

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

CAPÍTULO III - O ESPAÇO

No início de *Manon Lescaut*, o abade Prévost situa, nalgumas palavras, o encontro de Des Grieux com Manon: uma «má hospedaria» num burgo da Normandia. *Le père Goriot* abre por uma descrição de mais de dez páginas: a pensão Vauquer, num bairro parisiense, inventariada minuciosamente do exterior até aos recantos dos seus sótãos, antes de chegar aos locatários. Camus encerra as vítimas de *La peste* em Oran, “uma cidade sem pombos, sem árvores e sem jardins” donde não sairão mais durante toda a narrativa. À semelhança do dramaturgo que acrescenta, após a lista das personagens, “a cena passa-se em Trézène, cidade do Peloponeso” (*Phèdre*), o romancista fornece sempre um mínimo de indicações “geográficas”, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais. Cervantes em *Don Quijote* e Melville em *Moby Dick* seguem as vagabundagens do cavaleiro da triste figura e as do capitão Ahab obcecado pela baleia branca, descrevem encontros pitorescos na Espanha do séc. XVII (p. 131) ou tempestades sobre os oceanos do globo. A viagem dá a estes romances o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha numa outra viagem, a do homem durante a sua existência. Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra.

Inventário dos locais

Balzac, como a maioria dos romancistas do séc. XIX, dá de chofre ao leitor as informações úteis ou interessantes sobre o local principal em que se situará a ação, permitindo-se introduzir outras descrições cada vez que se desloca. A narrativa, portanto, imobiliza-se por algum tempo num «quadro» e depois retoma a sua progressão. Contrariamente, Aragon dispersa nos seus romances notações fragmentárias e rápidas sobre os lugares, como se ele se recusasse a descrevê-los: o leitor é conduzido pela mão ou então desembaraça-se com as peças esparsas de um *puzzle*. A sua primeira reação pode ser reconstituir a disposição geral por «círculos concêntricos», partindo do ponto preciso em que evoluem as personagens — casa, apartamento, cabina de navio—, até aos espaços mais longínquos que as envolvem — muralhas de uma cidade, província,

montanhas ou desertos, ilha ou continente. Ao preparar os seus romances, Zola traçava por vezes esboços que ajudavam (p. 132) a precisar a intriga — por exemplo, para Beaumont, a cidadezinha apertada à volta da sua catedral gótica onde ele situa *Le rêve*. A simples representação gráfica do espaço, como etapa preliminar do seu estudo, faz frequentemente aparecer caracteres importantes. Num caso extremo, se essa disposição é impossível de reproduzir pelo desenho, porque as indicações são muito pouco numerosas, muito vagas ou contraditórias, o romancista pode trair a sua incapacidade para fazer nascer um mundo concreto de objectos, ou o seu desejo de entretecer a confusão para mergulhar o leitor no mistério ou no sonho, ou obrigá-lo a considerar a sua narrativa como uma fábula cuja localização importa pouco. Ao invés, uma representação fácil para o leitor pode denotar, da parte do romancista, uma elaboração minuciosa da obra, uma atenção escrupulosa às formas sensíveis, uma preocupação de lógica, ou um «sentido do espaço» que o aproximam o pintor. Mais imediatamente, a «leitura» de um desenho tirado de um romance revela também, no seio dum espaço englobante, a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atracção, de tensão ou de repulsão. O edifício da escola em *Le grand Meaulnes*, «morada donde partiram e onde voltam quebrar-se, como vagas contra um rochedo (p. 133) ermo, as nossas aventuras», está isolada num espaço quase imperceptível donde os homens parecem banidos. O acaso conduz Augustin ao «domínio misterioso», defendido por uma floresta sem caminhos reconhecíveis, e Paris aparece como uma zona vaporosa, triste, reduzida a uma esquina de avenida sob a chuva. A mesma oposição, em vários romances de Mauriac, entre a província—pinhais, vinhas, aldeias das Landes — e Paris, “a floresta viva que aí se agita, e que cavam paixões mais furiosas do que tempestade alguma”, tema tradicional do romance francês pelo menos desde *La nouvelle Héloïse*. Tensão igualmente, em *La modification* de Butor, entre duas cidades, Paris, que o viajante abandona e onde deixa a mulher, e Roma, onde a amante o espera, coincidindo a narrativa exactamente com a duração da viagem.

Os limites espaciais que o romancista impõe à acção são, assim, por vezes, muito restritos. Mont-Cinère desenforma de cofre», de que «os carvalhos e os abetos [...] escondem metade, mas, por entre os troncos negros, vêem-se as paredes cinzentas e as pequenas janelas quadradas: julga-se ver uma prisão»; *Léviathan*, igualmente de Julien Green, mostra a personagem principal que passa continuamente nas mesmas ruas de uma cidadezinha. (p. 133)

Robbe-Grillet parece ter uma predilecção particular por esses espaços fechados

onde se roda sem fim. Em *La jalousie*, o olhar pousa sempre sobre um canto de terraço, a balaustrada, as bananeiras plantadas em quinquício à volta do jardim, a macha de um insecto esmagado contra a parede. As personagens de *L'année dernière à Marienbad* — «cine-romance»—evoluem numa arquitectura complicada: «Avanço, mais uma vez, ao longo destes corredores, através destes salões, destas galerias, nesta construção— dum outro século, este palacete imenso, luxuoso, barroco—, lúgubre, onde corredores intermináveis se sucedem aos corredores — silenciosos, desertos, sobrecarregados por uma decoração sombria e fria de talhas, de estuque, de painéis emoldurados, mármore, espelhos escuros, quadros de tons escuros, colunas, pesadas tapeçarias [...]». *Les gommages* e, pelo seu próprio título, *Dans le labyrinthe* reforçam esta intenção de aprisionar as personagens. Em contrapartida, o mundo pertence aos aventureiros de Melville, de Jules Verne, de Blaise Cendrars ou de Kessel, sejam eles capitães de baleeira, *globetrotters*, traficantes ou cavaleiros das estepes afegãs. O primeiro tipo de espaço romanesco parece predominar pelo menos nas grandes obras do romance francês, talvez mais preocupadas em aprofundar a vida interior das personagens do que em as lançar à aventura pelos cinco continentes. (p. 135)

Deslocações e itinerários

Certas narrativas podem fixar-se — caso extremo —, para toda a sua duração, num ponto único, como na tragédia clássica, evoluir num raio mais ou menos largo, em locais mais ou menos numerosos, ou não ter outros limites senão os da imaginação ou da memória do autor. Se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos. Tomemos o exemplo de *Madame Bovary*, romance quase «imóvel», mas onde as deslocações adquirem, por isso mesmo, mais força. Na primeira parte, após o casamento de Emma, que a leva da quinta paternal de Les Bertaux, o casal Bovary vem instalar-se em Tostes e «os vizinhos põem-se à janela para verem a nova mulher do seu médico». Emma afunda-se aí no tédio de que a tira uma festa no castelo de La Vaubyessard. Esta única deslocação da personagem nesta primeira parte corresponde ao único momento dessa vida intensa à qual aspira: ela evoluciona, pelo tempo de uma noite, num «além», no deslumbramento dos cristais, das luzes, das jóias, nas conversações distintas, nas intrigas surpreendidas, no turbilhão do baile, para no dia seguinte reencontrar (p. 136) um Charles pouco inclinado a deixar a

região «no momento em que ele aí começava a firmar-se». A primeira parte termina, contudo, com uma partida, Mme. Bovary está grávida, o futuro pode ainda iluminar-se. Depois deste longo prólogo, a verdadeira acção começa, no próprio dizer de Flaubert, com a instalação em Yonville, ponto de ancoragem da narrativa até ao desenlace. Emma sai para alguns passeios: a casa da ama com Léon (estabelece-se entre eles uma comunicação, para além das palavras), visita a uma fiacção com Homais (Emma toma consciência do desgosto que sente face ao marido), depois sobretudo o passeio com Rodolphe, onde ela se lhe entrega, e as suas visitas repetidas ao solar de La Huchette, que sancionam o adultério. A segunda parte contém, simetricamente ao baile de La Vaubyessard na primeira, a noite da ópera de Rouen; os sonhos de Emma atingem aí o paroxismo à vista de um cantor célebre no palco: «Arrastada para o homem pela ilusão da personagem, ela procura figurar-se a sua vida, essa vida retumbante, extraordinária, esplêndida, e que ela teria podido levar, ao entanto, se o acaso tivesse querido. [...] Mas tomou-a uma loucura: ele olhava-a, não havia dúvida! Teve vontade de correr para os seus braços...». No final da segunda parte, os reencontros com Léon à saída da ópera trarão talvez a Emma, como a sua partida de Tostes, algo de novo. A terceira parte apresenta um contínuo (p. 137) vai-e-vem entre Yonville, donde Emma foge, e os encontros em Rouen, para os quais ela corre com frenesi. A catedral que Emma e Léon visitam antes de se tornarem amantes nesse fiacre que os transporta como num sonho louco, o quarto do «Hotel de Boulogne», onde passam «três dias plenos, excelentes, esplêndidos, uma verdadeira lua de mel», único verdadeiro oásis na existência de Emma, transformam-se nos lugares-chaves desta terceira parte. A diligência que faz a ligação entre Yonville e Rouen ganha uma dimensão simbólica na existência de Emma, transportando-a para a ilusão do amor, reconduzindo-a à intolerável chateza do quotidiano, do «aqui», nessa aldeia onde ela se dará a morte.

Estas deslocações «efectivas» da personagem principal e, em consequência, da acção desdobram-se em deslocações pelo pensamento, que fazem aparecer no espaço «real» do romance outros espaços «imaginários» que se encaixam nos primeiros. Num movimento interior que a descreve toda inteira, Emma sonha «partir para esses países de nomes sonoros onde os tempos que se seguem ao casamento têm mais suaves ociosidades», que lhe tinham entreaberto as leituras de convento; «todos esses quadros do mundo, que passavam diante dela, uns após outros, no silêncio do dormitório e ao som longínquo de algum fiacre retardado, que rolava ainda nas avenidas». O seu devaneio vai fixar-se, em seguida, sobre Paris «mais vasto que o Oceano», que «cintilava» aos seus

olhos «numa (p. 138) atmosfera vermelha». Para ela, a representação da felicidade tomava espontaneamente a forma duma viagem sem termo:

Ao galope de quatro cavalos, era transportada desde há oito dias, para um país novo, donde não mais regressariam. Eles iam, iam, de braços enlaçados, sem falar. Frequentemente, do cimo de uma montanha, descobriam de súbito alguma cidade esplêndida com zimbórios, pontes, navios, florestas de limoeiros e catedrais de mármore branco cujos campanários agudos tinham ninhos de cegonhas... .

Assim o romance desenrola-se sobre dois planos espaciais, que correspondem a dois planos psicológicos, a «realidade» dum recanto de província e o «sonho» de países longínquos. O drama para Emma vem de que ela não pode viver simultaneamente nesses dois planos, resolvendo-se a sua coexistência num conflito de que não poderá sair senão pela morte.

Num romance de uma perfeita coerência como *Madame Bovary*, o espaço é organizado com o mesmo rigor que os outros elementos, age sobre eles, reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor. As mudanças de lugares, nessa obra, marcam pontos de viragem da intriga e, por consequência, da composição e da curva dramática da narrativa. As mudanças de casa (p. 139) ou as viagens de Emma, de Les Bertaux para Tostes, de Tostes para Yonville, para os castelos de La Vaubyessard e de La Huchette, para a ópera e depois para o hotel em Rouen, constituem os únicos acontecimentos desta biografia, como se Flaubert tivesse querido marcar o seu carácter de excepção e, por conseguinte, a sua influência no destino da personagem. Podemos, decerto, perguntar-nos se o essencial do livro reside nessas peripécias assaz insignificantes quando vistas do exterior, sendo o verdadeiro tema muito mais a «vida imóvel» de Emma; mas essas deslocações da personagem trazem consigo ligeiras rupturas que fazem progredir a narrativa. Sobretudo, tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o. Assim, o baile de La Vaubyessard, caído subitamente na vida de Emma, trará por contraste uma nova percepção do tempo: «Foi longo o dia seguinte» e todos os outros a seguir, redobrando uma espera desesperada que os encontros com Léon, em Rouen, parecerão preencher. Entre o acontecimento vivido que submerge no passado e a imagem dum futuro que seria a vida mundana em Paris ou viagens longínquas, estendem-se, como escreve Jean Rousset, «as fases de inércia e de tédio, que são também os adágios do romance, em que o tempo se esvazia, se repete, e parece imobilizar-se». Para Emma, o vazio do tempo identifica-se com o vazio do meio que a rodeia: os mornos «adágios» de Yonville são cortados por raros e breves «allegros», baile e espectáculo colocados respectivamente no fim da primeira (p. 140) e segunda partes,

depois encontros galantes situados em vários pontos das segunda e terceira partes segundo um ritmo que se acelera.

Esta alternância corresponde aos movimentos interiores da personagem, coincidindo as suas deslocações com os tempos fortes na evolução psicológica. O espaço serve, pois, para traduzir a psicologia de Emma descrevendo o que ela vê através dos seus próprios olhos: a visão subjectiva do mundo ambiente substitui a análise em termos abstractos. Em vez de empregar as palavras desespero, saudade, resignação, desânimo, Flaubert escreve: «O futuro era um corredor negro de todo, e que tinha ao fundo a porta bem fechada». Com esta imagem especial, torna visível o que se passa em Mme Bovary, adoptando o seu ponto de vista. Por vezes, combina os dois processos; por exemplo, na cena em que Emma e Léon caminham ao longo da margem do rio:

Não tinham mais nada a dizer-se? Os seus olhos, no entanto, estavam cheios de uma conversa mais séria; e, enquanto se esforçavam por encontrar frases banais, sentiam um mesmo langor invadi-los a ambos; era como um murmúrio da alma, profundo, contínuo, que dominava o das vozes. Tomados de espanto por aquela suavidade nova, nem pensavam em contar-se a sensação ou em descobrir-lhe a causa. As felicidades futuras, como as costas dos trópicos, projectam (p. 141) sobre a imensidão que as precede as suas molezas nativas, uma brisa perfumada, e todos se adormentam nesse inebriamento, sem sequer se inquietarem com o horizonte que não avistam.

O espaço, quer seja «real» ou «imaginário», surge portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à acção ou ao escoar do tempo.

Descrever ou não descrever

Estas diversas inter-relações tornam muito complexo o estudo da descrição, que muitas vezes mal se distingue da narração propriamente dita, à qual tradicionalmente é oposta. Gérard Genette lembrou até que grau de intimidade os dois elementos se interpenetram: «É (...) mais fácil conceber uma descrição isenta de qualquer elemento narrativo do que o inverso, porque a mais sóbria designação dos elementos e das circunstâncias dum processo pode já passar por um começo de descrição...»¹. Narrar e descrever são duas operações similares, no sentido de que ambas se traduzem por uma seqüência de palavras («sucessão temporal do discurso»), mas o seu objecto é diferente: a narração restitui «a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos», a descrição representa «objectos simultâneos e justapostos no espaço». (p. 142)

Mme de La Fayette apresenta deste modo a chegada do duque de Nemours ao

¹ Gérard Genette, “Frontières du récit”, in *Communications*, nº8, 1966, p.156. Recolhido em *Figures*. Paris, Seuil:1966.

baile real do Louvre, ao qual assiste igualmente a princesa de Clèves:

“Quando ele chegou, a sua beleza e o adorno do seu vestir foram admirados; o baile começou e, dançando ela com M. de Guise, fez-se um barulho muito grande para a porta da sala, como de alguém que entrava e a quem se deixava passar”.

Chateaubriand desenrola, no prólogo de *Atala*, o largo panorama das margens do Meschacebé. Proust, no primeiro volume de *A la recherche du temps perdu*, evoca, sob todos os seus aspectos, a igreja de Combray: «Como eu a amava, como eu a revejo bem, a nossa Igreja!». *La Jalousie* de Robbe-Grillet, abre por estas frases:

Agora a sombra do pilar — o pilar que sustenta o ângulo sudoeste do tecto — divide em duas partes iguais o ângulo correspondente do terraço. Este terraço é uma larga galeria coberta, rodeando a casa em três dos seus lados...

Mme de La Fayette reduz a um barulho da multidão o que teria podido dar lugar, dois séculos mais tarde, (p. 143) a um rutilante quadro, rico em matéria e em cor, tais como os amavam Balzac, Flaubert, Zola, enquanto que as frases de Robbe-Grillet parecem fornecer o enunciado de um problema de geometria. Estes quatro exemplos marcam os limites entre os quais evolui no decurso da sua história, e na nossa própria época, a descrição romanesca, da recusa quase total a uma recriação exaustiva da realidade, do largo quadro harmonioso à precisão seca de um inventário. O desvio manifesta-se simultaneamente pelos meios utilizados, nas funções atribuídas à descrição e na relação, que ela revela, do escritor com o mundo.

O romancista, como o pintor ou o fotógrafo, escolhe em primeiro lugar uma porção de espaço, que enquadra, e situa-se a uma certa distância: vasta paisagem no caso de Chateaubriand, ângulo de um edifício no de Robbe-Grillet. Este recorte visa produzir, em *Atala*, a sensação do infinito, duma natureza selvagem e maravilhosa como um paraíso, enquanto que em *La Jalousie* isola intencionalmente um fragmento de objecto como para aí fechar, nesta visão, a personagem e com ela o leitor, sendo além disso a impressão reforçada pela reevocação periódica do mesmo quadro. Este efeito liga-se à posição do observador-pintor — implícita nos dois casos, ao passo que Proust a precisa («O velho pórtico pelo qual nós entrávamos...») —, ao seu ponto de vista. O observador de Chateaubriand descobre um panorama destacado, como se fosse visto de uma elevação; nada lhe escapa do conjunto e o seu olhar pode mover-se à vontade; enquanto que, em *La Jalousie*, o da testemunha (p. 144) está limitado lateralmente pela janela perto da qual está postada («Mas o olhar que, vindo do fundo do quarto, passa por cima da

balaustrada, não atinge a terra senão muito mais longe, sobre o flanco oposto do pequeno vale, entre as bananeiras da plantação...»). Estas deslocções do olhar introduzem na descrição um elemento dinâmico, permitindo nela uma «circulação», uma exploração do espaço em vários sentidos. Na pintura, é o próprio observador que a efectiva, visto o quadro ser dado de uma só vez; no romance, onde a descrição tem de ser «sucessiva», o escritor guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou. Descobrimos a igreja de Combray na esteira do narrador que nela penetra: pórtico, pedras tumbais, vitrais, tapeçarias. O olhar estabelece, portanto, relações entre as diversas partes do objecto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes: Proust descobre o próprio trabalho do tempo nos ângulos das pedras, Chateaubriand opõe com vigor as duas margens do rio por uma frase de transição insistente: «Tal é a cena na margem ocidental; mas ela muda na margem oposta, e forma com a primeira um admirável contraste». As savanas da «margem ocidental» correspondem aos relevos acidentados da oriental. Através do jogo das linhas, aqui horizontais e verticais o escritor compõe os (p. 145) grandes traços do seu quadro. A descrição de Robbe-Grillet reduz-se àquelas linhas direitas, tão secas quanto possível, que desenham a arquitectura do edifício e a oposição sombra-luz. Trabalhando embora os conjuntos dominantes, Chateaubriand introduz variedade e maleabilidade nas formas («vagas de verdura», «mil grutas, mil abóbadas, mil pórticos», os vegetais «misturam-se», «sobem», «entrelaçam-se») por meio dos nomes ou dos verbos. No interior do quadro, a vista tudo «dispõe» de modo a distinguir planos, por um vai-e-vem do conjunto ao detalhe. Chateaubriand parte das savanas a perder de vista para se prender à «fronte ornada de dois crescentes» do búfalo «que deita um olhar satisfeito sobre a grandeza das suas ondas, e a selvagem abundância das margens», com esta última notação a reintroduzir a noção de imensidade. Ele sugeriu também a densidade e a consistência da matéria: «fendendo as vagas», «barba antiga e limosa», «do seio desses maciços», mas trata-se aqui apenas de uma intenção acessória da descrição — totalmente ausente no parágrafo de Robbe-Grillet —, contrariamente à de Proust que se retém com sensualidade sobre as pedras — que «o tempo(...)tornara doces e fizera verter como mel fora dos limites da sua própria esquadria que elas aqui tinham ultrapassado numa vaga loura, arrastando à deriva uma maiúscula gótica em flores, afogando as violetas brancas do mármore» — e sobretudo sobre os vitrais:

numa outra montanha de neve cor de rosa, ao pé da qual se travava um combate, parecia ter coberto de geada do mesmo modo o vitral que (p. 146) ela dilatava com o seu turvo granizo como uma vidraça na qual

tivessem ficado flocos, mas flocos iluminados por qualquer aurora...

A luz constitui o elemento fundamental da composição em numerosos quadros romanescos, quer eles se queiram perfeitamente nus como o de Robbe-Grillet, quer tentem recriar uma realidade completa como em Proust. *A la recherche du temps perdu* abunda em notações luminosas: fantasmagoria da lanterna mágica, «quadriculado de claridade» que o sol estende sob uma sebe de espinheiro-alvar, brusco raio de sol que bate numa varanda após a tempestade. Como em pintura, no romance a luz traça o perfil dos volumes ou baralha-os, modifica as perspectivas e as cores. Na descrição da igreja de Combray, a cor não é pura, inteiramente assente, mas flutuante segundo a iluminação. Assim, o azul dominante dum vitral ganha «o brilho cambiante de uma cauda de pavão», depois «a transparência profunda, a infrangível dureza das safiras». Chateaubriand, pela sua parte, compraz-se na mistura de cores no seu quadro exótico: «serpentes verdes, garças-reais azuis, flamingos rosas», mas a sua paleta é infundamente mais pobre do que a de Proust. O romancista, como o pintor ainda, tem as suas cores predilectas (e a este respeito, um levantamento estatístico, como o faz Georges Matoré em *L' Espace humain*, a propósito de Camus, Gracq, Saint-Exupéry, pode trazer preciosas indicações): frias ou quentes, francas ou matizadas, contrastadas ou esbatidas, claras ou escuras, etc. O romancista pode também integrar sons no seu quadro: (p. 147) uma tela de Rubens é «ruidosa», um Vermeer é «silencioso» pelo tema, o número, a expressão e as atitudes das personagens, o jogo da luz e das cores. Para além destes processos, o romancista pode tirar efeitos dos sons que compõem as próprias palavras, por exemplo os «r», os «s», as vogais surdas e as nasais nesta frase enumerativa de Chateaubriand:

des coups de bec centre le trone des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits, des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourdes meuglements, de doux roucoulements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. (bicadas contra o tronco dos carvalhos, roçamentos de animais que andam, pastam ou trituram entre os dentes os caroços dos frutos, barulhos de ondas, débeis gemidos, surdos mugidos, doces arrulhos enchem estes desertos de uma terna e selvagem harmonia).

ao passo que nos exemplos tirados de Proust e de Robbe-Grillet o sentido do ouvido não é solicitado. O ritmo da frase ou do conjunto do texto sugere também o ruído ou o silêncio, como a rapidez ou a lentidão. Detenções sobre este ou aquele elemento que a compõem ou notações rápidas, elípticas, introduzem, pela alternância do repouso e da mobilidade, uma espécie de respiração que anima a descrição.

O ritmo da descrição serve também, e sobretudo, para a integrar no conjunto da

narrativa: o prólogo de *Atala* (p. 148) constitui uma introdução lenta e grave à narrativa que se vai seguir; as primeiras frases de Robbe-Grillet impõem um mundo restrito que a vista percorre sem cessar com uma minúcia maníaca. A descrição que Proust faz da igreja de Combray transmuda-se num devaneio, mas um devaneio activo nos próprios tom e movimento de *A la recherche du temps perdu*. Tocamos aqui num ponto fundamental mas controvertido: como conciliar as exigências da descrição e as da narração? e, questão mais radical, por que descrições? Por uma espécie de lei tácita, admitida pelo leitor e durante longo tempo por uma boa parte da crítica, atribuindo o género romanesco prioridade à narração, a descrição devia ser-lhe estreitamente subordinada. Os romances destinados a uma leitura, ou, melhor, a um consumo rápido como o «policial», não contêm por assim dizer descrições; algumas indicações espaciais bastam para situar a história e para «instalar» as personagens; e os leitores de Balzac que saltam as páginas sobre a pensão Vauquer ou sobre a casa de Grandet não são, sem dúvida, excepção! Não faltaram críticos ou historiadores da literatura que lhe censurassem tornar os seus romances pesados por causa de intermináveis descrições. O leitor não está longe, muitas vezes, de as considerar como elementos parasitas ou, no melhor dos casos, somente tolerados. Não gosta de apreender a descrição como gratuita, mas, ao contrário, como ligada à história, ao menos para lhe servir de cenário.

A necessidade de estabelecer uma correspondência entre a história e o meio ambiente e os efeitos que é possível tirar dessa correspondência foram, desde há muito, (p. 149) reconhecidos pelos romancistas, enquanto que a noção de «descrição» e, mais geralmente, de «espaço» romanesco sofreu numerosos avatares. Nos romances do séc. XVIII, a descrição dos lugares reduz-se freqüentemente a termos gerais, como em *La Princesse de Clèves*, mas Honoré d'Urfé situou os pastores de *L'Astrée* num recanto afastado do Massiço central porque «este nome de Forez soa a não sei quê de campestre e porque a região está de tal modo conformada, e mesmo ao longo do riozito de Lignon, que parece convidar cada pessoa a decidir-se a passar ali uma vida semelhante». Em *Le roman comique*, Scarron situa desde as primeiras páginas as farsas e desventuras dos seus comediantes numa hospedaria de Mans, «uma espelunca onde todos os dias se juntam os vadios da cidade, uns para jogar, outros para olhar os que jogam». Simple localização, mas cuja escolha não é indiferente: o lugar evoca, num caso uma paz rústica quase irreal; no outro, a promiscuidade do albergue favorece as desordens mais extravagantes. No século XVIII e sobretudo no XIX, a descrição dos lugares ganha uma tal importância que já não pode ser considerada como simples pano de fundo. As

sumptuosas descrições da ilha Maurícia ficam nas nossas memórias tanto ou mais que o idílio trágico — mas que agora nos parece bastante insípido — de *Paul et Virginie*. O Valais que Saint-Preux evoca em *La Nouvelle Héloïse*, o vergel escondido onde Julie dá o seu passeio favorito, o campo de Clarens ou o lago Léman deixam de ser cenários sobre os quais as personagens deitam um olhar interessado ou distraído: elas mergulham nele como num meio natural, verdadeira (p. 150) pátria do seu coração onde elas se revelam e se expandem. Sob duas latitudes afastadas, Bernardin de Saint-Pierre e Rousseau refazem, longe do Paris corrompido, um mundo habitável. Numa obra como *Adolphe* de Benjamin Constant, a paisagem permanece discreta e raramente evocada, mas o episódio em que Adolphe passeia com Ellénore, que se definha por amor, mostra como a paisagem pode estar ligada à vida íntima das personagens:

Era um desses dias de inverno em que o sol parece iluminar tristemente o campo pardacento, como se olhasse com piedade a terra que ele deixou de aquecer. (...) O céu estava sereno; mas as árvores estavam sem folhas; nenhuma brisa agitava o ar, nenhum pássaro o atravessava: tudo estava imóvel, e o único ruído que se fazia ouvir era o da erva gelada que se quebrava sob os nossos passos. «Como tudo está calmo», disse-me Ellénore; «como a natureza se resigna! Não deve também o coração aprender a resignar-se?».

A paisagem parece oferecer a Ellénore as palavras que ela pronuncia, porque a sua alma e a «alma» da natureza estão em perfeito acordo durante este passeio. Zola, em *Une page d'amour*, utiliza de forma sistemática essa correspondência. Cada uma das cinco partes termina com a personagem principal, Hélène Mouret, a contemplar Paris: a cidade desprende-se das brumas matinais; um céu (p. 151) glorioso estende-se sobre ela; as luzes brilham; rebenta uma tempestade, cai neve. Estas cinco descrições correspondem às diversas fases do amor que Hélène sente pelo Dr. Deberie; na realidade, elas descrevem esse amor. No romance moderno, abundam os exemplos desta identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina. Em *Un moraliste* de Gide, a Normandia, a Suíça e a África do Norte, estâncias sucessivas de Michel, constituem outras tantas etapas da sua mutação interior; a água e o sol libertam-no da sua estrita educação moral e despertam-lhe os sentidos.

A revelação das personagens pelo meio ambiente é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX, como um processo de caracterização entre outros ou como uma teoria de pretensões científicas. Retomando as concepções de Geoffroy Saint-Hilaire para quem «o animal é um princípio que adquire a sua forma

exterior ou, para falar com maior exactidão, as diferenças da sua forma, nos meios onde é chamado a desenvolver-se», Balzac, no prefácio de *La comédie humaine*, torna-as extensivas aos humanos: «A Sociedade não faz do homem, consoante os meios onde se desenrola a sua acção, tantos homens diferentes quantas variedades há em zoologia?». Desta idéia faz Balzac o princípio director da *Comédie humaine* e com ela justifica simultaneamente as longas descrições de cidades, de meio ambiente, de vestuários, de meio social, que «atravancam» os seus romances. Zola, em *Le roman experimental*, reclama-se (p. 152) de Darwin para atribuir uma «importância considerável ao meio», tomado em sentido lato — físico e humano. Os irmãos Goncourt, como os sociólogos do nosso tempo, vão trabalhar «no terreno», para constituir uma «coleção de documentos humanos», realizar um «inquérito social», praticar «o estudo ao natural» (prefácio a *Les Frères Zemganno*) nos hospitais, nos centros operários, em Itália, etc. Graças a esta teoria do naturalismo, a descrição do espaço vai ascender ao primeiro plano, a ponto de apagar as personagens ou, pelo menos, de ganhar uma importância superior à do seu estudo. Nos próprios Goncourt, as descrições tendem a constituir o essencial do romance e a tornar-se autônomas. Certas páginas de Zola, por exemplo em *Le ventre de Paris*, mostram o comprazimento do autor em fazer belos quadros descritivos. Em *Notre-Dame de Paris*, as descrições da catedral e da cidade «de relance» constituem todo o livro III, a da batalha de Waterloo, em *Les misérables*, ocupa dezenas de páginas: elas tornam-se «passos de virtuosismo». O que explica a reacção que, nos fins do século XIX, consiste em não mais tratar as paisagens enquanto tais, mas em «deslocar o traço descritivo», em «considerar implicitamente o meio como realidade apercebida e não como realidade determinante»⁽²⁰⁾.

O romance contemporâneo mostra com freqüência o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador, em obras tão diferentes como as de Proust, de Ramuz, de Malraux, de Aragon ou de Robbe-Grillet (p. 153). Este último, pelos seus escritos teóricos e pelas suas próprias criações, comete à descrição uma nova via:

Descrever as coisas, com efeito, é colocar-se deliberadamente no exterior, em face delas. Já não se trata de apropriar-se delas, nem de nada transpor para elas. Postas, à partida, como não sendo o homem, permanecem constantemente fora do nosso alcance e não são, afinal, nem compreendidas numa aliança natural, nem recuperadas por um sofrimento. Limitar-se à descrição é, evidentemente, recusar todos os outros modos de aproximação do objecto: a simpatia como irrealista, a tragédia como alienante, a compreensão como pertencente em exclusivo ao domínio da ciência.

Atitude diametralmente oposta à de Benjamin Constant, para quem, no texto citado

mais acima, o sol ilumina «tristemente os campos», «como se olhasse apiedado a terra» e toda “a natureza se resigna”. Para Robbe-Grillet, a descrição faz-se em termos de medida com que o sentimento da testemunha nada tem a ver, e muito menos os «sentimentos» que ela possa emprestar aos objectos que descreve: Registrar a distância entre o objecto e mim, e as distâncias próprias do objecto (as suas distâncias exteriores, isto é, as suas medidas), e as distâncias entre os objectos, e insistir ainda no (p. 154) facto de que são apenas distâncias (e não dilaceramentos), isso equivale a estabelecer que as coisas estão aí e que não são mais do que coisas, cada uma delas limitada a si mesma. O problema já não é de escolher entre um acordo feliz e uma solidariedade infeliz. Doravante há uma recusa de toda a cumplicidade.

Noutros termos, através da visão limpa dum olhar que «deixa as coisas no seu respectivo lugar», é necessário romper com «o antropomorfismo» (de que a descrição de Benjamin Constant oferece o tipo acabado), para o qual o mundo inteiro é à imagem do homem.

Por quê a descrição?

Os textos reunidos em *Pour un nouveau roman* provam-no: reflectir sobre a descrição no romance equivale a reexaminar as noções sobre as quais repousam vários séculos de criação literária. Tentemos fazer o ponto sobre este problema da descrição do espaço, considerando as suas funções, a sua natureza e as suas significações.

Ela pode servir para criar um ritmo na narrativa: desviando o olhar para o meio ambiente, provoca um descanso após uma passagem de acção, ou uma forte expectativa quando interrompe a narrativa num momento crítico; constitui, por vezes, uma abertura, no sentido musical do termo, que anuncia o movimento e o tom da obra (*Atala*); alarga as perspectivas narrativas, assinala uma (p. 155) espécie de nota de suspensão que ganha valor de símbolo: por exemplo, as descrições de Paris em *Une page d'amour* e a evocação dos pinheiros que fecha *Le mystère Frontenac* estabelecem essa «cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano» de que fala Ramon Fernandez.

Esta função «musical» desdobra-se numa função «pictural» talvez mais imediatamente perceptível: a descrição leva-nos a ver. Nem sempre há necessidade de minuciosos quadros que nada querem deixar escapar: Malraux pôde observar, a propósito de Balzac, que quanto mais longas são as descrições, menos o leitor «vê»... . Em duas ou três frases, Mauriac «descreve» o calor opressivo que pesa sobre a região de Thérèse

Desqueyroux («Mas, mal entreabria as janelas de madeira, a luz, semelhante a uma golfada de metal em fusão, jorrando subitamente, parecia queimar a esteira, e de novo era preciso cerrar tudo e acachapar-se...»); da própria personagem, Mauriac quase só mostra o rosto, como que furtivamente: «FACES encovadas, maçãs do rosto salientes, lábios sumidos, e uma testa larga, magnífica, compõem uma cara de condenada...», e a propósito da casa de Argelouse faz só rápidas e dispersas alusões. Balzac descreve metodicamente «a casa do Senhor Grandet», onde está também «fechada» Eugénie, e faz o retrato de cada nova personagem (p. 156) quando esta aparece. A descrição oscila, pois, entre os dois pólos do esboço que retém apenas alguns traços significativos e do quadro que intenta abraçar a totalidade dum objecto.

Ela reencontra assim as orientações e os processos da pintura. Os romances de Zola, aliás, põem em cena pintores (Claude Lantier em *L'Oeuvre*) e a sua arte descritiva é, sem dúvida, devedora a Coubet, Manet, Cézanne, que ele contribuiu para tornar conhecidos. Proust cria uma personagem de pintor (Elstir) e amadores de pintura (Swann, Bergotte), e refere-se a Vermeer ou a Botticelli. Robbe-Grillet integra nas suas narrativas descrições de quadros, de postais, de fotografias (*La jalousie*, *La maison de rendez-vous*, *Dans le labyrinthe*); Butor consagra várias páginas de *La Modification* à descrição duma sala de museu. Do mesmo modo que ele acaba de estudar as palavras na pintura, poder-se-ia buscar o lugar da pintura na literatura e, nas equivalências que Théophile Gautier ou os Goncourt quiseram estabelecer, encontrar técnicas similares: justaposição de pequenas pinceladas «impressionistas», largos frescos de história, colagens cubistas, etc.. Tem sido muitas vezes sublinhado um outro parentesco, de origem recente, que existe entre o romance e o cinema, na representação do espaço ou nos modos (p. 157) de narração. Claude-Edmonde Magny estudou-o, por exemplo, partindo do romance americano: o romancista pode, também ele, utilizar a panorâmica, o traveling, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância, em relação ao objecto e a mudança de plano para situar a personagem, para a integrar no seu meio.

Num artigo de *Poétique* («Qu'est-ce qu'une description?», 1972, n.º 12, pp. 465-485), Philippe Hamon faz três perguntas que delimitam o problema da descrição: como é que ela se integra na narrativa (isto é, através de que «sinais demarcativos» se reconhecem o seu princípio e o seu fim), como é que ela funciona nos seus limites, qual o papel que ela desempenha na economia global dum romance? A descrição serve para, no interior da narrativa, comunicar informação, do autor ao leitor, por meio de uma personagem informada a uma outra que não o está. Certos modelos que se impuseram—

por exemplo em Balzac, Flaubert e Zola—preenchem essa função: a descrição implica o olhar de uma personagem, donde a necessidade de introduzir essa personagem e de a colocar em face do objecto. Esta condição prévia determina campos semânticos (adjectivos qualificando atitudes físicas e psicológicas, verbos de percepção, etc.), personagens-tipos (o passeante, o pintor, o entendido, o técnico), cenas estereotipadas (visita dum lugar desconhecido, contemplação, devaneio sonhador diante duma paisagem), traços psicológicos (curiosidade, desenraizamento, vazio interior). Pouco a pouco, a descrição provoca assim reacções em cadeia no interior da narrativa: a necessidade de descrever leva a introduzir tal personagem, a (p. 158) colocá-la em tal situação, a dar-lhe tal motivação. Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto.

O problema do realismo

Consoante a natureza que o romancista dá ao espaço e o lugar que atribui à sua representação, desenham-se estéticas divergentes. A descrição do espaço encontra-se subordinada à análise psicológica, à reflexão moral ou filosófica em *La Princesse de Clèves*, em *Adolphe*, nos romances de Mauriac ou de Bernanos. O autor põe deliberadamente o acento no ser humano e, na maioria das vezes, no indivíduo tomado isoladamente, do qual faz o centro do seu universo romanesco. Inversamente, a ambição do escritor pode ir até fazer entrar tudo no seu livro: ele torna-se, por assim dizer, senhor da criação através do romance. Em 1784, depois de tantos outros teóricos do romance e bastante antes de *La comédie humaine* e de *Les Rougon-Macquart*, Louis-Sébastien Mercier opunha a história ao romance para mostrar a superioridade deste:

enquanto parece entregue por inteiro à imaginação, o romancista traça quadros mais próximos da verdade do que essas ficções honradas com o nome de história. Esta, aliás, não detém os seus (p. 159) soberbos olhares senão sobre os reis, sobre os seus empreendimentos particulares e sobre as vastas e tenebrosas operações da sua política. O romance, menos altaneiro, abrange a multidão dos indivíduos e segue a marcha do carácter nacional.

Em que é que se funda esta superioridade do romancista? Como escapa ele às limitações, aos preconceitos, aos erros do historiador? Assim se põe, a propósito da representação do meio, o problema que a ultrapassa, pois que toca toda a concepção do romance — e do teatro: o realismo. As suas fontes são longínquas, dado que as histórias literárias descobrem uma «corrente realista» desde a Idade Média; mas no século XIX,

em particular, excitou a cólera e fez correr a tinta de muitos literatos. Zola proclama, em 1881, em *Le roman experimental*: «Nós, os romancistas, somos os juízes de instrução dos homens e das suas paixões». Objectividade! Realidade! são as palavras de ordem do tempo. Ilusão, responde na mesma época Maupassant, no prefácio de *Pierre et Jean* (1887):

Fazer verdadeiro consiste, pois, em dar a ilusão completa do verdadeiro, segundo a lógica ordinária dos factos, e não em transcrevê-los servilmente na embrulhada da sua sucessão. [...] Cada um de nós se faz [...] simplesmente uma (p. 160) ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, conforme a sua natureza. E o escritor não tem outra missão que não seja a de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os processos de arte que aprendeu e de que pode dispor.

Maupassant marca, assim, fortemente as transformações sucessivas que sofre a realidade exterior, primeiramente quando atravessa a consciência do romancista e se carrega de elementos «subjectivos», depois quando é traduzida pela linguagem. A idéia da relatividade do verdadeiro fizera o seu caminho no século XVIII, como testemunham as reflexões publicadas por S. Constant de Rebecque como antelóquio de *Laure* ou *Lettres de quelques femmes de Suisse* (1786). O romance evolui na medida em que a própria humanidade muda e se diversifica cada vez mais: as almas já não são da mesma têmpera por todo o lado: os seus móveis variam como os climas; o que é admirado num sítio mal é tido num outro; aqui, tudo se predispõe em favor da sociedade e da sociabilidade; as coisas essenciais juntam-se aos recreios da vida; ali, o interesse pessoal, só, decide tudo; o que excita a emulação e o encorajamento, um pouco mais longe apenas inspira a inveja; os princípios de moral variam como os lugares e a alma muda de natureza com o tempo. (p. 161)

O debate, duma grande complexidade, não está aliás encerrado, pois Roland Barthes, por exemplo, reexaminou nos seus *Essais critiques* e em *Le degré zero de l'écriture*, os dados do problema, os seus componentes sociais, os sofismas que esconde: as coisas e a linguagem são duas realidades distintas que Barthes opõe radicalmente, não podendo a segunda ser a imagem «fiel» da primeira:

O realismo, aqui, não pode ser, pois, a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais «realista» não será a que «pinta» a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ser), explorar o mais profundamente possível a realidade irreal da linguagem.

O realismo é, portanto, impossível, ou, antes, não é o que se julgava que era.

A representação do espaço no romance não constitui mais do que um ponto

particular do problema crucial da mimesis, no qual escritores, historiadores e críticos se obstinam (p. 162) desde Platão e Aristóteles e que mostra sobre que ambigüidade repousa toda a prática literária. Duas concepções se confrontam neste ponto: a literatura copia de facto e por dever o real, a literatura não reenvia senão a si mesma. Em que medida, portanto, se pode falar de realismo no sentido de imitação da realidade? Na impossibilidade de fornecer uma resposta — poderá ela deixar de ser polêmica, e mesmo terrorista, ou sempre diferida? —, certos críticos tentam inventariar os processos que constituem critérios do discurso realista: motivação psicológica, referência ao conhecido, modelos descritivos, etc. Numa outra perspectiva, a sociocrítica visa elucidar menos a relação entre o romance e a realidade social que a existente entre o romance e o discurso que a sociedade desenvolve sobre ela própria, o «universo extra-texto» que ele supõe e ao qual se refere.

A relação com o mundo

A descrição pode adstringir-nos a observar a realidade que ela pretende colocar diante dos nossos olhos, e essa realidade só, ou então pode querer sugerir mais: num caso extremo, mostraria uma coisa diferente do que finge mostrar. Quando Mauriac, no final de *Mystère Frontenac*, fala da «ferida» dos pinheiros, essa palavra faz-nos entrar num outro domínio, o do sofrimento universal. Quando Proust compara os vitrais a «um grande jogo de cartas semelhante aos que deviam distrair o rei (p. 163) Charles VI», os matizes do azul aos «duma cauda de pavão», depois a safiras e a uma chuva luminosa «que gotejava do alto da cúpula sombria e rochosa, ao longo das paredes húmidas, como se fosse na nave de alguma gruta irisada de sinuosas estalactites que eu seguisse os meus pais», um mundo fabuloso se desenha por detrás da «realidade» da igreja de Combray. As imagens na descrição são os reveladores desse invisível, por elas se faz a transmutação do quotidiano. Numa outra página do *Côté de Guermantes*, a imagem de uma gruta marinha povoada de nereidas e de tritões sobrepõe-se à descrição da Ópera com tal intensidade que a sala se torna verdadeiramente essa gruta: «Nas outras frisas, quase por todo o lado as brancas deidades que habitavam agudas estâncias tinham-se refugiado contra as paredes obscuras e mantinham-se invisíveis...». Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar,

o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo.

Ao ter de deixar o recanto da Ilha de França que lhe é querido, uma personagem de *Romanesques* de Jacques Chardonne interroga-se:

Donde vem um apego tão forte?... O ar talvez... Um não sei quê de puro, de saboroso no ar, de luminoso na casa... o rio... esta linha dos (p. 164) bosques... Tudo isso, na realidade, olhei-o pouco... Estava tão distraído! Enchia-me o coração e eu não lhe prestava atenção... .

Os romances de Chardonne estão cheios destas concordâncias delicadas entre as personagens e uma natureza temperada, envolvida em doce luz, toda feita de cambiantes. As personagens vivem, aí, a um ritmo lento e, mesmo se um drama incubia nelas, a contemplação ou a simples impregnação da natureza conta largamente para a sua felicidade do momento. Ao contrário, os dois aventureiros de *La voie royale*, Claude e Perken, mergulham na floresta tailandesa que se volta a cerrar sobre eles como uma armadilha fofa:

A floresta e o calor eram, contudo, mais fortes que a inquietação: Claude afundava-se, como numa doença, nessa fermentação em que as formas inchavam, se alongavam, apodreciam fora do mundo onde o homem conta, e que o separava de si mesmo com a força da obscuridade. E, por todo o lado, os insectos.

Perken ali encontrará a morte, ao lado do seu companheiro «estranho como um ser de outro mundo». (p. 165)

Da relação feliz em que a natureza parece feita para o homem que não «conta», o romance revela, através da representação do espaço, um afastamento considerável entre sistemas de valores morais e filosóficos. Se esta diversidade parece ter aumentado na nossa época, em Chrétien de Troves já coexiste a evocação duma natureza agradável que chama o homem a cantar com ela:

Foi no tempo em que árvores florescem,
Folhas, arbustos, prados reverdecem,
Em que os pássaros no seu latim
Docemente cantam pela manhã,
Em que todo o ser se inflama de alegria [...]

e as descrições de lugares temerosos, como aquela famosa ponte da Espada que Lancelot tem de atravessar:

Via aquela onda pérfida,
Rápida, ruidosa e espessa,
Tão negra e pavorosa
Como se fosse o rio do diabo
E tão perigosa e profunda

Que não há coisa alguma neste mundo
Que, ali caindo, não fosse levada
Tal como no mar salgado...

Amigo ou hostil, o espaço aparece também, no romance, com um grau variável de fluidez ou de densidade, de transparência ou de opacidade: enquanto que parece quase apagar-se, ou ao menos deixar-se percorrer (p. 166) livremente pelo homem ou pelo seu olhar nas obras de Chardonne, opõe-lhe, em Malraux, toda a sua massa ou, por vezes, uma vontade própria; o mundo torna-se uma divindade toda-poderosa em *Colline* de Giono ou em *Derborence* de Ramuz, exigindo respeito e adoração. O piloto de *Vol de nuit* domina-o com o avião, mas tem de contar também com os «dragões da noite», o deserto, o vento, as montanhas: Fabien, como o Lancelot de Chrétien de Troves, revela-se e supera-se no corpo-a-corpo com a natureza. Camus escolheu um lugar neutro, isto é, sem carácter particular, para nele fazer eclodir, reinar e extinguir-se a *Peste*: não se trata, da parte do romancista, de indiferença para com o mundo exterior — mostrou em *Noces*, por exemplo, com que sensualidade podia comungar com o sol, o vento, o mar—, mas de desejo de situar a sua narrativa, digamos, no abstracto e de dar-lhe um sentido intemporal — desejo de fazer dela uma fábula, até mesmo uma parábola. As suas personagens sentem a prisão na cidade de portas fechadas como uma protecção ou como uma injustiça revoltante.

O espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem, por exemplo em *Adrienne Mesurat* de Julien Green ou em *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, ou a angústia à volta de quartos proibidos nas novelas de Borges e de Cortazar. Para além desta influência psicológica, o romancista impregna este tipo de espaço de um sentido filosófico. O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar. Em *Le Grand Meaulnes*, a (p. 167) floresta que separa o edifício da escola do domínio misterioso constitui tanto um labirinto protector como um incitamento à aventura, mas as arquitecturas complicadas, as portas fechadas, os corredores sem fim, as ruas que conduzem sempre o peão ao ponto de partida, em Robbe-Grillet, Kafka ou J.-L. Borges, dão uma imagem da condição humana, tomada, pela frequência, um estereótipo. «Não é talvez por acaso», escreve Ludovic Janvier, «que a tragédia moderna, desde Kafka, se exprime sobretudo em termos de espaço [...]. O labirinto tornou-se a banal — porque a melhor — tradução da postura irrisória dum indivíduo que o mundo devora e desorienta».

Ao contrário, a viagem que abre o espaço aos homens aparece como uma

promessa de felicidade. O processo freqüentemente utilizado pelos romancistas, consistindo em exprimir «o extraordinário» através de «outro lugar», tem a sua origem talvez na crença de que, como para Emma Bovary, não nos pode «acontecer coisa alguma», isto é, algo de inédito, de exaltante, senão num outro lugar. Desta aspiração a um longínquo problemático, nasceu uma abundante literatura qualificada habitualmente de evasão e de que o romance de aventuras é uma forma particular. A viagem está ligada estreitamente à noção de mudança de terra, capital no romance em geral. As personagens que partem—Julien Sorel ou Frédéric Moreau—vão à conquista do poder, da paixão, da felicidade; as que (p. 168) vagueiam—do René de Chateaubriand ao Perken de Malraux — procuram extinguir ou satisfazer alguma paixão devoradora. Paul e Virginie são felizes na sua ilha dos trópicos porque, para Bernadin de Saint-Pierre, a felicidade só pode florescer longe da civilização. As viagens imaginárias, quer sejam as de Cyrano de Bergerac no século XVII, quer as da nossa moderna ficção científica, satisfazem um desejo de maravilhoso, mas traduzem também um sentimento de escapar ao pesadume, logo à condição humana. O errar de lado para lado, se é por vezes (para Édipo ou para o povo judeu da Bíblia) uma maldição, também pode significar uma livre realização do nosso destino ou, como em Jack Kerouac, tornar-se promessa duma outra vida onde tudo é possível. Nesses romances, em que o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se velhos sonhos da humanidade: voar nos espaços intersiderais como Ícaro, ou descobrir sobre o nosso planeta um Éden escondido, onde o homem poderá reencontrar na natureza a felicidade perdida.