

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

**VANESSA CRISTINA SANTOS PEREIRA**

**“A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”**: uma leitura do  
espaço em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz

São Luís

2018

**VANESSA CRISTINA SANTOS PEREIRA**

**“A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”**: uma leitura do  
espaço em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão como requisito da Qualificação de Dissertação de Mestrado.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dinacy Mendonça Corrêa.

São Luís

2018

**VANESSA CRISTINA SANTOS PEREIRA**

**“A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”**: uma leitura do espaço em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão como requisito da Qualificação de Dissertação de Mestrado.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra Dinacy Mendonça Corrêa (Orientadora)  
Universidade Estadual do Maranhão/ UEMA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. José Dino Cavalcante  
Universidade Federal do Maranhão/ UFMA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos  
Universidade Estadual do Maranhão/UEMA

São Luís  
2018

Pereira, Vanessa Cristina Santos.

“A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre”: uma leitura do espaço em Compasso Binário, de Arlete Nogueira da Cruz / Vanessa Cristina Santos Pereira. – São Luís, 2018.

83 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Dinacy Mendonça Corrêa.

1. Arlete Nogueira da Cruz. 2. Compasso Binário. 3. Espaço. 4. Literatura Maranhense. 5. Romance. I. Título.

*Dedico essa escrita a mamãe, papai e a minha orientadora, Dyna,  
por acreditarem em mim  
sempre.*

## AGRADECIMENTOS

**Àquele** que **É**.

**À Mamãe e Papai**, por serem a minha maior personificação de lealdade. **À Professora Dinacy**, pela confiança e pela caminhada. **A Natássia**, minha irmã de alma. **A Wendel**, meu irmão de alma. **A Elan Fernando**, meu irmão gêmeo, de pai e mãe diferentes, mas de um coração que me acolhe a todo momento. **A Ane Beatriz**, amiga de vida e de turma duas vezes. Eis um nome que não me permitiu ficar pelo meio do caminho. **A Jéssica Guimarães**, pelo carinho e ombro amigo sempre presentes. **A Itallo Francisco**, por ser amor.

**Aos meus amigos do Mestrado**, gratidão por me ensinarem a ver o mundo com mais delicadeza e sensibilidade. Ane Beatriz, Ernane, Everaldo, Malthus, Saulo, Tatá, Thalya, Paulo, Alessandra, Sarah, Gil, Giselle, Rayron e Layssa, a jornada com vocês foi **POESIA**. **Aos meus amigos**, que não arriscarei mencionar aqui para não cometer o risco de “esquecê-los”: Obrigada pela permanência em toda a minha trajetória.

**Aos meus professores do Mestrado**: respeito eterno. **A Aline**, da equipe do Mestrado em Letras UEMA, que nos “adotou” e cuidou tão bem de nós nesses dois anos.

**A minha antiga (ETERNA e ESPECIAL) equipe do Laboratório de Redação** do Colégio O Bom Pastor: Fran, Jorginho, Carol e Lu. Eu não estaria escrevendo (aos prantos) esses agradecimentos se não fosse pela parceria de vocês. Muito, muito obrigada. **A todos os colegas** que partilharam/partilham comigo a jornada diária no Colégio O Bom Pastor Júnior.

**A Isadora**, ex-eterna-aluna, por ser hoje uma grande amiga e meu grande exemplo de determinação – e, sem dúvida, um grande apoio aos 15 anos de idade.

**A Rodrigo Henrique**, amigo querido do meu coração, que desde o princípio me empurrou para dentro dos aviões e não me deixou voltar, a fim de que eu não desistisse do meu sonho

**Ao Clube do Livro do Maranhão**, ou “**um lugar seguro pra chamar de seu**”: porque onde há amor, há vida. **Ao Sobre O Tatame**, onde durante esse tempo de grande ventos não pude deixar todas as minhas palavras, mas deixei meu coração e recebi amor para andar sempre comigo.

**A Aretha Franklin**, por ter sido minha melhor canção nessa caminhada.

Meu espaço é o dia  
de braços abertos  
tocando a fímbria de uma e outra noite

Ferreira Gullar

## RESUMO

Esta pesquisa intenta analisar as ocorrências do espaço literário no romance *Compasso Binário* (1998) da autora maranhense Arlete Nogueira da Cruz. O estudo evidencia as imagens espaciais a fim de reconhecer a função do espaço dentro da narrativa, tendo como aporte teórico as definições propostas por Gaston Bachelard (2014) e as interpretações articuladas por Brandão (2013) e Borges Filho (2016). Problematicou-se a espacialidade na narração sustentando-se por meio de cotejos da teoria da literatura e dos estudos literários, além de incursões históricas e conceituais sobre o tema, de modo a destacar que o protagonismo do espaço na exploração literária ultrapassa as delimitações da Geografia, do composto físico, tendo em vista que o referido elemento tem caráter delimitador no que tange à existência da exegese, pois sem espaço não há narrativa. A leitura trazida pela pesquisa salienta o conceito de espaço e intenta materializá-lo por meio do recorte da interferência da rua, espaço aberto, público e de realizações infinitas; do hospital, dimensão fechada, de ordem sensível e símbolo de nascimento e/ou morte, ou ainda, salvação. A obra também mobiliza o espaço do bar como sítio de liberdade e exasperação, em congruência com outro palco narrativo, o bordel, na história a *Pensão Carmen*, espaço este que transcende como sendo de libertinagem e aprisionamento das personagens. A articulação da pesquisa buscou salientar, comportada dentro das considerações que Bachelard propunha, principalmente, a pertinência do elemento espaço para a construção literária, mas sobretudo, para o entendimento das questões humanas trazidas pelas personagens do romance. Ao mesmo tempo coube à pesquisa sublinhar a produção local estampada por Arlete Nogueira da Cruz, expandindo a ainda acanhada riqueza crítica e acadêmica acerca dos escritos arleteanos e, de modo geral, da literatura maranhense.

**Palavras-chave:** Arlete Nogueira da Cruz. *Compasso Binário*. Espaço. Literatura Maranhense. Romance.

## ABSTRACT

This research tries to analyze the occurrences of literary space in the novel *Compasso Binário* (1998) of the Maranhense author Arlete Nogueira da Cruz. The study evidences the spatial images in order to recognize the function of the space within the narrative, having as theoretical contribution the definitions proposed by Gaston Bachelard (2014) and the interpretations articulated by Brandão (2013) and Borges Filho (2016). The spatiality in the narration was problematized by comparing literature theory and literary studies, as well as historical and conceptual incursions on the theme, in order to emphasize that the protagonism of space in literary exploration goes beyond the delimitations of Geography, of the physical compound, considering that the said element has a delimiting character in relation to the existence of the exegesis, because without space there is no narrative. The reading brought by the research emphasizes the concept of space and tries to materialize it by means of the cut of the interference of the street, open space, public and infinite realizations; of the hospital, a closed dimension, a sensitive order and a symbol of birth and / or death, or salvation. The work also mobilizes the space of the bar as a place of freedom and exasperation, in congruence with another narrative stage, the brothel, in the history the *Pensão Carmen*, this space that transcends as being of libertine and imprisonment of the personages. The articulation of the research sought to emphasize, behaved within the considerations that Bachelard proposed, mainly, the pertinence of the space element for the literary construction, but mainly, for the understanding of the human questions brought by the personages of the novel. At the same time, the research emphasized the local production stamped by Arlete Nogueira da Cruz, expanding the still scarce critical and academic wealth about the Arletean writings and, in general, the literature of Maranhão.

**Keywords:** Arlete Nogueira da Cruz. *Compasso Binário*. Space. Literature Maranhense. Romance.

## SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	“A VIDA SE INTEIRIZA ASSIM SEM A TRÉGUA DE UM INTERVALO”: sobre a Arlete-narrativa.....	17
1.1	Da autora – ou brevemente sobre a própria erudita <i>litaniae</i> “em pessoa”.....	18
1.2	“A catarata nos olhos empasta azulada a transparente tristeza”: o narrar compassado de <i>Compasso Binário</i> .....	24
2	“OS SOBRADÕES SEM TELHADOS SÃO ARMADILHAS DE SORRATEIRO INTERESSE”: sobre teorias do espaço romanesco.....	34
3	“A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”: espaço e identidade em <i>Compasso Binário</i> , de Arlete Nogueira da Cruz.....	57
3.1	As ruas.....	58
3.2	O hospital.....	65
3.3	O bar.....	71
3.4	A zona.....	73
3.5	Os quartos.....	77
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
	REFERÊNCIAS.....	82

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa intenta averiguar as ocorrências do elemento espaço para a estruturação e decifração da tessitura literária de *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz. A fim de atingir tal objetivo, a perspectiva teórica que fundamenta a investigação acadêmica consiste em evidenciar a relação e as consequências entre o espaço do enredo e a arquitetura da obra, tendo em vista que não há narrativa sem um espaço que sirva de estrado (físico e/ou psicológico) para as ações das personagens; sem um lugar de posicionamento, reconhecimento e manifestação de seus componentes.

Entendida por **topoanálise**, ou seja, o estudo do espaço na obra literária, a investigação do texto por este viés conecta-se diretamente com a elasticidade inerente ao termo **espaço**, fator este que conduz a pesquisa a expandir o norteamento teórico basilar de Gaston Bachelard, proposto em *A Poética do Espaço*, como voltado aos espaços íntimos e internos, para espaços de natureza coletiva, públicos e abertos. Sobretudo também porque faz-se necessário destacar a atuação de forças sociais, culturais e simbólicas na estrutura do espaço, pois uma interpretação isolada – “a obra pela obra” – seria insustentável para o reconhecimento da riqueza artística assinada por Arlete Nogueira da Cruz, e, da mesma maneira que as demais unidades estruturais presentes em uma narrativa congregam para sua compreensão, o elemento **espaço** dentro de sua abundância possui relevância permanente na cadência da obra.

Assim exposto, é importante salientar que a eficiência espacial na narrativa está para além de sua demarcação tradicional pertencente à Geografia. Com apropriação devida, o elemento espaço favorece bem mais do que situação geográfica da história como um todo, mas instiga a caracterização de personagens, pois, assim alocados em dimensões específicas e/ou transitórias faz-se possível percebê-los e presentificá-los no grau literário como integrantes de um conjunto maior erguido pelo próprio espaço. Ademais, o ser “espacializado” na trama tem seus sentimentos e sua representação intimamente credenciados à superfície que lhe é disponibilizada, razão esta que é pertinente a esta pesquisa, logo que o espaço é determinante para as ações humanas e a literatura é tida como reprodutora dessa realidade, o que nos

convoca a investigar com maior detalhamento a correspondência existente neste processo interacional.

A obra selecionada para fazer jus as concepções acima defendidas intitula-se *Compasso Binário* (1975), de autoria da maranhense Arlete Nogueira da Cruz. Em forma de romance, a narrativa ambientada em São Luís – mais precisamente na região do Centro Histórico – traz diversas histórias que se entrelaçam após um assassinato ocorrido na pensão *Carmen*, um prostíbulo localizado na Zona do Baixo Meretrício (ZBM). Baianinha, uma das prostitutas da “pensão”, é alvejada por um tiro nas dependências do estabelecimento e, logo em seguida, encaminhada ao hospital da região, o *Socorrão*. Ao dar entrada no hospital, Baianinha é atendida por Natália, estudante de medicina que terá seu destino atravessado pela história de sua então paciente.

Após negar-se a servir a um homem que a procurara no cabaré, o que resulta em desentendimento e se torna justificativa para as cenas seguintes, Baianinha é vítima do tiro. O outro cliente que não fora atendido pela prostituta, no ápice da necessidade de saciar seu desejo carnal, recorre por meio do assédio a um outro corpo, mas fora dos limites do prostíbulo: Natália. O agressor, Pedro, obriga Natália a ter relações sexuais com ele. Nesse encadeamento narrativo, Baianinha e Natália encontram-se intimamente ligadas: se Baianinha não tivesse morrido na mesma noite em que Pedro a desejara, este não procuraria a estudante para, enfim, ter uma noite de prazer, ainda que sob violência – situação esta que equipara ambas as personagens a condições semelhantes de vida.

Ambientada em uma São Luís do século XX, a obra apresenta dois focos de ação, pondo em confronto – e entrecruzando – duas realidades díspares, em espaços convergentes ao processo de descoberta de quem neles figura e por qual razão a ele recorre e dele faz questão de participar. O espaço trazido por Arlete Nogueira da Cruz é inicialmente da *Rua do Passeio*, geograficamente pertencente ao centro da cidade de São Luís. A rua, em geral, é ladeada por casas, prédios, hospitais, comércios e cemitérios, como a exemplo na obra. Trata-se de uma composição urbana que abarca diversos tipos de transeuntes, e quando estes são tipificados como populares, à noite, em sua maioria são estigmatizados como improdutivos, indigentes, marginalizados, pobres, desamparados, meliantes, transgressores, facínoras e delinquentes.

O hospital, elemento desta mesma rua, é o espaço de possível salvação de Baianinha. Localizado no mesmo percurso que leva ao cemitério, o hospital *Socorrão* é o espaço primário do encontro entre as duas protagonistas, no qual são expostas as discrepantes diferenças sociais e culturais entre elas, ao mesmo tempo que se define como antagônico, já que propicia não mais a vida, mas o precípua morte, não mais a semelhança entre os seres, mas a diferença inquestionável.

Paralelo ao passeio no vazio das ruas da cidade e de esperança do hospital, sobretudo, no prosseguir pelas vielas do Centro Histórico, já a altura da *Rua da Palma*, surge o bar, tipicamente local de apreciação noturna, de encontro, integração e dispersão social e, especialmente, de conversão comercial: tendo o consumo de bebidas alcóolicas como finalidade principal para o sacio do prazer. É no bar, suscitada muitas vezes pela descontração, que a liberdade se pronuncia por meio de discursos e ações. Em *Compasso Binário*, a natureza deste espaço registra os momentos de profusão de sentimentos e conformação espiritual da protagonista Natália.

A *Carmen* é o espaço da perdição e dos excessos carnavais – além do cenário da morte. A pensão *Carmem* destina-se, em *Compasso Binário*, ao reduto da diversão desvalida, do uso das mulheres da vida, da disputa e da desfeita social. Recanto dos catraieiros, dos bêbados, dos desonestos sentimentais – e também dos livres em compromisso, a pensão expõe a desordem humana nas suas mais íntimas esferas constituintes: uma vez pela marginalização; outrora pela necessidade sexual. É no bordel *Carmen* que Baianinha morre, famílias se desfiguram e os desamores são soterrados.

Outrossim, o quarto, sutil no enredo da obra mas dotado de profundos significados, tanto para Baianinha quanto para Natália, corrobora para a vivência de cada personagem, cada uma a seu grau de intensidade, tendo suas singularidades consequentemente enaltecidas, as quais entrelaçam-se com própria essência atribuída ao quarto: particular, secreto, acolhedor, enclausurante, único.

Nesse contexto, a pesquisa debate a relevância do elemento espaço para o sentido solicitado emanado do texto, o que suscita numerosas demandas pertinentes tanto a obra como um todo como também dos demais componentes.

Amparada nos estudos literários sobre espaço, embora relativamente recentes e, por vezes, difusos diante as diversas frentes de discussão teórica acerca

da temática, a toponálise de *Compasso Binário* busca afirmar a função do espaço, não na sua condição descritiva, mas dentro de um viés de influência estruturalista (e pós-estruturalista) no qual proporciona-se à Literatura condições favoráveis à valorização e desenvolvimento dos estudos referentes ao espaço.

Ao estruturalismo interessava condicionar principalmente ao texto em prosa sua revelação extraliterária, por assim dizer. Ao texto era suscetível a condição de representação, de reprodução, e, em uma perspectiva adicional, de desnudamento. Para os estruturalistas, falar do texto, trazê-lo à tona é reverenciá-lo em sua condição mais íntima, promovida pela capacidade infinita de interpretação – o que permite ao texto qualquer aplicação científica. Assim, a avaliação estruturalista reivindica, dentre algumas ênfases, a característica cultural do texto. Para os pensadores dessa linha, a estrutura (inter-relação) só pode fazer sentido e também só pode ser avaliada se a ela lhe for promovida uma analogia equivalente ao que há de extrínseco ao texto.

Logo, o espaço pode ser qualificado em um grau de apreciação capaz de enquadrá-lo nas fronteiras da sociedade, apanhando-a em analogia condicionada à Literatura, e nesse apanhado permitir, também, reconhecer a significância da própria obra literária para o universo acadêmico-cultural. Dentro desta perspectiva, nosso estudo vem, também, a contribuir para os estudos sobre literatura maranhense, em especial àqueles que referenciam a riqueza artística da autora Arlete Nogueira da Cruz, cabedal este que ainda apresenta escassez acadêmica.

Diante a escolha do *corpus*, a pesquisa debruça-se na intermediação bibliográfica articulada em três capítulos sequenciados a fim de promoverem uma apresentação da obra e da autora, a fundamentação teórica que garante a aplicação da análise pela perspectiva do espaço e o reconhecimento em si do espaço em *Compasso Binário*.

Ao primeiro capítulo coube-nos apresentar a obra literária mote da pesquisa, levando-nos a retratar, indubitavelmente um breve percurso biográfico juntamente ao apanhado crítico referente a autora Arlete Nogueira da Cruz. Em “*A vida se inteiriza assim sem a trégua de um intervalo*”: sobre a Arlete-narrativa fora trazida o panorama inicial da obra, referenciando desde seu título aos seus constituintes relevantes ao entendimento do enredo, mas que, a princípio não figuram como debate central da pesquisa.

O capítulo subsequente compreende a exposição teórica acerca da discussão do espaço na Literatura. Julgou-se pertinente fazer-se entender os questionamentos iniciais e gerais acerca do espaço, principalmente por este ser dotado de percursos variáveis, ainda que paralelos de acordo com cada abordagem. Desta feita, abriu-se ligeiro destaque das questões originárias humanas sobre o que vem a ser o espaço até alcançar formulações ditas mais complexas e associativas, como o tratamento dado pela Física. Contudo, mesmo dessa maneira expresso, o capítulo apura, em efetivo, a bibliografia que se propõe a falar do espaço a fim de sustentar o capítulo que o sucede, responsável pelo recorte temático sob fundamentação.

O capítulo final se apresenta como o segmento da pesquisa no qual é feita a leitura da obra arleteana associada à teoria do espaço literário. A partir deste prisma, almejou-se, por meio da construção teórica do filósofo Gaston Bachelard, afirmar que o espaço está para além de sua aceção tradicional, mas sim, de um espaço vivido, pertencente ao personagem, ao enredo, ou seja, dotado de expressividade e atuação: age tanto para a existência da história em si, como também para a ação das personagens. A esta altura da pesquisa, nos ficou claro que a visibilidade narrativa em *Compasso Binário* fora fruto da manifestação do espaço nos seus mais diferentes contextos, mas todos abastecidos de significância para o desenvolver da obra.

Na elucidação de nossa leitura, dispomos da teoria de Gaston Bachelard em *The Poetics of Space*, a vasta contribuição dos estudiosos brasileiros Oziris Borges Filho e Luís Alberto Brandão, dentre outras avaliações críticas da teoria do espaço na Literatura e da própria teoria literária, além de menções que as ultrapassam, como defesas que centralizam questões sociológicas e culturais.

## 1 “A VIDA SE INTEIRIZA ASSIM SEM A TRÉGUA DE UM INTERVALO”: sobre Arlete-Narrativa

**“As casas, à sua passagem, são cáries de dentes chorando o seu flúor/ Os buracos se espalham no chão como lagos avulsos de águas toldadas.”** (CRUZ, 1999, p. 19).

Há um cenário decrépito em Arlete Nogueira da Cruz-narrativa. *Litania da Velha* (1999), sua declaração de amor – em formato de poema – à cidade de São Luís, como a autora mesmo afirma na apresentação de sua obra homônima, traz a miséria e a trajetória infeliz de sua personagem: uma velha. Anônima, pobre, maltrapilha, faminta, sucumbida pelas angústias humanas e mitigada pelo desprezo dos que habitam ao seu redor. Sobre a velha, a cidade: precária, poluída, imprecisa, arruinada, na qual “[...] os sobradões sem telhados são armadilhas de sorrateiro interesse [...]” (CRUZ, 1999, p. 29).

Os mesmos sobrados, desses em que “o aluguel do cortiço é o juro mensal do rendimento da dor”, ou ainda mais dessa cidade em que, em ilha nova/velha, o corpo social se faz a peçonha de si próprio; entre “gente remediada” e outras tantas “simples e amáveis”, a própria e “lenta destruição da ‘célula mater’ da cidade de São Luís”, nas palavras de Nelly Novaes Coelho (1999), pertencem não só a *Litania* e *A Parede*, mas também surgem reditos em *Compasso Binário*, mote desta pesquisa.

Os versos e trechos acima extraídos das referidas assinaturas artísticas de Arlete Nogueira da Cruz trazem ao/pelo entendimento do eu-lírico e do narrador, a imagem derrotada, lúgubre, caduca, velha e destruída de casas (aqui interpretadas também como a cidade/pessoas) que já não passam de ruínas; de casas que, em algum momento, se fizeram moradas e já não mais se constituem habitações completas e, nesse diapasão, declaram: “[...] a sarjeta é caminho por onde navegam destroçados os equívocos” (CRUZ, 1999, p. 45).

Na derrocada desse cenário, há de se considerar que os signos estabelecidos pelas metáforas literárias estão em toda parte e em todo percurso das produções artísticas, principalmente na arquitetura literária. Como sugere Bourdieu (1998, p. 9):

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e comunicação só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder

simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo [...].

Nesta perspectiva, a literatura é a linguagem em plena de significância, afirma Pound (2013). Para ele, “[...] a literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm a função social definida, exatamente proporcional a sua competência como escritores [...]” (POUND, 2013, p. 39). A realidade e a condição de existência do autor reside na necessidade de comunicar, de registrar um dizer eficiente, revestido de clareza e dotado de precisão.

Arlete Nogueira da Cruz coloca seus “destroçados” na “sarjeta” – caminho pelo qual em *Compasso Binário* se conduz ao Centro Histórico e a Zona do Baixo Meretrício de São Luís –, um verdadeiro palco de senilidades: da vida, dos valores, das histórias privadas de via pública. Tradicionais (e, de certa forma, congruentes), os referidos espaços da cidade se responsabilizam por guardar, na dimensão literária da obra, os eventos de uma noite comprometida com o desconhecido, imbuída do princípio ao fim do mistério oriundo da noite e, principalmente, envolta ao comando místico que participa deste ambiente do testemunho irregular ficcionalizado no romance arleteano.

### **1.1 Da autora – ou brevemente sobre a própria erudita *litaniae* “em pessoa”**

Promover a um estudo a obra de Arlete Nogueira da Cruz significa falar indiscutivelmente de literatura maranhense, e, por consequência, falar também de literatura maranhense de autoria feminina. Ambos os pontos se coadunam quando tratados sob a vertente acadêmica revelando que, infelizmente, assim como diversas autoras da literatura do Maranhão, a discussão analítica e crítica sobre a riqueza literária de Arlete Nogueira da Cruz ainda é limitada.

Esta potencialidade feminina na Arte e na Literatura, que por muito tempo figurou invisível, despercebida e rechaçada fora assim conduzida em virtude de fatores opressores de ordem sociocultural ainda hoje perseverantes. Conquanto as forças históricas ditas modernas e pós-modernas tenham influenciado para a mudança desse contexto, motivadas por numerosas questões (sociais, econômicas, culturais, filosóficas), a produção de autoria feminina, seja ela nacional ou internacional, ainda é encoberta por uma literatura dominada por homens, como comenta a pesquisadora Lúcia Ozana Zolin (2009):

Historicamente, esse sujeito imbuído do direito de falar é de classe média-alta, branco, e pertencente ao sexo masculino. No âmbito da arte literária, até meados do século passado, os discursos dominantes vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas “menores”, provenientes de segmentos sociais “desautorizados”, como as das minorias e dos/as marginalizados/as. O quadro comportava, de um lado, a visibilidade das obras canônicas, a chamada “alta cultura”; de outro, o apagamento da diversidade proveniente das perspectivas sociais marginais, que incluem mulheres, negros, homossexuais, não-católicos, operários, desempregados [...]. (ZOLIN, 2009, p. 106).

Isto posto, toda feitura oriunda da mulher, em especial àquelas de largo alcance como a literatura, de alguma maneira será alvo de exclusão, assim, se compreendermos a averiguação científica do espólio feminino nas “letras”, perceberemos que o prestígio destina-se ao cânone ou à literatura de alto nível: lugares estes tardiamente alcançados pelas mulheres, logo, tardiamente também estas se tornaram *corpus* na ciência.

Em somatória ao exposto, o desprestígio da própria literatura maranhense frente ao painel da Arte e, também, do universo editorial é outro obstáculo para a construção crítica local. Ter acesso às obras físicas de autores e autoras maranhenses – que não estejam na linha dos consagrados nacionais/internacionais – é mais um fator de desfavorecimento da escrita local. A falha ao acesso às obras locais, e, mais problemática ainda, a exígua pesquisa quanto à produção local, sobretudo do que já se desenvolveu na era moderna, como é o caso da criação poética e em prosa de Arlete Nogueira da Cruz também interfere nesse contexto.

Mesmo sobrecarregado por estes fatores, a construção crítica acerca da produção de Arlete Nogueira da Cruz encontra-se em processo – faz-se imprescindível mencionar que (até a presente data de nossa pesquisa) a autora está em plena produção, figurando no cenário literário maranhense com lançamentos e relançamento de suas obras.

Em razão disto, tais aspectos impactam diretamente na formulação desta fração de nossa pesquisa pois o objetivo de expor a avaliação do compêndio já existente de Arlete Nogueira acaba por limitar-se da mesma maneira, contudo, não sendo capaz de inviabilizar a real proposta de nossa investigação.

Em contrapartida, é possível que trabalhos sobre a obra da autora pesquisada sejam encontrados, em sua maioria, acerca de “Litania da Velha”, poema

narrativo com adaptação para o cinema. Pela singularidade e caráter atual da “litania”, o poema consagrou-se como principal produção de Arlete Nogueira da Cruz.

Arlete Nogueira da Cruz nasceu a 7 de maio de 1936, numa estação ferroviária, na cidade de Cantanhede, Maranhão. Filha de descendentes europeus, Arlete mudou-se para a capital em 1948 com seus familiares.

Recebera estímulo para as letras desde muito cedo. Aos oito anos, escrevera sua primeira produção literária, um pequeno conto intitulado *Os dois velhinhos*. Aos nove, leu *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* – este seu primeiro contato, registrou em *Contos inocentes*. Graduiu-se em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão e, em 1988, obteve título de Mestre em Filosofia Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tendo como mote de sua dissertação Walter Benjamin. Esteve envolvida com a administração pública, além de ter lecionado no curso de Filosofia, na mesma instituição superior na qual estudou.

Em sua direção ficaram o Teatro Arthur Azevedo (1973-1979), o antigo Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Estado (1971-1972). Foi secretária dessa mesma instituição e do Instituto Maranhense de Cultura, onde e quando propôs a criação da Secretaria da Cultura do Estado (SECMA). Nos anos seguintes, tornou-se uma das responsáveis pela idealização do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e do atual Centro de Criatividade Odylo Costa, filho.

Como escritora, Arlete Nogueira da Cruz escreveu seis livros, nos gêneros romance e poesia. *A Parede*, 1ª edição em 1961 e posteriormente em 1994; *As cartas*, em 1969 – que em 1998, ao fazer parte de *Trabalho Manual*, será apresentada sob o título *Cartas da Paixão*. *Compasso Binário*, 1972; *Canção das Horas Úmidas* de 1993. Em 1996, publica a primeira edição de *Litania da Velha*, tendo a segunda edição no ano de 1997. *Trabalho Manual* ganha público em 1998 e em 2000 publica *Contos inocentes*, obra destinada ao público infante-juvenil, com segunda edição lançada no ano seguinte. Suas publicações mais recentes *O Rio* (2012) e *Colheitas – antologia poética* (2017).

Logo após a sua primeira publicação, Arlete Nogueira passa a ser – no panorama literário brasileiro e, em destaque, no do Maranhão – mais uma integrante da verve forte de escrita de autoria feminina, demarcada inicialmente no Estado pelos escritos de Maria Firmina dos Reis. Já não mais como leitoras, devotas de clássicos

e demais estruturas literárias consagradas pelo domínio e avaliação masculina, as mulheres demarcam sua presença no âmbito da arte da palavra agora como produtoras e, propriamente, como senhoras de suas próprias palavras.

Dentro da condição literária de exposição, a produção arleteana entrecruza-se com perspectivas filosóficas, principalmente as que se interligam ao pensamento crítico existencialista de Jean Paul Sartre. A escrita de Arlete Nogueira da Cruz, seja em poesia ou em prosa, empreende-se sob temáticas do ser, das implicações do “eu”, da liberdade da existência, e uma pulsante necessidade de empreender o racional na vivência humana.

A exegese da autora questiona o subjetivo das personagens de suas obras e, por conseguinte, de um universo real ficcionalizado. Sebastián Joachim, em seu artigo “*A Verdade do Ser em Arlete Nogueira da Cruz*”, comenta a verve narrativa da autora por meio de *A Parede*, produção esta que se passa em sua maioria no quarto da protagonista:

[...] o espaço do /eu/ avaliador, o quarto, promove um intertexto sartreano: J. P. Sartre publicou *Le Chambre* (O Quarto), onde, como no *Le Mur*, a narrativa descansa na ficção do eu, cuja identidade só se pensa pela integração das outras consciências, mediante a fratura do muro do narcisismo e a derrubada do muro-Esfinge. (JOACHIM, 1999, p. 25).

Nelly Novaes Coelho (1999), ao tecer comentários críticos da presença autoral de Arlete Nogueira em *Litania da Velha*, aponta que

Assim como a Velha, também as ruínas da Cidade se tornaram novamente presenças, como a dignidade que a Poesia lhe conferiu. *Litania da Velha* vem nos confirmar que a poesia autêntica é sempre gerada por um problema maior, de natureza existencial. Na densa palavra de Arlete Nogueira da Cruz, para além do grito contra a injustiça social (que corrói a vida dos homens), faz-se ouvir a compaixão pelos que foram amputados de plenitude existencial; pelos que tiveram cortadas, pela raiz, as possibilidades de ligação do seu eu com o todo... [...]. (COELHO, 1999, p. 14).

A face filosófica na escrita de Arlete Nogueira da Cruz advém não somente pela vivência literária, mas sobretudo pela articulação da autora com a sua formação profissional. Graduada em Filosofia, Arlete imprime em seu texto debates profundos sobre o “eu”, o “outro” e demais labirintos da subjetividade de suas personagens propondo a elas tais investigações, a transformação do ser em cada uma.

A identidade literária de Arlete Nogueira da Cruz é estruturalmente densa, filosófica, provocativa, de mergulho nas idiosincrasias de seus personagens, sendo

intimamente reforçadas pelos elementos externos, tais como os espaços que surgem nas produções da autora.

O espaço do Centro Histórico da cidade de São Luís é muito recorrente tanto na produção poética quanto nos textos ficcionais. A predileção por esse lugar é explicado no artigo da professora Maria Silvia Antunes Furtado, intitulado *Litania da Velha: a cidade e os esconderijos da memória*. Segundo a pesquisadora,

O fascínio da autora em relação a essas figuras do centro de São Luís é antigo. Há mais de vinte anos ela realizou uma pesquisa a cerca dessas mulheres, concluindo que 76% delas eram ex-lavadeiras (diaristas) e que, por não criarem vínculo empregatício ou afetivo com os patrões, não se valiam de uma aposentadoria ou dos cuidados fraternos que pudessem ampará-las. (FURTADO, 2011, p. 12).

Desta forma,

Entendemos que o retrato da cidade e das suas imagens de decadência é o retrato de todos aqueles que habitam a cidade, na medida em que são os movimentos desejantes de cada sujeito que constituem os movimentos desejantes da cidade. Podemos nos perguntar a quantas anda o desejo daqueles que cultuam uma história da cidade e, ao mesmo tempo, relegam-na às ações do tempo. Nesse aspecto, podemos fazer um paralelo entre a cidade dos fins do século XIX e a cidade que nos é apresentada em *Litania da Velha*, nos fins do século XX. (FURTADO, 2011, p. 14).

A partir de *Litania da Velha*, a exemplo, faz-se possível observar a particularidade dos enredos arleateanos, os quais vivificam o retrato da cidade cujo, à priori, seria encaixado meramente como físico, mas constitui-se um resquício de forças literárias antecedentes ao século XX e o próprio olhar que a autora tem da cidade.

Em seu outro trabalho intitulado *O Decadentismo e A Litania da Velha: uma leitura a partir da psicanálise*, também sobre a produção poética de Arlete Nogueira da Cruz, a pesquisadora Maria Silvia Antunes Furtado estabelece um diálogo entre o poema e os referenciais teóricos da Literatura e da Psicanálise, . Neste estudo, a Sílvia Furtado comenta sobre o que ela define como “A revelação poética” existente em *Litania da Velha*, uma característica recorrente também em seus romances:

Uma relação orgânica entre ser e cidade exhibe restos e ruínas. O interessante é que, em determinados momentos do poema, não sabemos de que/quem se trata: se do ser ou da cidade, tamanha a especularidade que há entre/na

constituição de ambos. Velha e cidade tematizam vida e morte, o *corpus* e a sua falência. (FURTADO, 2002, p.123)

A relação com a dor, como articula Sílvia Furtado, é uma das particularidades da produção de Arlete, considerada como “força motriz de sua criação” (FURTADO, 2002, p. 21).

Já na sua prosa de ficção, Arlete Nogueira da Cruz traz em *A Parede* o embate psicológico de suas personagens adolescentes, Cíntia e Luísa, diante ao labiríntico processo de descobertas e percepções sobre elas próprias e seus entornos (a sociedade, a escola, a política, as questões familiares).

A obra fala acerca da incansável busca humana pelo Ser, sobre as respostas que figuram nas implicações mais sórdidas às mais complexas. Na narrativa em questão, Cíntia e Luisa são duas jovens sob os influxos dos fins do anos 50 e primórdios da década 60, relativamente próximas, mas separadas por questões sociais. A primeira em ascensão da classe média para a classe alta; a segunda, já em uma classe oposta, e, entre elas, “[...] interposta (como esfinge desafiadora), a metafórica/simbólica parede [...]” (CORRÊA, 2016, p. 221).

Não se trata de uma parede qualquer, indeterminada, anônima, circunstancial, localizada num espaço aberto, socializado, encontrada habitual. Permanente no recolhimento noturno e no despertar matinal, ou seja: a parede do meu quarto (da protagonista) – espaço de reflexão em todas as instâncias (a conectar-se com o mito da caverna que, como o arquétipo do útero materno, aponta para as origens, o nascimento e renascimento, sugerindo a regeneração, a exploração do eu interior, o eu primitivo, remetendo a temática central da obra) [...] (CORRÊA, 2016, p. 221).

A potencialidade das narrativas de Arlete Nogueira da Cruz são construções exigentes. Tem-se mais a dizer nas entrelinhas do que necessariamente na escrita preliminar, pois apesar da leitura ser fluida, recorta-se a polifonia de nossas vidas.

No que toca à interação com outras produções literárias, em épocas diversas e em seus empreendimentos linguísticos/estilísticos e projetos discursivos, o romance de Arlete é, por excelência, fecundo, se não vejamos. Sem contar o filão de autores/obras com que *A Parede* contracena, em sua transtextualidade, desde a mitologia greco-romana, ainda podemos elencar, por exemplo, Clarice Lispector, no que toca à introspecção psicológica do eu; Marcel Proust que, num memorialismo autobiográfico, em busca do tempo perdido, também adota o quarto como espaço ficcional da meditação; Jean Paul Sartre, transparente no existencialismo, no desconforto metafísico que dá sangue à temática em apreço [...]. (CORRÊA, 2016, p. 231).

Em sua obra intitulada *Contos Inocentes*, “um pouco inventados e um pouco verdadeiros” – dedicado a sua neta Luísa, “cujo nome é em homenagem a São Luís” (CRUZ, 2000, p.10) – como afirma a própria Arlete, as histórias ganham um tom de imaginação e encantamento, típicos das narrativas infantis, mas não se distanciam da sensibilidade viva na composição da autora. Em suas palavras, Arlete Nogueira da Cruz confessa que

Alguns dos contos aqui inseridos foram escritos sob crescente sofrimento, lutando sempre por manter sobriedade. Outros, sob certa exasperação, lutando também para que eles não se perdessem na fúria. Mas, em geral, escrevi como quem brinca: sob circunspecta responsabilidade. (CRUZ, 2000, prefácio, p.9).

Composto por 53 contos de essência fabulística, a obra infantil de Arlete é recôndito para traços memorialísticos, muito pertinente ao entendimento de crianças (e adultos também). A simplicidade com que os textos são construídos propiciam ao reconhecimento da realidade complexa ao leitor, possivelmente, ainda em processo de descoberta do mundo. Hidelberto Barbosa Filho, cujo assina a orelha da obra, comenta que

[...] é bom perceber também que a autora não faz literatura infantil um mero pretexto para veicular valores, transformando a palavra num instrumento convencionalmente didático e utilitários. Sua prática – cada conto demonstra – reflete o compromisso com a liberdade e, sobretudo, com as exigências imprevisíveis do imaginário infantil. (BARBOSA FILHO, 2000, orelha do livro).

De natureza igual, é inevitável que seja trazida à baila todas as vertentes artísticas de Arlete Nogueira da Cruz, escrita viva da nossa identidade.

## **1.2 “A catarata nos olhos empasta azulada a transparente tristeza”: o narrar cadenciado de *Compasso Binário***

De

Domínio pleno da linguagem literária, diálogos espontâneos, concepção técnica apurada. E com um dado importante, raramente encontrado em escritores novos, ou mesmo velhos: seu romance tem um valor, uma sensibilidade, que está muito mais além da simples peripécia formal. (BRASIL, 1998, orelha do livro).

A extensão literária de *Compasso Binário* possibilita examinar a inter-relação existente entre as naturezas humanas, distantes e aparentemente inalcançáveis ou inadmissíveis umas às outras. Marcas de representação se fazem

possíveis à medida que a obra evolui. A atribuição de sentido das personagens e futuramente na condição espacial do romance congrega ao texto investigações pertinentes ao universo que provoca a obra: as negligências noturnas, a prostituição, a zona do baixo meretrício e os percursos pelas ruas do Centro Histórico.

Toda uma gama de subtemas (a cidadania, o papel da mulher na sociedade, a violência contra esta, a condição das prostitutas de então, o vício do álcool e das drogas, questões de saúde e de higiene, a marginalidade, a solidariedade, os contrastes sociais – transparentes na própria forma de comunicação entre as personagens – a geografia, o acervo arquitetônico da cidade, em sua toponímia...) faz-se apreensível, num decurso narrativo [...] (CORRÊA, 2016, p. 236).

Barthes (2008), ao lembrar os ensinamentos propostos por Propp e Lévi-Strauss acerca da resolução do dilema da narratividade, explana sobre a capacidade que a arte literária possui em ser um convite a seu próprio desvelamento. Pontuando, o autor diz que:

Ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas as formas míticas do acaso –, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la, pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, **e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras.** (BARTHES, 2008, p. 20-21, grifo nosso).

As unidades narrativas implícitas congregam à produção, revisitando Barthes, códigos constituintes da organização textual, de modo que estes podem articular-se no âmbito social, o cultural, o temporal, o histórico dentre outros. Nessa perspectiva, a força simbólica e lexical que os títulos apresentam instituem marcas identitárias introdutórias à obra, tal qual ocorre em *Compasso Binário*.

Dessa esfera, obtém-se a obra como compêndio válido para o reconhecimento de sua própria mensagem; desta maneira, a contemplação investigativa articula-se, logo de início, ao simbólico. O título da obra destaca o dualismo existente no homem quanto indivíduo. A dicotomia do sagrado e do profano, do iluminado e do pertence às trevas, à noite; aquele que se dispõe ao próximo e aquele que lhe estende a mão rumo ao Estige. Tais bipartições estabelecem o narrativo de *Compasso Binário* como sendo uma trajetória de ações paralelas e, ao mesmo tempo dependentes, inseparáveis, denunciadas já no título da obra.

O compasso origina-se da reunião de pulsações fortes e fracas que se repetem em uma música. Em outras palavras, um compasso é a “[...] unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. A música, do grego *musiké*, corresponde à arte ou ciência responsável em combinar, de modo agradável, os sons e o silêncio [...]” (FERREIRA, 2008, p. 249) organizando-os em sequências simultâneas e sucessivas no tempo. Combina-se com elementos característicos do som, dentre eles os de natureza simultânea, como o **compasso**. Na partitura, “[...] delimita um trecho compreendido entre duas barras verticais (barras de compasso) [...]” (DOURADO, 2004, p. 88). Classificam-se conforme seu agrupamento no tempo, podendo ser **binários**, terciários, quaternários e assim em sequência. O compasso binário agrupará os tempos de dois em dois.

A Física também esclarece que o termo binário corresponde a dois sistemas de forças paralelas com suportes distintos, opostos. Assim, em associação com o romance arleteano, têm-se os dois espaços da cidade em disposição: o Centro e Praia Grande, a parte “alta” e a parte “baixa”; o primeiro representaria o ritmo adequado da dinâmica cotidiana, o “coração” da cidade, de onde tudo pulsa, tudo advém. A segunda, tonalizada pela Zona do Baixo Meretrício, expõe a congregação à luxúria especializada, trazendo para a percepção da cidade aquilo de mais ignóbil, asqueroso, desprezível, sujo e promíscuo. Na perspectiva das atuações, tem-se Natália e Baianinha, referenciando a característica musical, resultante de duas batidas, uma forte (= Natália) e uma fraca (= Baianinha), resultando em duas forças físicas opostas. Logo, contrapostas, as duas realidades apontam para a disparidade vivenciais e socialmente conflitantes, em precisas palavras, binárias.

Em uma das passagens da narrativa (primeiro contato entre Natália e Baianinha), ergue-se a distinção social. Vejamos:

Observou, então, superficialmente as duas acompanhantes, concluindo – virgem que era – que se tratava de prostitutas: aqueles olhos sem nenhuma esperança, a linha dura das bocas, os vestidos absurdamente vulgares, os gestos, uma certa agressividade, qualquer coisa nelas, as identificavam facilmente. Acabou sendo informada de que eram de uma famosa pensão da cidade que tinha o nome da proprietária, por sinal uma das acompanhantes. (CRUZ, 1998, p.166).

No que se refere a bipartição entre as condições temporais, a noite e o dia confrontam-se tentando, no âmbito narrativo, suplantarem um ao outro. Contudo, fato

é que o início do mistério narrativo se coaduna com mais intimidade ao perfil noturno, temporalidade esta que predomina na obra.

Do latim *nyx*, a **noite** corresponde ao ciclo do dia atribuído aos encerramentos de ordem natural e também pertencentes à esfera das realizações humanas. É o tempo que transcorre entre o pôr do sol e sua retomada, logo ao amanhecer, conferindo-lhe a condição de intervalo, de espaço destinado aos desligamentos e, sobretudo, da ausência de luz. Também à pausa atrela-se a demanda dos prazeres como estratégia de recompensa, tendo em vista que, em condição de hiato nas demandas naturais, o reinício se faz instante, ao passo que oportuniza ao homem a chance de renovar-se.

Naquela noite, pairava sobre a cidade de São Luís um mistério profundo como um imenso desafio. Já às oito horas as ruas estavam desertas e as casas todas fechadas. A lua cheia parecia inútil mas cumpria, fiel e feminina, a sua fase dentro do ciclo mensal, numa ordem em que os homens, sempre afoitos e curiosos, já ameaçavam. Mas era o silêncio, principalmente, o grande cúmplice e o absurdo maior daquela noite. (CRUZ, 1998, p. 165).

Mencionando a mitologia grega, Chevalier e Gheerbrant (2009) explicam que a noite, para os gregos *nyx*, era a filha do Caos e mãe de Urano e Gaia, respectivamente Céu e Terra. “Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. [...]. A noite simboliza o tempo das gestações. Das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 639). A simbologia da noite ainda abarca o momento do dia em que as ideias negras, pesadelos e monstros misturam-se, refletindo assim, o inconsciente. Em seu aspecto duplo – de mais recorrência na obra – a noite contempla o caráter de trevas, condição esta como que embrionária de um vir a ser, a sucessão dos fatos, o dia que brotará a luz da vida.

O enredo (a preparação de um futuro desfecho) desenvolve-se todo durante a noite, conferindo o sentido de preparação, associado ao ambiente noturno. Ainda corresponde ao pano de fundo da passagem de Baianinha para o mundo dos mortos: sombrio, eterno, obscuro, vazio, árido. No outro extremo, o dia ascende no final da narrativa como renascimento sendo “[...] uma sucessão regular, nascimento, crescimento, plenitude e declínio de vida”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 336).

Olhou o nascente e a nuvem grossa e cinzenta se modificara: agastara-se mais do horizonte, esgarçara-se, dando mais espaço para a visão daquela expansão de luz. O céu começou a ficar avermelhado numa cor sanguínea e ela nunca vira coisa igual. Seu corpo estava sendo arrebatado pela beleza daquele amanhecer e ainda assim Natália pôde pensar: 'é o sol!'. (CRUZ, 1998, p. 269).

Na linha tênue da esperança, suscitada pela ideia de renovação que o dia carrega: “Esperava ansiosa. Havia um silêncio e um prazer. Uns raios, então abriram o caminho: e ele, o sol, foi irrompendo vagaroso, vermelho, bonito, grande, cheio de generosidade e de conflito”. (CRUZ, 1998, p. 271). Como registrado nas linhas finais: “O dia não era uma oposição à noite de Natália, mas apenas um compasso dessa mesma noite que permitia ao dia começar sem réplica”. (CRUZ, 1998, p. 271).

Sendo a forma artística livre, acessível ao homem para que este se manifeste acerca do mundo e, por conseguinte, acerca dele mesmo, pode-se pressupor que a literatura é cíclica em essência: é o homem, aquele que escreve, falando do próprio homem; e o homem, aquele de quem se escreve, sendo objeto do universo criado pelas suas mãos.

Ainda que obtenha termos distintivos para sua definição, a Literatura se consagra na ágora das expressões humanas por credenciar ao sujeito, por meio da experiência literária, o reconhecimento do universal tanto para as afirmações quanto para as negações daquilo que se vê, se vivencia e se imagina. A partir da experiência subjetiva, a “arte da palavra” legitima a interação entre o homem e seu meio, forçando assim a observação para a troca plural entre os elementos que constituem pontos de referência do indivíduo literário, dentre eles, a exemplo, o espaço.

Aos olhos de Blanchot (2011), pode-se tomar a Literatura como arte e, ao percebê-la, avaliá-la na perspectiva de que

Ela tem certamente por objetivo algo de real, um objeto, mas um belo objeto: isso quer dizer, o que será objeto de contemplação, não de uso, o que ademais, se bastará, o que repousará em si mesmo, não remeterá para nenhuma outra coisa, será seu próprio fim (segundo as duas acepções da palavra). [...] na maioria das vezes, não retornam à arte mas pertencem ao curso do mundo, ajudam a história e, assim, perdem-se talvez na história mas nela se reencontram, finalmente, na liberdade convertida em obra concreta: o mundo, o mundo convertido no todo do mundo (BLANCHOT, 2011, p. 230).

Nesse sentido, a força motora da narrativa tomará por base o processo de imitação da natureza que, nas palavras de Calvino (2006), cumpre-se ao passo em que “[...] a cor da concepção do mundo é quase sempre aquela que os tempos dão ao escritor, mas não passa de um pano de fundo, um cenário: o que conta é o que se

pede ao homem, dado esse ponto de partida, a que forças se apela.” Logo, compreende-se que a demanda da escrita ou as forças as quais se apelam engendram à Literatura o respaldo amparado na estética, resultando no processo de representação das coisas tal como se manifestam ou como poderiam e deveriam ser. Tal feito, a *mimesis* pede ao homem, como expõe o autor, que ele reaja à necessidade do falar de si, de modo a assumir que a matéria narrativa advém de sua própria natureza: o humano fala do humano para o humano: “[...] desdobra-se segundo as leis da Terra” (CALVINO, 2009, p. 30).

Mote interno da construção da Arte, o anúncio do idiossincrático fez da Literatura veículo de acesso ao próprio homem, qualidade esta que pode ser melhor percebida quando se coloca o gênero romance em exposição. Acerca disso, Milan Kundera (2009), em seu estudo sobre o gênero, *A Arte do Romance*, provoca afirmando que

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa terrível ambiguidade; a única verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo. (KUNDERA, 2009, p. 13).

Nesta perspectiva, o romance passou a agregar ao seu propósito discursivo o sujeito como indivíduo dotado de capacidade de razão, produto da interação do eu com a sociedade e, também, como ser da era moderna, desprovido de uma identidade fixa, mas dotado de uma narrativa móvel, transformada continuamente.

O húngaro Lukács (2009, p. 55) promulga que “[...] o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem a intenção da totalidade [...]”. O romance, segundo ele, é vítima da dissonância metafísica que a vida adquire. Nessa concepção, o ânimo pelo qual o homem é tomado e a atmosfera pertencente a esse último, brotam do desacordo, do conflito e de um estranhar de sensibilidade atribuída ao mundo. Diferentemente das outras formas literárias, o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição e, em termos da experiência subjetiva, uma resignação (LUKÁCS, 2009).

Tal pertinência é, inclusive, delegada sob afirmativa de Kundera (2009) que “[...] o caminho do romance se esboça como uma história paralela dos tempos modernos. Se me volto para abrangê-lo com o olhar, ele me parece estranhamente breve e finito [...]” (KUNDERA, 2009, p. 16).

Em sua análise sobre o romance, Kundera afirma que há quatro apelos pelos quais o romance é responsável: o da diversão, o do sonho, o do pensamento e o apelo do tempo. Ao primeiro, se engendra a capacidade de leveza quanto leitura e possibilidade de distração que as histórias presentes possibilitam ao leitor. Como segundo ponto, tem-se a possibilidade do gênero caracterizar-se como recurso de apelo ao sonho, pois, para Kundera (2009), “[...] o romance é o lugar onde o a imaginação pode explodir como um sinhô e que o romance pode se libertar do imperativo aparentemente inelutável da verossimilhança [...]” (KUNDERA, 2009, p. 22).

Prosseguindo, ele sugere que a arte romanesca configura-se um apelo ao pensamento pois mobiliza, por meio da narratividade, os mecanismos suscetíveis para esclarecer o ser do homem, tornando assim, o romance como produto supremo das manifestações artísticas.

Para o autor, cabe ao romance o apelo ao tempo, visto que ao romancista representa o ideal de transpor os limites temporais, a fim de tomar o romance como estrutura infinita e plural, e plataforma da manifestação perpétua da palavra do homem. Nenhum gênero literário melhor que o romance tem a capacidade de abarcar “(im) possibilidades” e vanguardas como o romance, sobrevivendo inclusive como mecanismo de arguição e preservação da memória.

A concepção bakhtiniana, em linha oposta da apresentada por Lukács (2009), sugere três particularidades fundamentais que distinguem o romance dos demais gêneros restantes, interligadas pelas forças históricas que garantiram à sociedade europeia a saída de um estado fechado, para uma nova sociedade direcionada às relações internacionais e aos novos contatos linguísticos.

A primeira destas corresponde à tridimensão estilística do romance que se interliga à consciência plurilíngue que nele se manifesta. A mostra artística grega era residente na “fala”, nos dialetos literários, coexistentes no mundo restrito das línguas nacionais. No entanto, com o novo quadro dinâmico da sociedade, o plurilinguismo

ativou-se, ao passo que as línguas nacionais entraram em processo de mutação e esclarecimento, sendo assim, reverberadas na estilística do romance.

A transformação radical das coordenadas temporais das representações libertárias, no romance, é a segunda particularidade apresentada por Bakhtin (2011). Segundo ele, em comparação com a epopeia, que se congrega à representação do mundo no passado, o romance interliga-se aos elementos vivos da palavra e do discurso social.

[...] o presente, a atualidade enquanto tal, o 'eu próprio', os 'meus contemporâneos' e o 'meu tempo' foram originariamente o objeto de um riso ambivalente, os objetos simultâneos de alegria e destruição. E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. (BAKHTIN, 2011, p. 412).

A terceira proposição bakhtiniana delega ao romance uma nova área de estruturação da imagem literária, justamente o espaço de contato com o contemporâneo, no seu aspecto inacabado. Em sintonia com as modificações que ocorrem no mundo, a literatura romanesca atrela-se ao presente inacabado, garantindo assim a reinterpretação e a reavaliação em modo permanente.

Iniciada com a própria história da humanidade, a narrativa configura a demarcação identitária de um *corpus* projetado para a Literatura: “não há em parte alguma povo algum sem narrativa”, afirma Barthes em seu discurso na École Pratique des Hautes Études, em Paris. Desta maneira, é lógico considerar que

Toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição (se objetos do discurso são associados por uma contiguidade espacial), dedução (se eles estão implicados), efusão lírica (se eles evoca por metáfora ou metonímia), etc. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, uma enunciação de fatos não coordenados. (BREMONT, 2011, p. 118).

Bremmond esclarece que, somente com a articulação com um projeto humano é que a sucessão de fatos ali expostos em coordenação farão sentido. Indicadas pela manifestação que caberá à figura do narrador, a articulação narrativa das virtualidades presas à Literatura.

Nesse íterim, vale destacar a relevância quanto à figura do narrador. Definido como aquele predestinado a expor as ações do enredo, a arquitetura

narrativa só se faz presente em virtude desse elemento responsável por conduzir o leitor à obra, os personagens a seus observadores.

A voz heterodiegética, largamente privilegiada pela sua condição de autoridade (pois tudo sabe e tudo vê) profere em *Compasso Binário* em planos simultâneos, de modo que é possível observar o desenrolar da trama sempre nas duas esferas do mesmo fato. O intercâmbio das cenas encaminha o leitor pela exegese de uma noite adentro e de um dia em seu princípio, contracenando com os dois regimes do olhar: o claro e o escuro, em outras palavras, da noite e do dia, do bem e do mal, do enigmático e do real.

O vento sobrevoou o local e, adiante, no beco do precipício, perto da velha igreja do Desterro, atravessou um ar saturado da fumaça que escurecia, ali, aquela noite enlustrada, da maconha que subia dos seres humanos escondidos e vencidos, que não sabiam de onde vinham e nem o que era deles, inconscientes, fumando a maconha nas improváveis esquinas daqueles becos ou nas avulsas calçadas do velho bairro do Desterro.

Esse bairro era o mais antigo da velha cidade. Suas ruas sinuosas e enlustradas, com um chão de cantaria, exibiam um extraordinário conjunto arquitetônico ameaça de ruína, acentuando um desamparo proporcional a de seus habitantes, todos ele infelizes inquilinos da dor, entre estes, aquelas avulsas mulheres. (CRUZ, 1998, p. 182).

O narrador, desconhecido, mas vivo dentro da produção, é o responsável pelo intercâmbio de ideias no processo romanesco. Dotado de experiências as quais o leitor só terá acesso por meio de suas possibilidades de exposição, sua autoridade e sua disponibilidade, o narrador assume o direcionamento no percurso da deflagração da escrita, que, neste caso, apresenta-se na condição de romance. Benjamin (1994) enuncia:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Em *Compasso Binário*, a existência de um narrador onisciente e sua condição ilimitada de proposições, favorece o destaque às personagens, tendo em vista que a sua invasão injeta na narrativa não mais a noção primária do contar, estabelecida apenas ao dizer das ações, da objetividade dos fatos, mas sim o desvelamento da introspecção e das sensações de cada uma delas.

Na composição moderna de romance, importa ao narrador administrar o que é de fato um fato e, também, o que é de fato são as considerações da personagem em si. *Compasso Binário* exemplifica estes dois segmentos de narratividade proposta ao leitor. O primeiro excerto (a) restringe-se a sequenciar fatos; o segundo (b) propõe um mergulho ao indivíduo pertencente a eles:

- (a) Finalmente levantou-se, andou um pouco pela calçada, espiou através da janela aberta meio escondido o interior do bar, avistando afinal Natália sozinha com a cabeça sobre o braço na mesa. Voltou-se rindo, sentou-se de novo no chã, calçou os sapatos apressadamente, meteu meias no bolso, levantou-se, olhou através da janela, andou no rumo da porta do bar e entrou. Encaminhou-se então em direção a Natália e, junto, afagou-lhe cautelosamente os cabelos. (CRUZ, 1998, p. 186).
- (b) Mas, naquela noite, não soube explicar que bebia porque pressentia algo, intuindo para si uma novidade, estando certa mesmo de que qualquer coisa extraordinária haveria de lhe acontecer. Sabia, no entanto, que Rui estaria sobrando no que fosse. Ele, por sua vez, compreendia carta fatuidade nos gestos dela, em relação a ele, mas percebia também que, nela, um gesto novo se insinuava. (CRUZ, 1998, p. 179).

Nota-se que no primeiro não se tem acesso ao particular da personagem, o narrador não nos conta o que há de secreto na ação do bêbado nas cenas que se passam no bar. A falta de alcance acerca do que todo o linear dos movimentos do bêbado representam a ele próprio é furtado do leitor e limitado apenas àquele que vivencia a cena. Nada se sabe sobre o impacto que tal construção suscita à personagem, mas tudo se sabe do que o olhar cauteloso do narrador alcançou.

No segundo excerto, sabe-se bem mais do que se passa ao redor da protagonista. Agora o narrador abre seu leque de informações procedentes de sua invasão ao universo secreto da personagem. Sabe-se, de fato, o reflexo, a dimensão, a incorporação que Natália faz daquilo que vive.

Ambas as personagens dividem o mesmo espaço, mas as perspectivas vivenciais apresentadas pelo poder do narrador são diferentes. Tal comportamento de domínio é explicado pela perspectiva de acepção da prosa romanesca de início do século passado concentrada na alegação da necessidade de expor o subjetivo e não mais o somente narrar. Aos intelectuais da época, a exploração psicológica, articulatória entre o monólogo interior e as transposições espaciais e temporais, garantiriam a narração, ao romance em específico, transpondo a totalidade extensiva do mundo e do indivíduo.

## 2 “OS SOBRADÕES SEM TELHADOS SÃO ARMADILHAS DE SORRATEIRO INTERESSE”<sup>1</sup>: sobre teorias do espaço romanesco

[...] no cais, imundo, cheio de cofos velhos, salivas, carvão, cascas de melancias, escamas de peixe, salsugem e vômitos, havia um mau cheiro e um horror: Era o Desterro e o Portinho para onde desciam as mulheres que já não eram mais nada, por gastas e doentes, na elite das prostitutas recentes na rua 28 de Julho e da Palma, mais acima. Mulheres exploradas ao máximo, restando ali quase podres para os pescadores, barqueiros e catraieiros que, na pressa, passando, utilizavam-nas: aquelas odientas, descabeladas, sujas, amargas, loucas, descrentes, miseráveis, tristes, infelizes, desbocadas, furiosas mulheres, restos de corpos humanos, mas humanos, expostas nesse mercado milenar. (CRUZ, 1998, p. 182).

A noção de espaço é suporte para o entendimento da relação entre o homem e o ambiente no qual interage. Nesta conexão sociedade-natureza, a própria noção do termo passa a ser difusa, exigindo um cuidado peculiar ao ser tomado como objeto.

Entretanto, entende-se que a partir do momento em que o homem estabelece ligação com o espaço, o indivíduo adquire um *status* de responsável social, o que lhe imputa uma reinterpretação espacial segundo os agentes e as condições as quais se expõe. Em linhas gerais, o conceito de espaço surge conforme a modulação do indivíduo e suas necessidades, de suas expectativas e a partir da relação instituída com o meio, tendo em vista que

Falar em homem significa falar em população em movimento (já que o homem não age sozinho no meio), indicando uma divisão do trabalho. O homem transforma o meio através da técnica que tende a fixá-lo ou enraizá-lo no ambiente. A cultura (modo de vida) é vista como enraizamento ambiental que forma um território. O espaço seria essa coabitação de homem e natureza e é prenhe de intencionalidade (já que depende da vontade do homem). (BRAGA, 2007, p. 5).

Milton Santos (2004) afirma que “os geógrafos se dedicaram muito mais à definição de geografia do que à definição de espaço” (SANTOS, 2004, p. 150), fato este que promoveu boa parte dos confrontos no processo de definição do espaço, contudo, mediante as suas reflexões, o autor arrisca categorizar o espaço utilizando os preceitos mais recorrentes, considerando que

Há o espaço de uma nação – sinônimo de território, de Estado; há o espaço terrestre, da velha definição da geografia, como crosta do nosso planeta; e há, igualmente, o espaço extraterrestre, recentemente conquistado pelo

---

<sup>1</sup> CRUZ, Arlete Nogueira. Litania da Velha, 1998, p 28.

homem, e, até mesmo o espaço sideral, parcialmente um mistério. (SANTOS, 2004, p. 150).

Assim, a ideia de espaço geográfico passou por avanços conceituais, indo de concepções simples centradas apenas nos limites físicos do planeta a associação com os valores sociais e demais atribuições políticas, econômicas e até mesmo fenomenológicas, alcançando ditames mais aguçados, os quais instituem o espaço como elemento formador do homem e de suas atitudes, tanto que para o próprio Milton Santos (2004, p. 150)

[...] o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções.

O arranjo da percepção espacial na Literatura é fruto do reconhecimento de que o espaço engloba as dimensões físicas ou psicológicas da história, o que faz dele local de manifestações diversas, sejam elas culturais, econômicas e sociais. Todos esses elementos unidos estabelecem uma conexão inseparável, tendo em vista que é impossível, por exemplo, ao elemento narrativo *personagem ser* sem que **esteja** em algum **lugar**, dentro de alguma esfera temporal, como afirma Oziris Borges Filho (2016) em seu estudo sobre o espaço: “[...] Na verdade, desde os gregos que se sabe que as duas coordenadas que regem a vida são espaço e tempo. Duas categorias sem as quais a vida não é possível. É por isso que toda vez que se diz ‘era uma vez...’ logo se acrescenta ‘num reino muito distante [...]’”. Para que as personagens exerçam suas ações nas histórias faz-se necessário que elas circulem em um determinado ambiente, independente se é de ordem externa (espaços abertos) ou interna (espaços fechados).

No que tange ao objeto desta pesquisa, “[...] o espaço do romance é, basicamente, um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que a ação pressupõe, a saber o indivíduo que retrata os eventos e as pessoas que participam neles.” (WEISGERBER, 2016, p. 100). Assim, tornou-se viável o debate de temas extraliterários a partir de questionamentos espaciais.

A visualização do espaço literário durante muito tempo correspondeu a uma avaliação considerada estanque, impossível de expansão e aprofundamento. Cabia à categoria narrativa (e, por vezes, poética) de ordem determinista afirmar que o espaço

limitava-se a mero componente físico, capaz de suscitar apenas os deslocamentos internos das personagens e os desdobramentos de suas vivências.

Nos estudos literários, a desvalorização do espaço foi recorrente até meados do século XIX. Naquele contexto,

[...] as narrativas priorizavam os feitos do herói, suas andanças, sua história, isto é, sua atuação no desenrolar do tempo. Entretanto, frente a um mundo cada vez mais fragmentado e reificante, começou-se a desacreditar na possibilidade de mudanças. O herói passou a ser visto num mundo que não lhe dava a menor oportunidade de ser agente de algo realmente significativo, e as narrativas passam a se preocupar muito mais com inquições psicológicas, com complexos e com atitudes inesperadas. Com tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços nos quais essas personagens agem. (BORGES FILHO, 2014, p.184)

Contudo, o espaço como componente estrutural pertinente ao à narração só surgiu com as transformações propostas a partir do século XX, suscitadas, principalmente, pelas forças teóricas externas à Literatura, como a Física Moderna e as perspectivas analíticas acerca da sociedade e do sujeito, o que garantiu à investigação sobre o espaço ultrapassar os limiares da Geografia – seu campo mais tradicional –, condicionando aos seus desmembramentos técnicos – “lugar”, “paisagem”, “espaço”, a exemplo, encontros teóricos interdisciplinares.

Diante as diversas influências do novo século, outro filósofo disponibiliza à Literatura, debruçando-se no elemento espaço literário considerando-o inquietante e ignorável. Para Foucault, faz-se imprescindível o entender das realidades humanas a partir da literatura com o intuito de se estabelecer limites de reconhecimento, e por meio das propostas entregues ao indivíduo, perceber pelos caminhos da ficção as premissas que envolvem o sujeito.

Em sua essência, *“trata-se, pois, não de indagar o que é espaço, mas de interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço”* (BRANDÃO, 2001, 214). Assim, nos ideais propostos por Foucault (2013)

Nós não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual seria possível situar indivíduos e coisas. Nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição. (FOUCAULT, p. 115, 2013)

Desse modo, o olhar foucaultiano reside precisamente no espaço que está fora, o espaço no qual o homem está inserido, exposto, já que não se vive em uma

dimensão inteiramente pertencente ao espaço interno. Segundo Foucault, o indivíduo pertence a um espaço heterogêneo, o que significa afirmar que *“nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição”* (idem).

As alocações definidas por Foucault lhe importam pois ligam-se uma as outras, gerando conjuntos específicos que as caracterizam e, por conseguinte, nessa perspectiva, esses mesmos espaços (as alocações de passagem, de parada transitória, de descanso), na visão do francês, se subdividem em dois grupos especiais: as utopias e as heterotopias.

Lugares utópicos são concedidos ao indivíduo por meio da analogia direta ou invertida. São condições espaciais sem lugar real, essencialmente “um lugar sem lugar”, uma ilusão, como o próprio autor exemplifica por meio da avaliação do espelho como espaço:

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2013, p. 116)

Contudo, esse mesmo espaço também se configura como a alocação que ele denomina como heterotopia. Michel Foucault afirma que o espaço para ser considerado heterotópico corresponde a um lugar desenhado na instituição da sociedade, ou seja, o lugar no qual o indivíduo ocupa no momento em que se apercebe tangível no espaço em que vive. *“O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca (...)”* (FOUCAULT, 2013, p. 116).

Nesse constructo a fim de entender o espaço social, Foucault delimita princípios às heterotopias. Em um conjunto de seis traços peculiares, o estudioso justifica que as heterotopias assim são passíveis de consideração pois congregam para uma contestação do mítico e do real acerca do espaço em que vivemos, logo, dois tipos de articulação heterotópica são propostos: as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio – as quais estas últimas, na sociedade atual, tendem fortemente a substituir as primeiras.

Entende-se, na literatura foucaultiana, que heterotopias de crise são aquelas sujeitas as acepções de espaços sagrados ou proibidos, reservados aos indivíduos que são sentidos pela sociedade como seres em estado de crise. Em sua crença, Foucault acredita que as heterotopias de crise estejam sendo substituídas por aquelas que podem ser chamadas de desvio, isto é, aquelas que abarcam indivíduos com comportamentos desviantes em relação aos padrões exigidos em sociedade. É cabível a esse princípio compreender que em toda cultura, em absoluto, a estrutura heterotópica se faz presente.

O segundo princípio proposto pelo autor explica que para cada heterotopia, um sistema preciso de funcionamento é estabelecido de acordo com a sua demarcação também histórica. Isso implica afirmar que, neste contexto, a heterotopia pode assumir um ou outro funcionamento na sociedade. Para exemplificar, Foucault cita o espaço do cemitério, cujo abarca uma carga cultural que é geral a todos e também de cada indivíduo e organização em particular. No processo histórico,

Esse cemitério, que se alojava no espaço sagrado da igreja, adquiriu nas civilizações modernas um aspecto totalmente diverso; e, curiosamente, foi na época em que a civilização se tornou, como se diz muito grosseiramente, “ateia” que a cultura ocidental inaugurou o que se denomina de culto dos mortos. (FOUCAULT, p. 117, 2013)

A esse modo, complementa-se que simultaneamente a individualização da morte e à apropriação burguesa do cemitério nasce em sociedade a ideia deste local como espaço para fins únicos de despedida, onde do qual ninguém quer fazer parte. Assim, sob essa prerrogativa do cemitério como ambiente “distante” e da morte como doença, “Os cemitérios não mais constituem, assim, “o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada escura” (FOUCAULT, idem).

Outro princípio heterotópico reside no poder que a alocação tem de abarcar várias de suas dimensões incompatíveis em uma, como o teatro, que consegue reunir no palco, naquela dimensão retangular, tantas outras possíveis alocações distintas a ele. Foucault também coloca nesse diapasão a figura do jardim, que na sua arquitetura arcaica deveria representar os quatro cantos do mundo, ou seja, um microcosmo dentro de um outro “cosmo” maior.

O arranjo do quarto princípio emana sobreposição do espaço em relação ao tempo – essa mesma relação, para Foucault, é nítida. Para ele, o espaço sobressai

ao conceito e percepção de tempo, principalmente por que a condição atual da sociedade é da simultaneidade, da agremiação de vizinhança entre os pontos, como o próprio explica em sua outra obra, *As Palavras e As Coisas* (1999):

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. (FOUCAULT, 1999, p. 34)

Retomando o princípio em questão, “as heterotopias estão associadas, muito frequentemente, a recortes do tempo; isto é, elas se abrem para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias” (FOUCAULT, p.118, 2013). Por consequência, ainda que de organização complexa, o quarto princípio limita-se a expor a condição do indivíduo sob as demandas temporais, pois suscitadas por ela, rompem com as suas condições de tempo tradicional. Os museus, os cemitérios e as bibliotecas são exemplos contíguos dessa heterotopia.

Ainda nessa mesma seleção, mas na via de mão contrária, tem-se heterotopias capazes de se interligarem exatamente por serem de carga temporal passageira, o que não acarreta perda de cronicidade. As feiras, a exemplo, são exímios exemplos de heterotopias de temporada.

As heterotopias de quinto princípio corroboram com o pressuposto “um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis” (FOUCAULT, 2013, 119).

Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, estudos avançados da América do Sul. A porta para neles entrar não dava para o cômodo central onde vivia a família, e todo indivíduo que passava, todo viajante tinha o direito de empurrar essa porta, entrar no quarto e então ali dormir por uma noite. Ora, esses quartos eram tais que o indivíduo que por aí passava não tinha jamais acesso ao seio mesmo da família; ele era simplesmente o hóspede de passagem, ele não era verdadeiramente o convidado. (FOUCAULT, idem)

Considerada quase extinta por completa em nossa sociedade, essa heterotopia cria a ideia ilusória de que se pode adentrar no espaço e nele incluir-se. Na verdade, trata-se do contrário: adentra-se o espaço, mas, ainda assim, nele permanece-se excluído.

O último traço heterotópico determina que as referidas alocações, em relação ao espaço, possuem uma função. Na concepção de Michel Foucault, elas podem ou não criar um espaço de ilusão conforme a vida humana encontra-se estruturada.

A agremiação proposta por Michel Foucault baseia-se em sua consideração primordial de que o homem é fruto de sua simultaneidade com o universo que lhe rodeia. Para Foucault, aquilo que é da produção humana é fruto de sua similitude com esse mesmo mundo, a dobradura, o reflexo desse universo acessível nas superfícies das coisas, pois ela é regida tanto pelos significados atribuídos aos signos como acerca do que se fala sobre eles.

Tendo consciência da necessidade de se alcançar uma leitura mais esclarecedora do espaço narrativo de *Compasso Binário*, a intenção primeira deste capítulo reside em apresentar alguns percursos teóricos basilares acerca do espaço na ficção. Para tanto, a articulação estrutural desta pesquisa parte da abordagem de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* – nesta pesquisa sob o título original de *The Poetics of Space* (2014) – que interpreta o espaço como elemento para além de suas dimensões físicas, não limitado pela visão do homem, mas sim entranhado nas sensações e percepções do indivíduo e de suas crenças. Contudo, decidimos não nos limitarmos apenas ao pensamento já consagrado deste autor, tendo em vista que, conforme será explicitado ao longo deste capítulo, *The Poetics of Space* faz um recorte específico sobre o espaço, nomeando-os como “espaços felizes”, espaços que produzem acessos positivos. No caso do nosso objeto de estudo, nem sempre nos será possível uma positividade nos ambientes investigados, fato este que não invalida o aporte teórico de Bachelard, já que ainda assim o autor se debruça naquilo que é íntimo e significativo ao indivíduo.

A escolha de Bachelard relaciona-se com a intimidade sensitiva que o autor atribui ao envolvimento do indivíduo com o espaço em que vive, o que soa confortável à proposta desta pesquisa, já que o mote dissertativo envolve as personagens e suas experiências vividas sob influência do espaço – espaços fortemente significativos para a instalação e reconhecimento do indivíduo ficcional. Como recurso expansivo à teoria de Bachelard, tomar-se-á uma interpretação do espaço na narrativa literária conduzida a partir dos estudos de outros pesquisadores, abrindo destaque para os brasileiros Osman Lins, Luís Alberto Brandão e Oziris Borges Filhos.

Prosseguindo com a proposta, tomar o espaço como condição poética, no sentido de expressão artística, é, de certa forma, afirmar que nele está contido a impressão humana, de ordem sensível, advinda das idiossincrasias do indivíduo, apresentada a partir de projeções interpretativas essenciais ao sujeito. Nessa linha de interpretação, Bachelard construiu seu trabalho filosófico e de análise crítica pautado em questionamentos que colocam a ciência e a arte como complementares, utilizando para isso imagens literárias (espaços) que lhe saltam da Literatura, oriundas de um relação sensível, possibilitando uma reflexão sobre o espaço.

A *Poética* de Bachelard propõe um estudo único sobre a questão da espacialidade, constituindo assim um grande postulado sobre o tema. Bachelard avaliou os espaços íntimos e particulares justamente em virtude de suas cargas sensíveis, considerados por ele como “espaços felizes”. O pesquisador Richard Kearney, reitera ao escrever a introdução de *The Poetics Of Space*: “*The Poetics Of Space is about hide-and-seek places where the mind can go on Holiday for a while and think about nothing – wich means everything. Havens where the soul can pause, in silence, and free itself to dream. And let things be*”<sup>2</sup>. (BACHELARD, 2014, p. 18). Desta maneira, a ideia acerca do espaço passa a ser inteiramente influenciada pela alma humana e, sobretudo, dotada de intensa carga poética.

Gaston Bachelard reconhece que a investida no elemento espaço pela perspectiva literária apresenta significativa articulação com outras áreas do conhecimento, pois “[...] isso corresponde a firmar que em cada poética do espaço os aspectos que configuram a poética – ou seja, a compreensão do que é literatura e do que é arte – definem o que se entende por espaço [...]” (BRANDÃO, 2017, p. 88). Na leitura do filósofo, o espaço tem *status* de vívido, suficientemente passível de investigação, já que é aliado das personagens e interfere em seus posicionamentos e em suas sensações.

O despertar para este modo de julgamento do espaço advém da consideração tomada pelo filósofo ao considerar que a imagem poética é produto da imaginação, do reflexo existente do sentido geral do ser, responsável por engendrar no indivíduo ressonâncias sentimentais, as quais o intimam ao desvelamento dos

---

<sup>2</sup> A “Poética do Espaço” é sobre lugares de esconde-esconde onde a mente pode ir de férias por um tempo e pensar em nada - o que significa tudo. Paraísos onde a alma pode fazer uma pausa, em silêncio, e se libertar para sonhar. E deixar as coisas serem. (Tradução nossa)

próprios percursos íntimos (da alma), o que implica, na leitura do francês, a possibilidade de receber, perceber a imagem (mergulho em um *logos*) em sua condição primal, isolando-a. A investigação da imagem poética, de seus problemas primários, deverá ser feita a partir do desligamento de quem a investiga com o racionalismo e as influências contemporâneas científicas – condição esta que reside na essência teórica da fenomenologia, pilar do pensamento filosófico de Bachelard.

Objetivando determinar os princípios humanos a partir da relação estabelecida com suas profundezas refletidas no espaço, Bachelard propõe um debate acerca dessa interação para além da ordem física mas também imaginativa, fazendo com que espaços e lugares sejam percebidos.

The poetic image is not subject to an inner thrust. It is not an echo of the past. On the contrary: through the brilliance of an image, the distant past resounds with echoes, and it is hard to know at what depth these echoes . will reverberate and die away. (BACHELARD, 2014, p. 2).<sup>3</sup>

Assim, a concepção de Bachelard assume o posicionamento que considera a imagem poética como uma proeminência do psiquismo humano. Logo, a conduta de seus argumentos afirma que, no âmbito literário, no contato leitor-leitura, a imagem literária tem significado próprio, em si mesma, e por esta razão merece um investigar cauteloso visto que procede do ser.

Segundo Bachelard, para se fazer entendido o problema da imagem poética deve ser compreendido em sua dimensão fenomenológica voltada para a imaginação, pois “[...] *it emerges into the consciousness as a direct product of the heart, soul and being of man, apprehended in his actuality.*”<sup>4</sup>(BACHELARD, 2014, p. 3). Deste modo, o espaço poético de Bachelard é suscitado por questões que caminham articuladas entre a Psicologia, a Filosofia e a Literatura. Na constituição de seu pensamento, Bachelard afirma que para fundar o que ele denomina “metafísica da imaginação” fora necessário obedecer as dinâmicas da imagem, assim, o desprendimento em relação à objetividade é possível pois, na visão do autor,

It seemed to me, then, that this transsubjectivity of the image could not be understood, in its essence, through the habits of subjective reference alone.

---

<sup>3</sup> A imagem poética não está sujeita a um impulso interior. Não é um eco do passado. Pelo contrário: através do brilho de uma imagem, o passado distante ressoa com ecos, e é muito difícil saber em que profundidade esses ecos vão reverberar e morrer. (Tradução nossa)

<sup>4</sup> “[...] surge na consciência como um produto direto do coração, alma e ser do homem, apreendido em sua atualidade”. (Tradução nossa)

Only phenomenology -that is to say, consideration of the onset of the image in an individual consciousness--can help us to restore the subjectivity of images and to measure their fullness, their strength and their transsubjectivity. (BACHELARD, 2014, p. 3).<sup>5</sup>

Logo, a imagem não precisaria de um saber, de uma cientificidade, tendo em vista que é capaz de congratular-se nas balizas de seu caráter frugal. Ao leitor, ao apreciador da produção literária, a consciência criadora do indivíduo, sua incorporação efêmera conduz a origem de novas imagens. Para ele

Contrary to metaphor, we can devote our reading being to an image, since it confers being upon us. In fact, the image, which is the pure product of absolute imagination, is a phenomenon of being; it is also one of the specific phenomena of the speaking creature. (BACHELARD, 2014, p. 96).<sup>6</sup>

Deste modo, a imagem poética, na visão de Bachelard, é oriunda do poder advindo do maior poder da natureza humana, a imaginação, correspondendo, assim, a exposição da alma e do coração do leitor.

Estas mesmas imagens são denominadas por ele como imagens bem simples, imagens de “espaços felizes”, e que, sob esta orientação, podem ser designadas por “topofilia”, destinadas a determinarem os valores humanos arraigados ao espaço – espaço este de amor ou de forças adversas pertencentes ao indivíduo, por isso limitou-se a escolher espaços íntimos. Segundo ele:

*I want to examine are the quite simple images of felicitous space. In this orientation, these investigations would deserve to be called topophilia. They seek to determine the human value of the sorts of space that may be grasped, that may be defended against adverse forces, the space we love.*  
<sup>7</sup>(BACHELARD, 2014, p. 19).

Tendo em vista que:

*Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor. It has been lived*

---

<sup>5</sup> Pareceu-me, então, que essa transsubjetividade da imagem não poderia ser entendida, em sua essência, apenas pelos hábitos de referência subjetiva. Somente a fenomenologia - ou seja, a consideração do início da imagem em uma consciência individual - pode nos ajudar a restaurar a subjetividade das imagens e medir sua plenitude, sua força e sua transsubjetividade. (Tradução nossa)

<sup>6</sup> Ao contrário da metáfora, podemos dedicar nossa leitura a uma imagem, pois ela confere estar sobre nós. De fato, a imagem, que é o puro produto da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser; é também um dos fenômenos específicos da criatura falante. (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Eu quero examinar as imagens bem simples do espaço feliz. Nessa orientação, essas investigações mereceriam ser chamadas de topofilia. Eles procuram determinar o valor humano do tipo de espaço que pode ser apreendido, que pode ser defendido contra forças adversas, o espaço que amamos. (Tradução nossa)

*in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination.*  
8(BACHELARD, 2014, p. 19).

Em sua obra, Gaston Bachelard prioriza espaços de intimidade, tais como a casa, percorrendo-os a fim de revelar o que há de oculto em lugares tão particulares e privados, exemplificados por ele por meio da cabana, da casa em si e de seus espaços integrantes, como o sótão e o porão. Além de dimensões ainda menores, subjetivas e diminutas, tais como a gaveta, a concha, o ninho, cofres, cantos e armários.

Intitulado "*The House. From Cellar To Garret. The Significance Of The Hut<sup>9</sup>*", o primeiro capítulo de *The Poetics Of Space*, Bachelard coloca o espaço da casa como um dos principais correspondentes das memórias e das singularidades humanas tendo em vista que à casa se atribui valores pessoais, familiares e sentimentais.

Na exposição feita pelo filósofo, a casa é capaz de permitir ao estudo fenomenológico a interpretação de que se trata de um espaço predominantemente fornecedor de imagens dispersas e de um corpo de imagens. Atribui-se à casa observações anteriormente agregadas pelo indivíduo a partir de sua vivência e, também, valores de cunho particulares. São casas que já vistas, já visitadas ou que ainda residem no campo da imaginação, casas que ainda se propõem a visitar ou a possuir. Aqui, isola-se a percepção descritiva da casa e observa-a, em razões primárias ou seja, de habitar.

Nesta perspectiva, Bachelard (2014) afirma que

*[...] for our house is na our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the word. If we look at it intimately, the humblest dwelling has beauty. Authors of books on "the humble home" often mention this feature of the poetics of space<sup>10</sup>.* (BACHELARD, 2014, p. 26).

Assim, para ele, salta à casa outros cosmos (microcosmos) capazes de afinar as percepções do espaço, fazendo desta um paradigma acerca da essência de

---

<sup>8</sup> O espaço que foi tomado pela imaginação não pode permanecer um espaço indiferente, sujeito às medidas e estimativas do agrimensor. Tem sido vivido, não em sua positividade, mas com toda a parcialidade da imaginação. (Tradução nossa)

<sup>9</sup> A Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. (Tradução nossa)

<sup>10</sup> [...] para a nossa casa é um dos nossos cantos do mundo. Como já foi dito muitas vezes, é o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmo em todos os sentidos da palavra. Se olharmos para ela intimamente, a morada mais humilde tem beleza. Autores de livros sobre "o humilde lar" frequentemente mencionam essa característica da poética do espaço. (Tradução nossa)

espaço. Os microcosmos colocados por Bachelard são oriundos dos olhares vertical e horizontal direcionado à casa, nessa perspectiva, o sótão e o porão articulam-se ao macrocosmo na coordenada vertical. Numa avaliação da casa como centralidade, tem-se a interpretação também da cabana, espaço este ainda mais centrado intimidade.

A reflexão de Gaston Bachelard deflagra o grau de profundidade que há na casa e de seus benefícios. Para ele, “[...] *the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace. Thought and experience are not the only things that sanction human values.*”<sup>11</sup> (BACHELARD, 2014, p. 28). A condição de proteção do sonhador, de quem está na casa, faz dela abrigo precípuo da condição humana, independentemente de sua ordenação.

Um exemplo deste potencial é a expressividade existente, por exemplo, na emblemática casa da rua Mata-Cavalos, primeira residência de Bento de Albuquerque Santiago, o Bentinho, de *Dom Casmurro*. Seu apreço pela antiga residência era tamanho que mandara imitá-la na sua segunda residência, no Engenho Novo. Ambas as casas tomam corpo ao longo de toda a narrativa, sendo um forte ancoradouro das vivências e lembranças de Bentinho, ao ponto de, no desenrolar narrativo, quando nada mais lhe ficara, restara-lhe a casa, da qual não fora capaz de desabitar.

Um dia. Há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (ASSIS, 2017, p. 2).

A nova casa em Engenho Novo era, para Bentinho, como estar protegido e proteger as suas próprias memórias, sua existência no mundo, seu reconhecimento, ainda que em outro endereço, ainda que não mais em Mata-Cavalos. Logo, associando à leitura de Gaston Bachelard, ao se tratar das casas de Mata-Cavalos e do Engenho Novo, observa-se que a casa é um dos elementos, como propõe o filósofo, com maiores poderes de integração da memória, dos sentimentos e dos sonhos do homem, já que propicia sua continuidade. E complementa: “*Without it, man would be a dispersed being. It maintains him through the storms of the heavens and*

---

<sup>11</sup> “[...] a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Pensamento e experiência não são as únicas coisas que sancionam os valores humanos”. (Tradução nossa)

*through those of life. It is body and soul. It is the human being's first world [...]*<sup>12</sup>(BACHELARD, 2014, p. 29).

Sendo seu primeiro mundo, a casa é o espaço de reconhecimento e construção, logo, destituído desta, o homem está à deriva no mundo. A casa é, para Bachelard, o primeiro universo do homem, cujo não pode lhe ser negado. Trata-se de um recanto precípua de proteção, “casulo” e de agasalho; circunstância esta originária da vida.

Ainda nesse mesmo capítulo de *The Poetics of Space*, as imagens do porão e do sótão são duas outras maneiras de imaginar a casa. O sótão e seu posicionamento, no alto, no acesso à luz, contrapõe-se à obscuridade que o elemento porão atrai: o que está condicionado ao solo, sob a casa, longe de iluminação. O primeiro carrega altitude que coloca o sujeito acima das demais coisas, o segundo enclausura e sufoca a quem lhe escolhe como espaço.

Na verticalidade da casa, tem-se o porão e o sótão. O primeiro é entendido como o ponto obscuro da casa, uma imagem associada àquilo que se deixa e onde se guarda o que não se anseia reencontrar. Já ao sótão, alto dentro das dimensões da casa, residem os sonhos, além de, em norte, contribuir para a geometria da casa.

*In the attic, the day's experiences can always efface the fears of night. In the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle, we see shadows dancing on the dark walls.* <sup>13</sup>(BACHELARD, 2014, p. 40).

A casa quanto imagem é a discussão central proposta por Bachelard, pois corresponderá ponto inicial acerca do qual ele subordina a percepção de espaço, no entanto, ao longo de *The Poetics Of Space*, essa mesma composição teórica traz a percepção da casa como universo – lembro que no capítulo precedente o autor expõe a virtualidade que a casa alcança e pode ser avaliada na condição de cabana. Para esta última, concebe-se o arquétipo de aconchego e primitividade, refúgio. A construção da ideia de cabana e sua rusticidade congrega à “hut” (cabana) o encontro com a solidão, da possibilidade de aperceber-se em sua intimidade. Assim, na linguagem de Bachelard, “[...] *topoanalysis, then, would be the systematic*

---

<sup>12</sup> Sem ele, o homem seria um ser disperso. Ele o mantém através das tempestades dos céus e através da vida. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...]. (Tradução nossa)

<sup>13</sup> No sótão, as experiências do dia sempre podem apagar os medos da noite. No porão, a escuridão prevalece dia e noite, e mesmo quando estamos carregando uma vela acesa, vemos sombras dançando nas paredes escuras. (Tradução nossa)

*psychological study of the sites of our intimate lives [...]* (BACHELARD, 2014, p. 30). Inserindo a sua discussão, considerando a casa como universo, Bachelard enfatiza-a como proteção capaz assumir o arquétipo maternal, capaz de englobar a felicidade proveniente do abrigo familiar.

Mais adiante considera outros microcosmos como espaços semeadores dos devaneios da intimidade, o que significa afirmar que os espaços mencionados por ele – gavetas, cofres e armários – como realces da intimidade. O valor dado a esses espaços pelo sonhador configura-os como sítios singulares, já que se propõem a armazenar e a proteger tudo aquilo que possa vir a ter importância para o indivíduo.

A concepção colocada pelo autor requer a estes espaços algo similar à imagem do ninho, proposto em um capítulo próprio. Também com a carga atribuída ao espaço de proteção, o ninho é concebido tal como um lar, só que uma lar que também favorece o resgate do lado infantil, tendo em vista que é institucionalizado como frágil, simples, pequeno. Os pássaros vão e voltam para seus ninhos; o mesmo movimento que é possibilitado ao homem a fim de refugiar-se do perigo, mas, desta vez, em sua casa. O ninho nos remete àquilo que é primitivo, de primeira morada, de onde viemos – a infância – e a respeito do lugar que jamais nos esqueceremos, e para onde, de certa maneira, sempre ansiaremos retornar.

Nesta perspectiva, a casa – em sua estrutura e em sua condição de imagem – corresponde a reunião de todos esses elementos reunidos. A casa somos nós e, ao mesmo tempo, corresponde ao nosso ponto de estabilidade, refúgio. Ademais, toda imagem tem uma história capaz de suscitar uma lembrança e uma arguição coletiva, um elemento da imaginação, onde reside exatamente a subjetividade.

Os espaços íntimos representados pelas gavetas, cofres e armários são colocados por Bachelard como espaços solidários para a necessidade do homem em ocultar, esconder seus segredos. O autor considera que estes espaços especiais, espaços pertencentes a outros espaços ainda mais restritos, correspondem a mais secreta organização da vida psicológica, capazes de tornar privada nossa vida, pois, sem eles, a vida íntima do homem não alcançaria tal condição.

Espaços pequenos assim, não acessíveis a todos, muitas vezes sob fechaduras, fazem parte dos lugares inalcançáveis da vivência humana, assim como são inalcançáveis determinadas partes de nossas consciências. A fortaleza humana

reside em sua intimidade, naquilo que pode ser guardado a sete chaves, principalmente aquilo capaz de remeter ao passado, da ordem do inesquecível e do que jamais se pode vir a perder.

O habitar implica (em automático) a ideia de tornar-se “de” alguma parte, de princípio, de natalidade, ou, na concepção de Bachelard, primitividade. A fim de estabelecer um recorte sobre esse ponto, Bachelard toma as figuras do ninho e da concha, tão inertes e naturais, como exemplos. Sua leitura filosófica deixa claro que com a simplicidade do ninho “[...] *we examine a nest, we place ourselves at the origin of confidence in the world, we receive a beginning of confidence, an urge toward cosmic confidence [...]*”.<sup>14</sup> (BACHELARD, 2014, p. 123).

Ao conduzir sua avaliação da concha com casa, Bachelard visa propor que esta significa, assim como mais adiante vai propor sobre os cantos, solidão. Nos limites dessa peça de calcário, munida de certa delicadeza e mistério, a concha equivale ao ideal de proteção: fechada, secreta, não acessível a todo momento, mas, dotada de valiosa beleza.

Gaston Bachelard ainda avalia os cantos, as miniaturas e a intimidade como sendo unidades que tornam as concepções de mundo em partículas minuciosas, habilitadas a denunciar os valores e as privacidades humanas tomando o espaço, poesia.

Para ele,

*It therefore makes sense from our standpoint of a philosophy of literature and poetry to say that we "write a room," "read a room," or "read a house." Thus, very quickly, at the very first word, at the first poetic overture, the reader who is "reading a room" leaves off reading and starts to think of some place in his own past. You would like to tell everything about your room. You would like to interest the reader in yourself, whereas you have unlocked a door to daydreaming. The values of intimacy are so absorbing that the reader has ceased to read your room: he sees his own again.*<sup>15</sup> (BACHELARD, 2014, p. 35).

---

<sup>14</sup> [...] examinamos um ninho, nos colocamos na origem da confiança no mundo, recebemos um começo de confiança, um desejo de confiança cósmica [...] (Tradução nossa)

<sup>15</sup> Portanto, faz sentido, do nosso ponto de vista de uma filosofia da literatura e da poesia, dizer que "escrevemos uma sala", "lemos uma sala" ou "lemos uma casa". Assim, muito rapidamente, logo na primeira palavra, na primeira abertura poética, o leitor que está "lendo uma sala" deixa de ler e começa a pensar em algum lugar em seu próprio passado. Você gostaria de contar tudo sobre o seu quarto. Você gostaria de interessar o leitor em si mesmo, ao passo que você abriu uma porta para sonhar acordado. Os valores da intimidade são tão absorventes que o leitor deixou de ler o seu quarto: ele vê o seu próprio novamente. (Tradução nossa)

Em sua visão, a poética do pequeno espaço dos cantos é aquela que mais se aproxima da condição humana, se comparada com os outros espaços suscitados pela imaginação, anteriormente expostos. Os cantos poéticos são justificados sob a prerrogativa de que todos nós já moramos em algum, o que significa afirmar, pela perspectiva de Bachelard

*[...] the point of departure of my reflections is the following: every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we like to hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination; that is to say, it is the germ of a room, or of a house.*<sup>16</sup>(BACHELARD, 2014, p.156).

Por conseguinte, os cantos são entendidos como asseguradores da imobilidade, primeiro valor do ser, onde este se reclusa a favor de seu silêncio e de sua solidão, passando a dar vida ao espaço, tonando-se, ao mesmo tempo, espaço de si mesmo. Os cantos estão a serviço da conspiração do falar do homem para ele próprio, da construção de uma espaço capaz de acolhê-lo e colocá-lo em plena segurança.

Nos capítulos finais (*Miniature, Intimate Immensity, The Dialectics of Outside and Inside e The Phenomenology Of Roundness*<sup>17</sup>) Gaston Bachelard analisa a dialética existente entre os espaço poéticos mais abrangentes e os mais íntimos, a fim de deixar claro os mundos que constituem o universo de um modo geral: a casa é um universo que abraça o universo que existe dentro de nós.

A contento, em *Miniature*, Bachelard concebe as miniaturas literárias como correspondentes a espaços ainda menores, frutos da criatividade e da imaginação dos literatos, ou, nas palavras do próprio Bachelard (2014, p. 169): “[...] *that is to say, the aggregate of literary images that are commentaries on inversions in the perspective of size-stimulates profound values [...]*”<sup>18</sup> e que merecem ser observadas pois são frutos de um devaneio; “*To make others believe, we must believe ourselves [...]*”<sup>19</sup> (BACHELARD, 2014, 167). Desta forma, o controle do mundo é passível a partir da

---

<sup>16</sup> [...] o ponto de partida das minhas reflexões é o seguinte: todos os cantos de uma casa, todos os ângulos de uma sala, cada centímetro de espaço isolado em que gostamos de nos esconder, ou nos retiramos, é um símbolo de solidão. para a imaginação; isto é, é o germe de um quarto ou de uma casa. (Tradução nossa)

<sup>17</sup> A miniatura, A imensidade íntima, A dialética do exterior e do interior e A fenomenologia do redondo.

<sup>18</sup> [...] isto é, o agregado de imagens literárias que são comentários sobre inversões na perspectiva do tamanho - estimula valores profundos [...] (Tradução nossa)

<sup>19</sup> Para fazer os outros acreditarem, devemos acreditar em nós mesmos. (Tradução nossa)

miniaturalização do universo, já que advém de uma perspectiva íntima de quem o produz. Para ele, a ação de miniaturizar espaços tem o efeito de “mundificar” sob os riscos eminentes ao raciocínio, contudo é inegável que essa mesma condição propicia a atuação em liberdade da imaginação.

As miniaturas garantem ao indivíduo um mergulho infinito ao universo interior, fazendo com que ele se isole do mundo exterior e ressignifique sua existência. Ao passo que assim são colocadas, Bachelard analisa as miniaturas como pertinentes à elevação dos espaços maiores, validando-os como senhores de universos ainda mais salientes ao sonhador.

No capítulo subsequente Bachelard dialoga com a noção de imensidão e o efeito que ela produz.

*Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone. As soon as we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immensity is the movement of motionless man. It is one of the dynamic characteristics of quiet day dreaming.*  
<sup>20</sup>(BACHELARD, 2014, p. 202).

A colocação do filósofo deixa claro que a significação do mundo encontra-se atrelada à imensidão pertencente a cada um de nós, ou seja, uma intimidade intensa capaz de alcançar a alma. Assim, espaço internos e externos admitem uma coexistência, a qual submete a imaginação do autor o infinito.

Exemplificando, é possível que em uma narrativa a personagem se depare com um espaço natural, uma floresta, um bosque, um pequeno parque. O espaço externo, tido como o espaço em si, o parque, por exemplo, proporciona um contato primário. Entretanto, ao se deparar com os elementos deste mesmo espaço, como as plantas, folhas, ramos, essa mesma personagem vê um pouco a mais, vê outros espaços para além somente dos espaços maiores. Um olhar hiperbólico cai sobre o espaço da folha da árvore e suscita na personagem sua imensidão poética.

Assim, a miniatura vista por Bachelard é vasta e capaz salvaguardar grandezas.

---

<sup>20</sup> A imensidão está dentro de nós mesmos. Está ligado a uma espécie de expansão do ser que a vida freia e priva a atenção, mas que recomeça quando estamos sozinhos. Assim que nos tornamos imóveis, estamos em outro lugar; Nós estamos sonhando em um mundo que é imenso. De fato, a imensidão é o movimento do homem imóvel. É uma das características dinâmicas do dia sonhando quieto.

Mote do próximo capítulo de *The Poetics of Space*, sob o título de Dialética do Interior e do Exterior, a coexistência entre os espaços internos e externos é entendida por Gaston Bachelard a partir da interpretação de que o espaço exterior só pode ser entendido caso seja arrolado como interior.

*Outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into play in metaphorical domains. It has the sharpness of the dialectics of yes and no, which decides everything. Unless one is careful, it is made into basis of images that govern all thoughts of positive and negative.* <sup>21</sup>(BACHELARD, 2014, p. 227).

Do espaço arquetípico de Bachelard passamos a outra concepção teórica do espaço literário mediante a noção de imagem consagrada por Mikhail Bakhtin, a noção de cronotopo, que significa “espaço-tempo”. Inserido no estudo artístico como metáfora e não como a concepção proposta por Einstein em si (4<sup>o</sup> dimensão do espaço), o cronotopo surge para os estudos literários a fim de constituir-se como metáfora, tendo por objetivo a fusão, numa dimensão estritamente pertencente à Literatura, dos elementos espaço e tempo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, p. 211, 1993).

Na visão bakhtiniana, o cronotopo determina as variedades de gêneros pertencentes à literatura. Isso porque o cronotopo é o fator que traz à tona a imagem na literatura, o que faz dele exímio elemento para a percepção da realidade humana. Nele Bemong e Pieter Borghart (2015) elucidam a teoria de Bakhtin:

Em suma, o pressuposto básico de Bakhtin é a ideia de que os textos narrativos não são apenas compostos de uma sequência de eventos diegéticos e de atos de fala, mas também – e talvez, sobretudo – da construção de um mundo ficcional particular, ou cronotopo. (BEMONG; BORGHART, 2015, p.18).

---

<sup>21</sup> O exterior e o interior formam uma dialética de divisão, cuja geometria óbvia nos cega assim que o colocamos em jogo em domínios metafóricos. Tem a nitidez da dialética do sim e do não, que decide tudo. A menos que alguém seja cuidadoso, ele é baseado em imagens que governam todos os pensamentos positivos e negativos.

A colocação apresentada pelo russo acerca da imagem reside em defini-la como produto da manifestação de um conteúdo, o que conduz a assim a expansões da ideia de imagem. Na estrutura bakhtiniana o cronotopo se faz existente pois, na natureza literária, os mundos narrativos se interligam em intrinsecamente no tempo e no espaço.

A presença do cronotopo permite a avaliação do conteúdo narrativo e de sua dimensão interpretativa acerca dos eventos e das ações dentro da produção literária, desta feita, o cronotopo assume um caráter de imagem histórica, já que busca-se entender o “[...] grau do fator de transformação humana, o qual é tomado como índice de historicidade [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 95), pois importava ao estudioso russo a imagem histórica do homem no romance, gênero este que possibilita, em razão de seu plurilinguismo, recortar realidades históricas.

Ademais, o cronotopo consiste em uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, de modo que àqueles que entram em contato com a produção literária, é permissível a interpretação das imagens imediatas advindas do mundo como indissociáveis no tempo e no espaço. Representando a época na qual estão inseridas as ações narrativas, o cronotopo faz figurar a relação mútua do real com o mundo representado.

A cronotopia literária registra o fenômeno em que, nas palavras de Brandão, “[...] a imagem histórica é, pois, tida como sinônima de imagem real. O nível de complexidade histórica da imagem é diretamente proporcional a quanto ela se torna realista, a seu poder de objetivar as referências observáveis fora da imagem [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 97).

A vocação interdisciplinar do estudo do espaço se ramifica, como já se sabe, em diversas áreas. Por esta razão, há múltiplas correntes distintas, todavia associáveis a fim de se delimitar o espaço. Com Bachelard e Bakhtin, por exemplo, tem-se a perspectiva suscitada pela vertente puramente filosófica. Entretanto, frente as pluralidades teóricas, pode-se acessar o espaço também sob o prisma do espaço na narrativa literária.

Luís Alberto Brandão Santos (2016) reitera, como anteriormente mencionado nesta pesquisa, que o estudo do espaço literário relaciona-se diretamente com três proposições sistemáticas. De acordo com o estudioso, “[...] a primeira é que o termo espaço possui relevância teórica em várias áreas do

conhecimento [...]” (SANTOS, 2016, p. 47); “[...] a segunda proposição destaca o papel variável desempenhado pela categoria do espaço no âmbito da teoria da literatura [...]” (SANTOS, 2016, p. 47); e a “[...] terceira proposição é que há, hoje, um renovado interesse pelos problemas e pelas potencialidades do conceito de espaço [...]” (SANTOS, 2016, p. 48). O que implicaria na afirmação de que o contato com o texto pressupõe, automaticamente, uma inserção e um reconhecimento sobre o mundo. Logo, nesta estrutura, a condição espacial da produção narrativa da consciência do leitor, de sua colocação imaginária desmedida, já que impõe “ao receptor” a necessidade de conversão significativa.

Segundo ele – em um estudo antecedente (2007) – é passível de reconhecimento a existência, no escopo literário, quatro modos de abordagem do espaço. A partir dos princípios expostos, é possível reconhecer que a viabilidade espacial do texto pode estruturar-se de acordo com a *representação*, à *estrutura*, quanto ao *ponto de focalização* e a sua *predisposição no âmbito da linguagem*.

A **representação do espaço** configura-se por corresponder não a uma indagação do que é espaço, tendo em vista que este surge naturalmente na construção literária e é absorvido como universo extratextual, mas sim como um espaço capaz de adquirir instância de lugar próprio para a circulação e ação dos personagens, ou seja, o espaço é elevado a uma condição particular de significação, sendo imprescindível à narrativa. Na esteira de Bachelard, inclusive, o autor delinea a perspectiva da representação do espaço tomando este último

[...] como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/ horizontal, direita/esquerda;<sup>7</sup> e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante. (SANTOS, 2007, p. 209).

A concepção acima prevê o espaço na sua condição puramente física, mas que encontra-se arraigada a uma ressignificação. Narrativas que ressaltam com vivacidade o espaço urbano e àquelas que abrem destaque a interferência interdisciplinar, principalmente pela Geografia, a fim de se perceber o espaço literário são as mais recorrentes.

Nesta linha de pensamento, o espaço é conduzido a uma percepção de que além de funcional na narrativa, é dotado de conexão extratextual.

Na sistemática das ocorrências do espaço propostas por Santos (2007), ao mencionar o eixo da **estruturação espacial**, o autor alega que tal ação tende “[...] a considerar de feição espacial todos aqueles recursos que produzem o efeito de simultaneidade [...]” (SANTOS, 2007, p. 12), o que possibilita o alcance a totalidade da obra. Aqui, a literatura, o romance, o espaço literário são pensados em concomitância com o tempo, dando corpo à obra. A visão coloca espaço e tempo em uma mesma necessidade textual, não desarticulando-os. Na palavras do autor:

Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. (SANTOS, 2007, p. 15).

No eixo da **focalização** tem-se a permanência do que se poderia considerar de voz narrativa no processo de elaboração espacial dentro do texto. Nesta perspectiva, o desdobramento do discurso verbal em enunciado e enunciação é o que torna possível a percepção espacial, assim, nessa condição, é completamente viável e pertinente o emaranhar do narrador com o plano do espaço que é visto e do espaço vidente (configurador), o que remete significado espacial, também, ao próprio narrador.

A respeito deste ponto, o também estudioso da área, Oziris Borges Filho (2008), explica que

A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto zero a partir do qual se cria a espacialidade da narrativa. Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra narra sempre de algum lugar. (BORGES FILHO, 2008, p. 342).

Assim, na concepção de Oziris, tem-se o espaço da narrativa e o espaço da narração: a primeira prioriza a visão do ato de narrar; já a segunda sobre o que efetivamente se narra.

Retomando o recorte de Luís Alberto Brandão Santos, o espaço como focalização é absorvido na narrativa desdobrado em espaço que pode ser observado e espaço que propicia uma observação. Assim colocado, é possível afirmar

[...] que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a auto-reflexividade da voz poética). (SANTOS, 2007, p. 211).

Logo, a apreciação espacial pode ganhar várias densidades conforme o plano de visão adotado, capaz de suscitar informações mais tendenciosas ou mais previsíveis.

Em última explanação, faz-se considerações sobre o **espaço da linguagem** verbal no processo literário, compreendendo que “palavra também é espaço”, na medida que é compatibilizada com a ideia sincrônica de entendimento, ou seja, preocupando-se com as regras que determinam o significado a ser atribuído ao espaço por meio do sintagma textual. Complementa-se tal afirmativa por meio da segunda atribuição acerca desse mesmo ponto:

“a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal (SANTOS, 2007, p 212)

Quem também esclarece tal ponto é Oziris Borges Filho, ressaltando em seu artigo *O Espaço da Narrativa e o Espaço da Narração* que

[...] questão do espaço da narração e do espaço da narrativa é melhor tratada no item do espaço linguístico justamente porque é através do uso das classes gramaticais tais como advérbios e pronomes que se melhor determinam esses dois tipos de espaço [...] (BORGES FILHO, 2008, p. 341).

Logo, empreende-se o valor nesse sentido ao significante e ao significado, sendo o primeiro melhor compreendido mais pela sua posição do que pelo seu conteúdo. Ninguém é sem *estar* em um determinado espaço. A respeito disso, o autor confirma

Vale destacar que a duplicidade de concepção de espaço – relacional e absoluta – pode ser observada no par que atribui à fala (no sentido saussuriano, ou seja, como manifestação concreta da língua) o caráter puramente diferencial, correlacional, opositivo; e à língua (como sistema geral de regras) a feição absoluta, universal e abstrata. (SANTOS, 2007, p. 212).

Afirmativa esta que se coaduna com a declaração apresentada por Osman Lins (1976), “[...] 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 no qual cobra sentido.” (LINS, 1976, p. 69). Osman Lins, subsidiado pelo seu estudo da obra de Lima Barreto, alega que a narrativa é um objeto que encontra-se ligado diretamente com a personagem. Segundo ele é incoerente desarticulá-lo dos demais elementos narrativos, mas torna-se conveniente instituir uma projeção. Para ele, a interferência da personagem delimita a percepção do espaço, isso porque o espaço caracteriza, influencia e provoca a atuação das personagens. Sem a permanência desses elementos para agir com o 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).

O espaço narrativo não pode ser encoberto ou esquecido, ao levar-se em consideração o texto como a representação do real, estabelecendo, assim, reciprocidade entre as duas dimensões conformes à proposta literária. Assim, “compacta” e “inextrincável”, a narrativa resulta de um profundo entrelaçar de mobilidades.

### 3 “A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”: o espaço em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz

O investigar literário é uma ação interpretante que toma a instância do texto objeto de decodificação, valoração e representação do real. Sob esta prerrogativa, o espaço como elemento narrativo torna-se um *corpus* pertinente para uma incorporação crítica em diversas áreas, principalmente para a Literatura.

A leitura colocada por Bachelard em *A Poética do Espaço* institui que o reconhecimento do espaço está entrelaçado à personagem e as suas experiências, tendo em vista que a existência do espaço é intrínseca à existência da personagem: se é porque se está em algum lugar; a existência em *si* de um indivíduo pressupõe a ideia de pertencimento.

Dessa maneira, entender o refúgio onde estão a acontecer as ações narrativas é considerar as dimensões que fazem parte no constructo exegético, o que significa lançar luz nas personagens de *Compasso Binário* é participar de uma instigante investigação acerca da do percurso físico e psicológico destes elementos. Na avaliação do espaço romanesco, objeto de investigação desta pesquisa, destaca-se o recorte proposto por Osman Lins (1976) cujo afirma que

[...] 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 individualidade tendendo para ser. (LINS, 1976, p. 72).

Tal concepção, desse modo, diferirá do crédito limitador dado ao espaço, concebendo-o apenas como pano de fundo narrativo, devendo fazer-se compreender que “o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1976, p. 72). Para o autor, a narrativa é um objeto condensado e, ao mesmo tempo, enredado, onde todos os seus elementos corroboram entre si, possibilitando acessos plurais e múltiplos.

Nessa condição, o espaço no romance é vivido em três níveis diferentes: a do narrador, a do leitor e com outros elementos pertencentes à narrativa, logo, na acepção de Bourneuf (2016), presente na obra organizada por Oziris Borges Filho, *O Espaço Literário: textos teóricos*, na última orientação mencionada, “[...] o espaço

deve ser considerado da mesma forma que a intriga, o tempo ou as personagens como um elemento constitutivo do romance [...]” (BOURNEUF, 2016, p. 114), o que promove, neste delimitar investigativo do espaço romanesco não somente amparos narratológicos como também atribuições simbólicas.

Desta feita, neste capítulo da pesquisa considera-se o espaço de *Compasso Binário* em correspondência com os demais elementos pertencentes à narrativa de Arlete Nogueira da Cruz.

### 3.1 As ruas

Componente da cidade, a rua é item imprescindível para a vida comum, tendo em vista que é passagem, é acesso, é via para chegadas, saídas e espaço de tráfego. Um caminho de fora, como se pode rememorar nas palavras de João do Rio,

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. (RIO, 1995, p. 4).

Na obra de Arlete Nogueira da Cruz, a rua é o primeiro – e, no futuro, o último – espaço trazido em *Compasso Binário*. Em sua aparição inicial, a rua dá acesso a lugares até então não especificados, porém, significados: “Já às oito horas as ruas estavam desertas e as casas todas fechadas [...]” (CRUZ, 1998, p. 165).

Ruas desertas e casas fechadas, à noite, supõem que o ritmo acelerado associado às atividades do dia entrara em estado de pausa, e agora a todos os que habitam estas mesmas casas e àqueles que frequentam estas mesmas ruas cabe o recolhimento e o descanso, necessidades promotoras da “desertificação” e do abandono temporário do espaço de onde se pode caminhar.

Vazia, mas não irreconhecível, a rua ganha nome: Rua do Passeio. Conforme o narrador promove o deslocamento dos fatos, o leitor tem acesso a composição do espaço, o qual mostra-se difuso, e, por vezes, irônico: “No fim da rua do Passeio ficava o cemitério, muito bonito de ver ao luar [...]”, e, de outro lado, “Na rua do Passeio, somente o pronto-socorro estava aberto e iluminado [...]” (CRUZ, 1998, p. 165).

É perceptível, assim, reconhecer que a Rua do Passeio é um espaço de passagem como também, em símbolo, sítio ambíguo: ao passo em que o início da rua possui vários hospitais, locais estes destinados às tentativas de salvação, ao fim da rua o cemitério é notoriamente o fim destes (re)começos, quando estes já não podem mais serem alcançados. A rua da narrativa é passagem do nascimento para a vida; da vida para a morte. Simboliza o caminho inegável a todos os entes que habitam a Terra.

A rua enquanto símbolo configura-se não somente como lugar de ordem – as linhas retas, as curvas direcionadoras, lugar onde se edificam casas, prédios e demais construções – como também de multiplicidades capazes de desvincular o sujeito das esferas privadas e regulares, levando-os a promover perambulações de transeuntes, o que as torna propícias aos desejos de exterioridade pertencentes a ele.

Sua estrutura aberta e livre faz da rua um espaço mais de experiência do que de conhecimento, já que propicia a leitura da cidade e, a partir disso, revela os estímulos sensoriais arraigados nela. Logo, a rua faz do sujeito seu ente domesticador e membro familiar: afinal de contas, o direito de ir e vir é parte de sua essência; tudo que pode reter a alma ou dissipá-la.

É a rua, por exemplo, que dá origem ao transeunte, ao morador de rua, ao *flâneur* e a prostituta. Ao mesmo tempo, é a rua que faz surgir os pedestres, os ambulantes, os profissionais regulamentados e todos aqueles que, dentro dos moldes regulares e aceitáveis socialmente, coabitam nela, sendo demarcados em suas identidades, a exemplo do *flâneur*, cujo Sérgio R. Massagli (2015) reflete afirmando que “[...] nas ruas das metrópoles, o *flâneur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono [...]” (MASSAGLI, 2015, p. 47). Cria-se a partir da rua, assim, “a plasmar o moral dos seus habitantes”, como diria João do Rio.

A fluidez emanada da rua, espaço este sem controle e sem quem o controle, faz dela (sobretudo à noite) um local de mistério. Não se tem certeza ao certo o que poderá ser encontrado em suas dimensões, mas sabe-se que de alguma maneira contribuirá para a ação da personagem, ainda que esta seja discreta e natural. Ao contrário disto, pode proporcionar a personagem sensações diversas, como é perceptível no seguinte excerto: “Natália, preocupada, foi observando e

estranhando a paisagem solitária e misteriosa que se estendia por toda a rua [...]” (CRUZ, 1998, p. 169).

Neste ponto da narrativa, é possível reconhecer uma das características propostas por Borges Filho no que se refere as funções do espaço, a qual se refere ao poder que o espaço tem de suscitar a propiciar as ações das personagens, já que o espaço é favorável para o seu comportamento. Segundo ele:

Uma função muito simples do espaço é a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação. (BORGES FILHO, 2008, p. 13).

Sendo assim, Natália ao observar o local onde estava, vazio e misterioso, passa a considerá-lo preocupante, tendo em vista que, por ser externo, encontra-se ela suscetível a qualquer tipo de abordagem, que, nos moldes apresentados, a expõe ao perigo. Tal situação incita na personagem um comportamento desconfiado, amedrontado, de vulnerabilidade.

Neste mesmo espaço narrativo, como contempla *Compasso Binário*, fica um dos mais antigos cemitérios da cidade, o Cemitério do Gavião, fundado em 1855.

Por falar em cemitérios, eles foram grandes personagens na história de São Luís, também dando sua contribuição para a nomeação de logradouros. O primeiro foi o Cemitério Velho da Misericórdia, bem próximo ao forte, nos fundos da igreja da Misericórdia, hoje Igreja da Sé, da qual falamos anteriormente. A partir do crescimento da população, houve a necessidade de transferência desse campo-santo para outro local, a fim de acabar com o velho costume de enterrar seus entes próximo a igrejas. Houve, também, um segundo cemitério, na Rua do Passeio, pertencente à Santa Casa. Aliás, a tal rua tem esse nome porque era conhecida como o último passeio que se fazia antes de chegar a sua sepultura. (LIMA, 2011, p. 25).

Ressaltando a condição de “último passeio” dos não mais viventes, a referida rua carrega a desordem que a morte acarreta. A rua que leva, que permite a passagem, é a mesma que encaminha para a despedida eterna no seu ponto final. A mesma rua que conduz à salvação é a mesma que leva à condenação.

Em outro alcance, mas ressaltando sua propensa capacidade de expor em abandono; de ter começo, meio e fim, porém sem ser nada além de espaço de passagem, observa-se que “Natália, na rua, sentiu-se então como que vulnerável sob o peso de suas emoções [...]” (CRUZ, 1998, p. 270).

Da Matta (1997) reitera este mesmo quadro da rua interpretado pela personagem. Segundo o pesquisador, é possível observar que o sentido internalizado pela personagem é resultado do quadro exposto abaixo:

Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral - ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado tantas vezes citado em situações onde não se pode mais dar sentido por meio de uma ideologia da casa e da família; contextos, repito, onde não se pode mais utilizar como moldura moral a vertente relacional e hierarquizante de nossa constelação de valores. (DA MATTA, 1997, p. 55).

A rua é um espaço sem dono, logo, tudo que faz parte de seu limite – inclusive a sua própria essência – é destituído de seguridade. Ampla, faz de seus habitantes e de seus usuários o que lhe for de interesse, o que estiver cabível dentro de seus limites. Nas palavras de Da Matta (1997), contrapondo-se ao que se percebe de uma casa, por exemplo, “A rua é um local perigoso. Aliás sempre foi assim, e as descrições deste espaço como zona livre são copiosas.” (DA MATTA, 1997, p. 57).

A rua intercepta mais uma vez a visão da personagem, podendo distorcê-la ou clarificá-la. Em *Compasso Binário*, a rua lança significado a quem caminha por ela ou dela faz parada, ditando a apreensão: “No outro lado da rua, em pé na calçada, Natália avistou um homem numa atitude suspeita, observando tudo. Raquel, vendo-o também, cuidou logo de fechar a porta do bar [...]” (CRUZ, 1998, p. 201).

Na rua deserta o homem desconhecido deixa de ser um transeunte para se tornar uma ameaça. O vazio de um espaço traz consigo o mistério, o desconhecido. A confiança se estabelece naquilo que se conhece – ou supõe-se conhecer –. Não sendo assim estabelecido, tudo ganha tom ameaçador.

Frente aos recortes mencionados, é imprescindível o valor da rua na sua dimensão simples porém significativa, concebida como via de acesso. O valor horizontal da rua condiz com a sua função principal que consiste em garantir o trânsito das personagens. Logo, a rua é retomada como caminho não apenas na sua constituição física, mas também em seu valor simbólico. Da Matta continua a explicar que o valor da rua é plural, promotor de diversas confluências humanas. Nas palavras deles, juntamente com a figura da casa, ambas

[...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DA MATTA, 1997, p. 15).

A rua soa à liberdade, ao ponto de culturalmente ser permissível dissipar-se aflições e infinitas possibilidades por meio de uma “passeio” à rua, a fim de “espairecer”, “libertar as ideias”.

“Solta-se” na rua o que aprisiona a mente, tal qual solta-se um animal enjaulado, visando promover seu bem-estar. Na narrativa em questão, o personagem Rui, colega de trabalho de Natália, após presenciar a cena do assassinato de Baianinha tem por necessidade ir ao encontro do espaço libertador da rua, a fim de sobreviver àquele impasse:

Rui, se não estivesse controlando as suas ideias, possuído que estava daquela espécie de remorso, talvez tivesse gritado que também era culpado, sem saber propriamente do quê. Na rua, começou a pensar desordenadamente de volta ao apartamento. (CRUZ, 1998, p. 206).

Em outro momento, é possível visualizar com mais nitidez a sensação do personagem: “Rui, em todo o caminho que o levou ao apartamento, ia tendo a impressão de que o seguiam. Parava inquieto, olhava para trás e depois continuava andando [...]” (CRUZ, 1998, p. 231).

Como destacou Matta, para alguns a rua pode servir de ponto de vulnerabilidade e de extremos risco, para outros pode significar o local mais seguro e mais íntimo, onde absolutamente ninguém será capaz de instituir controle. No caso da personagem Rui, a segunda condição lhe é mais coerente.

Podendo nos levar a qualquer lugar, a rua é para a narrativa de Arlete Nogueira da Cruz um caminho polarizado, engendrando pelas dicotomias de início-fim, alto-baixo, claro-escuro, reto-íngreme. Guiando as personagens aos seus conflitos e desfechos, a rua é ser visualizada dentro de uma verticalidade do positivo (superior) e negativo (inferior): o subir e descer de sua extensão fala de distinções sociais, econômicas e históricas. Da Matta considera que

Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição como as regiões pobres ou de meretrício - fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. Jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente

complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição: "zonas", "brejos", "mangues" e "alagados". Locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo (DA MATTA, 1997, p. 45).

Perspectiva esta reconhecida por Natália no ato de sair da casa de Raquel, após ser violentada sexualmente pelo marido da amiga. Eis o excerto: “Na rua, encostada ainda à porta do bar, orientou-se: de um lado, tinha a zona mais abaixo e, de outro, a faculdade. Tomou o rumo da zona.” (CRUZ, 1998, p. 256).

Nesta construção, a rua denuncia espaços culturais socialmente distintos, ainda que conectados pelo mesmo caminho. A rua confronta a personagem: Natália, “virgem que era” além de estudante de Medicina – curso este que atribui aos envolvidos destaque social – está diante da circunstância que lhe altera as condições femininas e sua colocação em sociedade. Após a violência sofrida, Natália entende que passara a ser como as mulheres do bordel: usada, desrespeitada, invadida.

O espaço antecedido pelo trajeto da rua lhe garante que já não há mais nada que a diferencie das mulheres da Carmen. Esse cenário pode ser apreendido a partir das palavras de Y Fu Tuan (1980), quando o pesquisador debruça-se sobre questões que envolvem o meio e as percepções suscitadas pelo papel dos sexos em sociedade. Para Tuan, “Nas culturas em que os papéis dos sexos são fortemente diferenciados, homens e mulheres olharão diferentes aspectos do meio ambiente e adquirirão atitudes diferentes para com ele.” (TUAN, 1980, p. 70), logo, é acessível a nossa interpretação que Natália associara sua nova condição à Zona, local este os corpos se perdem e o mercado milenar da prostituição é perpetuado. O espaço afeta o julgamento da personagem sobre si – e sobre os que a rodeiam.

A sequência narrativa leva o leitor a uma Natália frágil e se descobrindo a esse “novo mundo”: a dos seres marginalizados. Afetada pelo estupro e por toda a carga que tal tragédia lhe representa, Natália prossegue na tentativa de percorrer a fundo aquela noite mística e, ao chegar à pensão Carmen, depara-se com a morbidez de Baianinha, ali velada pelas outras prostitutas.

Ao declarar que passara a noite próximo ao bordel e lembrara-se delas, Natália acaba por afirmar que aquele lugar a atraía de certa maneira ao ponto de lhe causar identificação.

A “nova” Natália percebe que aquele lugar ainda não é capaz de lhe esclarecer as dúvidas que pairam em sua mente. Depois de sua breve passagem pelo bordel, Natália segue para longe do lugar:

Eram mais de cinco horas e ainda tinha luar. Natália seguia com a bolsa na mão, junto às casas, como se pressentisse e quisesse escutar crianças. Aqueles sentimentos acerca das presenças infantis eram infalíveis nela. Em certo momento, parou e pareceu esperar: daí a instantes ouviu um belo choro de criança, acariciando então o próprio ventre. (CRUZ, 1998, p. 267).

Assim, a interação da personagem com o significado atribuído ao espaço da rua nos possibilita examinar a inter-relação existente entre as naturezas humanas, distantes e aparentemente inalcançáveis ou inadmissíveis umas às outras. Na sociedade de base patriarcal, a mulher é subvertida, sendo forçosamente banida, cabendo-lhe apenas a inferiorização – até mesmo a espacial:

Continuou a andar, seguindo agora pelo meio da rua. Seu corpo fora rasgado à esperança. A bolsa era o desembaraço mais livre que sustentava esse novo corpo que, pela bolsa, se espalhava para a aurora. Espiava as pedras que brilhavam no céu. Olhava os próprios pés e nada lhe vinha à memória. Observava o vestido num voo suave e sentia as janelas se abrindo à sua passagem. (CRUZ, 1998, p. 267).

Associado as palavras de Y Fu Tuan,

[...] uma pessoa no transcurso do tempo, investe parte da sua vida emocional em seu lar, em seu bairro. Ser despejado, seja pela força da própria casa e do bairro é ser despido de um invólucro, que devido a sua familiaridade protege o ser humano das perplexidades do mundo exterior. (TUAN, 1980, p. 114).

O excerto destaca que Natália entendia que depois da fatalidade era necessário procurar um lugar onde estivesse a salvo, onde pudesse ainda viver com o que sobrara de si. Natália precisava de um lugar capaz de proporcionar-lhe reconhecimento. A personagem precisava (re) encontrar um lar.

Nesta passagem, e, sobretudo tomando o “lar” buscado pela personagem como sendo a figura representativa da casa, o entendimento do excerto de Compasso Binário pode ser explanado junto às considerações de Bachelard, quando ele afirma que “[...] *but over and beyond the our memories, the house in is physically inscribed in us [...]*”<sup>22</sup>. (BACHELARD, 2014, p. 36), ou seja, ainda que o indivíduo esteja longe de

---

<sup>22</sup> [...] mas além das nossas memórias, a casa está fisicamente inscrita em nós [...]. (Tradução nossa)

seu refúgio, seu reduto sempre lhe ocorrerá a necessidade de estar onde possa efetivamente se reconhecer e sentir-se seguro.

O caminho a ser percorrido por Natália é como um abrir de janelas. As janelas foram feitas a fim de proporcionarem iluminação e arejamento. Agora, com os novos rumos de sua vida, Natália recebe a nova vida. As janelas, na concepção de Jean Chevalier e Alain Geerbrant (2009) “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER; GEERBRANT, 2009, p. 512), isto é, juntamente com o caminho representado pela rua, Natália também tem seu acesso ao futuro como produto da aceitação irrevogável de que nada mais poderia alterar os fatos daquela noite, do que já se tinha vivido, exigindo a ela seguir em frente.

Natália, na rua, sentiu-se então como que vulnerável sob o peso de suas emoções. Sabia que tinha de ir para a faculdade mas caminhava agora parecendo estar sob a iminência de um perigo qualquer. Foi que parou e olhou para trás: o que ia ficando no seu caminho precisava ser incorporado ao que, nela, se iniciava para não cair afinal desprotegida no inusitado. (CRUZ, 1998, p. 271).

Mais uma vez a liberdade da rua vem à tona e faz da personagem descobridora de si própria. Assim como a rua pode levar a vários caminhos, assim levou o narrador Natália. Para longe e infinito.

### **3.2 O hospital**

A noite em questão é a obscuridade que acarretará a todos, a começar pela prostituta Baianinha, que, juntamente ao som de ambulância, desata o silêncio que pairava sob Natália, o restante do tempo e o Hospital Socorrão, na Rua do Passeio.

Naquele dia, já com o seu plantão encerrado, Natália aguardava seu colega Roberto a fim de trocarem de posto. Movida pela ofícios da profissão, Natália assume provisoriamente o atendimento à Baianinha.

O hospital – tanto na narrativa quanto no imaginário popular – inscreve-se como espaço de acolhimento que reporta a Antiguidade Clássica. Nos tempos remotos, os primeiros estabelecimentos voltados para o tratamento da saúde humana eram instituídos junto aos templos gregos e também nas proximidades das bases militares romanas.

Impulsionados pela influência do cristianismo, os primeiros espaços voltados para a cura foram efetivamente sendo fundados pelo clero, expandindo-se, principalmente, na Idade Média.

Até o século IX, os doentes foram tratados nos conventos, em espaços a eles destinados, mas, no ano de 816, o Concílio de Aix-la-Chapelle tornou obrigatória a construção de hospitais nos conventos. A fundação de ordens religiosas, voltadas para a assistência social e para o cuidado dos doentes, que se estabeleceram nesses hospitais, fizeram deles estabelecimentos mais religiosos que terapêuticos. A cristandade introduz a hospitalidade na atenção aos doentes, aos quais oferece o conforto da religião, o cuidado dos corpos e, se possível, a recuperação de sua saúde. (ORNELLAS, 1998, p. 7).

Sob esse contexto, o espaço do hospital torna-se ainda mais importante em virtude da ameaça e ação das pragas que acometeu determinados períodos da história da humanidade, além, sobretudo de diversos outros fatores tais como as migrações rumo às cidades e o desenvolvimento do comércio, tornando o hospital, desta maneira, espaço também de seguridade social, por consequência

O hospital define-se, então, como o lugar onde os doentes podem ser observados, a causa de suas doenças descoberta, tratados e curados. E esse novo hospital, que não mais se constitui em um lugar de abrigo e de asilo ou modelo disciplinar, destina-se a um outro tipo de doentes (ORNELLAS, 1998, p. 7).

Em sua raiz etimológica, a palavra hospital deriva do termo latino *hospitalis*, que deriva de *hospes*, hóspedes. Nessa linha construtiva, o conceito de hospital perpassa a de um lugar seguro, e lugares seguros desembocam no senso espacial de lugares fechados. Na leitura de Bachelard (2014), “[...] *all really inhabited space bears the essence of the notion of home [...]*”<sup>23</sup> (BACHELARD, 2014, p. 27), isso significa afirmar que o espaço fechado do hospital evoca a imagem de casa, do espaço precioso que é concedido para que seja feita morada e, em uma perspectiva mais psicológica, os pensamentos e as experiências não se percam.

Para Bachelard, a casa não pode ser tomada como um espaço no qual se limite apenas à experimentação diária, mas, sobretudo, do contar da própria história. O espaço define quem dele faz parte. Desta feita, *estar* passa a determinar ações e

---

<sup>23</sup> [...] todo o espaço realmente habitado tem a essência da noção de lar. (Tradução nossa)

demandas psicológicas, pois o homem e suas perspectivas de atuação e percepção encontram-se intimamente interligados ao espaço.

O reconhecimento subjetivo no espaço do hospital em *Compasso Binário* é provocado em duas perspectivas: das personagens que são reconhecidas socialmente e simbolicamente a partir das delimitações hospitalares (médicos, enfermeiros, etc.) e das personagens que as reconhecem, ou seja, aquelas consideradas enfermas e as demais que figuram como personagens que acompanham os habitantes (ainda que provisórios) do hospital, estando, junto a eles, como observadoras.

(a) Observou, então, superficialmente as duas acompanhantes, concluindo – virgem que era – que se tratava de prostitutas: aqueles olhos sem nenhuma esperança, a linha dura das bocas, os vestidos absurdamente vulgares, os gestos, uma certa agressividade, qualquer coisa nelas, as identificavam facilmente. Acabou sendo informada de que eram de uma famosa pensão da cidade que tinha o nome da proprietária, por sinal uma das acompanhantes. (CRUZ, 1998, p.166).

(b) O enfermeiro, após ler o que prescrevera o médico e agora fazendo o curativo, voltou-se para as duas mulheres:  
- Vocês aí, deem um jeito de conseguir sangue, enquanto eu vou tentar achar o antibiótico.  
- Onde vamos conseguir isso, moço?  
- Nos hospitais daqui por perto ou com alguém conhecido de vocês. Procurem dar um jeito.  
- Não temos dinheiro.  
- Que diabos fazem vocês, recebem homem de graça? (CRUZ, 1998, p. 174).

A inscrição da Medicina na cultura garante a todos a ela associados, certo prestígio e inocuidade em relação aos demais entes sociais. Nesta contextualização, obtém-se, de um lado (a) personagens alocados em espaços de prestígio e que, em virtude da profissão, acabam por serem separados de modo abismal; e, de outro (b) personagens que se reconhecem, também, distantes social e intelectualmente. Serem de *onde* são, hospital (a/b) e a zona (b), faz das personagens seres distintos e incomparáveis entre si.

O posicionamento interpretativo da personagem em (a), Natália “virgem que era”, lança luz às distinções sócio – culturais que seriam delimitadas pelo fato da protagonista, mulher que ainda não experimentara do ato sexual, estar em posição de diferença em relação às prostitutas pois não faz parte do mesmo contexto espacial que as define.

Atrelada aos estereótipos de sua classe, assim Baianinha e suas colegas (b) também são consideradas pelo enfermeiro, que cria um ambiente de distanciamento a partir não só do espaço do qual faz parte mas também por meio do modo como se dirige às mulheres: as colocações verbais imperativas supõem que, ali, naquelas dimensões espaciais públicas e delicadas, nas quais o foco deveria ser a questão da saúde, abre-se espaço segregador (também) por meio da linguagem. O uso dos termos e expressões que sugerem que o enfermeiro está em posição de prestígio em relação as mulheres que se deslocam ao hospital é uma denúncia de reconhecimento e destituição da identidade em virtude ao espaço do qual se pertença.

O mesmo é praticado pelo médico: “[...] enquanto fazia a contagem da pulsação, olhava aquelas prostitutas que o cercavam em volta da cama, sentindo que eram todas uma espécie de acusação contra si ou contra qualquer coisa”. (CRUZ, 1998, p. 204).

Bauman (2005, p. 83) afirma que sempre que se ouvir a palavra identidade, “[...] pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega [...]”. Afirmativa esta que justifica a cena em que o médico reflete a partir da presença e do que cada uma daquelas prostitutas representa, havendo um embate entre as definições de cada ser: médico *versus* meretrizes. A profissão daquelas mulheres é de tamanho desmerecimento que estas se tornam a própria denúncia da sociedade. Rui, o médico, ao vê-las, percebe que a hipocrisia e a injustiça social estão rotulando naquelas mulheres. Mais claramente, nas palavras de Boff (1974, p. 9), explicita-se a ponderação de valores feita por Rui: “O homem nunca se encontra diretamente consigo mesmo numa identidade, mas sempre na diferença. [...]. A identidade sempre se retrai, mas se revela em tudo que vem dela”.

Rui só se sentiu distinto das prostitutas por estar convicto das relações de diferença entre ele e as meretrizes: seu trabalho era outro; sua cultura era outra; seu esclarecimento era outro também. Assim como seu espaço.

Em conjunto com a trama iniciada por Natália e Rui, a narrativa se volta logo em seguida para o caso da prostituta enferma no hospital Socorrão. Baianinha, em “decúbito dorsal”, iniciara sua despedida do mundo já lançando não somente seu problemático estado de saúde para resolução, mas sobretudo sua figura moribunda e marginal para julgamento e desprestígio. Acompanhada de sua patroa e de algumas

colegas da *Carmen*, a jovem é ultrajada pelo enfermeiro do hospital, o que suscita em sua remoção do hospital e seu retorno à pensão.

Ademais, a morte de Baianinha instaurou naqueles que de alguma maneira estiveram em contato com ela uma reflexão contínua e perturbadora. À Natália, Rui, Marcelo e às companheiras da prostituta, a todos pertencentes ao misterioso ciclo noturno daquele dia, dos mais íntimos aos mais estranhos, nenhum escapara do cumprimento obscuro que corresponde aos mistérios que cercaniavam a morte.

[Natália] Não ignorava a vantagem da terra fazer da semente um ser absurdo se não viesse cair nela para ser fruto. Também na outra vantagem de ser semente e deixar a terra inteira numa sombria solidão, ainda que estações lhe trouxessem chuvas e sois. As não havia dor na solidão da terra e da semente. E da solidão dolorida da mulher, ali disponível, entre os desvios dos homens, alçou naquela noite, na mais pura sofreguidão, seu maior apelo. (CRUZ, 1998, p. 216).

Pode-se ver nitidamente a primeira função do espaço proposta por Borges Filho para o espaço. Segundo ele, é cabível ao espaço suscitar a caracterização das personagens. O hospital e a demanda de seus personagens indicam a possibilidade de uma reação daquelas sob regência do espaço.

Para Oziris Borges Filho,

[...] muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade [...] (BORGES FILHO, 2008, p. 44).

Deste modo, o hospital passa a ser um espaço de estratificação em virtude de sua representatividade na sociedade. Quem trabalha no hospital salva vidas; já as prostitutas como Baianinha corrompem o social, por isso tornam-se indignas e desprezíveis.

É possível até mesmo o espaço estabelecer diagnósticos sociais apenas por tratar-se de um local de características e funções convencionadas, principalmente no que tange a ação dos desvalidos e marginalizados do porte das profissionais do sexo.

A exemplo disto, pode-se observar que ao longo da história da humanidade a prostituição tornara-se uma espécie de “faca de dois gumes”. Isso porque, de um lado, havia uma tentativa de eliminar essa profissão devido ao grande surto de DSTs.

E, em contrapartida, a tradição de formar casamentos por interesses incitados pela economia e pela política, reforçava-a ainda mais, pois, as “aventuras” propostas pelo casamento não poderiam ser concebidas quando ambos os cônjuges não partilhavam do mesmo sentimento – o amor. Assim, não havendo atração entre o casal, o homem realizava seus desejos carnis fora de casa.

Logo, no íterim desta arquitetura, a figura da prostituta consolidou-se como sendo a própria encarnação daquilo é sujo, vulgar, demoníaco e desprezível. À margem lhe fora concebido o lugar de vivência e de distanciamento da sociedade considerada dotada de moral e bons costumes, digna de respeito máximo.

Contudo, é sabido que ninguém “mora” efetivamente no hospital. Ainda que a sua função seja incorporada como local de tratamento e salvação, a leitura de Oziris Borges Filho nos conduz a uma perspectiva mais sólida acerca da função do espaço hospitalar.

O hospital é um espaço de passagem rápida, ou seja, onde a personagem encontra-se ali em virtude de alguma eventualidade. Logo, para Borges Filho, “[...] esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento [...]” (BORGES FILHO, 2008, p. 33).

No romance de Arlete Nogueira da Cruz, é factual a influência que o espaço do hospital lança sobre as companheiras de Baianinha e sobre os funcionários do local. Às prostitutas foi aguçada a sensibilidade e o desespero: Baianinha alvejada por um tiro, a sangrar a caminho da morte, ressignifica, de certa maneira, todas elas. Em um dos vieses da cena já não são mais só prostitutas, mas seres humanos precisando tanto de cuidados clínicos como também solidariedade frente à possibilidade da morte, porém não o suficiente para o enfermeiro tratá-las com rispidez.

O valor da Medicina na sociedade é inegável e àqueles conectados a ela de modo mais funcional, como médicos e enfermeiros, se é disposta uma força essencial na sociedade. Sobre esse ponto, tomado pelo conceito de Medicina, Jean Chevalier e Alain Geerbrant (2009) explicam que “[...] o poder da medicina é a força essencial que preside à aquisição de sabedoria do corpo e do espírito, busca que constitui o objetivo da vida [...]” (CHEVALIER; GEERBRANT, 2009. p. 600).

Casa desta habilidade, o hospital passa a ser o local onde o homem mais se aproxima de Deus, tornando assim inevitavelmente um “espaço sagrado”.

### 3.3 O bar

Paralelo ao passeio no vazio das ruas da cidade e, sobretudo, no prosseguir pelas vielas do Centro Histórico, já na altura da Rua da Palma, surge o cenário do bar, tipicamente local de apreciação noturna, de encontro, integração e dispersão social, e, especialmente, de conversão comercial: o consumo de bebidas alcólicas como finalidade principal para o sacio do prazer. É no bar, suscitada pela descontração, que a liberdade se pronuncia, usualmente, por meio de discursos e ações. Em *Compasso Binário*, a natureza deste espaço registra os momentos de profusão de sentimentos e conformação espiritual de Natália.

A interação entre homem e espaço conduz a implicações pertinentes ao próprio sujeito, pois este último realiza-se por meio de seus sentidos e, assim sendo, estabelece ligação direta com os elementos provocativos, os quais advém do exterior. A exemplo, a personagem representada pelo bêbado – que aparece no meio da noite – interpreta a condição da protagonista Natália a partir da disposição local cuja ambos dispunham. Expressa-se, no referido corte da obra, a tomada de força de autoridade vinculado à imagem masculina: “– Onde está o homem desta casa?” (CRUZ, 1998, p. 188), Marcelo questiona Natália acerca do “regente” do bar de sua amiga. Referência, o homem assume a posição de líder familiar e, por consequência, abarca a função de defensor, como encena o pensamento de Raquel, amiga da jovem médica: “Tudo acontecer logo na noite em que Pedro se ausentara! E ele, Pedro, onde andaria?! Se ao menos Pedro chegasse [...]”. (CRUZ, 1998, p. 200). Na leitura do bêbado, ainda nos persistentes traços de lucidez, o espaço do bar: local de manifestação boêmia, por muito propício a esbórnica, descarga enérgica e de falta de compromisso, seja ele de juízo ou de valores, configura-se como ambiente impróprio para uma “donzela”.

Locação dos dândis, o bar é, na natureza do símbolo, produto da construção cultural e do contato de indivíduo com indivíduo. A coletividade, a fragilidade do bar e a possibilidade do revelar das subjetividades. O espaço, por fim, acaba por habilitar quem o frequenta e dele faz estadia.

Mais claramente, nas palavras de Boff (1974, p. 9), explicita-se a ponderação de valores que emana dos tipos partícipes daquele meio: “O homem nunca se encontra diretamente consigo mesmo numa identidade, mas sempre na diferença. [...]. A identidade sempre se retrai, mas se revela em tudo que vem dela”. Tal discurso é uma valia tanto para a Natália que estava sozinha em uma mesa de bar; para a Baianinha, que em sequência fora desrespeitada em seu ambiente de trabalho e depois no hospital; e nos demais perambulantes da “Cidade do Pecado”, alcunha esta da ZBM.

O bar, em sua condição de espaço de consumo de etílicos, está tradicionalmente associado ao consumo de bebidas alcoólicas como a cerveja. Feita da fermentação de cereais, a cerveja é considerada no plano mitológico irlandês como a bebida da soberania. Na apresentação do Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) para o vocábulo, “[...] a cerveja é consumida em quantidade pela classe guerreira [...], que se afoga quando perde o trono, em sua casa incendiada, o rei deposto, ou decrépito, ou que tenha abusado do poder [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 223). Dessa maneira, em associação a outras culturas também, a cerveja representa – assim como o leite é especial para a criança – a bebida da involução, destinada apenas aqueles que detêm longas vivências.

Nesta construção, é possível inferir que o bar participa da elaboração identitária do sujeito como sendo seu espaço de subversão, de fuga e, ao mesmo tempo, de refúgio. Alcançar o bar é despedir-se (ou prosseguir com tal objetivo) de questões conflituosas e, de sobremaneira, perturbadoras. Ou em positivo, celebrar novos feitos, nutrir-se de liberdade – o que viabiliza a mesma consideração estabelecida com o leite como alimento nutritivo, promotor do desenvolvimento.

Polarizado, o bar é o espaço, assim como relembrado a imagem da casa, local de identificação e familiaridade. Uma imagem feliz de um espaço feliz, como debruça-se Bachelard. Por ser um espaço tanto apto para a felicidade como para o derrame de angústias, imbuído de carga particular e subjetiva, ao bar far-se-á útil ser destinado às verdades de seus frequentadores: casa para alegria ou para as angústias, trata-se de um universo coletivo circunscrito em uma profundidade particular.

### 3.4 A zona

Mais abaixo, pelas ladeiras da cidade, temos a *Carmen*, um dos cabarés que compunha a ZBM de *Compasso Binário*. Palco da perdição e dos excessos carnavais – e da morte –, a pensão *Carmem* destina-se em *Compasso Binário* ao reduto da diversão desvalida, do uso das mulheres da vida, da disputa e da desfeita social. Recanto dos catraieiros, dos bêbados, dos desonestos sentimentais – e também dos livres em compromisso –, o prostíbulo da dona de mesmo nome, a Dona Carmen, é a localidade que centraliza a narrativa. O começo, o meio e o fim de *Compasso Binário* fazem parte da estrutura simbólica do bordel.

Situada na parte mais voraz da cidade, a pensão *Carmen* expõe a desordem humana nas suas mais íntimas esferas constituintes: uma vez pela marginalização, outrora pela necessidade sexual. É no bordel de Carmem que Baianinha morre, Natália se descobre, famílias se desfiguram e os desamores são soterrados.

A Praia Grande, munida de um conjunto arquitetônico de três séculos antes; e a elevação mística que perpassa o ambiente do mar, representado na obra pelo cais conhecido como Portinho é plano de fundo para a história.

Erguido a partir dos resquícios de franceses, portugueses e holandeses, o Centro Histórico de São Luís é datado no fim do século XVII, abarcando três bairros, dentre eles a Praia Grande. Em seus tempos áureos, juntamente com a condição do estado do Maranhão no cenário do Brasil, a região veio a reunir um conjunto arquitetônico alinhado à época. Grandes sobrados barrocos, revestidos ao mais elegante estilo português, com azulejos que figuravam por toda a extensão externa dos prédios, ilustrando com classe a região que durante muito tempo fora o centro comercial da capital.

O início da Praia Grande remonta o período no qual a região era partícipe na economia da cidade, principalmente em virtude da escoação por meio do porto. À época, a área era imprescindível para o escoamento da produção do Estado, de modo que só fora superada com a chegada do desenvolvimento do transporte rodoviário, fato este que ocasionou o abandono da área e da modalidade até então efetivamente realizada por via aquática, já que o enfraquecimento tornara-se inevitável.

Devido à expansão da cidade, com conseqüente a mudança das áreas habitacionais para os novos bairros, o Centro Histórico ficou abandonado e os prédios fechados, por causa do desinteresse dos proprietários. Acabaram por deteriorar pela ação do tempo. (...). Com o abandono das famílias abastadas, o Centro Histórico de São Luís ficou esquecido pelo poder público. Passou a ser visto e propagado pelos meios de comunicação como área perigosa e violenta, associada também ao estigma da ZBM5. Mesmo sendo relegado pelas autoridades, continuou figurando como espaço frutífero para o desenvolvimento das sociabilidades, visto que, o mesmo continuava sendo habitado pela população de baixa renda. (SILVA; SILVA, 2010, p. 15).

Ainda em registro da vivacidade da região nos tempos de glória, instalou-se ali, incitada pelo surgimento das classes emergentes na capital, o afloramento do apetite sexual sendo motivado (muitas vezes) pela vantagem econômica que o quadro em questão possibilitava. “Válvula de escape” social, de modo a ser interpretada como recompensa da vida que se levava, a prostituição correspondera ao Centro Histórico motivo e razão para naquele lugar gastar-se os proventos financeiros obtidos. O cenário se coaduna com o ritmo que o próprio século intuía a respeito da mulher no mercado de trabalho: a prostituição consolidou-se pois permitia à mulher trabalhadora, recém-saída de suas atividades domésticas, uma forma de sobrevivência diante às dificuldades e do lento processo de imersão da mão de obra feminina nas indústrias. Justifica-se, inclusive, afirmando que

Muitas mulheres se mudaram para as cidades na esperança de encontrar trabalho, mas se decepcionaram. Algumas, é óbvio, podem ter sido estimuladas por aspectos do comércio sexual [...]. Mas as pressões econômicas foram o fator preponderante. O resultado foi um grupo cada vez maior de mulheres urbanas vendendo sexo. (STEARNS, 2010, p. 153).

A “zona do baixo meretrício”, também conhecida por “ZBM”, local onde se situam as “casas de diversão” e os popularmente dos cognominados “cabarés”, resume-se em um local destinado ao exercício da prostituição. Abrigando oficialmente a dita “profissão mais antiga do mundo”, a Zona surgiu juntamente com a evolução econômica do homem. Nas proximidades dos núcleos operantes econômicos, como os perímetros das indústrias, a Zona – com seus “cabarés”, “inferninhos”, “boate”, “casa noturna”, “bordel”, “casa da luz vermelha”, “antro da perdição”, “quartinhos”, “pensão” – popularizou-se e tornou-se área símbolo de alegria e divertimento, além de sexo por meio de transações financeiras, tendo como público oficial a classe masculina.

A respeito destes ambientes, o estudioso Alves (2010, p. 79) faz uma observação, afirmando que “[...] existem vários ambientes de prostituição, tais como:

rua, zona de baixo meretrício, zonas elitizadas, casas que só aceitam garotas universitárias [...]", e também, os cabarés ditos de "beira de estrada". Em *Compasso Binário*, o cabaré é representado pela pensão *Carmem*, de "lâmpada vermelha", no bairro do Desterro. A pensão da *Carmem* localiza-se em umas das regiões mais antigas de São Luís, a Praia Grande, que conserva a história colonial da cidade em meio aos casarões portugueses, becos e escadarias. Berço da ZBM, o hoje "Reviver" sagrou-se como refúgio boêmio, de históricas boates, onde os homens seguiam para o desfrute das "brincadeiras", do álcool e das mulheres.

A ZBM<sup>24</sup> ludovicense (pertencente ao perímetro do Centro Histórico de São Luís) fora, há décadas, um lugar de luxo e conceito, frequentado por cidadãos da mais alta estirpe da sociedade. Conta a História que a ZBM fora outrora uma área de respeito e as boates eram símbolos de ordem, onde até mesmo os clientes deveriam apresentar-se bem apurados. Contudo, apesar de carregar consigo uma essência nostálgica, a ZBM jamais deixara de desvencilhar-se da falta de compostura:

O ambiente de respeito e decência [...] fora desenhado a partir das lembranças dos cabarés durante o dia, quando estes ainda não estavam em funcionamento. Nesse horário até para 'uma menina', para uma 'mocinha', não seria desonroso adentrar nesse ambiente, desde que estivesse cumprindo as obrigações do seu trabalho. Mas, durante a noite, quando o movimento começava, as mocinhas que quisessem zelar por sua reputação deveriam permanecer dentro de suas casas. (FERREIRA, 2011, p. 6).

Segundo Reis (2002, p. 23), "[...] um dos nomes mais utilizados para a Zona do Baixo Meretrício era o da Cidade do Pecado". Nela havia frequentadores de todas as classes sociais, políticos (ou os assessores dos mesmos, orientados apenas a buscar as profissionais), advogados, escritores, jornalistas além das pessoas de menos ou sem prestígio social algum.

Devido a Zona ser alvo de todas as classes sociais, as boates se dividiam em duas classes: as de primeira e as de segunda, levando em consideração os custos de operação de cada unidade, que acabava por ditar o valor de um programa ou saída – rápida entrada nos aposentos do amor. (REIS, 2002, p. 27).

---

<sup>24</sup> Região de prostituição localizada nas proximidades do bairro do Desterro, abarcando as ruas da Estrela (Rua Cândido Mendes), Rua 28 de julho (Rua do Giz), Rua Formosa (ou travessa Afonso Pena), Rua Direita (ou Henriques Leal), Rua da Palma (Herculano Parga), Rua Jacinto Maia e Rua da Manga. Além das travessas da Lapa, Feliz e do Portinho.

A clientela distribuía-se pelas *boites* Monte Carlo, Rabo de Saia, Pau-de-Arara, Crás, Elite, Oásis, Bangalô, Sonho Amarelo, Maroca, Sonho Azul, Lolita, Casa Branca, Novacape e diversas outras.

As prostitutas dos cabarés da ZBM eram muito bem escolhidas pelas madames das casas: apresentavam-se devidamente arrumadas, roupas da moda, perfumes importados e com certa postura de mulheres discretas – o respeito pelos seus clientes era de suma importância. O sistema era modestamente organizado, tanto em sua parte “logística” (os demais serviços/ acesso dos prostíbulos) ou a própria atuação das prostitutas, como um sistema de carteirinhas de identificação.

Durante muito tempo, a ZBM serviu de destino final da vida noturna de muitos boêmios. Naquele período, por volta das décadas de 40 e 50, o único local de “práticas libidinosas” era a Zona, tendo em vista que os chatôs, atuais motéis, eram inovação e por demais raros. Com a decadência da Zona, muitos bordéis faliram e os anos de ouro do meretrício chegaram ao fim.

No romance arleteano, a pensão Carmem é o local imprescindível para a narrativa. Ponto que congrega as principais ações da narrativa, figura como espaço de entrelace de começo, meio e fim das histórias de cada personagem. O atentado à Baianinha, o adultério de Pedro, o embate psicológico de Rui, os esclarecimentos de Natália, todos reunidos no espaço de descobertas que cabe à casa, aqui representada pelo prostíbulo.

O regresso da meretriz recém baleada à zona é motivo de alvoroço na parte mais baixa da cidade. O recinto exalava a perdas: de honestidade, de pureza, de polidez e, especificamente naquela noite, de vida. O velho bairro do Desterro agora era o perímetro mórbido em sua mais efetiva denotação:

O vento sobrevoou o local e, adiante, no beco do precipício, perto da velha igreja do Desterro, atravessou um ar saturado da fumaça que escurecia, ali, aquela noite enluarada, da maconha que subia dos seres humanos escondidos e vencidos, que não sabiam de onde vinham e nem o que era deles, inconscientes, fumando a maconha nas improváveis esquinas daqueles becos ou nas avulsas calçadas do velho bairro do Desterro.

Esse bairro era o mais antigo da velha cidade. Suas ruas sinuosas e enladeiradas, com um chão de cantaria, exibiam um extraordinário conjunto arquitetônico ameaço de ruína, acentuando um desamparo proporcional a de seus habitantes, todos ele infelizes inquilinos da dor, entre estes, aquelas avulsas mulheres. (CRUZ, 1998, p. 182).

Palco do crime, a pensão Carmem se apresenta em *Compasso Binário* como o espaço destinado aos esclarecimentos da trama. Ainda que desumanizador e explorador, o bordel não deixa de ser o ambiente propício para as descobertas e transformações das personagens. Dizimada pela falta de estrutura, a pensão servira de socorro para os meandros da trama, de modo a garantir ao “antro de pecado” brechas para a salvação.

O bordel encontrando-se “em baixo” no espaço da cidade, no entorno de seu centro, institui a todos a qualidade de marginalizados. Erotizada, a zona que se inferioriza na verticalidade da cidade revela certo distanciamento do que seria pertencente ao ritmo aceitável da cidade, de sua regularidade. Desse modo, o que está “abaixo” deste centro é digno de exclusão.

No capítulo 17, tem-se a narrativa retomando Pedro e o fatídico desvio de conduta que alterara os rumos das personagens. Achando que estivesse muito imprópria aquela noite para permanecer em casa, resolveu ter-se na *Carmen*, pois, em seus esclarecimentos masculinos, “lembrou-se de como achara necessário sair naquela noite de casa, ficar longe do comércio do bar. Raquel, apesar de ajudá-lo muito, já não o atraía e ele precisava demais de uma mulher para satisfazê-lo” (CRUZ, 1998, p. 235).

Em sua ida ao bordel, Pedro tornara-se testemunha do atentado contra Baianinha. Fato este que lhe fez presenciar o culpado e o suspeito até então pelo crime. O cenário de depredação de vida era tamanho que nada se compara às expectativas iniciais que o personagem tinha ao adentrar o recinto. De tão “baixo” que está o bordel, estar nele é *ser baixo* na mesma medida.

### 3.5 Os quartos

No casarão de lâmpada vermelha, Rui se deparou com uma cena onde ele mesmo representava a esperança em meio a tantos impropérios. Todos o aguardavam a fim de que ele pudesse salvar a vida da prostituta, tão fraca, fria e agoniada, não sendo do conhecimento dos presentes que nada mais poderia ser feito.

A experiência naquele dia no prostíbulo fora para Rui perturbadora. Escapara-lhe às mãos e à mente os poderes que a sociedade lhe dispunha, restando-lhe apenas a apreciação complacente para com as personagens daquele lugar.

Chegaram a um quartinho dividido por tabiques e, numa cama, Rui viu Baianinha pálida, um pouco agitada, com os cabelos lisos e longos sobre o rosto bonito. Aproximou-se, tomando-lhe o pulso e, ao mesmo tempo, sentado numa cadeira que uma mulher de minissaia exagerada e malfeita lhe oferecia. (CRUZ, 1998, p. 204).

Tudo se passara nos limites do quarto. As reservas destinadas ao espaço do dormitório, sem interessar a quem lhe pertença, são de ordem extremamente íntima. Na Carmen, os quartos não passavam de apenas espaços para atividades profissionais. Eram coletivos, mesmo que suas essências preservassem o ideal de privacidade. Não havia singularidade, pois eram usadas por muitas e ali não lhes cabiam donas. De arquitetura frágil, os quartos da Pensão nada tinha a oferecer. Eram refúgios lascivos, mas não refúgios efetivamente de felicidade.

Em outro plano da narrativa, com seu desejo sexual insaciado pelo o que mais adiante seria considerado um assassinato, Pedro retornou para casa ao abrigo de um controle sexual débil, o que fez com que, negando sua esposa, alcançasse Natália. Dela fizera seu objeto de contentamento carnal, invadindo seu quarto, e, “[...] avançando mais rapidamente que ela, agarrou o lençol e saltou atrás, alcançando Natália pelas costas, amordaçando-a e envolvendo-lhe o corpo com as pontas do pano, bloqueando-lhe os braços, ao mesmo tempo em que lhe girava rapidamente o corpo.” (CRUZ, 1998, p. 238). Após seu ato violento, com truculência joga à vítima o dinheiro que seria destinado à Baianinha, e abandona Natália nas dependências do quartinho de hóspedes. Em um outro cômodo da casa, dormia profundamente Raquel, sua companheira.

Ao contrário do primeiro quarto mencionado, o espaço de Natália fora violado. No primeiro, o médico fora convidado a estar ali; na situação aqui mencionada, as intimidades físicas e psicológicas da protagonista foram desrespeitadas e invadidas.

O quarto onde residia perdera seu significado de refúgio e proteção, além da extensão de lar – não somente pela qualidade de estar nos fundos da casa de Raquel e Pedro, mas, sobretudo, por não mais conceber segurança à Natália – a partir do momento em que Pedro atentara contra o corpo de sua “visita”. O espaço, antes somente de Natália, agora deixa-o de ser ao ponto dela ver-se obrigada a deixá-los: na cama, deixara-lhe de ser virgem, e na dimensão física, abandonara a casa de Raquel, uma de suas ligações familiares também. Tal como Baianinha.

Natália, de volta ao quarto, observara o registro físico que eternizava o momento em que perdera a virgindade: a mancha de sangue sobre o lençol da cama. No impulso de sua sentimentalidade – e sua integridade – agora ferida, acaba por escrever uma carta destinada aos seus pais e um bilhete a sua amiga, contando-lhes o acontecido.

O quarto, assim como seu corpo, perdera utilidade. O roubo, esta condição de subtração de pertences, condiciona ao sujeito, a perda de si mesmo, tendo em vista que ele próprio constitui-se um espaço. Uma vez sujeito a destituições, eis que a identidade se corrompe.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito focar, no contexto da Literatura Maranhense, mediante os caracteres do século XX, a formação identitária à serviço do espaço dos tipos pertencentes à verve pulsante da Zona do Baixo Meretrício, no corpus de estudo *Compasso Binário*, romance de autoria da maranhense Arlete Nogueira da Cruz.

Buscou-se evidenciar a representação da realidade dos sujeitos literários por meio de Baianinha, “mulher da vida”, à margem da sociedade e silenciada exclusão; de Natália, espólio dos traços conservadores presentes na sociedade, mas que, por distorção do destino e da invasão da violência, equiparada será a todas as estirpes femininas “engolidas” pela sociedade essencialmente patriarcal, mas que, sobretudo, são influenciadas e absorvidas pelo espaço do qual pertencem. Ao avanço da pesquisa, buscou-se expor a manifestação no qual o espaço, em sua condição de significado efetivo, procede ao sujeito ao ponto de garantir-lhe interação.

Na referida pesquisa sobre *Compasso Binário*, um breve estudo acerca do gênero romance e, mais estritamente, em sua vertente maranhense de expressão feminina foi esboçado, podendo ser complementado conforme os avanços da pesquisa. Debruçou-se sobre aportes teóricos que sustentassem a investigação da arte romanesca, de modo que fosse permissível aplicá-los na interpretação da pesquisa aqui proposta.

Ao passo contemplado o romance maranhense de expressão feminina, desenvolveu-se comentários sobre o espaço, elemento constitutivo da narrativa, muito caro à Teoria Literária, mas ainda um verdadeiro labirinto de discussões. Entrelaçado aos tipos pertencentes à Zona do Baixo Meretrício, considerada palco transgressor e profano, carrega – a segunda – interpretações que a desqualificam e que reiteram sua permanência à margem da sociedade – tanto espacial como em demanda cultural. Ao deparar-se com o ambiente da Zona do Baixo Meretrício – desumano, violento, desfavorável – é suplantada, aos olhos da sociedade, pelas pessoas “do Centro da cidade”, a possibilidade de, ali, em seu entorno ou “logo mais embaixo”, emergirem seres de valor e de princípios.

Isso posto, subsidiado principalmente pelo aporte teórico de Luis Alberto Brandão e Oziris Borges Filho, além de licenças clássicas, como Gaston Bachelard,

a pesquisa centrou-se em justificar, as ocorrências do espaço para as manifestações identitárias em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz.

Nessa mesma esteira, munidas de formas que “desfavorecem” todos aqueles que fogem aos padrões sociais, é cara à escrita desta pesquisa aprofundamento salutar no que tange à investigação da subjetividade literária, sendo amparada pelas questões do elemento espaço, com o intuito de referenciá-lo como extensa, plural e profunda oportunidade de avaliar o sujeito.

É importante salientar que o romance implica na legitimidade do indivíduo quanto ser, mesmo subvertido, como Baianinha; no “dândi” como partícipe das verdades ocultas e os demais elementos pertencentes àquela realidade. As personagens se consagram por resguardar, em suas idiossincrasias, a incumbência de fazer-se sujeito, desta forma, isolados em considerações binárias, são por um lado o simulacro do abandono e da exclusão em relação à sociedade de base “patriarcamoralista”, e do outro, núcleos pulsantes e organismos vivos da natureza da noite.

Acredita-se que as demarcações espaciais do bar, do prostíbulo e das ruas no entorno da Carmem foram abíveis ao mapeamento dos sujeitos da obra, tendo em vista que o significado atribuído ao sujeito é propriamente, também, reflexo do seu significante.

Assim, a pesquisa desta dissertação, mesmo que final, não se encerrou. Constatou-se que discutir o espaço como um organismo literário vivo fez-se convite para aprofundamento, tendo em vista que por abarcar diversas interpretações disciplinares, outras possibilidades de internalização precisam ser desenvolvidas.

Desta feita, diante de todo exposto, é possível afirmar que observar o espaço é, acima de tudo, sentir-se no espaço e, a partir dessa prerrogativa, aperceber-se como sujeito. Por esta razão, estudar o espaço é estudar a si próprio.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance**: sobre a metodologia do estudo do romance. 2011. Disponível em: <<http://livrosdehumanas.org/>>. Acesso em: 15 out. 2011.

BARBOSA FILHO. Prefácio. In: CRUZ, Arlete Nogueira. **Contos inocentes**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 1998. Disponível em: <<http://livrosdehumanas.org/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

BRASIL, Assis (Org.). **A poesia norte-rio-grandense no século XX**: antologia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R. (Org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado** – discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. **Da literatura maranhense**: o romance do século XX. São Luís: EDUEMA, 2016.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Trabalho manual**: prosa reunida. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1998.

\_\_\_\_\_. **Litania da Velha**. 3. ed. São Luís: Lithográfica, 1999.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o minidicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2008.

FOUCAULT, Michel. De Outros Espaços. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>>. Acesso em: 02 set. 2017.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. **O decadentismo e a Lítania da Velha**: uma leitura a partir da psicanálise. São Luís: Lithográfica, 2002.  
\_\_\_\_\_. Lítania da Velha: a cidade e os esconderijos da memória. **Revista Garrafa**, v. 9, n. 25, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/garrafa/article/view/7470/6000>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

JOACHIM, Sébastien. A verdade do ser em Arlete Nogueira da Cruz. 2006. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2006/5/16/Pagina724.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2012.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 32, 2009.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017.