” equivale à tipologia de autoficção autobiográfica. Como exposto, a ambiguidade é mais comum na autoficção, ou melhor, a diversidade é comum a esta. O uso da ambiguidade, diversidade apresenta um recurso de literariedade na obra. Situações de tensão entre esses traços são passíveis de ocorrer. Isso é algo dinâmico e natural. O fato é que esse fenômeno aponta formas narrativas diferentes daquelas que foram deslindadas por Osman Lins. É uma evolução no modo de contar, de narrar. Não há aqui o entrelaçamento de personagem e ação apenas. A figura do autor surge como parte constituinte dessa abordagem. Ademais, levando em conta a divisão que Osman Lins fez de *A Rainha dos Cárceres* (2005), a figura do autor fulgura no aspecto do universo “real”.

Visitando um pouco mais sobre o fenômeno dessa possível modalidade narrativa, a contemporaneidade da literatura brasileira, podemos encontrar o romance autobiográfico ou a autoficção autobiográfica *Boca de Cachorro Louco*, de Kah Dantas, (2019). A escritora cearense compartilha com o leitor uma relação tóxica de quando se casou. A narrativa dividida em oitenta capítulos curtos retrata uma experiência, uma perspectiva, mas há recursos postos como a nomeação dos capítulos, como o modo de contar, como os recortes adotados que se irmanam com o fazer literário em consonância com a denúncia feita pela narradora/autora:

Eu bati nele. Bati porque julguei que eu não conseguia feri-lo com as palavras [sua expertise], dando vazão ao meu descontrole e esmurrando, esmurrando, esmurrando [quando, na verdade, ele era maligno [sua natureza] e eu retribuía a sua malvadeza com murros de mulherzinha] (Dantas, 2019, p.25).

Esse é o episódio “Seda lilás”, marcado pela consequência da violência psicológica provocada pelo esposo da narradora. Esta segue o fio condutor da

exposição de si, lançando mão de alguns recursos romanescos; todavia, o que se sobrepõe é o aspecto profundo da personalidade. Essa possível ambientação é composta por variáveis.

Lembre-mos de Conceição Evaristo, autora do romance Ponciá Vicêncio (2017), do livro de contos *Olhos D'água* (2020), com a sua “escrevivência”<sup>25</sup>. Não se trata de “escrita de si” porque não se finda no próprio sujeito, mas se coaduna com a representação de coletividade, de afirmação, mas de uma raça. Não seria essa também uma perspectiva de narrar?

A ideia de Escrevivência talvez possa trazer algo novo para a teoria da literatura pensar. Parece-me que o conceito de autoficção, de escrita de si, de narrativas do eu, e até de ego-história, quando um historiador resolve, por meio do aparato da ciência que ele conhece, narrar a sua vida, como sujeito histórico, como sujeito da história de seu tempo, o conceito de Escrevivência pode ser pensado por parâmetros diferentes dos colocados para pensar as categorias citadas anteriormente. (Duarte *et al.* 2020, p. 38).

O fragmento passa a ser mais uma possibilidade de rever categorias da ambientação. Nesse caso, uma revisão histórica sobre o processo de escravidão pode sugerir um conceito de diáspora na perspectiva narrativa. A abordagem teria uma característica mais peculiar ao expor uma visão mais antropológica, mais social e política. Apesar de não ser o nosso recorte de estudo, vale a pena compreender a dinâmica e os processos de algumas possíveis categorias literárias.

Toda essa abordagem propositiva acerca da ambientação ou “espacialização” parece coexistir com a teoria de Lins, que não é uma tese conclusiva, estática:

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

---

<sup>25</sup> Para a escritora Conceição Evaristo, a “escrevivência” é um pensar como um fenômeno diaspórico e universal. Segundo ela, a imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. (Cf. Duarte *et al.*, 2020, p.29)

trabalha no sentido de encontrar soluções expressivas novas e satisfatórias (Lins,1976, p.84).

Desse modo, Lins compreende que a natureza do ofício da escrita não é estanque. Além disso, os métodos aparecem à guisa de cada autor que busca conhecer profundamente o que faz. De fato, é de grande importância a tese de Osman Lins para a categoria do espaço romanesco e continua como um organismo vivo a servir de referência e a propiciar novos olhares acerca da feitura de romances. Assim, na correspondência com o mundo contemporâneo, a literatura e a crítica necessitam de um caráter fluído. Como nos lembra Osman Lins (1976, p.85): “Tornamos a lembrar que, ao caráter fluvial - e não lacustre – da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou se imóvel, animado por uma força interior”.

## Considerações Finais

Partindo do pressuposto de investigar indicativos do uso da teoria do espaço romanesco, de Osman Lins, em sua narrativa *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005); verificou-se uma consonância entre a escrita literária e a crítica do Autor. Tal diálogo estreito entre as duas esferas evidencia o caráter de que ambas as obras representam a fase “plena” do romancista pernambucano. O tempo de maturação de sua tese acerca da categoria do espaço literário se projeta na preocupação e feitura de seus últimos romances, sobretudo, *A Rainha dos Cárceres* (2005). Esse recorte foi o nosso principal objetivo ao longo de toda a dissertação.

Para se defender a ideia de que Osman Lins não só fez uso de sua concepção sobre o espaço romanesco no seu próprio romance supracitado, como também contribuiu significativamente para os estudos literários em questão, dividimos a dissertação em três capítulos.

O primeiro capítulo intitulado de “a narrativa literária e o espaço: algumas perspectivas” se caracterizou pelos passos dados no campo da categoria do espaço em diversos âmbitos. Visitamos teorias acerca do espaço em áreas como a linguística, a filosofia, a antropologia e, fundamentalmente, a literatura. Nesse percurso, tal embasamento não abriu mão de visitar uma leitura mais contemporânea como a de Yi- Fu Tuan em sua obra *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (1983). Tal estudo nos conduziu a um olhar para o romance osmaniano, com o propósito de ver a representação da experiência humana imbricada com o “espaço” vivido, logo, conforme Tuan (1983), “lugar”.

Ainda no primeiro capítulo, recorreremos à rica abordagem teórica sobre o espaço literário, elaborada por Luís Alberto Brandão (2013). O tratamento de Osman Lins sobre essa categoria da ficção também serviu de análise ainda que de forma mais rarefeita.

No segundo capítulo, denominado de “A teoria do espaço literário de Osman Lins e sua recepção crítica ou o que é que tem no sótão?”, investigamos o legado literário e crítico do autor pernambucano, bem como estudos referentes à sua tese *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976). Nessa parte da dissertação, apresentamos a principal contribuição deixada por

Osman Lins para os estudos literários que foi a categorização do espaço através da ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação dissimulada ou oblíqua. Foi justamente esse estudo que usamos para analisar o espaço literário no romance do próprio Lins em *A Rainha dos Cárceres* (2005). Dentre os especialistas na obra osmaniana, lançamos mãos de artigos, de ensaios e de teses de Elizabeth Hazin, de Ermelinda Ferreira e de Ana Luíza Andrade só para citar alguns. Nesse tópico, apresentamos de modo pormenorizado a teoria do espaço romanesco, tese de Lins (1976) que tem como objeto a obra romanesca de Lima Barreto. Além disso, fizemos um paralelo entre a primeira crônica de Osman Lins publicada em jornal – *A Casa* (1951) – e o romance supracitado, que é o último romance completo do autor.

No terceiro e último capítulo, reservamos para investigar, minuciosamente, tanto a teoria do espaço romanesco de Osman Lins (1976), como também o seu romance *A Rainha dos Cárceres* (2005). Fizemos o aprofundamento desses objetos de pesquisa de forma paralela a fim de tornar mais didático o percurso investigativo e o diálogo entre teoria e obra literária de Lins.

Para mais, nosso estudo esteve ligado, principalmente, à modalidade do espaço, ou melhor, às categorias da ambientação propostas por Lins. Acentua-se na revisão da literatura pesquisada, uma inclinação para a continuidade investigativa de sua tese, como também uma revisão da teoria do espaço romanesco de Osman Lins.

Dado o exposto, a tese, inclusive, teve sua categorização renomeada, por Osiris Borges Filho (2017), como “espacialização”. Já a pesquisadora Mendonça (2014), por exemplo, percebeu a possibilidade de acréscimo de mais uma categoria da ambientação: a “despersonalização do narrador”, uma perspectiva não registrada na tese supracitada. Esta possui ambientação franca, reflexa e dissimulada. Elas foram desenvolvidas por Osman Lins.

Recapitulando os passos da tese do ficcionista pernambucano, vimos que ela serviu para elevar a importância do legado da literatura de Lima Barreto, mas também enriqueceu os estudos literários, preferencialmente, na observação do espaço romanesco.

Ademais, a partir de *Lima Barreto e o espaço romanesco* (Lins, 1976) outros métodos surgiram. Na nossa humilde contribuição, em comunhão com o

fenômeno contemporâneo da “escrita de si” e da autoficção, avaliamos que esse mais se assemelha a uma perspectiva narrativa, recorreremos, portanto, ao *Diário do Hospício* (2017), de Lima Barreto, um dos objetos de estudo de Lins, para identificar e reconhecer tal abordagem, tal modo de propor a narrativa.

Por fim, concentramo-nos no decurso entre a teoria e a prática de Osman Lins, sempre evidenciando a feitura do romance, as variáveis do espaço literário e as perspectivas narrativas a fim de imergir e, conseqüentemente, tornar pública a grande contribuição do Autor ao espaço ficcional. O aspecto positivo de seu legado teórico não se reduz a uma categorização e organização do olhar clínico sobre o espaço literário apenas. O ensaísta pernambucano nos traz uma concepção que amplia os estudos sobre essa modalidade, evidenciando os sentidos do “espaço” a partir de quem narra e de como se narra. Nessa teoria, “espaço” e “foco narrativo” estão entrelaçados e servem como objetos de investigação. O que antes era visto de modo isolado, aqui, é visto intrinsecamente atado. Ademais, foi esse recorte que resultou na teoria osmaniana que ainda precisa ser contemplada, difundida, por seu caráter autêntico, contemporâneo e aprofundado acerca da modalidade do espaço nos estudos literários.

## REFERÊNCIAS:

- AGUIAR, Cristhiano. Narrativas e Espaços ficcionais: uma introdução. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.
- ANDRADE, Ana Luiza. Osman Lins: crítica e criação. Curitiba: editora Appris, 2014.
- ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael. Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Vol. 1. Navegantes – SC: Papaterra, 2019.
- ASSIS, Machado. Quincas Borba. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 6. Ed. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec; Editora UnB, 2008.
- BARRETO, Lins. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: editora Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. Diário do Hospício e O cemitério dos Vivos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. São Paulo: editora Ática, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al] 27ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DANTAS, Kah. Boca de Cachorro Louco. Fortaleza: Aliás Editora, 2019
- DIMAS, Antonio. Espaço e Romance. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LINS, Osman. Lima Barreto e o Espaço Romanesco. São Paulo: Editora Ática, 1976.
- NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura/ Luis Alberto Brandão Santos, Silvana Pessoa de Oliveira. São Paulo: 2ed. Martins Fontes, 2019.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. Triste Fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. Clara dos Anjos. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BERGSON, Henri. O que Aristóteles pensou sobre o lugar? Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BÍBLIA PASTORAL, Trad. Frizzo *et al.* editora Paulus, 2014.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. Teorias do Espaço Literário. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: 2013.

BUTOR, Michel. Repertório. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Ana Maria. A justa medida: um estudo de Nove, novena, de Osman Lins. Caxias do Sul: Editora Maneco, 2006.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIMAS, Antonio. Espaço e Romance. São Paulo: Editora Ática. 1985. 72 p.

DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado. Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. Ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERREIRA, Ermelinda. Cabeças compostas: A personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HAZIN, Elizabeth *et al.* O nó dos laços: Ensaio sobre Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HAZIN, Elizabeth *et al.* Quem sou?: sou eu quem eu retrato. Coleção Osman Lins, v.2. Brasília: Siglaviva, 2016.

HIDALGO, I. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *In: Alea, Revista de Estudos Neolatinos*, v. 15/1, p.218-231, jan - jun 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017014>. Acesso em: 4 mai. 2016.

HOISEL, Evelina. Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

LINS, Osman. Guerra sem testemunhas: o Escritor, sua Condição e a Realidade Social. São Paulo: editora Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. A Rainha dos Cárceres da Grécia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros, São Paulo: Summus Editorial, 1977.

\_\_\_\_\_. Lima Barreto e o Espaço Romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. Nove, Novena. 4. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. Os gestos. 3. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

\_\_\_\_\_. O fiel e a Pedra. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. O visitante. São Paulo: José Olímpio, 1955.

\_\_\_\_\_. Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

LOPES, Fernando Alexandre de Matos Pereira. Ler Osman Lins, a partir da sua própria teoria sobre o espaço literário: ilações possíveis no seu conto lírico “Os gestos”. In Filho, O. Borges; Barbosa, Sidney; Rossoni, I.; O espaço literário em Osman Lins. São Paulo: Todas as musas, 2017.

MARINHO, Maria Aparecida Silva. O espaço e o tempo em Grande Sertão Veredas: *In* Revista Eletrônica Netlli, Vol. 2, Núm. 2, Maior-Agosto, 2013.

MIRANDA, José A. Bragança. Geografias Imaginárias da Terra. *In*: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. Espécies de Espaço: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Luis Manuel Domingues do. Um narrador inominável e o diário da condensação: das modernizações de um Brasil recente. *In*: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth. A escrita do mundo: letras, imagens e números. Porto Alegre: Editora Metamorfose, 2016.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Ensaios sobre autoficção. Trad. Jovita Maria Gerheim; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PIGLIA, Ricardo. O Último Leitor. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. Timeu-Críticas. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PUENTE, Fernando Rey. Os Sentidos do Tempo em Aristóteles. São Paulo: Loyola, 2001. (Coleção Filosofia; 53)

ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. O universo fragmentado. Trad. De Marion Ffleisher. São Paulo, Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Sujeito tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura. 2. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. Trad. de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

TUAN, Yi-Fu, Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório (Org.). Osman e Hermilo: correspondência (1965 a 1976). Recife: CEPE Editora, 2019.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Regina. Espaços possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea. Porto Alegre: Zouk, 2005.