

A POÉTICA DO ESPAÇO EM “MANDRAKE”, DE RUBEM FONSECA

Priscila Cruz de Sousa¹

André Pinheiro (orientador)²

51

Resumo:

Analisamos neste artigo a representação de diferentes configurações espaciais presentes no conto “Mandrake”, de Rubem Fonseca. Pretendemos com isso mostrar que é absolutamente possível realizar uma investigação complexa do texto literário, tomando como ponto de partida apenas o elemento estrutural do espaço. Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos os postulados teóricos de Ozíres Borges Filho (2007), Gaston Bachelard (1989) e Roberto da Matta (2000).

Palavras-chave: literatura contemporânea; teoria do espaço; Rubem Fonseca.

[1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS]

É notável o destaque que as teorias do espaço ficcional vêm assumindo no atual contexto da pesquisa acadêmica. De modo geral, a categoria do espaço deixou de ser vista apenas como um elemento importante para a localização de sujeitos e objetos na narrativa e passou a ser encarada como um elemento dinâmico que interfere diretamente na construção de sentidos de uma obra literária (BRANDÃO, 2013). As mais recentes pesquisas sobre o espaço desarranjam os conceitos cristalizados em torno dessa categoria estrutural. Um bom exemplo disso é a distinção estabelecida entre os termos “espaço” e “lugar”, que antes eram estudados como sinônimos e hoje podem ser diferenciados quanto ao caráter de abstração que possuem (TUAN, 1983).

Com base em tais considerações, compartilha-se aqui da ideia de que a categoria espacial mantém uma relação íntima com os sujeitos, ou com as personagens, no caso do espaço ficcional. A análise, por exemplo, da casa, do apartamento, do bairro e da cidade são possíveis, sobretudo, graças

¹ Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí. **E-mail:** priscilasousa2@hotmail.com

² Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor adjunto da Universidade Federal do Piauí. **E-mail:** andrepinheiro.ufpi@gmail.com

à relação de interdependência que tais espaços possuem com o homem. Portanto, verifica-se que são os sujeitos que modelam e atribuem significado aos espaços ao seu redor (FRÉMONT, 1976).

À investigação do espaço enquanto relação íntima e subjetiva atribui-se o nome de “topoanálise”, termo cunhado por Bachelard (1989). Borges Filho (2007), porém, amplia o conceito no que concerne à análise do espaço em toda sua complexidade, não se restringindo somente aos locais da vida íntima, tal como deixa claro: “é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentidos criados no espaço pelo narrador: psicológico ou objetivos, sociais ou íntimos, etc.” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Partindo do pressuposto de que o objeto de estudo a ser utilizado neste trabalho tem grande relevância para “Mandrake”, em especial, pretende-se demonstrar como o mesmo se relaciona intimamente à trama de modo a possuir várias funções, tais como as defendidas por Oziris Borges Filho (2007): caracterizar psicológica e socioeconomicamente as personagens, as influenciar, antecipar a narrativa, propiciar ação e representar sentimentos vívidos.

Para atingir os objetivos propostos, optou-se pela escolha de Rubem Fonseca (1925), escritor contemporâneo reconhecido por contemplar a sociedade com escritos que giram em torno de espaços urbanos, mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro e os acontecimentos em que a sociedade carioca está inserida.

Em meio à numerosa quantidade de obras do escritor mencionado, optou-se pelo conto “Mandrake³”, extraído do livro *O cobrador* (1979). A escolha se deu pelo fato de que a categoria do espaço é muito bem estruturada no conto. Contemplando uma leitura de caráter dinâmico através do tratamento de aspectos sociais, simbólicos e culturais, a narrativa possibilita uma análise mais funcional das teorias do espaço.

Entre os teóricos que fundamentam o desenvolvimento do trabalho, destacam-se Alfredo Bosi (1975), Massaud Moisés (1996), José Vidal (2000) e Elizabeth Lowe (1978), que fornecem subsídios para a percepção dos escritos fonsequeanos; Luís Alberto Brandão (2013), que disserta sobre os métodos de análise do espaço literário; Borges Filho (2007), que apresenta a investigação do espaço sob o viés da topoanálise, assim como as funções e efeitos de sentido do espaço na ficção; Gaston Bachelard (1989), que frisa as noções de espaço numa perspectiva predominantemente psicológica e simbólica, analisando a camada subconsciente do sujeito a partir da casa; Roberto Da Matta (1997), que explica os significados da casa e da rua; Armand Frémont (1976), que ao discorrer sobre o espaço

³ É relevante salientar que há um episódio denominado “Eva”, integrante da série brasileira homônima transmitida pela HBO Latin America, nos períodos compreendidos entre o ano de 2005 e o de 2007, que apresenta a história trazida pelo conto.

vivido, demonstra as significações dos espaços urbanos e Yi-Fu Tuan (1983), com considerações acerca da relação dos espaços com o homem.

No que diz respeito aos objetivos e procedimentos técnicos que serão utilizados, a pesquisa que segue é do tipo descritiva, pois pretende aprofundar os conhecimentos em trabalhos já existentes sobre o tema proposto. Quanto aos procedimentos técnicos utilizados, classifica-se como bibliográfica, em virtude de ser desenvolvida a partir de materiais já disponíveis, tais como livros, publicações periódicas e outros impressos que estejam relacionados a esse tema de pesquisa.

A metodologia utilizada no trabalho consiste no estudo detido das referências bibliográficas, na busca por documentos em meios virtuais e na análise minuciosa da obra escolhida. Para o estudo do conto “Mandrake”, de Rubem Fonseca, será utilizado o método topoanalítico de crítica literária. Para o prosseguimento do trabalho, tiveram-se como norteadoras as seguintes etapas: 1) Destaque dos principais espaços representados no conto; 2) Estudo das funções dos espaços apresentados na narrativa; e 3) Análise simbólica e social dos espaços distinguidos. Ao final, pretende-se demonstrar quais as influências da categoria espaço na trama e como ela está associada aos principais acontecimentos narrados.

[2. O ESPAÇO ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO]

Precursor de uma vertente denominada de “literatura brutalista”, segundo Alfredo Bosi (1975), Fonseca apresenta narrativas atípicas ao cânone da literatura brasileira, pois as obras de sua autoria retratam os atos de violência ocorridos em ambientes urbanos por meio de uma linguagem direta, sem rodeios. Sobre essa mesma questão, discute Massaud Moisés (1996, p.587), que ao elencar algumas características dos contos de Rubem Fonseca, salienta: “A primeira delas diz respeito ao tom realista, de um realismo feroz, cruel, que não cede lugar ante os gestos mais violentos ou as palavras de baixo calão”. Portanto, é constatável a preponderância da violência enquanto temática em contos fonsequeanos através do destaque do espaço urbano, como corrobora José Vidal (2000):

Percorrendo favelas, subúrbios, avenidas e mansões, os personagens de Rubem Fonseca praticam e sofrem as relações de uma nova situação brasileira e, no caso, especificamente carioca, terminando por flagrar a mudança de comportamento de nossa vida social. Se não fosse pela arte de grande narrador, sua obra seria significativa já por esse aspecto, pois há intenção explícita em seus contos de compreender as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana (VIDAL, 2000, p.14).

Logo, é exequível a observação de que Rubem Fonseca não somente cita geograficamente a cidade carioca. Os escritos desse autor estão impregnados de clima psicológico na forma material do espaço. Valendo-se das descrições espaciais, Fonseca apresenta cenas de suspense que causam espanto e outros sentimentos a mais, tais como o medo, a solidão e a recusa da realidade pelos sujeitos envolvidos. Essa observação é mais bem explicitada por Lowe (1978, p. 53):

A multiplicidade da vida urbana oferece ao escritor possibilidades inesgotáveis de ficção. Rubem Fonseca, da mesma maneira que seus precursores, examina a cidade a partir de uma variedade de perspectivas. Seus dramas urbanos localizam-se nas ruas, em prédios de escritórios, em casas de ricos ou pobres, em ricos bairros residenciais (Copacabana, Leblon), nas favelas, nas casas de prostituição, apartamentos de solteiros e delegacias de polícia.

Sendo tão recorrente essa crueldade e violência nas cidades, o próprio Rubem Fonseca é incumbido de responder ao *Jornal Folha* quando questionado sobre o motivo que o leva a retratar os fatos que ocorrem numa sociedade do modo como o faz. Verifica-se com a passagem seguinte a resposta:

Mas o fato, a meu ver incontestável, é que vivemos cada vez mais rodeados de objetos e deformidades de todo tipo. Não falo metaforicamente, embora a metáfora também se aplique ao caso. Basta abrir um jornal ou fazer um passeio noturno para topar em cada canto com a matéria excrementícia. Nossa imaginação, principalmente a de quem vive nas grandes cidades, está sobrecarregada de massacres (DIAS, 2004, p. 9).

Assim, entende-se que a cidade enquanto palco de acontecimentos, por vezes infelizes, influencia a sociedade e provoca diversas sensações aos sujeitos habitantes. A partir dessa experiência com a realidade em que está inserido, Fonseca se utiliza do espaço para também proporcionar àqueles que se debruçam sobre seus escritos um misto de sentimentos. E o faz mediante a narração de fatos por meio de uma linguagem no mínimo direta, o que vem a somar ainda mais para com o alcance de seus objetivos.

À luz das teorias espaciais, é interessante analisar o conto “Mandrake” de acordo com os postulados de Alberto Brandão (2013), que, ao apresentar uma contextualização histórica em torno dessa temática, discorre também sobre as mais variadas concepções de espaço. Para Brandão (2013), “Pode-se afirmar, em linhas muito gerais, que o espaço deixou de ser tratado como pano de fundo absoluto do universo e também que, na contramão do legado Kantiano, deixou de ser aceito pacificamente como categoria *a priori* da percepção” (BRANDÃO, 2013, p. 48).

Roberto Da Matta (1997) compartilha da concepção apresentada pela qual hoje se vê a categoria espacial. Segundo o autor, não cabe mais o entendimento desse componente enquanto algo

tido como estático ou irreal. Agora, vê-se no espaço uma configuração de significações, de sentido e, principalmente, um constituinte da realidade. Comprovam-se as afirmações acima com este conceito atribuído por Da Matta (1997, p. 47-48):

Mas estou me referindo a espaços, a esferas de significação espacial – a casa, rua e outro mundo – que fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes. É que eles contêm visões de mundo ou éticas particulares. Não se trata de cenários ou de máscaras que um sujeito usa ou desusa – como nos livros de Goffman – de acordo com suas estratégias diante da ‘realidade’, mas de esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias.

O espaço, então, deixa de ser tratado, simplesmente, enquanto elemento localizador, ou plano de fundo, e passa a figurar em diversos métodos de abordagem. Dentre os métodos pontuados por Brandão (2013), é relevante para este trabalho o primeiro: a representação do espaço. A esse respeito, o autor diz: “Nos estudos literários contemporâneos, a vertente mais difundida dessa tendência é possivelmente a que aborda a representação do espaço urbano no texto literário” (BRANDÃO, 2013, p.59). Assim, para analisar a representação do espaço urbano, são elencadas algumas estratégias passíveis de leitura, a citar “O reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda” (BRANDÃO, 2013, p.59).

Já Borges Filho (2007), para analisar a representação do espaço recorre ao conceito de toponálise, assim, ele esmiúça o trabalho do toponalista. O autor cita como primeira etapa do trabalho a distinção dos macro e microespaços no texto, com o intuito de, posteriormente, ser percebida a configuração de tais espaços enquanto cenário ou natureza, e ambiente ou paisagem. Por macroespaço entendem-se os espaços amplos, e por microespaço, os que estão contidos no primeiro. O cenário é caracterizado como os espaços produzidos pelo homem, e a natureza, os que não o são. Já o ambiente é definido “como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2007, p.50) e a paisagem, natural ou urbana, é associada àquilo que é percebido visualmente, junto à vivência do homem e às atribuições de beleza (BORGES FILHO, 2007, p.27).

Mediante o reconhecimento dos espaços, outro fato importante condiz à análise das funções e efeitos de sentido sugeridos pela narrativa. Para tanto, parte-se do “Conjunto de manifestações de pares” (BRANDÃO, 2013), que podem ser analisados durante a representação do espaço literário. Esse conjunto é denominado de “coordenadas espaciais” por Borges Filho (2007), que amplia o termo ao atribuir-lhes significado e ao pontuar a necessidade de se verificar o contexto de uso de tais coordenadas. O autor enfatiza, portanto, que a coordenada espacial “alto” pode ter valor positivo em

determinada situação e negativo em outra. Portanto, é importante ao topógrafo o estudo do modo como foram aplicadas as coordenadas espaciais na narrativa, assim como a investigação dos efeitos de sentido provenientes, devendo levar-se em consideração o contexto em que as mesmas foram utilizadas.

Com a finalidade de estudar a espacialização ficcional, é de inteira relevância a sondagem de como se dá a apresentação do espaço. A partir de então, pode-se verificar quais são os efeitos de sentido dali provenientes. Borges Filho (2007, p. 61), sobre essa discussão, pontua:

Por espacialização entendemos a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa. Logo, nesse item, deve-se refletir sobre a maneira pela qual o narrador ou eu-lírico cria o espaço na obra literária. Temos de desvendar quais os recursos são utilizados, trata-se, portanto, de uma questão que remete à ideia de focalização.

Para o autor, retomando uma tipologia previamente estipulada por Osman Lins (1976), pode-se caracterizar uma obra quanto à espacialização em três tipos: (1) franca, ocorre em narrativas de terceira pessoa e há o predomínio de descrições objetivas; (2) reflexa, ocorre em narrativas de primeira e/ou terceira pessoa, verifica-se a presença da descrição, da narração e da dissertação, é evidenciada pela fala da personagem e percebe-se uma análise feita de maneira subjetiva; (3) dissimulada, ocorre quando o espaço é consequência das ações das personagens, verifica-se a presença da narração junto à descrição e é evidenciada por uma “personagem ativa” (BORGES FILHO, 2007, p. 65).

Outro aspecto importante para a análise espacial diz respeito ao modo como é feita a apresentação do espaço, que pode ser de forma abundante ou moderada. A primeira é identificada pela riqueza de detalhes com que são apresentadas as descrições do espaço, a segunda é caracterizada por descrições mais contidas. Junto a essas definições, tem-se, ainda, a espacialização minuciosa e a panorâmica. A primeira se refere à apresentação dos mínimos detalhes em torno do espaço, e a segunda é justamente o oposto. Tais apresentações podem ser também objetivas ou subjetivas: “ela será tanto mais objetiva quanto menos percebermos os sentidos do narrador ou eu-lírico em relação ao espaço instaurado” (BORGES FILHO, 2007, p.68).

O espaço também pode ser analisado sob a ótica dos gradientes sensoriais que englobam os sentidos do homem: visão, audição, tato, olfato e paladar. A análise desses sentidos culmina em inúmeros efeitos na narrativa, tal como argumenta Borges Filho (2007) e também Yi-Fu Tuan (1983, p.13), que salienta:

Quais são os órgãos sensoriais e experiências que permitem aos seres humanos ter sentimentos intensos pelo espaço e pelas qualidades espaciais? Resposta:

cinestesia, visão e tato. Movimentos tão simples como esticar os braços e as pernas são básicos para que tomemos consciência do espaço (TUAN, 1983, p. 13).

Por conseguinte, de acordo com o teórico citado acima, os sentidos permitem a captação do espaço pelo sujeito de modo a ser perceptível um apanhado de efeitos na narrativa, tais como a propagação de sentimentos. É válido ressaltar, porém, que os aspectos sensoriais são concebidos de maneira combinada, e não isoladamente. Para exemplificar essa apreensão do espaço pelo homem, Tuan (1983) retrata o olfato como sentido de igual importância à visão, que é costumeiramente tida como mais útil. Ele defende essa proposição pelo fato de que a visão possibilita a percepção de algo devido ao conhecimento que o sujeito já tem de mundo, e o olfato, mesmo visto como menos eficaz, pode encerrar as mesmas conclusões por meio da intensidade do cheiro (TUAN, 1983, p.15).

Com base nessas considerações, compartilha-se aqui da concepção de que a categoria espacial mantém uma relação íntima com os sujeitos, ou com as personagens, no caso do espaço ficcional. Para melhor explicar, podem-se mencionar os postulados de Armand Frémont (1976). O teórico corrobora com esta pesquisa ao discutir sobre o “espaço vivido” à luz da psicologia, da sociologia e da psicanálise. Segundo o autor, “o ‘espaço vivido’, em toda a sua espessura e complexidade, aparece assim como o revelador das realidades regionais; estas têm certamente componentes administrativos, históricos, ecológicos, econômicos, mas também, e mais profundamente, psicológicos” (FRÉMOND, 1976, p. 17). Por meio desses conceitos, o teórico engloba em suas análises a casa, ou apartamento, o bairro, a cidade centrada, a região e o mundo vasto. Ele apresenta tais espaços numa relação de interdependência com o homem, demonstrando que são os sujeitos que modelam e atribuem significado aos espaços a seu redor.

A casa é um dos espaços mais examinados pelos topóanalistas. De acordo com Gaston Bachelard (1989), ela é o espaço inicial do homem, ou mesmo “um grande berço” de valor inestimável para o sujeito. É na casa que a vida se inicia. É nesse espaço que o habitante é amparado. De acordo com os postulados do teórico, a casa é tida como ambiente fechado, que protege e agasalha aqueles que nela residem. A propósito, é junto aos argumentos em torno da casa que Bachelard utiliza o termo topóanálise: “Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos sob o nome de topóanálise” (BACHELARD, 1989, p.196).

Da Matta (1997), da mesma forma que Frémont (1976) e Bachelard (1989), também evidencia o viés simbólico da casa em seus estudos. Porém, ele se reporta ao Brasil e soma em suas análises as representações da rua. Nas concepções do autor, a casa é vista enquanto um espaço de tranquilidade, de calma e de recuperação. A rua, em contrapartida, “é um espaço definido precisamente ao inverso.

Terra que pertence ao ‘governo’ ou ao ‘povo’ e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso. Aliás, sempre foi assim, e as descrições desse espaço como zona livre são copiosas” (DA MATTA, 1997, p.57). Vê-se a partir do exposto o contraponto feito entre a casa, enquanto ambiente que tende a representar paz; e rua, que é totalmente o inverso daquilo que pode ser chamado de serenidade.

[3. REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM “MANDRAKE”]

3.1 A casa e seus espaços íntimos

O conto analisado tem como macroespaço a cidade do Rio de Janeiro e apresenta como microespaços principais a casa e seus cômodos, o jogo de xadrez, as ruas cariocas e o carro (já que estes estão em abundância e são carregados de significação na narrativa). O desenvolvimento da trama se passa, predominantemente, na casa de Mandrake. A complicação está ligada à movimentação maior do personagem principal na casa de Rodolfo Cavalcante Méier e nas ruas cariocas. No clímax, a narrativa se concentra no quarto de Cavalcante. E o desfecho do conto é realizado no carro do advogado investigador. A segmentação dos espaços citada acima corresponde ao que Borges Filho (2007) definiu como “percurso espacial” (BORGES FILHO, 2007, p. 44), algo curioso e passível de análise porque está encadeado às partes do enredo, conferindo-lhes efeitos de sentidos necessários para a interpretação da obra literária.

Os espaços nesse conto são denominados de “migrantes”, conforme estudos realizados por Parsons (1993, p.125), porque há uma relação de verossimilhança entre os espaços reais da cidade do Rio de Janeiro e os espaços ficcionais da obra. Esse aspecto é instigante por permitir durante a leitura e análise uma aproximação maior com a realidade social, de modo a auxiliar na compreensão da narração.

Tomando por base as pontuações acima, logo no início do conto tem-se a descrição de um jogo de xadrez entre Mandrake e Berta. O jogo se passa na casa do personagem principal, que aparece como o primeiro espaço da obra. Nesse momento há o predomínio do clima de armação de estratégias e planejamento. De sobressalto, pode-se inferir que o espaço exemplificado tem a função de caracterizar psicologicamente ambas as personagens, demonstrando, a partir da descrição desse jogo de xadrez, ser, tanto Mandrake, quanto Berta, pessoas calculistas e planejadoras. Essa observação é comprovada no decorrer da história, pois as ações do personagem principal, tidas como de maior relevância, são realizadas de modo cauteloso, são avaliadas criteriosamente, tal como é de costume se fazer nas partidas de xadrez.

Contribuindo para a representação do personagem principal, o espaço da casa revela que Mandrake não é somente uma pessoa estrategista, mas também com tendências à solidão. De modo geral, essa observação pode ser exemplificada por meio de uma alusão ao ambiente familiar do personagem principal: trata-se, apenas, desse homem e sua companheira, Berta. O espaço da casa é compartilhado somente com a sua namorada, que é considerada uma “mulher impulsiva”, mas ideal para casar. Portanto, logo pela companhia, quase que mínima, haja vista que Berta pouco aparece junto ao personagem, sugere-se a tendência ao insulamento.

A casa de Paulo Mendes está restrita aos ambientes da sala, do quarto e da cozinha. Esses espaços são instalados dentro da narrativa por meio de uma espacialização reflexa, por conta de marcas da subjetividade, com descrições moderadas e panorâmicas, ou seja, sem riqueza de detalhes. Assim, a sala, que possui um telefone gravador, é palco, por vezes implicitamente, dos jogos, das bebidas e de encontros sobre trabalho. No quarto é possível perceber que estão dispostos um armário de roupas, cama, estante e muitas gavetas, e a cozinha é citada superficialmente apenas uma vez no conto, sem ter funcionalidade definida para o transcorrer da narrativa.

Na passagem seguinte está explícito linguisticamente o ambiente do quarto e da cozinha, e implícito o ambiente da sala: “Fui procurar a caixa de gargalhadas. Remexi o armário de roupas, a estante, muitas gavetas até encontrá-la na cozinha [...] Levei a caixa para o quarto, deitei e liguei” (FONSECA, 1979, p. 88). É interessante explorar os valores espaciais dos cômodos referenciados e dos verbos e preposições utilizados com vistas à exploração dos motivos que levaram às escolhas e às consequências que elas acarretam na história. Sobre o armário e as gavetas, Bachelard (1989) defende que só é guardado aquilo que é importante. E que no armário “vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite.” (BACHELARD, 1989, p.248). Assim, se Mandrake foi procurar, de imediato, a caixa de gargalhadas no armário e, em seguida, nas gavetas, considera-se que esse objeto já foi posto nesses espaços em outras ocasiões, o que vem a sugerir certa organização de tal habitante, pois o sujeito sabe onde pode encontrar aquilo que procura. Não havendo êxito na busca, devido ao fato de o objeto ter sido movido por outra personagem, D. Balbina⁴, o sujeito partiu para a cozinha, e lá o encontrou. Portanto, a partir da ideia de que Mandrake procurava por algo de relevância para ele, tanto que já sabia onde estaria, infere-se que esses espaços representam “devaneios da intimidade”. Essa pressuposição pode ser mais bem explicada quando notam-se os

⁴ D. Balbina também tinha o costume de ouvir a caixa de gargalhadas, só que o fazia na cozinha. É interessante salientar que esse espaço, segundo Chevalier, “simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior” (CHEVALIER, 2012, p.197). Essa observação corrobora com a ideia de devaneio da intimidade, pois a personagem utiliza esse objeto num lugar de intimidade, provavelmente com as mesmas finalidades pelas quais Mandrake tinha.

acontecimentos posteriores. A caixa de gargalhada costumava ficar no quarto, dentro de armários, estantes ou gavetas. Era especificamente no quarto que ele a ouvia e que tranquilizava sua alma, mantendo-se, porém, em pleno estado de consciência. A esse estado de “tranquilidade lúcida” atribuiu-se o nome de devaneio (BACHELARD, 1996). Este excerto demonstra as informações discutidas:

Levei a caixa para o quarto, deitei e liguei. Uma gargalhada convulsiva e inquietante, engasgada no goto, roxa, de alguém a quem tivessem enfiado um funil pelo ânus e as gargalhadas atravessassem o corpo e saíssem mortíferas pela boca, congestionando os pulmões e o cérebro. Aquilo exigia um pouco mais de vinho Faisca. Quando eu era menino, um homem, na minha frente, no cinema, teve um ataque de riso tão forte que morreu. De vez em quando me lembro daquele sujeito (FONSECA, 1979, p.90).

60

O devaneio pode ser observado por esse ato de repousar, pelas sensações deflagradas e pelo “sonho” consciente. A passagem acima sugere um sujeito cujas características são a inquietação, a solidão, a tendência ao isolamento, e o desejo de extravasar. Ainda sobre a descrição do espaço feita, constata-se que o fato de Mandrake ter partido (possivelmente, da sala até o quarto, noção percebida linguisticamente pelo emprego verbo “ir” junto ao verbo “levar” e à preposição “para”) denota uma “perspectiva de movimento⁵” importante para a obra no que diz respeito à caracterização psicológica do personagem principal, assim como a preferência por alguns dos espaços da casa para recolher-se em sua intimidade.

A casa de Mandrake é um espaço que além de permitir devaneios, solidão e isolamento, abriga sonhos. Se for traçado um paralelo com o final da estória, este sonho que Mandrake relata logo abaixo pode ser classificado, segundo Chevalier (2012, p. 845) como “profético ou didático”, pois tem o teor de aviso, um tanto disfarçado acerca de acontecimentos que surgirão, remetendo ao desfecho da trama. Verifica-se com o texto:

Passei toda a minha vida sem sonhar ou esquecendo a maioria dos sonhos. Mas de dois sonhos eu sempre lembrava, só e sempre esses dois. Num eu sonhava que estava dormindo e sonhava um sonho que eu esquecia quando acordava, com a sensação de que uma importante revelação se perdia com o meu esquecimento. No outro eu estava na cama com uma mulher e ela tocava no meu corpo e eu sentia a sensação dela ao tocar no meu corpo, como se meu corpo não fosse de carne e osso. Eu acordava (fora do sonho, na realidade) e passava a mão na minha pele e sentia como se ela fosse coberta de um metal frio (FONSECA, 1979, p. 104-105).

No final da citação, ao acordar e não sentir-se o mesmo, vê-se que “o sujeito se projeta na imagem de outro ser: aliena-se, identificando-se com o outro” (CHEVALIER, 2012, p. 846), tal como

⁵ Cf: Borges Filho, 2007, p. 132.

também ocorre no desfecho do conto, em que Mandrake diz: “O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa” (FONSECA, 1979, p. 122).

A Casa também reflete e abriga medos, tal como o que tem o personagem de dormir, fazendo como que ele, nesta cena, permanecesse acordado, usufruindo do vinho como companhia, ao tempo em que contemplasse a natureza. Constatam-se neste excerto tais ressalvas:

Que fraqueza é dormir! As crianças sabem. É por isso que durmo pouco, tenho medo de ficar desarmado. Berta roncava. Estranho, numa pessoa tão suave. O sol ia surgindo, uma luz fantástica entre o branco e o vermelho, aquilo merecia uma garrafa de vinho Faísca. Acabei de beber, tomei banho, me vesti, fui para o escritório (FONSECA, 1979, p. 107).

O fragmento transcrito acima é passível a aplicação dos estudos de Bachelard (1996) no que concerne às distinções entre sonho e devaneio em espaços de solidão. Segundo o teórico, as “situações de solidão” surgem não por uma causa determinada, mas por qualquer pretexto. Portanto, seria algo inerente do homem pôr-se “em situação de solidão sonhadora.”. O ato de repousar em um sono significa descansar somente o corpo, e não a alma, por isso a relutância de Mandrake em dormir. Bachelard (1996), sobre tal fraqueza humana, aponta: “O sonho da noite não nos pertence. Não é o bem do nosso ser. O sono abre em nós um albergue de fantasmas” (BACHELARD, 1996, p. 14). E mais, é pertinente analisar a paisagem do nascer do sol captada visualmente por Mandrake. A cena descrita tem a função de representar o estado psíquico do personagem. Na maioria das vezes o ato de presenciar o nascer do sol representa um sujeito que possivelmente encontra-se em conflito, um sujeito que necessita daquela contemplação para refletir. É assim que Mandrake se encontra. Nessa perspectiva, as cores percebidas vêm a facilitar a compreensão do que se passa. Conforme Borges Filho (2007), Yi-Fu Tuan (1983) e Chevalier (2012), o branco pode simbolizar a clareza de consciência, a luz, a pureza, a revelação, o dia. E o vermelho, o nervosismo, a fraqueza. Portanto, essa simbologia evidencia a situação conflitante em que se encontra Mandrake psicologicamente.

Somando-se ao até então discutido, é interessante ressaltar o uso intenso que Mandrake faz do aparelho telefone em detrimento do contato pessoal com as demais personagens da trama. No espaço inicial da obra, aquele em que se passa boa parte da trama - a casa de Mandrake, praticamente todos os diálogos são feitos pelo telefone. Ao longo da narrativa, porém, o objeto já é substituído pelo contato físico, e a casa de Mandrake se torna menos frequente no conto. Há uma alteração na utilização desse meio de comunicação que pode ser percebida pela mudança de espaços literários.

De forma semelhante à casa, Berta pode ser considerada como uma proteção e refúgio contra a sociedade. Talvez seja essa a caracterização que mais possa ser aplicada a ela no que se refere à significação que tem para Mandrake. Berta se faz presente na narrativa somente quando Mandrake está em casa e nas companhias do jogo de xadrez, do telefone gravador e do vinho. Já a partir do desenvolvimento da narrativa, na medida em que outros espaços são figurantes, Berta é apresentada, simplesmente, como uma personagem secundária, vindo até mesmo a desaparecer do conto até o desfecho.

Observa-se a seguinte passagem em que Mandrake demonstra sua relação íntima com o telefone e com Berta: “o dia acabou e eu decidi não ir para casa. Não queria ver Berta, o telefone-gravador, nada, ninguém, só pensava em Eva. Minhas paixões duravam pouco, mas são fulminantes” (FONSECA, 1979, p. 108). Assim, a casa poderia ser resumida como ambiente que propicia a solidão não somente pela quantidade mínima de microespaços que possui e pelas escassas descrições apresentadas pelo narrador-personagem, mas também pela companhia mínima de que o habitante usufrui e pela presença de objetos que auxiliam o recolhimento pessoal, como o aparelho de telefonia fixo, por exemplo.

O deleite do vinho, de que Mandrake abusa costumeiramente, também tem seu significado simbólico para a trama. Utilizado, principalmente, na casa do protagonista, o vinho também é um elemento que favorece a caracterização da personagem. Chevalier (2012, p. 958) contempla esse símbolo à luz de várias representações, tais como a do conhecimento, da embriaguez que culmina na iniciativa, do sacrifício e do esquecimento. Mandrake se vale do vinho para esquecer, acalmar, despertar, encorajar, romper e iniciar. E isso ele faz, principalmente, na casa em que vive. No trecho abaixo, é evidente a combinação dos três componentes que mais identificam a casa à personalidade de Mandrake: “levantei de manhã já com vontade de tomar vinho Faisca. Berta não gostava que eu bebesse tão cedo, mas vinho português não faz mal a nenhuma hora do dia ou da noite. Liguei o gravador e havia um recado do Cavalcante Méier” (FONSECA, 1979, p. 92). Em suma, os elementos demonstrados acima, a citar: o hábito de consumir o vinho, o relacionamento com Berta e a mínima comunicação social, que é mediada majoritariamente via gravador, caracterizam a personalidade de Mandrake, personalidade que remete à sua moradia, haja vista que é nesse espaço que tais acontecimentos ocorrem.

O fato de a trama se passar, *a priori*, predominantemente na casa do personagem principal chega a causar certa estranheza, pois sendo um advogado criminalista, exercendo funções de detetive, partir-se-ia do pressuposto de que Mandrake tenderia a realizar suas investigações não somente em casa, mas também no ambiente de trabalho. Ambiente esse que é citado uma única vez ao longo do conto. Como resposta a essa observação, tem-se a caracterização da casa feita anteriormente. Através dos poucos, mas significativos, cômodos, dos “objetos” ali presentes, e das

companhias, também escassas, Mandrake se utiliza da casa em detrimento de seu escritório, que deveria ser o principal ambiente de trabalho, porque “o espaço é favorável a essa ação” (BORGES FILHO, 2007, p. 39).

Da mesma maneira que a casa de Mandrake é de relevância para o conto, a casa de Cavalcante Méier também o é. Contudo, diferentemente da casa do primeiro, a casa do segundo é descrita de forma mais abundante e, por vezes, minuciosa. Sabe-se, através da representação desse espaço, que Cavalcante é integrante da alta classe social, pois possui uma casa com inúmeros cômodos, desfruta de condições favoráveis à manutenção de um mordomo e de um guarda particular. Tais fatos mencionados podem ser ainda mais apurados pelas descrições do ambiente da casa do senador, tal como se averigua no seguinte trecho: “atravessamos uma sala enorme que tinha no centro uma mesa grande redonda, cercada de cadeiras de veludo. E outra, com poltronas grandes e quadros na parede” (FONSECA, 1979, p. 95). Portanto, a descrição do espaço, mesmo que panorâmica, tem a função de evidenciar o perfil social do senador: “Um homem público da maior honorabilidade, um líder empresarial, um cidadão exemplar, inatacável” (FONSECA, 1979, p. 87).

Somando-se à função de caracterizar personagens, o espaço possui propriedades para antecipar a narrativa e influenciar os sujeitos da trama. Observa-se com o exposto:

Subi por uma alameda ladeada de quaresmeiras, através de um gramado bem cuidado. Grama inglesa, certamente. O mordomo abriu a porta [...] Fiquei andando de um lado para o outro no hall de mármore. Havia uma larga escadaria que levava ao andar superior. Uma jovem desceu as escadas acompanhada de um cão dálmata. Tinha cabelos louros, vestia jeans e uma blusa malha justa. Eu não podia despregar os olhos dela” (FONSECA, 1979, p. 94).

Na exemplificação acima, é notória a percepção do ambiente através do olhar. É por meio desse gradiente sensorial que o personagem descreve suas impressões. E mais, a verticalidade (alto/baixo) vem a somar com tais impressões, pois é por meio dessa coordenada espacial que há uma antecipação dos acontecimentos. O leitor já é capaz de prever, a partir dessa movimentação captada por Mandrake exclusivamente pela visão, que há um clima amoroso por vir. Essa suposição é comprovada pela prospectividade, ou aproximação, posterior entre ambas as personagens. Eva como já se supunha desperta nesse encontro o desejo de Paulo Mendes. Portanto, o espaço tem aqui a função de “antecipar a narrativa”. Uma das funções do espaço observada nessa cena é a representação de espaços vividos pelas personagens, visto que a descrição da alameda, um “espaço

híbrido⁶”, está em consonância com tais sentimentos, configurando o que é denominado de “espaço homólogo”⁷.

3.2 O espaço da rua e o carro: violência, fuga e revelação

Se por um lado a casa corresponde ao espaço de intimidade, as ruas da cidade do Rio de Janeiro, por outro lado, apresentam um quadro totalmente inverso. Na rua, as personagens ao tempo em que dividem o mesmo espaço, segregam-se, discriminam-se, sentem-se inseguras, sujeitas à violência e ao perigo. Às ruas se devem o fato de os acontecimentos mais cruéis serem noticiados diuturnamente. Sobre esse aspecto comenta Roberto Da Matta (1997):

Em todo caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia (*sic*) de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao ‘governo’, ou ao ‘povo’ e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso. Aliás sempre foi assim, e as descrições desse espaço como zona livre são copiosas (DA MATTA, 1997, p. 57).

Seguindo essas concepções, podem ser analisados os efeitos de sentido da localização da casa do senador Cavalcante Méier, que é apresentada logo no início do conto, quando Mandrake narra: “o sujeito ligou novamente, pedindo que eu ligasse para a casa dele. Um telefone da zona sul” (FONSECA, 1979, p. 86). A zona sul do Rio de Janeiro é reconhecida como espaço privilegiado, onde as pessoas de melhores condições econômicas residem. Portanto, pelo discurso do personagem enunciativo, o espaço ressalta traços de discriminação social e de segregação.

Outra percepção que se tem dos espaços da rua chega pelos meios de comunicação de massa, por isso, Mandrake faz questão de deixar explícita a aversão que tem ao jornal midiático, com o argumento de que são eles que propagam as más notícias do local em que vive. Para evitar descontentamentos, o advogado dizia: “nunca lia jornais”, porém, sem saída, as notícias das quais fugia terminavam sendo de seu conhecimento: “e ele me contou que uma jovem havia aparecido morta na Barra dentro do próprio carro” (FONSECA, 1979, p. 88). A notícia citada acima revela o espaço de violência na Barra da Tijuca migrante, diz-se migrante porque o bairro em questão e as outras menções espaciais de são empregadas na obra de forma semelhante ao que é na realidade, conforme definições de Parsons (1993, p.125). Melhor dizendo, o Rio de Janeiro dessa ficção não é o mesmo da realidade em que estamos inseridos, mas é utilizado pelo autor como se fosse. Aqui, o

⁶ Segundo Borges Filho, espaços híbridos são aqueles “que participam tanto da natureza quanto do cenário” (2007, p.49).

⁷ Segundo Borges Filho, espaços homólogos são aqueles onde se observa “uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento” (2007, p.40),

espaço tem a função de desmistificar a pré-concepção de que as localizações menos favorecidas seriam as mais propícias à violência da cidade, e de que os sujeitos mais favorecidos não protagonizam ou não se envolvem em situações de violência (a exemplo de Cavalcante e Lili, que moravam na Gávea Pequena, zona nobre do Rio de Janeiro da ficção, mas que estavam diretamente relacionados aos crimes cometidos). Por outro lado, apesar de se verificar certo isolamento entre os sujeitos quando estão na rua, vê-se que os espaços sociais formam um todo unificado capaz de romper essa estratificação.

As notícias que surgem acerca da violência que aflige a sociedade da qual Mandrake faz parte o incomoda. Apesar de sua profissão estar diretamente relacionada às mazelas da população carioca, o advogado demonstra descontentamento e medo. Assim, recorria ao xadrez e ao vinho, capazes de manter-lhe a calma ou proporcionar-lhe coragem, tanto que menciona: “[...] lá fora é perigoso, tenho que manter a calma (FONSECA, 1979, p. 91)”, quando se via na iminência de encontrar-se com Márcio, o chantagista de Cavalcante Méier.

O encontro entre Mandrake e Márcio realizar-se-ia no Gordon’s, localizado na zona sul, no bairro Ipanema. Nota-se que na cena em que a ação é descrita a configuração espacial cumpre a função de atribuir uma identidade aos sujeitos, como se eles fossem reconhecidos pelos espaços que costumam frequentar. A passagem “seu rosto era muito pálido, diferente das meninas bronzeadas que frequentavam o Gordon’s” (FONSECA, 1979, p. 528) justifica o que foi mencionado acima. Na ressalva que Mandrake faz em relação a Lili, vê-se que, na concepção do personagem, o espaço Gordon’s não se enquadra à realidade da moça. Portanto, a lanchonete, que de fato já existiu no Rio de Janeiro, é tida como um elemento caracterizador das identidades de quem a frequenta.

Numa tentativa de investigar Eva Cavalcante Méier, Mandrake, que já estava a segui-la, é levado a “uma academia frequentada por senhoras e moças do soçaito” (FONSECA, 1979, p. 101), localizada no bairro Leblon. As descrições em torno da academia “Bernard – Ginástica Feminina” têm a função de caracterizar Eva socioeconomicamente, contribuindo nas investigações de Mandrake. Assim, o espaço frequentado pelas personagens auxilia nas investigações, servindo como pistas.

Os espaços da rua são percebidos à luz da violência que já é comum no cotidiano social. Os personagens não demonstram reações de espanto diante dos crimes e da crueldade com que são realizados. Ao que tudo indica, os índices já são tão elevados que é difícil saber de qual caso se falava como se infere aqui: “Esse crime da moça da barra. Qual é a dica? Que moça? A que foi estrangulada, a que foi atropelada, a que levou um tiro na cabeça, a que” (FONSECA, 1979, p. 93). É curioso observar que, nessa passagem, o espaço também cumpre a função de apagar aquela identidade do sujeito que foi conquistada por meio da atribuição de um nome. Dito de outra forma, algumas vezes no conto, Marly Moreira é tratada apenas como “a moça da Barra”, havendo um reconhecimento espacial em detrimento do pessoal.

Mais um fato importante acerca da representação da rua é a possibilidade de se estabelecer uma comparação com a casa do personagem protagonista. Quando viu-se inquieto, com desejo de fugir da situação em que se encontrava, Mandrake optou por não retornar ao lar. Preferiu não encontrar a intimidade e o zelo característicos da sua casa, com efeito, optou por outro local, e o descreve:

Um hotel ordinário na Rua Corrêa Dutra, no Flamengo. Apanhei a chave, fui para o quarto, deitei olhando para o teto. Havia uma lâmpada, um globo sujo de luz, que eu acendia e apagava. O barulho da rua misturou-se com o silêncio, numa gosma opaca e neutra (FONSECA, 1979, p. 108).

A hospedagem no hotel do Flamengo é a forma que Mandrake encontra pra se ver momentaneamente longe de todos os problemas. Se na casa ele pretendia isolar-se, e ainda assim tinha o telefone como elo com o mundo e Berta como companhia, no espaço noturno das ruas, ele enfim conseguiu o que queria - ficar só, tendo como companheiro apenas o pensamento em Eva. E mesmo que descrito moderada e panoramicamente, percebe-se uma “relação topofóbica” de Mandrake em relação ao espaço em que se encontra. Sobre isso, de acordo com Borges Filho (2007, p. 158), a topofobia ocorre quando é possível verificar que “[...] a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico”.

É pertinente destacar que o quarto em que Mandrake se hospedou no bairro Flamengo é descrito por meio da percepção visual. O ato de apagar e acender a luz desempenha grande importância para a análise do estado psicológico do narrador. De acordo com Borges Filho (2007, p. 81), a claridade e a escuridão representam, respectivamente, a ideia de revelação e a de angústia. Portanto, nesse caso, uma das funções do espaço é representar os sentimentos vividos pelo personagem. O espaço é homólogo ao que Mandrake está vivenciando: dúvidas, tristeza, solidão, medo.

Fruto da extorsão de outros trabalhos profissionais já realizados, Mandrake apresenta o carro como ambiente de proteção, investigação, fugas, caracterização pessoal e devaneios. Além de auxiliar a locomoção, o carro aqui é, sobretudo, um aliado de Mandrake no que se refere às investigações que estava a realizar. É interessante analisar as representações desse veículo sob o viés do “espaço linguístico”, definido por Borges Filho (2007, p. 120) como “as possibilidades morfossintáticas dos afixos, das preposições, dos verbos, dos advérbios, dos pronomes, dos substantivos e dos adjetivos com sentido espacial”.

No trecho seguinte, o índice espacial destacado demonstra a perspectiva de englobamento em relação ao carro, uma posição interna do espaço englobado⁸. Observa-se: “quando parei na porta do Gordon’s, ainda *dentro do carro*, vi o motoqueiro. Era um rapaz baixo, forte, de cabelos castanhos escuros. Ele discutia, de maneira insolente, com uma moça” (FONSECA, 1979, p. 92, grifo nosso). Por meio da utilização de advérbios em relação ao carro, observa-se que esse espaço oferece uma espécie de proteção ao sujeito. De dentro do carro Mandrake pôde captar visualmente o alvo investigativo e manter-se íntegro, discreto, o que favorece maiores descrições em torno de Lili e Márcio. E neste caso: “o guarda olhou alguma coisa *por cima da capota do carro*” (FONSECA, 1979, p. 97, grifo nosso), a utilização da expressão negritada também evidencia a utilização do carro enquanto meio de observação e reserva, quando o guarda de Cavalcante parte do seu posto de trabalho com o intuito de observar a movimentação à sua frente.

O carro demonstra grande relevância para a obra também, por exemplo, quando Mandrake realiza uma breve conversa consigo mesmo, perceptível por se dar com o espelho retrovisor, descrevendo: “sozinho no carro eu disse, mais tarde, para o espelho retrovisor, está todo mundo mentindo” (FONSECA, 1979, p. 100). Essa passagem remete à simbologia dos veículos sob o ponto de vista que Chevalier aborda: “[...] o carro, ou seu substituto personificado, *representa a natureza física do homem, seus apetites, seu duplo instinto de conservação e de destruição, suas paixões inferiores, seus poderes de ordem material sobre aquilo que é material.*” (LOEF, 1949, p. 58 apud CHEVALIER, 2000, p. 194, grifo do autor). Então, vê-se que a introspecção de Mandrake também é marcante no espaço carro. O personagem se identifica com esse espaço, possivelmente por conta de este ligar-se ao “trânsito espacial”, e lhe atribui características humanas, como a de um confidente, fazendo do veículo uma companhia ao longo da trama.

Por meio de gradações na narrativa, é através do carro que constantemente são percebidas as movimentações de Mandrake. Sobre o assunto, observa-se o fragmento: “peguei o carro e fui para a Estrada da Gávea. Parei a cem metros do portão da casa. Enfiei no toca-fitas do carro um cassete do Jorge Ben e fiquei batucando com ele no painel do carro” (FONSECA, 1979, p. 100). Os verbos “peguei”, “fui” e “parei” sucedem ações, tendo o sentido de progressão da narrativa. E isso ocorre por meio da referenciação ao carro. Assim, o veículo cumpre a função de encadear uma sucessão de fatos. A propósito, é interessante ressaltar o batuque que Mandrake faz com o carro, como se aquilo o trouxesse alívio ou calma.

É ainda no carro que Mandrake demonstra a espécie de medo que tem sobre a morte. Observa-se o seguinte trecho: “o carro fazia as curvas em alta velocidade, os pneus zunindo. Não era fácil segui-lo. É hoje que morro, pensei. Qual das minhas mulheres sofreria mais? Berta talvez deixasse

⁸ Para maior aprofundamento acerca do assunto, cf. Borges Filho (2007, p. 132).

de roer unhas” (FONSECA, 1979, p. 100). A passagem mostra que Mandrake visualizava a passagem da vida pelo valor que tinham as (poucas) pessoas ao seu redor. No caso, ele demonstra preocupar-se mais com as mulheres do que com o desejo de viver. Ele pensa nelas já tomando como verdade os sofrimentos que seriam advindos daquela fatalidade. Sobre a concepção de morte, Da Matta mostra que “isso não seria tão verdadeiro para o morto que, uma vez despachado para o seu lugar, desapareceria como algo digno de ser lembrado ou invocado pelos seus parentes e amigos” (DA MARRA, 1997, p. 135).

O carro também tem a função de antecipar a narrativa e de representar os sentimentos vividos pelas personagens. Na cena do desfecho do conto, Lili, no movimento de se aproximar e entrar no carro de Mandrake, deixa claro que deseja dizer algo a ele. É o que, de fato, ocorre. Ela termina por ingressar numa breve viagem junto ao personagem principal. A partir daí, verifica-se a relação existente entre os sentimentos dos dois personagens, (há todo um clima de tensão no conto) e as descrições internas e externas ao veículo (que são captadas e transmitidas visualmente por meio da passagem do carro), como se pode observar: “Seu rosto na penumbra do carro parecia uma estátua fluorescente iluminada por uma luz negra” (FONSECA, 1979, p. 120). Assim, os sentimentos vividos pelas personagens naquele momento são realçados pelas descrições dos ambientes pelos quais o carro passa.

Indo de encontro aos acontecimentos relatados pelo narrador protagonista, tais como a corrupção, a violência e a crueldade que culminam em transformações nos sujeitos, Mandrake mantém-se desde o início praticamente com o mesmo comportamento, não se deixando corromper pela sociedade. À guisa de exemplo, no desfecho do conto, Paulo Mendes vai de encontro ao que poderia ser esperado em nome do amor alimentado pela filha de Cavalcante Méier, deixando subentendido que renunciara ao sentimento por conta da confissão do crime.

No desfecho da trama ocorre mais um devaneio de Mandrake. É no carro que o sentimento de solidão e a alienação que o personagem principal demonstrava em outros espaços se concretiza. Querendo fugir da realidade conflitante ocasionada pela elucidação dos crimes, Mandrake vê-se fora de seu corpo. Assim, o advogado criminalista, apesar de se autodenominar “Mandrake”, um personagem ilusionista criado por Lee Falk, termina, aparentemente, com reputação contrária à ética que até então era tida como esperada da profissão por ele exercida.

Paralelamente ao fato de ser transmitida uma imagem de Mandrake enquanto homem que, além de prático, observador e perspicaz, é volúvel em suas relações amorosas, tem-se no último espaço da narrativa um sujeito conservador e justo, que mesmo indeciso não se deixa levar pelo amor que expunha por Eva, optando por manter-se digno perante a confissão dos crimes por parte de Lili. O protagonista sugere que mesmo diante dos acontecimentos mais cruéis de determinada sociedade,

mesmo sofrendo consequências do espaço em que está inserido, é capaz de se sobressair e optar pelo senso de justiça.

3.3 Espaços do crime

Devido ao seu caráter simbólico e estrutural, a análise espacial é capaz de esclarecer muita coisa em relação aos crimes cometidos. Para tanto, um componente de notável importância é o xadrez, que pode ser tomado aqui metaforicamente. A cada caso assumido por Mandrake, o início de uma partida. Pensa-se no xadrez como um espaço ficcional da obra criado pelo protagonista com a finalidade de elucidação e encontro e busca por respostas. Logo, o jogo representa uma realidade maleável, que permite alcançar raciocínios que não são possíveis dentro de outros espaços sociais (o escritório, a casa, as ruas ou o carro). Nessa concepção, Chevalier (2012) assim descreve:

Jogo de reis, rei dos jogos. O tabuleiro de xadrez simboliza a tomada de controle, não só sobre adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo, sobre o próprio eu, porquanto a divisão interior do psiquismo humano é igualmente o cenário de um combate (CHEVALIER, 2012, p. 967).

Auxiliando cognitivamente Mandrake, o xadrez está intimamente ligado às ações sucedidas por esse personagem na ficção. Noutros termos, as estratégias utilizadas durante o jogo serão postas em prática nas ações, principalmente, de Berta e Mandrake, a exemplo da passagem a seguir: “Fiquei andando de um lado para o outro defronte do Fiat, jogando com as brancas, controlando o centro 3R, 3D, 4BR, 4R, 4D, 4BD, 5BR, 5R, 5D, 5BD, 6R, 6D. Poder e raio de ação. Giuoco Piano. Siciliana. Nimzoíndia” (FONSECA, 1979. p. 102-103).

Percebe-se que o ambiente de jogo é o fio condutor de momentos de cunho reflexivo. É se valendo do xadrez que Mandrake cria metas, hipóteses e reflete sobre o que se passa com ele. Por conseguinte, o xadrez é dito como mais um espaço, pois ele se funde com a realidade apresentada na obra de modo a influenciar na trama.

Outro ponto que merece destaque é a representação psicológica de Mandrake a partir da configuração do espaço. O protagonista menciona que o jogo de xadrez lhe permite a “explosão” de sentimentos que no seu cotidiano como advogado deveriam ser evitados: “Sou muito nervoso, jogo xadrez para me irritar, explodir in câmara, lá fora é perigoso, tenho que manter a calma.” (FONSECA, 1979, p. 91). Então, aquele sentimento querer se libertar, que na casa ele demonstrava, é concretizado, essencialmente, no xadrez.

Berta, já devendo ter passado por outras situações semelhantes ao lado de Mandrake, tenta mantê-lo distante de novos casos criminalistas. Logo no início da narrativa ela apresenta descontentamento: “Sempre que a gente tá num jogo duro um cliente telefona, disse Berta.

Tomávamos vinho fásca” (FONSECA, 1979, p.86). Assim, percebe-se que essa aversão por parte da personagem deve-se ao fato de que era somente através do jogo que ela se relacionava com Mandrake.

Provavelmente não sabendo que o jogo era usado por seu companheiro como meio pra auxiliar a busca pelas respostas que procurava, Berta chega a se irritar quando Mandrake se ocupa de algo que não fosse o xadrez, tal como se verifica com o trecho: “Merda, disse Berta, jogando o tabuleiro e as peças no chão” (Fonseca, 1979, p.90). Essa atitude de Berta, que é adjetivada por Mandrake como “impulsiva” vem a afirmar o desejo de mantê-lo distante dos outros.

Ainda nessa linha de pensamento que discute os “espaços do crime”, é interessante retomar que o primeiro delito cometido no conto foi o assassinato de Marly. Apesar de as informações serem expostas de maneira contida, ainda é possível tecer considerações e inferências sobre o crime em que ela foi envolvida. É possível analisar aspectos da casa da moça quando Mandrake descreve: “Na mesinha de cabeceira estavam todos os jornais. Jovem secretária morta dentro do próprio carro na Barra” (FONSECA, 1979, p. 90). O ambiente está de acordo com os sentimentos da família da vítima. O predomínio da tristeza é evidente pelo espaço que ocupava o jornal de notícias: a mesinha da cabeceira. Pelo fato de o jornal estar naquele espaço íntimo da casa, admite-se que os pais da secretária costumavam lê-lo e alimentar sentimentos de descontentamento sobre o ocorrido.

Ainda numa conversa entre os pais de Marly e Mandrake, há uma tentativa de caracterização da moça assassinada a partir dos deslocamentos espaciais que a personagem tinha por hábito fazer. Ao comentar que a filha costumava ir “de casa para o trabalho e voltava cedo” e que “ao chegar do trabalho ia para o quarto ler” (FONSECA, 1979, p. 90), a mãe de Marly deixa em seu discurso marcas espaciais de movimento. O emprego dos verbos “ir”, “voltar” e “chegar” sugere que era somente aquele o percurso que a vítima fazia no cotidiano. É possível através da análise do espaço a abstração de pistas capazes de indicar para onde a investigação deveria seguir, são aqueles espaços supracitados que deveriam ser analisados por Mandrake. E mais, a fala acima transcrita deixa subentendido que os espaços frequentados por Marly não eram propícios à trágica eventualidade ocorrida. Interpretando o discurso da mãe de Marly, seria inconcebível a prática de um delito tanto na casa quanto no trabalho.

As descrições moderadas e panorâmicas acerca do primeiro crime ocorrido no conto também merecem reflexão. Se o ponto de partida para a história é a apuração de um crime, o mais viável seria que os espaços íntimos da vítima fossem abarcados de maneira mais minuciosa, pois eles diriam muito sobre Marly. Exemplo disso é o quarto da personagem, que é o único espaço presente nas menções feitas à casa dela, mas que é contemplado de modo passageiro, como se a utilização de maiores descrições pudesse, de fato, solucionar os mistérios do assassinato. Evitar caracterizar o espaço é, portanto, proposital para manter as dúvidas.

O veículo automotivo é citado logo nas primeiras páginas da narrativa como sendo o espaço da morte de Marly. Porém, no final da trama, ao confessar o crime, Lili desmistifica essa informação, dizendo: “Escolhi um local ermo, onde às vezes tomo banho de mar” (FONSECA, 1979, p. 121). Esse fato é curioso, pois conhecendo as representações do carro e de um ambiente solitário, o crime ganha novos sentidos. O assassinato no carro possivelmente envolveria novos personagens, que seriam testemunhas, pois o carro nessa perspectiva remete à indiscricção, é visto mais em espaços públicos. Já o espaço citado por Lili é favorável à realização de um ato secreto, pois se considera que nele o fluxo de pessoas é mais contido, é um espaço pouco frequentado.

É importante mencionar que o espaço da morte da secretária, segundo a confissão de Lili, além de propiciar ação, representa os sentimentos vividos pela mentora do crime. Melhor dizendo, o espaço está em consonância com o que estava sendo planejado pela assassina. E esse espaço também antecipa a narrativa, visto que ao ser mencionado onde se realizaria o encontro, mesmo que de maneira sutil, já se pode supor o que poderia acontecer na obra.

Já na barbearia, ao ler em um jornal que noticia: “Márcio Amaral, também conhecido como Márcio da Suzuki, fora encontrado morto no seu apartamento no bairro de Fátima” (FONSECA, 1979, p. 109), Mandrake relaciona esse crime ao primeiro e se ocupa também dessa investigação. Vê-se que o assassinato não ocorreu num espaço da rua, ou num espaço público, ocorreu num espaço íntimo. Esse fato remete aos postulados de Yi-Fu Tuan, que diz:

O lar, ainda que seja um refúgio das ameaças externas, não está isento de conflitos, que são muito mais intensos por ocorrer entre membros da família, em que os sentimentos fraternos são fortes. Nos tempos modernos o lugar-comum de homicídio não é a rua, mas a residência privada. Juntamente com o lar, a zona rual projeta uma imagem de paz. Mas vejamos quão enganosa pode ser esta imagem (TUAN, 2005, p. 205-206).

Portanto, nota-se no conto o rompimento do paradigma de que os acontecimentos mais cruéis da humanidade são vistos nos espaços das ruas. O lar mostra ser espaço para esses fatos. Ele já se soma à imagem de violência que é tida das cidades.

Nas últimas cenas do conto é estabelecido um diálogo com Lili, acerca da morte de Márcio, e Mandrake dispara: “Você não achou a carta. Estava no bolso do Márcio. Procurei em todos os lugares, no bolso eu nunca iria procurar, tocar nele me repugnaria, disse Lili. E o dinheiro? Estava numa mala. Levei pra casa. Está todo no armário do meu quarto” (FONSECA, 1979, p. 122). Nessa conversa, o bolso em que estava a carta que Lili procurava revelar a valorização do espaço que poderia ser percebido tatilmente, mas que, por repulsa, a personagem termina por não cometer tal ato. E, caso

ela recorresse a esse espaço, teria em mãos o que desejava. Então, o espaço da carta poderia interferir bastante no desfecho da história.

Por fim, ainda na mesma passagem transcrita acima, a casa é tida como refúgio para a confissão, o que remete à simbologia trazida por Bachelard (1989) ao longo deste trabalho. É no espaço íntimo da casa, no armário, que a personagem guarda algo que considerava de inteira importância. Então, reafirma-se novamente o valor simbólico da casa enquanto espaço íntimo pra o sujeito habitante.

[4. CONSIDERAÇÕES FINAIS]

A discussão suscitada nesse trabalho privilegiou o estudo do espaço ficcional enquanto componente que favorece interpretações complexas e essenciais para a construção e interpretação da narrativa. O estudo demonstrou que o espaço foi inserido em “Mandrake” não aleatoriamente, mas de modo a relacionar-se à compreensão do escrito. Dessa forma, propôs-se aqui uma investigação do espaço em toda a complexidade ora permitida, tal como demanda a categoria. Explicitaram-se neste artigo as funções, o modo como foi inserido, os efeitos de sentido e a influência direta do espaço na construção de determinada narrativa.

A partir da discussão realizada, é possível sintetizar as representações dos espaços percebidos em larga escala e repletos de significação no conto da seguinte maneira: a casa caracteriza seus habitantes psicológica e socioeconomicamente, influencia as personagens e antecipa a narrativa; o jogo de xadrez representa a realização de estratégias para a elucidação dos crimes, ou aquilo que falta para tal objetivo; o carro mantém uma relação de intimidade com Mandrake; e as ruas do Rio de Janeiro transmitem violência, crueldade e propiciam ação. Todos esses espaços são importantes para o ponto culminante do conto, que é a resolução dos crimes. Eles funcionam como pistas que levam à assassina.

Através de uma espacialização moderada e panorâmica, viu-se que a casa de Mandrake é o espaço mais recorrente da trama. Percebeu-se que se trata de um ambiente propício à solidão do personagem pela escassez de microespaços que a compõem, pelas poucas descrições apresentadas, pela companhia mínima desfrutada, e pela presença de “objetos” que facilitam certa reserva pessoal. Sobre esses objetos, ditos espaços da intimidade do advogado, cita-se o vinho, o xadrez e o telefone fixo. No lar, é a esses elementos que Mandrake recorre para diversos fins individuais.

Em contrapartida, a casa do senador Cavalcante Méier é apresentada por descrições abundantes e, por vezes minuciosas. A bela casa situada em um bairro nobre, além de demonstrar

que o residente possui situação financeira favorável, antecipa a narrativa, influencia e representa sentimentos das personagens.

A cidade carioca migrante é representada em grandes proporções no conto. A função principal das várias referências feitas ao espaço da rua é evidenciar a violência. É demonstrar que o sujeito é cruel devido ao meio social em que está situado e, ao mesmo tempo, negar essa ideia. E mais, na história, vê-se que são tidos como banais os delitos que lá ocorrem. Os crimes já não causam mais surpresa aos personagens. Dentre outras coisas, a rua também junta pessoas, atribui-lhes identificação, relaciona-se intimamente com o sujeito, e discrimina. Mas é notável que, independentemente da classe social, todos são tratados da mesma maneira por Mandrake, todos são alvos de investigação e são suspeitos dos crimes. A propósito, é na rua também que se percebe o grande aliado e mais um espaço de introspecção de Mandrake: o carro.

O carro é recorrente no que diz respeito ao encadeamento de ações na narrativa. Ele se faz presente desde a apresentação até o desfecho da trama. Enquanto na casa Mandrake tinha a quase companhia de Berta, na rua ele tem um parceiro, um confidente se visto à luz do espelho enquanto algo que reflete a imagem de si mesmo. É no carro que Mandrake demonstra o medo que tem da morte, é o carro que permite fuga, esconderijo, investigações, devaneios e descobertas.

Mais do que isso, o carro possui uma privilegiada parcela de importância para o conto ao se considerar que foi nesse espaço que se deu o primeiro crime, fato que teve como consequência a convocação de Mandrake para o caso. Foi nesse mesmo espaço, ainda, que o crime foi elucidado e que a obra teve desfecho. E o mais interessante é o fato de ser o carro que concede prazer a Mandrake, levando-o a situações de risco, mas também o protegendo.

A pouca atenção transmitida pelo narrador personagem ao espaço mais frequente do conto, a sua casa, é interessante quando se é traçado um paralelo com a significação que é atribuída ao veículo do protagonista. Apesar de a casa ser bem presente e de ser um espaço íntimo do sujeito, verifica-se que a subjetividade maior que deveria ser atribuída a esse espaço é atribuída ao carro de Mandrake. A casa, por ser pouco descrita, revela uma tentativa de apagamento da subjetividade que ela envolve.

Em suma, já na elucidação dos crimes, percebem-se controvérsias em relação ao espaço onde teria acontecido o primeiro deles. Nas primeiras cenas é feita menção ao carro. Posteriormente, ao final do conto, o espaço citado por Lili é outro. A partir disso, nota-se que ao longo de toda a narrativa o espaço é essencial para a atribuição de sentidos e interpretação da história. Desde o carro, até o local ermo, pode-se, inclusive, propor novas investigações à trama, resignificando-a.

[REFERÊNCIAS]

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BOSI, A. **Histórica concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DA MATTA, R. **A casa, e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, M. S. [A onipresença da decomposição. Rubem Fonseca explica sua obsessão pelo grotesco e conta detalhes do novo romance \[exclusivo e fictício\]. A Folha de S. Paulo. Mais! 25.04.2004. p. 9-10.](#)

FONSECA, R. **Mandrake**. In: FONSECA, R. O cobrador. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

FRÉMONT, A. **La région espace vécu**. Vendôme: PUF, 1976.

GOUVEIA, D. da. **O espaço em Terra de Caruaru**: uma topoanálise dos principais ambientes da obra de José Condé / Davi da Silva Gouveia, 2013.

LOWE, E. **A cidade de Rubem Fonseca**. Tradução de Sônia Maria Faleiros Costa Alcalay. Escrita, ano VIII, n. 36, p. 51-59, 1978.

MARQUES, R. da S. **Agosto fílmico e literário**: os caminhos cruzados. Juiz de Fora: UFJF/ICHL, 2006. Dissertação. (Mestrado em literatura brasileira).

MARTINEZ, B. R. B. **As farsas da linguagem em “Passeio Noturno”, de Rubem Fonseca**. Acesso em 01 de julho, _____ às _____ 20:30. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/flp/images/arquivos/FLP2/Martinez1998.pdf>.

MOISÉS, M. **A literatura através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1996.

PARSONS, T. In: CHIAPPINI, Lúgia & AGUIAR, Flávio Wolf (Orgs). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

TUAN, Y. **Espaço e lugar**. São Paulo: Diefel, 1983.

_____. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VIDAL, A. J. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê, 2000.

THE POETICS OF SPACE IN THE SHORT STORY “MANDRAKE”, BY RUBEM FONSECA

Abstract:

We analyze in this article the representation of space in the short story "Mandrake", written by Rubem Fonseca. We intend to show that it is absolutely possible to carry out a complex investigation of the literary text, taking as a starting point only the structural element of the space. For the development of research, we used the theoretical postulates of Ozíres Borges Filho (2007), Gaston Bachelard (1989) and Roberto da Matta (2000). This research is descriptive and bibliographical.

Keywords: contemporary literature; theory of space; Rubem Fonseca.

